

Programa de Doctorado en Lenguas, Literaturas y Culturas,
y sus Aplicaciones

**Análisis traductológico de los términos culturales
en la subtitulación árabe - español**

TESIS DOCTORAL

Presentada por:

Noha Abdallah Mohamed Abdel-Rahman Moussa

Dirigida por:

Dr. Miguel Ángel Candel-Mora

Valencia, diciembre de 2020

A la memoria de mi madre

A mi padre y a mi hermana

Cada momento de búsqueda es un momento de encuentro. Mientras busqué este tesoro mío, descubrí por el camino cosas que jamás habría soñado encontrar, si no hubiese tenido el valor de intentar cosas imposibles para los pastores. Cuando buscamos el tesoro, nos damos cuenta de que el camino es el propio tesoro.

El Alquimista, Paulo Coelho

AGRADECIMIENTOS

Durante los años de investigación y estudio que culminan en esta tesis doctoral, conté siempre con la colaboración y el apoyo de muchas personas que han hecho posible la realización de esta tesis, y a quienes, desde estas líneas, quisiera mostrar mis profundos agradecimientos.

De manera muy especial, a Dr. Miguel Ángel Candel Mora, director de esta tesis, por su asesoramiento, su plena disponibilidad, su inestimable ayuda, su paciencia, sus contribuciones críticas al desarrollo de esta tesis y por la confianza que ha depositado en mí. Gracias por estar siempre presente y dispuesto a prestarme ayuda en cualquier cosa que necesito.

A mi padre, por ser una inagotable fuente de amor, cariño, paciencia, sacrificio y comprensión. Sin él, sin sus mágicas palabras que siempre me animan en los momentos más difíciles de mi vida no hubiera podido seguir adelante.

A mi hermana Neveen, por su amor, su constante apoyo y por escucharme en momentos de angustia con tanta paciencia. Gracias a Alá por mis sobrinos a quienes amo como si fueran mis hijos. A Ayman, mi cuñado.

Toda mi gratitud a mis tíos y tías por prestarme relatos de vida que me inspiraron. Gracias a Alá por mis muy queridas primas: Heba, Aya y Eman. Han estado siempre presentes.

En el transcurso de los años, uno aprende que las verdaderas amistades continúan creciendo a pesar de las distancias, de las

ocupaciones y el alboroto de la vida, que los amigos son siempre dones de Alá, son nuestra segunda familia. Gracias Marwa, Noha y Nada.

Gracias Marwa por muchas cosas que estas líneas no son suficientes para expresar lo agradecida que estoy por tener una amiga como tú, difícil de encontrar y fácil de querer, por estar junto a mí siempre y por escucharme siempre que lo necesito.

Gracias Noha y Nada por estar conmigo en las buenas y en las malas alentándome con vuestro apoyo incondicional. ¡Siempre juntas, siempre amigas!

Este viaje me permite conocer mejor a dos personas excepcionales muy cercanas a mi corazón, mis amigas: Mai y Hannan. Gracias por compartir conmigo unos momentos especiales, por recorrer las calles de Valencia descubriendo su encanto y dejando recuerdos inolvidables en cada rincón. Mai y yo, empezamos juntas este viaje académico, en cada encuentro nos contamos nuestros sueños, anhelos, y también temores. Espero que sigamos compartiendo siempre nuestros sueños, ideas, y perspectivas del futuro.

A mis amigas Dina, Shereen, Heba, Samah, Dina, Ghada, y Samah por su sincera amistad.

Me gustaría agradecer a todas mis amigas que conocí aquí en Valencia: Aya, Zulayja, Shaimaa y Amal. Gracias por las largas conversaciones y charlas, por las risas que han estado como alivio en los tiempos difíciles.

Debo rendir especial agradecimiento a todos los profesores del Departamento de Español de la Facultad de Lenguas (Al-Asun) de la

Universidad de Ain Shams, a los que debo mi formación en esta disciplina y, en particular, Dra. Nadia Gamal El Din Mohamed y Dra. Mona Salah El Din Shalan.

A Valencia “la tierra de las flores, de la luz y del amor”, gracias a tus calles, tus playas, tus jardines y tus rincones mágicos que me sirvieron de inspiración y me ayudaron a contemplar.

Para finalizar, quisiera agradecer a todas las personas que han colaborado de forma directa o indirecta en la elaboración de esta tesis.

ÍNDICE

ÍNDICE DE FIGURAS Y TABLAS	VII
RESUMEN	VIII
ABSTRACT	X
RESUM	XII
LISTA DE ABREVIATURAS	XIV
SISTEMA DE TRANSCRIPCIÓN	XV
INTRODUCCIÓN	- 1 -
1. APROXIMACIÓN AL CINE ÁRABE: CON ESPECIAL ATENCIÓN AL CINE EGIPCIO	- 9 -
1.1. La cinematografía en el mundo árabe.....	- 9 -
1.1.1. Los países del Magreb.....	- 9 -
1.1.1.1. Argelia.....	- 9 -
1.1.1.2. Túnez.....	- 13 -
1.1.1.3. Marruecos.....	- 15 -
1.1.2. Los países del Oriente Medio.....	- 16 -
1.1.2.1. Siria.....	- 16 -
1.1.2.2. Líbano.....	- 18 -
1.1.2.3. Palestina.....	- 20 -
1.1.2.4. Irak.....	- 22 -
1.1.2.5. Jordania.....	- 23 -
1.1.2.6. Los países del Golfo.....	- 24 -
1.2 La cinematografía en Egipto.....	- 25 -
1.2.1 La participación femenina en los inicios del cine egipcio..	- 25 -
1.2.2. Panorama histórico del cine egipcio.....	- 30 -
1.2.2.1. El cine mudo.....	- 33 -

1.2.2.2.	El cine sonoro.....	- 37 -
1.2.2.3.	La preguerra hasta el fin de la guerra (1936-1944)..	- 40 -
1.2.2.4.	La posguerra.....	- 41 -
1.2.2.5.	El periodo posterior a la Revolución de 1952 (1952-1962)	- 43 -
1.2.2.6.	El sector público (1963-1971).....	- 49 -
1.2.2.7.	Los setenta.....	- 53 -
1.2.2.8.	Los ochenta	- 55 -
1.2.2.9.	Los noventa y la primera década del siglo XXI	- 56 -
1.2.3.	Los festivales del cine en Egipto	- 57 -
1.2.4.	La participación del cine egipcio en los festivales internacionales.....	- 61 -
1.3.	La recepción del cine árabe en España.....	- 66 -
2.	EN TORNO A LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL	- 70 -
2.1.	Modalidades de traducción audiovisual	- 74 -
2.1.1.	El doblaje.....	- 75 -
2.1.2.	La subtitulación	- 80 -
2.1.2.1.	Proceso de subtitulación: participantes y fases	- 81 -
2.1.2.2.	Tipos de subtítulos	- 84 -
2.1.2.3.	Normas de la subtitulación.....	- 88 -
2.1.3.	Las voces superpuestas o solapadas (<i>Voice-over</i>)	- 90 -
2.1.4.	La interpretación simultánea	- 90 -
2.2.	Subtitulación o doblaje	- 91 -
2.3.	Aproximación histórica a la traducción audiovisual	- 95 -
2.3.1.	El cine mudo.....	- 95 -
2.3.2.	El cine sonoro.....	- 97 -
2.3.3.	Los problemas de la irrupción del sonido y sus soluciones	- 99 -

2.4.	Visión panorámica de los estudios sobre la traducción audiovisual.....	- 101 -
2.5.	La traducción audiovisual en Egipto	- 108 -
2.6.	Los <i>Fansubs</i>	- 113 -
2.6.1.	Definiciones, rasgos y naturaleza del fenómeno	- 114 -
2.6.2.	Historia y orígenes de <i>fansubs</i>	- 117 -
2.6.3.	Panorama actual	- 118 -
3.	CULTURA, LENGUA Y TRADUCCIÓN	- 121 -
3.1.	Una aproximación al concepto de cultura	- 121 -
3.2.	Breve revisión de la relación entre cultura y lenguaje.....	- 124 -
3.2.1.	El lenguaje como hecho cultural	- 125 -
3.2.2.	La etnolingüística	- 127 -
3.3.	Teorías traductológicas de índole cultural.....	- 129 -
3.3.1.	La dicotomía de Nida	- 131 -
3.3.1.1.	Equivalencia formal	- 132 -
3.3.1.2.	Equivalencia dinámica	- 133 -
3.3.2.	La Escuela de la Manipulación.....	- 133 -
3.3.2.1.	Teoría del polisistema	- 135 -
3.3.2.2.	El concepto de norma.....	- 137 -
3.3.3.	Los Estudios de Traducción	- 140 -
3.3.3.1.	Origen de los Estudios de Traducción.....	- 140 -
3.3.3.2.	Los estudios descriptivos de traducción.....	- 144 -
3.3.4.	Los elementos culturales en Traductología	- 145 -
3.3.4.1.	Denominaciones y clasificaciones	- 146 -
3.3.4.1.1.	La contribución de Nida	- 146 -
3.3.4.1.2.	Los <i>Realia</i>	- 148 -
3.3.4.1.3.	Las palabras culturales de Newmark	- 148 -
3.3.4.1.4.	Las funciones comunicativas de Nord.....	- 149 -

3.3.4.1.5.	La aportación de Katan.....	- 150 -
3.3.4.1.6.	El concepto de <i>culturema</i>	- 151 -
3.3.4.1.7.	La aportación de Molina y Hurtado Albir	- 153 -
3.3.4.1.8.	Los referentes culturales de Igareda	- 155 -
3.4.	Nociones centrales del análisis	- 159 -
3.4.1.	Las técnicas de traducción.....	- 159 -
3.4.1.1.	Breve repaso histórico de clasificaciones propuestas según Hurtado Albir (2001)	- 160 -
3.4.1.1.1.	Los procedimientos técnicos de traducción de las Estilísticas Comparadas.....	- 160 -
3.4.1.1.2.	Las aportaciones de los traductólogos bíblicos ...	- 162 -
3.4.1.1.2.1.	Las técnicas de ajuste.....	- 162 -
3.4.1.1.2.2.	La paráfrasis legítima e ilegítima.....	- 163 -
3.4.1.1.2.3.	El equivalente descriptivo	- 164 -
3.4.1.1.2.4.	La sustitución cultural.....	- 164 -
3.4.1.1.2.5.	La naturalización.....	- 165 -
3.4.1.1.2.6.	La redundancia.....	- 165 -
3.4.1.1.3.	Los procedimientos técnicos de ejecución de Vázquez Ayora	- 166 -
3.4.1.1.4.	La aportación de Newmark.....	- 166 -
3.4.1.1.5.	La aportación de Delisle	- 167 -
3.4.1.2.	Los procedimientos de Ghazala	- 168 -
3.4.1.3.	La aportación de Molina y Hurtado Albir.....	- 171 -
3.4.1.4.	Las técnicas de Martí Ferriol.....	- 173 -
3.4.2.	Las normas de la traducción audiovisual.....	- 175 -
3.4.2.1.	La aportación de Goris.....	- 175 -
3.4.2.2.	La aportación de Ballester.....	- 176 -
3.4.2.3.	La aportación de Martí Ferriol	- 178 -

3.4.3.	Los problemas de traducción y las restricciones de la traducción audiovisual.....	- 179 -
3.4.3.1.	Los problemas de traducción	- 179 -
3.4.3.1.1.	Definición e identificación de problema de traducción....	- 180 -
3.4.3.1.2.	Categorización de los problemas de traducción .	- 182 -
3.4.3.2.	Las restricciones de traducción audiovisual.....	- 185 -
3.4.4.	El método traductor	- 194 -
4.	PRESENTACIÓN DEL CORPUS Y METODOLOGÍA DEL ANÁLISIS	- 202 -
4.1.	Justificación y composición del corpus	- 202 -
4.1.1.	<i>Estación Central (Bāb al-ḥadīd)</i>	- 204 -
4.1.2.	<i>La tierra (Al- 'rd)</i>	- 206 -
4.2.	Youssef Chahine: una historia egipcia	- 208 -
4.2.1.	Obra.....	- 209 -
4.2.2.	Premios.....	- 212 -
4.2.3.	Opiniones.....	- 213 -
4.3.	Metodología del análisis.....	- 214 -
4.3.1.	Pasos del proceso de recogida de datos	- 214 -
4.3.2.	Una propuesta de taxonomía para el análisis de textos audiovisuales árabe-español	- 217 -
5.	DISCUSIÓN Y ANÁLISIS DEL CORPUS	- 223 -
5.1.	Identificación y análisis cualitativo de las restricciones de traducción	- 224 -
5.1.1.	Paremias	- 224 -
5.1.2.	Cuestiones léxicas generales	- 230 -
5.1.3.	Interjecciones y onomatopeyas.....	- 244 -
5.1.4.	Expresiones fijas.....	- 251 -
5.1.5.	Relación texto-imagen.....	- 284 -

5.1.6. Referencias socioculturales	- 289 -
5.1.7. Referencias religiosas	- 321 -
5.2. Anotaciones en torno a las traducciones.....	- 334 -
5.2.1. Traducción imprecisa o demasiado alejada de la VO.....	- 334 -
5.2.2. Cambio total de sentido	- 352 -
5.2.3. Expresiones impropias de la LM	- 356 -
6. CONCLUSIONES	- 358 -
6.1. Conclusiones cualitativas	- 360 -
6.2. Conclusiones cuantitativas	- 364 -
6.3. Perspectivas futuras	- 368 -
BIBLIOGRAFÍA	- 370 -

ÍNDICE DE FIGURAS Y TABLAS

Figura 1. Mapa de Holmes (1972, 1988) para los Estudios de Traducción.....	- 141 -
Figura 2. Muestra del archivo .srt	- 203 -
Figura 3. Relación método-parámetros.....	- 217 -
Tabla 1. Propuesta de clasificación de ámbitos culturales según Molina y Hurtado Albir (2001)	- 154 -
Tabla 2. Clasificación de los referentes culturales en la traducción de textos literarios según Igareda (2011).....	- 158 -
Tabla 3. El modelo de análisis de los textos audiovisuales desde una perspectiva traductológica (Chaume, 2004)	- 189 -
Tabla 4. Restricciones operativas en TAV según Martí Ferriol (2003).....	- 190 -
Tabla 5. Correspondencia entre los factores de Chaume (2004) y la propuesta de clasificación de restricciones de Martí Ferriol (2006).....	- 191 -
Tabla 6. Propuesta de clasificación de restricciones operativas en la variedad de TAV (Martí Ferriol, 2006).....	- 192 -
Tabla 7. Niveles de análisis de los productos audiovisuales según Rica Peromingo (2016).....	- 193 -
Tabla 8. Prioridades y restricciones en la TAV según Rica Peromingo (2016).....	- 193 -
Tabla 9. Ficha técnica de la película Estación Central	- 205 -
Tabla 10. Ficha técnica de la película La tierra	- 208 -
Tabla 11. Ficha de trabajo para el análisis cualitativo	- 215 -
Tabla 12. Propuesta de taxonomía de análisis de nuestro corpus.....	- 220 -
Tabla 13. Análisis cuantitativo de las restricciones presentes en el corpus.....	- 364 -
Tabla 14. Análisis cuantitativo de las normas presentes en el corpus.....	- 365 -
Tabla 15. Análisis cuantitativo de las técnicas presentes en el corpus.....	- 366 -
Tabla 16. Análisis cuantitativo de los errores presentes en el corpus.....	- 367 -

RESUMEN

El despegue de la traducción audiovisual (TAV) tuvo lugar dentro del mundo académico con la aparición de una edición de la revista *Babel* dedicada a la traducción del cine en 1960. Desde entonces, esta variedad de traducción se va adquiriendo una innegable pujanza. A partir de los años ochenta, los traductólogos coinciden en dar prioridad al aspecto comunicativo intercultural de la traducción. A principios de los noventa, se puso en marcha una perspectiva culturalista de la traducción denominada *cultural turn* o giro cultural de traducción. Durante el siglo XXI, la traducción audiovisual (TAV) ha alcanzado su máximo desarrollo experimentando cambios significativos gracias a los grandes avances tecnológicos y la eclosión de nuevas formas de difusión audiovisual. A partir del último tercio de la década de los años noventa, esta área de estudio ha visto un desarrollo vertiginoso en los círculos académicos. Sin embargo, los estudios dedicados a analizar la traducción de textos audiovisuales del árabe al español presentan un campo bastante escaso.

Con el presente trabajo de investigación, pretendemos abrir el camino para llenar un vacío en tales estudios. Partimos de un marco metodológico descriptivo basado en el modelo de análisis elaborado por Martí Ferriol (2006) que consta de tres parámetros de análisis: las restricciones, las normas y las técnicas de la traducción audiovisual para facilitar la posterior identificación del método de traducción para la variedad audiovisual. El objetivo principal de esta tesis consiste en verificar si las tipologías de estrategias traductorales existentes, y

tradicionalmente basadas en combinaciones de idiomas con el inglés son aplicables para analizar la TAV para el caso concreto de la combinación lingüística árabe - español. Para ello se realizó un análisis exhaustivo del tratamiento de los términos culturales presentes en dos películas egipcias subtituladas en español dirigidas por Youssef Chahine *Estación Central (Bāb al-ḥadīd)* (1958) y *La tierra (Al-'rd)* (1969). La elección estuvo condicionada por razones traductológicas y cinematográficas. La profusión de términos culturales presentes, las marcas de oralidad que el traductor ha de solventar en el proceso traductor y la distancia cultural entre las culturas origen y meta suponían un gran desafío para el traductor. Desde el punto de vista cinematográfico, el director Youssef Chahine se desmarcaba del resto con una identidad cinematográfica propia y las películas, objeto de estudio, recibieron el reconocimiento de la crítica nacional e internacional, siendo seleccionadas en la lista de las mejores películas realizadas en la historia cinematográfica árabe.

ABSTRACT

The advent of audiovisual translation (AVT) took place within the academic world with the publication of a special edition of the scholarly journal *Babel* in 1960 which was devoted to cinematographic translation. Since then, this field of translation has been growing rapidly. Since the 1980s, Translation Studies agreed to give priority to the intercultural communication aspect of translation by going beyond the translation's purview of transferring texts or languages to transferring cultures. A cultural approach to the study of translation or "cultural turn" was launched in the early 1990s. During the 21st century, the AVT has reached its maximum development undergoing significant changes thanks to the great technological advances and the emergence of new forms of audiovisual dissemination. Since the late 1990s, this area of study has experienced a remarkable development in academic circles. However, the studies dedicated to analyze the translation of audiovisual texts from Arabic to Spanish remain a limited field research.

The present dissertation is an attempt to open the way to fill a gap in such studies. The methodological descriptive framework adopted in the present dissertation is based on the analysis model developed by Martí Ferriol (2006) which consists of three parameters: restrictions, norms and techniques of AVT to facilitate the subsequent identification of the translation method adopted by the subtitling versions. The main aim of this thesis is to verify whether the existing typologies of translation strategies, and traditionally based on

language combinations with English, are applicable to analyze AVT for the specific case of the Arabic - Spanish language combination. In order to accomplish our aim of study, we carried out an exhaustive analysis of the treatment of the cultural terms in two Egyptian films subtitled in Spanish directed by Youssef Chahine *Central Station* (*Bāb al-ḥadīd*) (1958) and *The land* (*Al-'rd*) (1969). We chose our corpus on translation and cinematographic basis. The abundance of cultural terms in the selected corpus, the characteristics of verbal communication and the cultural distance between the origin and target cultures posed a great challenge for the translator. From the cinematographic point of view, the director Youssef Chahine stood out from the rest with his own cinematographic identity and the films, object of study, received the recognition of national and international critics, being selected in the list of the best films made in the Arab cinematographic history.

RESUM

L'enlairament de la traducció audiovisual (TAV) va tenir lloc dins del món acadèmic amb l'aparició d'una edició de la revista Babel dedicada a la traducció del cinema en 1960. Des de llavors, aquesta varietat de traducció es va adquirint una innegable puixança. A partir dels anys vuitanta, els traductòlegs coincideixen a donar prioritat a l'aspecte comunicatiu intercultural de la traducció. A principis dels noranta, es va posar en marxa una perspectiva culturalista de la traducció denominada cultural turn o gir cultural de traducció. Durant el segle XXI, la traducció audiovisual (TAV) ha aconseguit el seu màxim desenvolupament experimentant canvis significatius gràcies als grans avanços tecnològics i l'eclosió de noves formes de difusió audiovisual. A partir de l'últim terç de la dècada dels anys noranta, aquesta àrea d'estudi ha vist un desenvolupament vertiginós en els cercles acadèmics. No obstant això, els estudis dedicats a analitzar la traducció de textos audiovisuals de l'àrab a l'espanyol presenten un camp bastant escàs.

Amb el present treball de recerca, pretenem obrir el camí per a omplir un buit en tals estudis. Partim d'un marc metodològic descriptiu basat en el model d'anàlisi elaborada per Martí Ferriol (2006) que consta de tres paràmetres d'anàlisi: les restriccions, les normes i les tècniques de la traducció audiovisual per a facilitar la posterior identificació del mètode de traducció per a la varietat audiovisual. L'objectiu principal d'aquesta tesi consisteix a verificar si les tipologies d'estratègies traductores existents, i tradicionalment

basades en combinacions d'idiomes amb l'anglès són aplicables per a analitzar la TAV per al cas concret de la combinació lingüística àrab - espanyol. Per a això es va realitzar una anàlisi exhaustiva del tractament dels termes culturals presents en dues pel·lícules egípcies subtitulades en espanyol dirigides per Youssef Chahine *Estació Central* (Bāb a el-Hadid) (1958) i *La terra* (A el-'rd) (1969). L'elecció va estar condicionada per raons traductològiques i cinematogràfiques. La profusió de termes culturals presents, les marques d'oralitat que el traductor ha de solucionar en el procés traductor i la distància cultural entre les cultures origen i meta suposaven un gran desafiament per al traductor. Des del punt de vista cinematogràfic, el director Youssef Chahine es desmarcava de la resta amb una identitat cinematogràfica pròpia i les pel·lícules, objecte d'estudi, van rebre el reconeixement de la crítica nacional i internacional, sent seleccionades en la llista de les millors pel·lícules realitzades en la història cinematogràfica àrab.

LISTA DE ABREVIATURAS

LO: Lengua original

LM: Lengua meta

TA: Traducción alternativa

VO: Versión original

VS: Versión subtitulada

VOs: Versiones originales

VSs: Versiones subtituladas

DCTEE: Diccionario de Costumbres, Tradiciones y Expresiones Egipcias

DEA: Dictionary of Egyptian-Arabic

DHC: Diccionario del habla cotidiana

DRAE: Diccionario de la Real Academia Española

DUEA: Diccionario de Uso del Español Actual (Clave)

GDLE: Gran Diccionario de Lengua Española (Larousse)

SISTEMA DE TRANSCRIPCIÓN

Sacado de Julio Cortés

Diccionario de árabe culto moderno (árabe – español)

ء	’	ض	ḍ
ب	B	ط	t
ت	T	ظ	z
ث	t̤	ع	‘
ج	Ķ	غ	G
ح	h	ف	F
خ	J	ق	Q
د	D	ك	K
ذ	ḍ	ل	L
ر	R	م	M
ز	Z	ن	N
س	S	ه	H
ش	Š	و	W
ي	š	ي	Y

- *Hamza* inicial no se transcribe
- *Alif maqsūra*: à
- *tā’marbūṭa*: en estado absoluto (*a*); en estado constructo: (*at*)
- Vocales breves: *a, i, u*
- Vocales largas: *ā, ī, ū*
- Diptongos: *aw, ay*
- El artículo: *al-* o *l-* después de palabra terminada en vocal.

Introducción

INTRODUCCIÓN

El despegue de la traducción audiovisual (TAV) tuvo lugar dentro del mundo académico a finales de los años cincuenta y a principios de los sesenta con la aparición de una edición de la revista *Babel* dedicada a la traducción del cine en 1960. Desde entonces, esta variedad de traducción empieza a adquirir una importancia cada vez más notable.

Desde comienzos de los años ochenta, muchos traductólogos abogan por el estudio de traducción como fenómeno cultural más que simplemente lingüístico. A principios de los noventa, se puso en marcha una perspectiva culturalista de la traducción denominada *cultural turn* o giro cultural. Los estudiosos coinciden en presentar la traducción no como un proceso de transcodificación de lengua a lengua sino como “un acto transcultural” (Snell-Hornby); “un proceso comunicativo que se desarrolla dentro de un contexto social” (Hatim y Mason), “un acto intersistémico de comunicación (Toury)”, “una práctica comunicativa y por lo tanto un tipo de comportamiento social” (Hermans) (citado en Hurtado Albir, 1994: 35).

La traducción no es sólo lingüística, sino también textual y sociocultural y además está condicionada por el conjunto de circunstancias que se dan en cada momento histórico (Rabadán, 1991: 28). La traducción de los elementos culturales es una herramienta esencial para establecer identidades y para facilitar (o dificultar) el entendimiento intercultural (Igareda, 2011: 14).

El siglo XXI marca el inicio del crecimiento exponencial de la traducción audiovisual (TAV). Se ve una progresiva decantación hacia los medios audiovisuales frente a los medios impresos haciendo que la traducción audiovisual sea “*The most dynamic and fastest developing trend within Translation Studies*” (Orero, 2004), lo que contribuye a que se convierta en un ámbito de gran interés para los círculos académicos. Sin embargo, la mayoría de los trabajos de investigación se centran, mayormente, en el inglés, relegando otros idiomas como el árabe.

Emprendemos el presente trabajo de investigación orientados por el afán de descubrir un campo poco explorado en la variedad de la traducción audiovisual que son los estudios dedicados a analizar la traducción de términos culturales en el par lingüístico árabe-español, sobre todo, las películas egipcias subtuladas en español.

Tras un meticuloso visionado de varias películas, hemos seleccionado dos películas muy meritorias dirigidas por Youssef Chahine: *Estación Central (Bāb al-ḥadīd)* (1958) y *La tierra (Al-’rd)* (1969) por su alto número de muestras representativas, y además por su importancia tanto en la historia cinematográfica árabe como en la egipcia.

Realizamos un primer acercamiento al área de estudio de los términos culturales en el ámbito de la traducción literaria en el trabajo fin de máster. Los resultados obtenidos nos animaron a seguir investigando los aspectos culturales de la traducción, aunque, esta vez, abordamos los textos audiovisuales que “además de presentar marcas de oralidad, representan situaciones de la realidad, por lo que

persiguen una verosimilitud lingüística en la forma de hablar los personajes que el traductor ha de conseguir en la lengua de llegada” (Hurtado Albir, 2014: 581).

OBJETIVOS

El objetivo principal de esta tesis consiste en verificar si las tipologías de estrategias traductoras existentes, y tradicionalmente basadas en combinaciones de idiomas con el inglés son aplicables para analizar la TAV para el caso concreto de la combinación lingüística árabe – español, partiendo del análisis del tratamiento de los elementos culturales presentes en los textos audiovisuales seleccionados para esta investigación. Para alcanzarlo se plantea los siguientes objetivos específicos:

1. Realizar un somero panorama del cine en el mundo árabe, poniendo más énfasis en el cine egipcio.
2. Determinar un marco metodológico para analizar la traducción de los términos culturales de nuestro corpus, tomando como referencia las teorías traductológicas de carácter cultural, y la revisión teórica de las cuatro nociones centrales del análisis: las restricciones, las normas y las técnicas, junto con el concepto del método traductor.
3. Estudiar las soluciones traductológicas propuestas por las versiones subtituladas (VSs) para determinar su validez basándose en las definiciones de los diccionarios especializados en árabe y en español.

4. Identificar el método traductor empleado para llevar a cabo el trasvase interlingüístico para el caso concreto árabe – español.
5. Determinar los focos culturales de mayor conflicto cultural en la traducción árabe-español.

HIPÓTESIS

Partiendo de la distancia intercultural entre las culturas egipcia y española, abordamos este estudio con los siguientes planteamientos de partida:

1. Decantar hacia el método interpretativo-comunicativo para solventar la cuestión de la barrera cultural entre la cultura origen y la cultura meta.
2. Añadir nuevas técnicas y/o normas de traducción a las aportaciones teóricas ya existentes.
3. Recurrir por parte de las VSs, en la mayoría de los casos, a las técnicas de omisión y descripción, entre otras, lo que lleva a la pérdida total o parcial de la carga cultural del término o de la expresión en cuestión.
4. Existir unos casos de intraducibilidad a la hora de trasladar a la lengua meta que podría resultar en imprecisiones, alteración de sentido o frases impropias de la lengua meta.

METODOLOGÍA

El presente trabajo de investigación se enmarca dentro de los estudios descriptivos de traducción. En la elaboración de nuestra metodología hemos basado, en gran medida, en el modelo de Martí

Ferriol (2006) constituido por tres parámetros: las restricciones, las técnicas y las normas de la traducción audiovisual. Para el análisis de nuestro corpus, hemos adaptado el modelo de Martí Ferriol a los problemas que nos surgen en nuestro caso concreto de la combinación lingüística árabe-español cambiando y añadiendo criterios que hemos considerado relevantes y elaborando así nuestra propia propuesta de modelo de análisis.

El estudio se ha desarrollado en tres etapas:

1. La etapa conceptual: en esta etapa se determina el marco teórico e instrumentos de análisis. Llevamos a cabo una revisión del estado de la cuestión de las propuestas teóricas de índole cultural, el tratamiento de elementos culturales en traductología, las teorías acerca de los tres parámetros de análisis y el método traductor. En cada uno de estos tres parámetros, elaboramos una revisión de las propuestas de clasificación realizadas por distintos traductólogos empezando con las aportaciones realizadas en la traducción escrita, o sea la traducción literaria, como la Escuela de manipulación, Toury (1980, 1995) y Rabadán (1991), entre otros, pasando por las teorías destinadas a la variedad de TAV: Goris (1993), Ballester (2001), Díaz Cintas (2003), Chaume (2005), Martí Ferriol (2006) y Rica Peromingo (2016).
2. La etapa metodológica: basándose en las aportaciones revisadas en la etapa anterior, se propone una taxonomía o modelo de análisis acorde con nuestro trabajo, tomando como referencia la clasificación de Martí Ferriol (2006). Se realiza el

visionado de ambas películas y sus versiones subtitradas. Dicha práctica nos facilita identificar las muestras representativas desde el punto de vista traductológico. Luego, creamos una ficha de trabajo para el análisis cualitativo del corpus.

3. La etapa analítica: se lleva a cabo el análisis cualitativo de las muestras extraídas del corpus para su posterior análisis cuantitativo.

ESTRUCTURACIÓN DE LA TESIS

Este estudio consta de cinco capítulos, además de la presente introducción, las conclusiones y la bibliografía. En este apartado, describimos de forma sintética cada uno de ellos, a fin de ofrecer una visión general del contenido del estudio.

Inicia este estudio el **Capítulo 1**, titulado *Aproximación al cine árabe: con especial atención al cine egipcio*, en el que, en primer lugar, realizamos un esbozo de la cinematografía en el mundo árabe. En segundo lugar, ponemos el foco en la cinematografía egipcia. Por último, planteamos la presencia del cine árabe en España.

El **Capítulo 2**, *En torno a la traducción audiovisual*, consta de seis apartados. En el primero, trazamos un somero panorama de las modalidades más populares de la traducción audiovisual, y más concretamente, la subtitulación que enlaza con el objeto de estudio. El segundo apartado consiste en tratar el debate entre el doblaje y la subtitulación y las opiniones de los defensores y detractores de cada una de ellas. En el tercero, trazamos un recorrido por la historia de la

traducción audiovisual desde el cine mudo hasta el cine sonoro y los problemas del sonido y sus soluciones. Exponemos en el cuarto apartado, una visión panorámica de los estudios sobre la traducción audiovisual. Luego, nos ocuparemos de la cuestión de la traducción audiovisual en Egipto. El sexto y último apartado, nos centraremos en los orígenes y rasgos del fenómeno de *fansubs*.

El **Capítulo 3, *Cultura, lengua y traducción***, comienza con una presentación de las diferentes definiciones del concepto de Cultura. El próximo paso está destinado a tratar la relación entre la cultura y el lenguaje. A continuación, recogemos los distintos enfoques traductológicos de índole cultural. Por último, en este capítulo, nos ocupamos de exponer las aportaciones teóricas acerca de los tres parámetros de nuestro modelo de análisis y el concepto del método traductor.

El **Capítulo 4, *Presentación del corpus y Metodología del análisis***, se dedica a exponer los motivos por los que hemos elegido nuestro corpus, ofreciendo una presentación de las películas objeto de estudio. Luego realizamos un esbozo de los aspectos más destacados de la trayectoria del director Youssef Chahine. Por último, exponemos la metodología seguida en el presente trabajo de investigación haciendo uso de las aportaciones teóricas que hemos revisado en el capítulo anterior.

Con el **Capítulo 5, *Discusión y Análisis del corpus***, llegamos al núcleo central del trabajo. Realizamos el análisis de las películas árabes con sus traducciones correspondientes. Exponemos el fragmento seleccionado en el que aparece el término cultural en

ambas versiones original y subtitulada, resaltando la expresión o el término estudiado en negrita. Posteriormente, identificamos las normas y técnicas propuestas por las VSs para trasladar los términos culturales a la lengua meta. Para determinar la validez de las normas y técnicas utilizadas, recurrimos a las definiciones proporcionadas por los diccionarios árabes y españoles consultados.

Por último, en las **Conclusiones** recopilamos y estudiamos los resultados obtenidos tras el análisis cualitativo realizado en el capítulo anterior. Exponemos las restricciones que resultan más problemáticas y las técnicas y normas más utilizadas por las VSs y evaluamos cómo estas técnicas muestran el método traductor adoptado por las mismas. Además, ofrecemos una cuantificación de las ocurrencias de los tres parámetros de nuestro modelo de análisis.

Al final del trabajo, incluimos la **Bibliografía** consultada a lo largo de este estudio de investigación.

Por último, agregamos un anexo que se puede consultar en formato digital (CD) que contiene el corpus alineado, constituido por las transcripciones originales de las películas y sus subtítulos en español.

Capítulo 1

Aproximación al cine árabe: con especial atención al cine egipcio

1. APROXIMACIÓN AL CINE ÁRABE: CON ESPECIAL ATENCIÓN AL CINE EGIPCIO

En el presente capítulo abordamos tres temas. En primer lugar, pretendemos realizar un sucinto recorrido por la historia del cine en el mundo árabe. En segundo lugar, trazamos detalladamente la cinematografía egipcia a lo largo de su fecundo historial, pero antes de comenzar, arrojamamos luz sobre el papel femenino en los inicios del cine egipcio. Luego, planteamos la presencia del cine árabe en España.

1.1. La cinematografía en el mundo árabe

1.1.1. Los países del Magreb

A diferencia de Egipto, el único país árabe que puede desarrollar una industria cinematográfica, la creación de una industria propia en los países del Magreb sufre cortapisas, lo que explicó la tardía fecha del comienzo de la producción nacional en esta región. El predominio de las producciones extranjeras, especialmente las norteamericanas, obstaculiza la creación de una industria autóctona. En el periodo colonial, esta región se convierte en plató de numerosos filmes europeos y norteamericanos, sin dejar huellas tangibles en la industria cinematográfica. El nacimiento del cine en los países del Magreb se produce en “la resaca postcolonial” (Elena, 1999: 211).

1.1.1.1. Argelia

El cine argelino lideró la aparición y el desarrollo del cine magrebí. Fue el motor del Nuevo Cine Árabe. Según Sadoul (1991),

el periodo entre 1920-1950 se caracteriza por la abultada presencia de producciones norteamericanas o francesas, donde la explotación de las salas “estaba sobre todo reservada a la clientela europea” (Sadoul, 1991: 443). El cine argelino nace durante la guerra de liberación, como una forma de resistencia y lucha por la independencia que empezó en 1957 con una unidad dirigida por el cineasta francés René Vautier.

Tres años más tarde, un comité cinematográfico dependiente del GPRA (Gobierno Provisional de la República Argelina) produjo abundantes documentales y cortometrajes sobre la guerra de la independencia que prevalecen hasta mediados de los setenta. En ese contexto, se realizó *Yasmina*, en 1961, un cortometraje ambientado en los campos de refugiados argelinos en Túnez, obra de Yamal Chanderli y Mohamed Lajdar-Hamin, considerado el representante y el personaje fundamental del incipiente cine argelino. A él deben mucho las obras principales de esta cinematografía.

Con la independencia, se crearon numerosas instituciones cinematográficas como el *Centre National du Cinéma* (en 1967 se transformó en el *Centre Algérienne de la Cinematographie*), la *Cinémathèque Algérienne* y el *Institut National du Cinéma*, que a pesar de su efímera vida, contribuyó a formar a algunos de los más destacados realizadores como, Merzak Allouache, Faruk Beloufa, Sid Ali Mazif, entre otros.

En 1967, se creó la *Office National pour le Commerce et l'Industrie Cinematographie* (ONCIC) que tenía casi el monopolio de la producción y distribución hasta mediados de los ochenta.

En los años sesenta hasta principios de los setenta, el tema principal de la mayoría de películas fue la guerra de liberación.

Aunque no fue el primer largometraje realizado después de la independencia, en 1966 el cine argelino alcanzó resonancia internacional por la película *Assifat al-Aurass* (El viento de los Aurés) de Mohamed Lajdar- Hamina, ganadora del premio a la primera obra en Cannes en 1966 y del premio al mejor Guion en Moscú en 1967.

El periodo (1967-1970) se caracteriza por una estable producción cinematográfica de 16 largometrajes cuyo objetivo es ilustrar la epopeya de la guerra de liberación, aunque había intentos de diversificación temática.

La primera etapa del cine argelino se caracterizó por la política de coproducciones con Italia, Francia, Egipto, Túnez y la OLP, aunque tales producciones no producen los frutos esperados. La segunda etapa del cine argelino empezó con la promulgación de la reforma agraria en 1971 y la proliferación de las películas rurales.

A mediados de los años setenta, se emprendió la tercera etapa de un cine menos conformista y más rico e innovador. La cumbre de esta fase, y la única película árabe galardonada con la Palma de Oro del Festival de Cannes es *Waqai sanawat al-yamr* (Crónicas de los años de brasa, 1975) realizada por Mohamed Lajdar- Hamina.

En 1976, sobresalió *Omar Gatlato* de Merzak Allouache que retrata los problemas de la juventud, el paro y la relación entre ambos sexos obteniendo enorme éxito tanto nacional como internacional, lo que animó al gobierno a producir películas de la misma orientación

que abordan los problemas sociales del público argelino. Ambas películas fueron seleccionadas entre las cien mejores películas árabes.

La inestabilidad política en los años ochenta lleva a una degradación progresiva del sector cinematográfico.

La época de la guerra civil argelina que abarca desde 1991 hasta 2002 ha supuesto un estancamiento del sector del cine. Después de la guerra, se observa una tímida mejora del sector con obras tales como, *Rachida* (2002) de Yamina Bechir-Chouikh y *al-Manara* (2004) de Belkacem Hadjadj, entre otras.

El escaso fomento estatal lleva a la excesiva financiación extranjera pero sin contribuciones reseñables hasta 1994 con la obra de Allouache *Bab el-Oued* que obtuvo el Premio Internacional de Críticos en Cannes 1994. En 1996, Allouache participó en la 69 edición de los Premios de Academia (Óscar) con *¡Hola, prima!* pero no fue nominada. En 2011, ganó el premio de la Mejor Película en el Festival de Cine de Doha Tribeca con *Normal*.

Entre 1991 y 2002, Argelia sufrió lo que se conoce como su decenio negro, fue un blanco de muchos atentados que se cobró la vida de unas tres mil personas en esta lucha antiterrorista entre el gobierno argelino y los grupos rebeldes islamistas. Entre estos atentados terroristas, el cometido en el año 1997 frente a una sala de cine que puso fin no solo de este arte sino de la producción cultural en Argelia. En una entrevista con el director Allouache en 2014, indica que las 350 salas del cine que existían en el país se habían convertido en salones de vídeo, por lo cual los jóvenes argelinos prefieren quedarse en casa o descargar las películas de la red.

El responsable de la filmoteca de la capital argelina Salim Hamdi señala que el otro obstáculo, además de la falta de salas y distribución, es la falta de formación, ya que en la universidad no se ofrecen programas destinados al arte cinematográfico.

1.1.1.2. Túnez

El cine tunecino hizo su debut en 1925 con la película *Ain al-ghazal* (Ojos de gacela) por el tunecino Albert Samama Chikly. En 1935, se realizó *Tergui* un filme francoárabe rodado en los oasis del sur, pero no llegó a estrenarse. Dos años más tarde, J.A. Crenzi filmó *El loco de Kairuán* que tuvo mejor suerte que *Tergui* consiguiendo un éxito considerable entre el público tunecino.

Después de 1945, se crearon los Estudios *África* en un intento de erigir una producción nacional, aunque disponían de un solo pequeño escenario modesto y equipamiento rudimentario.

Según la UNESCO, el país contaba en 1954, en vísperas de su independencia, con 71 cines (Sadoul, 1991: 442).

Por el afán de hacer un cine nacional, el gobierno creó la *Société Anonyme Tunisienne de Production et d'Expansion Cinématographique* (SATPEC) y después de haber producido varios documentales o semidocumentales, el esfuerzo del gobierno tunecino fue fructuoso, y así en 1957 *Goha* de Jacques Barahier vio la luz. Sin embargo, su actividad se redujo a cortometrajes hasta 1965, en el que se realizan *Hamida* de producción totalmente tunecina aunque realizado por el francés Jean Michaud-Milland.

Es de destacar que en 1964, Túnez trató de aplicar cuotas de pantalla para frenar a las grandes multinacionales y proteger al cine nacional, aunque este intento fracasó por la presión de tales multinacionales.

En 1966, nacen las Jornadas Cinematográficas de Cartago -sigue funcionando hasta la actualidad- celebrado cada dos años proyectando la producción cinematográfica africana y árabe y algunos filmes de otros países extranjeros.

Los años setenta están marcados por presentar películas políticas sobre la ocupación francesa como *Bajo la lluvia del otoño* (1970) de Ahmed Khechine, una película de corte social.

Los años ochenta fue la década más importante en la historia nacional. En los noventa destaca Ferid Boughedir con *Halfaouine* (1990) y *Un verano en la Goulette* (1996) que devienen un éxito imprevisto entre el público árabe y europeo, y obtuvieron un reconocimiento crítico. En 1994, irrumpe en escena la gran montadora Mofida Tlati con su opera prima como directora *El silencio de palacios* (*Samt al-qusur*) una fabulosa aproximación a la situación de la mujer en la época previa de la independencia de Túnez en 1956.

En los años 2004 y 2005 se observa un ligero cambio de orientación a través de dos largometrajes: *Hiya wa huwwa* (*Ella y él*) de Elias Baccar y *Al-amir* (*el príncipe*) de Mohamed Zran.

La aportación del Estado se considera muy poca, lo que conduce a que los inversores privados poseen una importancia vital en esta industria, y en algunos casos, los directores se ven obligados a

producirse total o parcialmente sus trabajos. Sin embargo, el papel del Estado está últimamente más activo.

1.1.1.3. Marruecos

La producción no comienza hasta 1967. Se graban bastantes filmes extranjeros aprovechando su paisaje y ambientación oriental por la estabilidad política, pero no existe el cine nacional propiamente dicho.

En un intento por competir con Egipto, se crearon los Estudios de Souissi con el apoyo de un banco francés en Rabat en 1945 y otros vastos estudios en Casablanca en 1946. Casi 16 títulos, marcados por el tipo musical escapista, estaban rodados en árabe o, algunas veces, en árabe y en francés. Por no lograr las ganancias esperadas, el canto de cisne de esta iniciativa fue en 1950.

En la década de los sesenta el *Centre Cinématographique Marocain* desempeña un papel vital al sacar a la luz los cortometrajes realizados por algunos cineastas como Abdelaziz Ramdani, Larbi Bennani, entre otros. En el decenio 1955-1965, debido al predominio de la producción extranjera, el país no contaba con ninguna producción reseñable.

En el año 1968, se produjeron dos películas *Intasir li taish* (*vencer para vivir*) y *Indama tanduyi at-tumur* (*cuando maduran los dátiles*) que aunque no fueron brillantes, abrieron el camino para una nueva generación de directores que sobresalen en los años setenta.

A partir de 1980 empieza la segunda fase del cine marroquí, la del apoyo gubernamental al cine animando a los nuevos directores a

debutar su carrera, lo que produce su fruto esperado y casi una treintena de largometrajes vieron la luz en el lustro 1980-1984.

A pesar de que en la actualidad apenas se producen veinte cintas al año, Marruecos se convierte en un destino de muchos directores gracias a su escenario orientalista y talento técnico con precios accesibles.

1.1.2. Los países del Oriente Medio

1.1.2.1. Siria

La primera exhibición cinematográfica tuvo lugar en Alepo en 1908 a cargo de extranjeros llegados de Turquía con una cámara portátil poniendo dibujos animados, luego en 1912 en Damasco. En 1914, se estableció la primera sala de cine en Alepo, en 1916 en Damasco. Un año después del inicio del cine en Egipto, nace la producción cinematográfica en Siria en 1928.

La producción cinematográfica experimentó varias fluctuaciones y restricciones de condiciones de trabajo, entre ellas, la censura impuesta por las autoridades francesas.

En 1948, se reanudó la actividad cinematográfica con *Nur wa Zalam* (Luz y tinieblas), el primer filme sonoro sirio, obra de Nazeih Al-Shahbandar. Desde 1950 hasta 1960, se realizan documentales entre ellos destaca *El agua y la sequía* de Salah Dehni. Hasta 1963, fecha de la creación de la Organización General del Cine, se habían realizado otros seis largometrajes.

Pero pronto estas compañías privadas se retiraron del campo de producción, ya que su objeto principal fue lograr rentabilidad rápida con poca inversión.

La segunda fase del cine sirio empezó en 1963 con la fundación de la Organización General del Cine y el fomento estatal de la producción cinematográfica y el apoyo a realizar filmes destacables. Aunque, al mismo tiempo, en esta etapa se veía un aumento de producciones comerciales de compañías privadas.

El primer filme producido por la Organización General del Cine no se dio hasta 1966 pero vio la luz en 1970 con *Riyal taht as-shams (Hombres bajo el sol)* dirigido por Nabil al-Malah, uno de los importantes cineastas sirios con casi 150 cintas de largometrajes, cortometrajes y documentales. La película está basada en la novela homónima del escritor palestino Ghasan Kanafani sobre la lucha del pueblo palestino a través de cuatro modelos de diferentes generaciones, narrando los efectos de *Nakba* de 1948, el año en el que el pueblo palestino fue expulsado de sus hogares y tierras a favor del establecimiento del Estado de Israel. Su segundo filme *Al-fahd (El leopardo)*, 1972) también producido por la Organización General del Cine, basado en una novela de Heider Heider, obtuvo varios premios en los Festivales de Damasco, Lucarno, Karlovy Vivery, entre otros.

A lo largo de su carrera, Al-Malah tuvo difíciles momentos con la censura, lo que le llevaba, en algunos periodos, a suspender sus trabajos unos años.

Otra figura que bregó en el recrudecimiento de la censura, fue Omar Amiralay, director y realizador de documentales y un ilustre

activista que desempeñó un papel fundamental en los eventos de la efímera primavera de Damasco que fue testigo de una apertura política, intelectual y social, aunque duró solo siete meses (julio 2000-febrero 2001).

En los años setenta, la Organización General del Cine experimentó muchos altibajos que acaba en un rotundo fracaso en 1979 con la producción de una aventura comercial *La trampa*, llevando a empezar una nueva etapa en los años ochenta, considerada el periodo más rico del cine sirio, donde sobresale una nueva generación de realizadores formados en Moscú como Samir Zikra, Usama Mohamed y Mohamed Malass que abrieron el camino del cine de autor.

Desafortunadamente, más tarde, la censura, la burocracia y el escaso presupuesto de la organización cinematográfica se erigen como obstáculos para la proyección de numerosas películas ante un gran público sirio.

1.1.2.2. Líbano

Los primeros intentos de la producción cinematográfica en Líbano comenzaron durante el mandato francés del Líbano desde 1923, la primera ley de licencia de proyección cinematográfica en Líbano tuvo lugar en 1926. En el periodo comprendido entre 1930 y 1943, el año de su independencia, se habían realizado tres películas de directores extranjeros. Hasta los años cincuenta, la producción fue muy escasa.

A mediados de los 50, el país contaba con una cincuentena de cines llegando en el periodo de 1963-1966 a más de 10 cintas anuales.

En 1956, el padrino del cine libanés Georges Naser dirigió *Ila ayn* (*Hacia dónde*) de estilo neorrealista y el filme “tenía verdadero valor” (Sadoul, 1991: 439) que arroja luz sobre los inmigrantes libaneses a los Estados Unidos y Brasil. Fue el primer filme libanés presentado en Cannes.

Desde 1963, la producción cinematográfica iba espectacularmente en aumento, llegando en 1965 a 50 largometrajes. Esta creciente prosperidad industrial del cine –aunque cuantitativa- atrae a algunos cineastas egipcios en pos de mejores condiciones de trabajo a rodar sus filmes en Líbano. El sector cinematográfico contaba con 180 salas de exhibición, además de una treintena al aire libre en zonas rurales.

Como apunta Elena (1999), la renovación del cine libanés se debió a dos factores fundamentales: el impacto de la guerra y la aparición de una nueva generación de cineastas formados en el extranjero, sobre todo, en Francia.

La obra más prominente de los años setenta y la película más emblemática de la causa palestina durante mucho tiempo es *Kafir Qassem* del director Burhan Alawiya coproducida por Siria sobre la masacre cometida en esta localidad por el ejército israelí en octubre 1956 que se cobró la vida de una cincuentena de personas desarmadas, entre ellas, niños, mujeres y mayores. El estallido de la guerra civil y el conflicto palestino llegaban a ser uno de los temas centrales de esta época, con muy escasas excepciones, incluso tras acabar la guerra.

Durante la posguerra “se ha desarrollado un innovador, vibrante e independiente movimiento artístico y cinematográfico” (Shafik, 2008: 101). En 1977, se estableció la Fundación Árabe de la Imagen por los fotógrafos Fouad Elkoury, Samer Mohdad y Akram Zaatari que, con el paso de tiempo, ganó reconocimiento regional e internacional como el instituto fotográfico líder en el Oriente Medio. Como apunta Shafik (2008), Mohamed Soueid, escritor, crítico y director de documentales es el verdadero padrino del cine independiente libanés. Hizo su debut en 1990 y su documental más exitoso fue *Anochecer* (2000) sobre la guerra civil libanesa.

En 2007, irrumpió en escena *Caramel* de la directora Nadine Labaki que constituye un buen ejemplo de una nueva tendencia que se alejó de la política y la guerra. Una película sensual que se estrenó en Cannes 2007 en la Sección “Quincena de los realizadores” y fue candidata al Premio Cámara de Oro del Festival de Cannes, recibiendo reseñas positivas de los críticos y fue muy bien acogida por el público.

1.1.2.3. Palestina

En 1968 Al-Fatah (Movimiento Nacional de Liberación de Palestina) fundó la primera Unidad del Cine Palestino que pudo rodar casi quince documentales y cortos de testimonio y propaganda. La Unidad pronto fue secundada. A pesar de los intentos realizados desde 1968, la producción cinematográfica palestina se limitó a los documentales que mostraban la lucha contra Israel.

En la conferencia, celebrada en la primera edición del Festival del Cine de Damasco (1979) sobre las películas palestinas, uno de los pioneros del cine de revolución palestino Mustafa Abu Ali apuntaba que “El cine palestino es una pertenencia a la lucha no la geografía, el cine palestino es todas las películas que narran el caso palestino” (Alkasan, 1982:142)¹.

Alkasan (1982) indica que al hablar del cine palestino, nos referimos a las películas cuyo tema se rodea en torno a la causa palestina, las ambiciones y expectativas de los palestinos y su lucha contra la violación sionista dividiendo el cine palestino en tres categorías: a) La producción de las organizaciones palestinas; b) La producción de los países árabes; y c) La producción de los amigos, aliados o simpatizantes extranjeros con la causa.

Entre los cineastas de fuste que prepararon el terreno al desarrollo del cine palestino, sobresale Michael Kleifi que debutó en 1980 con el documental *La memoria fértil* sobre la situación de la mujer en los territorios ocupados. Siete años después, en 1987, realizó su primer largometraje de ficción *Bodas en Galilea*, el primer filme realizado por un palestino tras muchas obras rodadas por árabes o extranjeros a favor de la causa palestina. Fue rodado en una localidad palestina, coproducido con Francia y Bélgica. Fue un hito fundacional tanto por sus cualidades artísticas como por su repercusión internacional en los Festivales de Cannes y San Sebastián donde recibió la Concha de

¹السينما الفلسطينية إنتماء نضالي وليس جغرافي، والسينما الفلسطينية هي كل الأفلام التي تحكي عن فلسطين.

Traducción propia del árabe.

Oro, máximo galardón del certamen donostiarra. Continuó su carrera en los años noventa y la década de 2000 con películas como *El cántico de las piedras* (1990), *Cuento de tres joyas* (1995) y *Zindeeq* (2009), entre otras.

Como señala Shafik (2008: 102), “el cine palestino también gozó de una considerable prosperidad y un sorprendente éxito internacional a pesar del estancamiento del proceso de paz y del deterioro constante de la situación en los Territorios Ocupados”.

Kleifi abrió el camino a una nueva generación, que sigue dejando huellas en el cine palestino hasta la actualidad, como Hani Abu Asaad, Elia Souleiman, Rashid Masharawi, Annemarie Jacir, entre otros.

1.1.2.4. Irak

En 1901 fue la primera exhibición. En los años 20 y 30, las salas ofrecían filmes extranjeros norteamericanos y algunas compañías extranjeras intentaban establecer productoras cinematográficas en Irak.

En 1949 existían 71 cines e iban incrementando hasta llegar a 200 cines en 1960. Desde los inicios del cine iraquí, el realismo es la característica de este cine, por tanto, la mayoría de los directores lanzan sus cámaras a las calles en busca de un cierto realismo cotidiano.

A partir del año 1979, el cine iraquí se decantó hacia las superproducciones ejemplificadas, sobre todo, en películas como: *Los muros* (1979) de Mohamed Chukri Gamil, *Los largos días* (1981) del

director egipcio Tawfiq Saleh, y *Al-qadisyya* (1981) del director egipcio Salah Abu Seif.

El periodo entre 1946 y 1949 ha visto dos coproducciones con Egipto, una con Líbano, y una del francés André Chatan. Hasta los años cuarenta, el sector privado sigue jugando su papel como distribuidor de películas sin entrar en el campo de producción. Se paraliza el cine iraquí a principios de los cincuenta interrumpido por una iniciativa de unos cineastas unidos por el afán de hacer un cine distinto.

La década de los sesenta, representa el comienzo de la producción estatal a través de la Organización General de Cine y Teatro. El clima político que siguió el derrocamiento del Coronel AbdelKareem Qassem en 1963 y el control del poder por el Partido Baaz en 1968 llevó, prácticamente, a la desaparición de la industria privada.

Aunque el Centro Iraquí del Cine Independiente tiene un papel fundamental en el nacimiento del cine iraquí después de 2003, la invasión estadounidense de Irak se retiró en 2011 con un Irak inestable, dejando la financiación europea como la única alternativa que les queda a los cineastas árabe-iraquíes.

1.1.2.5. Jordania

En 1940 existían solo cuatro cines. Once años después, se cuadruplicó a 16 cines. En 1960, ya existen 24 salas (6 de ellas al aire libre). Jordania carece prácticamente de producción, adolece del apoyo estatal, pero fue escenario de varias películas como *Lawrence de Arabia* (1962) e *Indiana Jones* (1999). La Organización del Cine y

la Televisión solo produce cortos turísticos. En 2002 se fundó la Cooperativa de Cineastas de Amán que es una institución cuyo objetivo es promover el cine independiente de Jordania y Palestina.

En 2006, la *Royal Film Commission* se ha convertido una antigua casa construida en 1919 en el primer centro de artes audiovisuales en Jordania llamada *La Casa del Cine* que ofrece talleres educativos, seminarios y proyecciones del cine.

En 2007, irrumpe en el mundo del cine jordano el largometraje *Capitán Abu Raed* dirigido y escrito por Amin Matalqa que obtuvo premios en numerosos festivales del cine.

1.1.2.6. Los países del Golfo

La aportación de los países del Golfo al desarrollo de la cinematografía árabe es casi nula. Arabia Saudí fue el único país en el mundo árabe en el que los cines estaban prohibidos. Solo existían salas para los extranjeros residentes en el país. A partir de 2017, el país pasó por grandes cambios culturales. En 2018, y después de más de tres décadas de prohibición, se inauguró lujosas salas de cine empezando a ofrecer películas al público.

Como indica Elena (1999), la producción cinematográfica nace en los Emiratos Árabes Unidos y Bahrein a finales de los años ochenta pero casi sin aportaciones significativas.

Hasta de la década de los sesenta, en Yemen, Qatar y Omán casi no abrieron salas de proyección.

Al contrario, Kuwait representa una cierta excepción, gracias al importante cineasta Jalid al-Siddiq, considerado el pionero del cine

kuwaití, que debutó en 1972 con la magnífica película *Mar Cruel* en la que plasma la vida de los pescadores de perlas de la región del Golfo antes del descubrimiento del petróleo. En 1976, realiza *La boda de Zayn*, una adaptación de la novela homónima del escritor Tayeb Saleh. En 1985, su película *El halcón* no tuvo ningún éxito y fue su canto del cisne. Además de estos largometrajes, ha realizado numerosos documentales.

1.2 La cinematografía en Egipto

1.2.1 La participación femenina en los inicios del cine egipcio

Uno de los rasgos específicos de la industria cinematográfica egipcia es la participación efectiva de la mujer, sobre todo, en los albores de dicha industria. En un artículo publicado en febrero de 2017 con ocasión de la celebración del primer Festival Fílmico Internacional de la Mujer en Asuán, al sur de Egipto, Atef Bichai, guionista y escritor egipcio, hizo hincapié en el hecho de que “El cine egipcio es el único cine en todo el mundo cuyo pionero es la mujer”².

Cabe mencionar una anécdota relatada por la cineasta egipcia Amal Ramsis que en la undécima edición de la Muestra Internacional del Cine Realizado por Mujeres en Zaragoza (2008), donde se reunieron, en una mesa redonda, algunas realizadoras árabes y españolas para plantear las dificultades con las que se enfrenta cada grupo, a las españolas les resulta arduo acceder a la industria cinematográfica. Al contrario, el problema que afrontan las realizadoras árabes reside en el tipo del cine y la imagen de la mujer

² <https://www.elwatannews.com/news/details/1848386>

que pueden presentar y no en el acceso a la industria, ya que desde los inicios del cine hasta el momento, las mujeres tienen un papel efectivo como actrices, directoras, productoras o montadoras.

En los inicios del cine egipcio, sobresalen algunos nombres de mujeres pioneras en este campo, a continuación exponemos de manera sucinta la biografía de estas figuras cuyas aportaciones han dado un fuerte impulso al séptimo arte en Egipto:

1. Aziza Amir (1901-1952): Fue una actriz, productora, directora y guionista egipcia. La primera mujer que actuó y produjo películas en el mundo árabe. Formó su propia compañía de producción que llevaba el nombre *Isis*. En 1928, estableció un gran estudio llamado *Heliopolis* en El Cairo. Su filmografía incluye 25 títulos, desde *Laila* (1927) hasta *Amint bil-allah* (Creo en Dios, 1952).
2. Bahiga Hafez (1908-1983): Nacida en una familia aristocrática. Era polifacética: actriz, compositora, directora, productora, editora, diseñadora de vestuario y guionista. La primera mujer que compone la banda sonora de películas egipcias. Viajó a París para formarse en la composición musical. Fue la protagonista, productora y compositora de música de *Zainab* 1930, película que cosechó gran éxito en la época del cine mudo. En 1932, fundó su compañía de producción *Fanar Films*. Su última película fue en 1966 en *Al Qâhirah talâtîn* (El Cairo en los años 30) dirigida por Salah Abu Seif.

3. Fátima Rochdi (1908-1996): Fue actriz, productora y directora. Formó su propia compañía teatral que llevaba su nombre. Uno de sus papeles más importantes fue en la película *Al-azima* (La voluntad, 1939). Apreciando sus aportaciones en el cine egipcio y su ingente producción artística, el gobierno egipcio ordenó que una de las calles caiotas lleva su nombre.
4. Asia Dagher (1912-1986): Fue egipcia de origen libanés, nació en Tannourine, Líbano y luego emigró a El Cairo y en 1933 obtuvo la nacionalidad egipcia. Desde un principio, trabajó como autora, y luego destacó como productora, formando su compañía de producción *Lotus Films*, hasta el final de su vida. Flora Lobato, doctora en Filología Hispánica en la Universidad de Salamanca y experta en el mundo árabe y en la relación entre literatura y cine, publicó en 2013 un libro dedicado a esta excelente productora que “consiguió éxitos que no habían logrado varones”³.

En 1935, produjo la primera película histórica, *Shagaret Eldor* sobre la única mujer que gobernó Egipto en la época islámica, en el periodo de transición entre la dinastía ayubí y la era de los mamelucos. Entre las películas que produjo Asia, destacan *Rod Qalbi* (Devuélveme mi corazón, 1956) basada en una novela de Youssef Al-Sebaai que narra los acontecimientos de la Revolución Egipcia de 1952; la otra película del mayor presupuesto del cine egipcio es *An-Nasir*

³<http://ocio.laopiniondezamora.es/agenda/noticias/nws-173675-la-actriz-assia-dagher-fue-una-gran-productora-cine-egipcio-pasado-siglo.html>

Salah ad-Din (El victorioso Saladino, 1963) sobre las Cruzadas de Jerusalén. Ambas se proyectaban en colores, aunque la mayoría de las películas en esas fechas se ponían en blanco y negro.

5. Mary Kwini (1916-2004): Su verdadero nombre es Mary Younis. Nacida en Líbano en 1916. En 1923 se trasladó a El Cairo con su tía Asia Dagher. Empezó su filmografía con la película *Ghadat as-sahara* (La bella del desierto, 1929). Participaba en casi todas las películas producidas por la compañía de su tía, además trabajó como montadora en la época 1929-1942. En 1940 se casó con el famoso director Ahmed Galal y formaban juntos una compañía de producción, independiente de la de su tía, que llamaba *Galal Films*. Después de la muerte de su marido en 1947, fundó su compañía de producción que llevaba su nombre. En 2003, murió después de más de 40 años de grandes aportaciones no solo en el cine egipcio, sino también en el cine árabe.
6. Rachida Abdel Salam (1922-2008): La mejor y más famosa montadora en el cine egipcio y una de las más importantes en el mundo árabe. Su trayectoria, que duró 58 años, incluye más de 160 largometrajes. Ha montado casi todas las películas del renombrado director Youssef Chahine.
7. Nadia Chukri (1933-2012): Una de las montadoras más importantes en el cine egipcio. Trabajó en más de 65 largometrajes además de tres series televisivas. Ha colaborado

con grandes directores que sobresalen en los años ochenta como, Mohamed Khan y Atef Al-Tayeb.

8. Atiat Al-Abnoudi: Nació en el sur de Egipto en 1939. La directora y escritora egipcia más famosa de películas documentales y cortometrajes. Después de culminar su carrera universitaria en la Facultad de Derecho, Universidad de El Cairo en 1963, entró en el mundo artístico como actriz teatral. Continuó sus estudios en el Instituto de Artes Teatrales y luego en el Instituto Superior del Cine en 1972. En 1971, realizó su primer cortometraje *Hosan Al Teen* (Caballo de barro) que tuvo mucho éxito y ganó diversos premios internacionales, entre ellos, el Premio del Festival de jóvenes, Damasco, Siria (1972); la Medalla de Oro del Festival de Manheim, Alemania; y el Premio de mejor documental del Festival de Grenoble, Francia (1973). Obtuvo una beca de la Escuela Internacional de Cine y Televisión en Gran Bretaña en 1976.

En todas sus obras, se interesó en mostrar la vida social cotidiana de la clase baja y el proletariado. Asimismo, dedicó gran parte de sus películas a tratar los problemas y retos con que se enfrentan la mujer egipcia, árabe o africana, como las mujeres que se ven obligadas a encargar sus familias en ausencia de sus maridos en *Mujeres Responsables* (1994), el matrimonio a una edad muy joven en *Sueños de chica* (1995), y la lucha contra el analfabetismo en *Heroínas egipcias* (1997), entre otras.

1.2.2. Panorama histórico del cine egipcio

El arte cinematográfico egipcio es el más veterano e influyente en el mundo árabe, considerado como el paradigma para los cineastas árabes. Los inicios del cine en Egipto coinciden con el surgimiento del cine en Europa. Su enorme producción cinematográfica ha llegado a proclamar a Egipto como el “Hollywood del Oriente Medio”.

Egipto fue el único país árabe que podía establecer una industria cinematográfica nacional durante el periodo colonial. En cambio, por ejemplo, no podemos encontrar ningún filme realizado por los nativos antes de la independencia en 1962 y 1956 en Argelia y Marruecos, respectivamente, ya que el entorpecimiento de los esfuerzos nativos de producción fue la estrategia principal adoptada por las colonias, especialmente, las francesas. Desde el primer filme egipcio en 1927 hasta la actualidad, la producción cinematográfica egipcia alcanzó casi los 3000 filmes lo que representó alrededor de tres cuartas partes de la producción total árabe.

Los orígenes de la industria cinematográfica egipcia datan de los años treinta, junto con el establecimiento de *Estudio Misr*. Desde 1936, Egipto empezó a participar en los festivales internacionales, lo cual ha hecho que ocupe una posición destacada como representante auténtico del cine árabe.

El éxito de la industria cinematográfica egipcia se debe a varias razones, entre ellas, destaca la dinámica multicultural vida en el país y la convivencia de los egipcios con diferentes culturas y nacionalidades sin someterse, en aquel tiempo, a las autoridades coloniales. A pesar de que la ocupación británica terminó en 1952, la

resistencia a la dominación extranjera y el interés de los egipcios por establecer su propia identidad llegaron a ser más tangibles en muchos campos, sobre todo, después del establecimiento del partido político *Al-Wafd* en 1918 y la Revolución de 1919. En 1937, el gobierno egipcio estipuló la abolición de las Capitulaciones que suponía dar derechos legales especiales para los europeos.

En la década de los cuarenta, la producción cinematográfica vivió sus años dorados hasta el punto de que El Cairo se consideró la capital cinematográfica del mundo árabe y la industria cinematográfica se convirtió en la segunda fuente de riqueza tras el algodón. Sin embargo, la industria se vio afectada por distintos factores sociales, económicos y políticos, pasando por altibajos como ocurrió en muchos lugares del mundo.

Samir Farid⁴ (2011), uno de los historiadores más destacados e informados del cine egipcio y árabe, además de ser jurado en numerosos festivales internacionales, apunta que “El mercado del cine en Egipto es uno de los tres únicos mercados en el mundo donde las películas nacionales obtienen la mayor cuota, gracias a leyes que protegen la producción nacional”⁵. Y como veremos más adelante que el apoyo gubernamental ha contribuido, de una manera u otra, al fortalecimiento del cine local.

⁴ Fue honrado en el Festival Internacional de Berlín en la 67 edición en 2017 por ser uno de los críticos cinematográficos prominentes en el mundo árabe, un experto cuyas opiniones constituyen un punto de referencia, con una trayectoria de más de 38 años. Además ha escrito y traducido más de 50 libros sobre la cinematografía.

⁵ <http://www.festival-cannes.com/es/infos-communications/info/articles/introduccion-al-cine-egipcio>

El gran historiador, Samir Farid, explicaba los motivos por los que Egipto ocupa este puesto tan peculiar y prestigioso entre los países árabes durante la primera mitad del siglo XX:

El florecimiento del cine fue el resultado de un desarrollo cultural que comenzó con el descubrimiento del teatro en época del jefive Ismael, quien ordenó construir la Ópera de El Cairo en 1896 y encargó a Verdi la composición de *Aida* [...] La inauguración de la Facultad de Bellas Artes, en 1908, la de la Universidad de El Cairo tuvo lugar ese mismo año [...] La producción del primer cortometraje de ficción mudo, en 1917; la del primer largometraje mudo, en 1927; la inauguración del primer instituto de formación de actores y actrices, en 1930 y la inauguración del Instituto de Música Árabe, en 1932 (Farid, 2007: 17)

Abdelrahman (2005) indica que el surgimiento del cine egipcio casi simultáneamente con el cine en Europa, o Francia en concreto, se debe a dos razones. En primer lugar, la campaña francesa de Egipto (1798-1801) llevada a cabo por el general Napoleón que duró solamente tres años y acabó en fracaso pero gracias a ella Europa redescubre las maravillas del Antiguo Egipto, asimismo los egipcios conocieron los pros y contras de la cultura occidental. En segundo lugar, Egipto fue colonia inglesa desde 1882 hasta 1952 (70 años) lo que llevó a crear una comunidad occidental a lo largo del siglo XIX y la primera mitad de siglo XX.

Shafik (1998/2000) apunta que la introducción del sonido llevó a un boom en la industria cinematográfica egipcia y la profusión de películas musicales de cantantes famosos como Mohamed Abdel Wahab y Om Kulzum. Esta autora ofrece una clasificación del cine egipcio por décadas: 1) En los años cuarenta se mezclaban los

géneros; 2) Los cincuenta y los sesenta: el realismo melodramático y adaptaciones exitosas de Hollywood; 3) Los setenta y los ochenta: drama social que critica la situación social y política del país y reaparición de los géneros de farsa, comedia y el melodrama de los principios.

Hotait Salas (2006) clasifica el cine egipcio en tres géneros predominantes: 1) Los musicales de estrellas ya conocidas; 2) Los melodramas o historias truculentas; y 3) Las comedias.

A continuación, pretendemos aprovechar el planteamiento genérico de la clasificación de Alkasan (1982: 22-76) que distingue siete etapas de la historia del cine egipcio, según las tendencias, desde el cine mudo hasta los años setenta, y continuamos hasta la primera década del siglo XXI.

1.2.2.1. El cine mudo

Egipto fue el primer país en África y Oriente Medio y el segundo del mundo tras Francia que conocía el arte cinematográfico. A principios del año 1895, la humanidad conoce una de las invenciones más importantes en su historia: el cinematógrafo, obra de los hermanos Lumière.

En diciembre del mismo año, tuvo lugar la primera exhibición con público en París donde se proyectaban diez cortometrajes de duración total de unos 20 minutos. En 1896 en un café alejandrino se mostró la primera exhibición de las películas de Lumière, y pocos días después, se proyectaban en El Cairo. En 1897, la casa Lumière envió al

operador Promio a Egipto a rodar unos cortos sobre las imágenes exóticas y los monumentos situados en varias ciudades egipcias.

En 1900, se inauguró la primera sala de exhibición estable en El Cairo. En 1907, se proyectaba un cortometraje, producido por Aziz y Doris⁶, titulado *Visite du khédive à la mosquée El Morsi Aboul Abbas* (la visita del jedive a la mezquita *El Morsi Aboul Abbas*), el cual algunos críticos consideraban como la primera película egipcia. En 1908, el país contaba con once o trece salas en varias ciudades, pertenecientes a compañías extranjeras como las francesas Pathé y Gaumont, donde se proyectaban películas europeas y norteamericanas.

En 1912, se rodó el primer filme en tierras egipcias por un empresario francés llamado Delagarne, con el fin de publicitar a su cabaret en Alejandría. Este filme conducía a una serie de filmes que llevaban el nombre de *Dans les rues d'Alexandrie* (En las calles de Alejandría).

En el mismo año, el cine egipcio conocía por la primera vez los intertítulos puestos en una pantalla separada, y este fue en una sala de exhibición en Alejandría.

Bajo los auspicios de Banca di Roma, los inversores italianos establecieron una compañía de producción cinematográfica en Alejandría en 1917, y así unos cineastas italianos como Rossi y Osato realizaron cortometrajes de ficción en 1917-1918 en Egipto. Sin embargo, después de algunos cortos, la compañía estaba en quiebra

⁶ Dos italianos que regentaban una tienda de fotografía en Alejandría, que al advenir la invención del cinematógrafo, convirtieron su tienda en una sala de exhibición.

por la baja calidad y la falta de conocimiento de la cultura del país, que en uno de sus filmes se ponían las aleyas al revés, lo que conducía a prohibir su proyección.

En esos años, los actores egipcios tomaban parte en los filmes realizados por los europeos, entre ellos, destaca Mohamed Karīm, considerado el primer actor egipcio que apareció en pantalla que luego se dedicó a la dirección cinematográfica y sus películas gozaron de mucho éxito. En esta época, las compañías teatrales empezaron a convertir sus obras teatrales en guiones cinematográficos como *Lorita* (1918) y *el anillo mágico* (1922) aunque no tuvieron ningún éxito.

No se puede hablar de los inicios del cine egipcio ignorando a Mohamed Bayoumi (1894-1963) un personaje tan importante cuyas aportaciones contribuyen al desarrollo de esta industria. Después de la Revolución 1919, Bayoumi fundó una compañía teatral en Alejandría con su amigo, Bichara Wakim, que luego llegó a ser uno de los actores cómicos más famosos en Egipto. Esta compañía teatral fue un punto de partida para muchos actores de esa época. Más tarde, viajó a muchos países en Europa y estudió cinematografía en Alemania.

Al volver a Egipto, trabajó como operador de cámara en la película *En el país de Tut Ankh Amun* dirigida por el italiano Rossi. En 1923, estableció su propio estudio *Amon* en El Cairo y rodó el cortometraje *Barsum yabhz an wazifa* (Barsum está buscando un trabajo). Entre los documentales importantes que realizó Bayoumi, el documental que grabó la vuelta del político egipcio Saad Zaglul del exilio. En 1924, filmó *Al-bashkatib* (El funcionario), un mediodocumental de tan solo 30 minutos. En 1925, cuando estaba grabando un documental sobre las

etapas de la construcción del nuevo edificio de *Bank Misr*, sugirió a Talaat Harb, el gran economista egipcio y fundador del banco, la idea de establecer un estudio cinematográfico, y así fue el inicio del establecimiento de la Compañía *Misr de Representación y Cine* en 1925, a la que Bayoumi dio todos los equipos cinematográficos que había traído de su viaje a Europa, considerados como la piedra angular de dicha compañía.

A finales de 1927, los dos primeros largometrajes egipcios vieron la luz, *Qubla fi saharaa* (Un beso en el desierto) obra de los hermanos Ibrahim y Badr lama de origen palestino o libanés, y *Laila* protagonizado y producido por Aziza Amir que decidió producir una película dirigida por Wedad Orfi - de origen turco - pero después de tres meses de rodaje, una serie de disputas se recrudecieron entre Aziza y Wedad acabando en unos cambios en la historia de la película y la sustitución de Wedad por el egipcio, de origen italiano y austríaco, Stephan Rosti. Los críticos e historiadores cinematográficos consideraban a *Laila* como el inicio del cine egipcio por el éxito extraordinario que logró la película y por ser enteramente egipcios todos los equipos técnicos y artísticos participantes en la película.

En 1930, el director Mohamed Karīm realizaba *Zainab* la película más exitosa de esta época y más lograda desde el punto de vista artístico, asimismo, fue la primera película árabe basada en una novela escrita por Mohamed Hussein Heikel, la primera de la literatura árabe. Se publicó en un libro en 1914 bajo la firma de “campesino egipcio” eludiendo escribir su nombre en la portada. Como consecuencia del tremendo éxito que cosechó la película - que

sorprendió a los propietarios de las salas del cine que antes obstaculizan la proyección del filme, creyendo en el tópico de que los espectadores no van a aceptar una película rodada en el campo lejos de los personajes de la alta sociedad- Mohamed Hussein Heikel reimprimió su novela escribiendo su nombre. Cabe destacar que la novela *Zainab* es la única novela egipcia que fue adaptada dos veces al cine, la primera en 1930 como película muda y la segunda en 1952 se exhibe como una película hablada.

Al final de la época del cine mudo, había ya 86 salas de cine en Egipto, lo que refleja la buena acogida y el gran interés de los egipcios en este arte.

1.2.2.2. El cine sonoro

Lo que se diferencia esta época de la anterior es ganar un nuevo tipo de espectadores, los que no sabían leer los intertítulos que aparecen en la pantalla en el periodo del cine mudo y, en consecuencia, los ingresos del filme egipcio incrementan considerablemente, si bien el nivel artístico de las películas queda sin desarrollo.

El primer filme en este periodo y el segundo para Mohamed Karīm fue *Awlad az-zawat* (Hijos de alta sociedad) en marzo 1932, un *half talkie* rodado en *Estudio Ramsis* fundado por Youssef Wahbi en 1931. En abril 1932, se estrenó la película *Unshudat al fuad* (La canción del corazón) por el italiano Mario Volpi pero de menos éxito que el filme de Karim debido a las larguísimas canciones que resultaron muy aburridas. Después de ser exhibida por primera vez en 1930 en

versión muda, se reestrenó la versión hablada de *Tahta dau al qamar* (Al claro de la luna, 1932) realizada por Chukri Madi que usó los discos fonográficos pero acabó en un fracaso rotundo por falta de la sincronización entre la imagen y el sonido y la mala interpretación de los actores.

La cumbre de esta época fue la película *Al warda al baida* (La rosa blanca, 1933) dirigido por Mohamed Karīm y protagonizado por el famoso cantante Mohamed Abdel Wahab que marcó el inicio de la película musical en el cine egipcio.

En 1935, se inauguraba *Estudio Misr*, el primer estudio cinematográfico moderno no solo en Egipto sino también en Oriente Medio y África, fundado por el primer banco con capital 100% egipcio *Banco Misr* liderado por Talaat Harb que envió a un grupo de jóvenes a Europa para estudiar la cinematografía para garantizar un alto nivel de sus productos artísticos, entre otros, fueron: Ahmed Badrakhan, Mohamed Abdel Azim y Hassan Murad. La industria cinematográfica floreció a lo largo de la década que siguió a la fundación de *Estudio Misr*.

Alkasan (1982) resalta los resultados más importantes de la transición al cine sonoro:

1. Los actores teatrales prestaron mayor interés en el cine y muchos teatros se convirtieron en salas de exhibición de películas.
2. El crecimiento de la producción cinematográfica y el inicio de un nuevo género, las películas musicales en el cine egipcio.

3. El aumento de interés en establecer salas de exhibición y estudios bien equipados, algo que no era tan importante en la época muda. Así encontramos la creación de estudio *Ramsis* fundado por Youssef Wahbi en 1931, *Estudio Misr* en 1935 y otros seis estudios en El Cairo, y una totalidad de 345 películas producidas. Al contrario, en la época muda casi todos los estudios estaban situados en Alejandría. Como consecuencia de este aumento, apareció la película histórica, ya que este tipo requería especiales estudios y grandes decoraciones que antes no estaban disponibles.
4. Una notable afluencia de espectadores a ver las películas egipcias más que las extranjeras.
5. Mayor difusión del filme egipcio en el mundo árabe y mayor capacidad de competir con las producciones extranjeras.
6. La popularidad del dialecto egipcio en todo el mundo árabe gracias a esta industria.
7. La participación de numerosos actores árabes en el cine egipcio.
8. El surgimiento de revistas artísticas y los diarios empezaban a publicar una página semanal dedicada al cine, lo que llevó a aparecer la figura del crítico del cine.
9. Los periódicos extranjeros publicados en Egipto tanto como los periódicos internacionales prestaban mayor interés en la industria cinematográfica egipcia. El gran historiador cinematográfico francés Georges Sadoul fue el primero y uno

de los que hablan sobre el filme egipcio en sus artículos y libros.

10. La participación del filme egipcio en los festivales internacionales del cine, *Wedad* fue representado en el Festival de Venecia en 1936.
11. El inicio del doblaje de filmes extranjeros al árabe. La primera exposición fue la película *Mr. Deeds*, una comedia de 1936 dirigida por Frank Capra.

1.2.2.3. La preguerra hasta el fin de la guerra (1936-1944)

En 1936, se estrenó *Wedad* el primer filme realizado en *Estudio Misr*, protagonizado por la legendaria cantante Om Kulzum dirigido por Fritz Kramp que vino de Alemania como consejero técnico del estudio y fue uno de los principales directores en *Estudio Misr*. La película logró un éxito resonante y fue presentada en el Festival Internacional de Cine en Venecia del mismo año. La industria cinematográfica floreció a manos de *Estudio Misr* y el número de salas de exhibición aumentó a más de un centenar en 1936.

Uno de los realizadores que sobresalió en esta época fue Niazi Mustafa. El cineasta más productivo en el cine egipcio que dirigió 118 películas y escribió el guion de 49 películas en 50 años. Otro nombre reconocido en la historia del cine egipcio es el padrino de los directores Henri Barakat (1914- 1997) un veterano de peculiar trayectoria cinematográfica que empezó en 1942.

En cuanto a la película más importante de esta etapa, en 1939 irrumpió en escena *Al azima* (La voluntad) protagonizada por Hussein

Sedki y Fátima Rochdi, y escrita y dirigida por Kamal Selim (1913-1944) al que los historiadores confieren el honor de ser el mejor cineasta egipcio en el periodo comprendido entre 1930-1944. Este filme muestra la vida egipcia a través de los habitantes de un barrio pobre cairota, constituyendo el inicio de una nueva tendencia en el cine egipcio que es el realismo social sin incluir canciones y danzas en la película.

Al ver la película, George Sadoul (citado en Alkasan, 1982: 40) mostró su admiración diciendo:

Es la mejor película egipcia realizada en el periodo comprendido entre 1930-1945 ya que plasma con esmero la vida en los barrios populares de El Cairo. Esta película merece ser comparada con las maestras obras francesas que aparecen antes de la Segunda Guerra Mundial⁷.

1.2.2.4. La posguerra

En la posguerra de la Segunda Guerra Mundial, el cine fue el sector industrial más rentable tras la industria textil. El número de películas producidas entre 1945 y 1952 alcanzó un promedio de 48 filmes por año. Esta etapa se caracteriza por el desarrollo cuantitativo de producción de películas taquilleras pero, desgraciadamente, no cualitativo.

⁷ إنه أحسن فيلم مصري ظهر في الفترة الواقعة بين 1930-1945، وهو يرسم بفرن أكيد- الحياة في الأحياء الشعبية في مدينة القاهرة، ويستحق هذا الفيلم أن يقارن بأنجح الأفلام الفرنسية الكبيرة التي ظهرت قبل الحرب العالمية الأخيرة.

Traducción propia del árabe.

En 1945, después de la Segunda Guerra Mundial, se expandió la producción cinematográfica súbitamente. Numerosos empresarios, no interesados en la industria cinematográfica sino en sus rápidas ganancias, encontraban en el cine un negocio muy rentable y con bajo presupuesto. El número de películas saltó de 28 (1944-1945) a 67 (1945-1946).

En 1947, se promulgó el código de censura basado en el modelo norteamericano. Quedaba prohibido aproximarse a la vida de las clases sociales humildes, al proletariado, a los aspectos negativos de la realidad social y cultural en Egipto o a cualquier hecho que pudiera incitar a la violencia o el desorden social, lo que conducía a mayor decantación hacia un cine escapista y la producción de las películas musicales y cómicas más que los otros géneros cinematográficos. Las películas se rodaban en ambientes lujosos en los que los campesinos o las clases bajas tenían roles secundarios. Estas normas fueron abrogadas después de la Revolución de 1952.

Pero, además de esta ola de películas mediocres, aparecen unas películas notables producidas por *Estudio Misr*, Mohamed Karim y Asia Dagher y su compañía *Lotus Films*. En 1945, el director Salah Abu Seif (1915-1996) -exmontador en *Estudio Misr*- debutaba su carrera con *Dayman fi albi* (Siempre en mi corazón). Siguiendo la tendencia realista de Kamal Selim (*La voluntad*), Ahmed Kamal Morsi (*El fiscal general*) y Kamel El Telmessani (*El mercado negro*), realizaba dos películas de corte realista pero tuvieron éxito limitado hasta revelarse con *Lak youm ya zalem* (Llegará tu día, 1951). También, cabe mencionar que en este periodo, destacan cuatro

cineastas, Anwar Wagdi (1904-1955) un actor, escritor, director y productor que en la década de los cuarenta se convirtió en una de las estrellas del cine egipcio; Ahmed Salem (1910-1949) el primer locutor egipcio en la radio de Egipto en 1936, luego se dedicó al arte cinematográfico; el director Ezz Eddine Zulfiqar (1919-1963) que fue proclamado el poeta del cine egipcio y el príncipe de las películas románticas; y Fateen Abdel Wahab (1913-1972), denominado el “pionero de comedia” que en 21 años (1949-1970) ha filmado 52 cintas.

1.2.2.5. El periodo posterior a la Revolución de 1952 (1952-1962)

Si el cine egipcio vivió sus años dorados a nivel de cantidad en el transcurso de los años cuarenta, podemos decir que los años cincuenta y sesenta fueron de pleno auge a nivel artístico. Un cine más comprometido y más cercano al neorrealismo empieza a encontrar camino dentro de las salas, alejándose del cine comercial y tocando temas de relevancia sociocultural.

Esta época se distinguió por la gran decantación hacia las adaptaciones cinematográficas de la literatura egipcia. Shafik (1998/2000) apunta que durante las primeras décadas del cine egipcio varias obras literarias occidentales de novelistas como: Víctor Hugo, Alejandro Dumas, Zola, Tolstoi y Dostoievski han sido llevadas a la pantalla. El boom de adaptar obras literarias egipcias al cine fue desde 1952 hasta 1971, donde encontramos muchas películas basadas en novelas de escritores como Naguib Mahfuz, Yussef Idris, Ihsan Abdel

Kudus, Tawfiq al Hakim, Youssef al sebaai, Yehya Haqqi, Taha Hussein, entre otros. Esta autora añadió que 260 películas de 2500 fueron adaptadas al cine entre 1930 y 1993.

No podemos hablar del cine egipcio y su estrecha relación con la literatura sin prestar especial atención al escritor Naguib Mahfuz, Premio Nobel de Literatura de 1988. Uno de los escritores más destacados que interpretó los conflictos y anhelos de su nación. Ha reflejado lucidamente la realidad de una sociedad que vive entre la tensión de ser fiel a su cultura, las influencias externas y la búsqueda de una imprescindible síntesis entre ambas.

Sus obras han sido adaptadas al cine, teatro y televisión alcanzando un gran éxito en razón de que su temática transmite la realidad de no sólo su pueblo sino también de la naturaleza humana. Fueron traducidas a treinta y tres lenguas por lo que hoy son pocas las obras de este autor que no puedan leerse en otras lenguas. Dos de sus obras fueron llevadas al cine mexicano. La primera fue *Principio y fin* dirigida por Arturo Ripstein que recibió el Premio Ariel en 1994. En 1995, la segunda obra *Zuqaq al- Midaq (El callejón de los milagros)* fue llevada al cine por el director mexicano Jorge Fons, que la ambientó en México y con la que ganó muchos premios, entre ellos, el Premio Ariel en 1995 y el Premio Goya a la mejor Película Extranjera de Habla Hispana en 1996.

Mahfuz entró el mundo cinematográfico gracias al ánimo que le brindado por el director Salah Abu Seif. Entre 1947 y 1959, contribuyó enormemente con su producción literaria al séptimo arte en Egipto, bien adaptando sus obras a la pantalla o bien escribiendo o

coescribiendo los guiones. Hasta 1978, 15 de sus novelas han sido llevadas a la pantalla, y aún sigue adaptando sus novelas al cine y a la televisión.

A partir de 1952, surgen las películas patrióticas contra el colonialismo inglés respaldadas financieramente por el Estado, exaltando la Revolución del 1952 y el panarabismo, como *Mustafa Kamil* (1952) de Ahmad Badrajān, *Port Said* (1957) y *Rod Qalbī* (Devuélveme el corazón, 1958) de Ezz Eddine Zulfiqar. No sólo abordan los temas de política nacional, sino también los de la política de otros países árabes, como *Ard al-salam* (Tierra de paz, 1957) de Kamal Al-Sheij⁸ (1919-2004) que trata de la cuestión palestina y *Gamila al- gazairiya* (Gamila, la argelina, 1958) de Youssef Chahine que cuenta la historia de una resistente en la guerra de Argelia.

Aunque antes había realizado obras realistas, en esta época empezaría un nuevo rumbo en el realismo del cine egipcio con los grandes directores Salah Abu Seif, Youssef Chahine y Tawfiq Saleh, junto con, Atef Salem que aborda el tema de la corrupción de los jóvenes en su filme *Ehna al talamza* (Nosotros, los colegiales, 1959).

Las películas de Salah Abu Seif o, como lo llamaban, el padrino del cine realista en Egipto, se caracterizan por plasmar la vida cotidiana en los barrios populares cairotas, analizar la sociedad minuciosamente, ahondar en los detalles y adentrarse en los personajes de sus historias. Muchas de sus películas fueron obras maestras del cine árabe, incluidas en la lista de las mejores cien

⁸ Gran director egipcio conocido por *Hitchcock de Egipto* por su interés en las películas policíacas.

películas árabes. Abu Seif es uno de los directores árabes renombrados cuyos filmes han tenido parte en varios festivales internacionales como: Cannes, Berlín, Moscú, Karlovy Vary y Venecia.

Entre sus obras fundamentales, resaltan *Al usta Hassan* (El capataz Hassan, 1952), *Al-wahsh* (La bestia, 1954), *Shabab imraa* (La juventud de una mujer, 1956) que obtuvo el premio de los críticos en Cannes (1956), *Al-futuwa* (El matón, 1957), *Ana hura* (Soy libre, 1959) y *Principio y fin* (1960) que fue nominada al Grand Prix en 1961 en el Segundo Festival del cine de Moscú.

Abu Seif señaló que la literatura realista tuvo una gran influencia sobre sus realizaciones artísticas. Además de la literatura egipcia, Abu Seif ha demostrado su pasión por la literatura rusa y francesa. Su primera película realista *Lak youm ya zalem* (Llegará su día) un melodrama fue inspirada en *Thérèse Raquin* de Zola.

El escritor egipcio Naguib Mahfuz –Premio Nobel de Literatura 1988– colaboró con Abu Seif en el guion de algunas películas. Ambos formaban un dúo sumamente exitoso. La primera cooperación entre estas dos figuras empezó con la película *Al-Muntaqim* (El vengador, 1947) que se considera la primera experiencia para Mahfuz en escribir guiones de películas.

De hecho, tanto Mahfuz en la literatura como Abu Seif en el cine describieron la vida social de la clase media, sobre todo, la de los barrios populares cairotas de forma muy peculiar. La crítica alemana Erika Richter describe a Abu Seif con estas palabras “Es el maestro

del realismo en Egipto cuyas obras constituyen la columna vertebral en esta tendencia”⁹.

Youssef Chahine (1926-2008) es una de las personalidades más importantes de la historia del cine egipcio y árabe y el más que goza de fama internacional. Dirigió más de 40 películas y documentales que algunas de ellas frecuentan festivales internacionales y fueron exhibidas comercialmente en Europa y en los Estados Unidos. A lo largo de su trayectoria, ganó muchos premios, el Oso de Plata en el Festival de Berlín (1979) y el Premio Especial del Cincuentenario en el Festival de Cannes (1997), entre otros. A pesar de su toque hollywoodiense, Chahine tiene un aire nuevo y distinto de lo común, de lo acostumbrado en el círculo cinematográfico¹⁰.

A pesar de su producción cinematográfica limitada, Tawfiq Saleh (1926-2013) considera uno de los directores egipcios más importantes y uno de los pioneros del realismo en el cine egipcio. En 1955 realizó su primera obra *Darb al-Mahabīl* (El callejón de los necios) en colaboración con Naguib Mahfuz pero no tenía éxito comercial, lo cual lo llevaba a siete años sin actividad cinematográfica y volvió a dirigir en 1962 con *Širā‘ al-abtāl* (La lucha de los héroes). En *al-mutamariidūn* (Los rebeldes, 1966) aborda la situación política en Egipto criticando el régimen nasserista, esta película fue rodada antes de la Guerra de 1967 –o la Guerra de los Seis Días– pero por la censura sólo se estrenó en 1968. Por sus conflictos con la censura,

⁹http://www.cinematelhaddad.com/Cinematel/Cinematel_New/Cinematograph-4.HTM (Traducción propia)

¹⁰ Exponemos la bibliografía detallada del director Youssef Chahine más adelante.

Tawfiq Saleh se vio forzado a emigrar a Siria y luego a Irak en busca de nuevas oportunidades.

En 1972, realizó el admirable filme *Al-majdū'ūn* (Los engañados) basado en la novela *Hombres al sol* del escritor palestino Gassan Kanafani y producido por la Fundación General del cine en Damasco que ganó muchos premios, así como, fue incluido en el listado elaborado en el Festival Internacional de Cine de Dubái (2013), de las mejores cien películas árabes. Esta película trataba de la cuestión de Palestina, los eventos de Septiembre Negro y la desgracia de la muerte del presidente egipcio Gamal Abdel Naser. En 1973 marchó a Irak donde enseñaba el arte cinematográfico.

Después de 1980, Tawfiq Salek dejó de realizar obras cinematográficas y se dedicó, hasta su muerte, a enseñar dirección cinematográfica en el Instituto del Cine en El Cairo.

Pese a estas obras tan decisivas, esta época fue testigo de un cambio social en Egipto, el éxodo rural y el crecimiento de la población en las grandes urbes egipcias, sobre todo, El Cairo y, por consiguiente, encontramos un crecimiento exponencial de salas de exhibición para satisfacer el gusto de los espectadores pero sin modificación o variedad en los temas abordados. En el año 1952, el número de salas ascendió a 315 frente a 194 que existían a finales de los cuarenta.

El 26 de julio de 1956, fue un día decisivo no solo en la historia de Egipto, sino en la del Oriente Medio, el día de la nacionalización del Canal de Suez. Este gran paso confirmó la ruptura con el régimen

anterior, el colonialismo y la monarquía, y el inicio de un nuevo camino hacia la independencia y el dominio estatal.

Uno de los frutos de este giro político, en 1957 se había creado la Organización para la Promoción de la Industria Cinematográfica para mejorar el nivel de las producciones cinematográficas y contribuir a la distribución de la cinematografía egipcia en el extranjero, asimismo la organización anima a traducir los libros dedicados a la cinematografía, casi 25 libros en cooperación con la Institución General Egipcia para Traducción y Publicación.

En 1959, se creó el Instituto Superior del Cine donde graduaba casi todos los directores egipcios que empezaron a trabajar en este campo a partir de esta fecha hasta la actualidad.

1.2.2.6. El sector público (1963-1971)

El periodo del sector público fue uno de los más ricos de la cinematografía egipcia. Al principio el sector público producía filmes de categoría B de bajo presupuesto, pero pronto cambiaba de rumbo y adoptaba una nueva estrategia. En diez años el sector público presentó 30% de la cinematografía egipcia. Se han producido 155 películas – incluido las coproducciones– entre ellas casi 30 películas han destacado por su nivel artístico superando las películas del sector privado. En esta etapa, aparecieron películas que abordan la libertad de la mujer, su derecho de enseñanza y su incorporación en el mercado laboral y el movimiento patriótico.

En 1996, el Festival del Cine de El Cairo publicó el libro *Las cien películas más importantes en la historia del cine egipcio* que

demuestra que el sector público ha producido 24 de ellas (23 basadas en novelas). Así como, la lista de las mejores cien películas en el cine árabe elaborada por el Festival Internacional del Cine de Dubái en su décima edición en 2013 incluye siete filmes del sector público, de los cuales cinco son basados en novelas.

Según Abu Shadi (1996), la relación entre el Estado y el cine comprende tres etapas: la orientación; el apoyo y el auspicio; y la tercera etapa es la administración estatal de los asuntos cinematográficos, la producción y la distribución.

En 1962, se nacionalizó la industria cinematográfica y en el mismo año se creó la Organización General del Cine. A partir de este año, el Estado ejerce un papel trascendente en la producción cinematográfica, y como resultado, la mayoría de las películas fueron producidas por el sector público y la participación del sector privado se reduce considerablemente.

Aunque no fue la primera película producida por el sector público -con la colaboración de Lotus film-, *An-Nasir Salah ad-Din* (El victorioso Saladino, 1963) de Youssef Chahine es la película más importante de corte histórico sobre Saladino el gobernante islámico y libertador de Jerusalén en época de los Cruzados. También, la Organización General del cine –dependiente del Ministerio de Cultura– respaldó la producción de numerosas películas de grandes directores: *fagr yum gadid* (El alba de un nuevo día, 1964), *Al-ard* (La tierra, 1969) y *Al-ijtiyar* (La elección, 1970), todas son dirigidas por Chahine; *Al-Qahira zalazin* (El Cairo en los años 30, 1966) de Salah Abu Seif y *Al-Haram* (El pecado, 1964) basada en una novela del

escritor egipcio Youssef Idris, una película de clase internacional, nominada a ganar la Palma de Oro en el Festival de Cannes en 1965 del veterano director Henri Barakat (1914-1997) y protagonizada por Faten Hamama, ídolo del cine árabe.

Entre los nombres destacados en los años sesenta sobresale el director Hussein Kamal, que empieza su filmografía en 1965 con *Lo imposible*, una adaptación cinematográfica de la novela del escritor egipcio Mustafa Mahmoud. Tres de sus películas fueron elegidas en el listado de las cien mejores películas árabes *El cartero*, 1968; *Algo de miedo*, 1969 y *Veladas del Nilo* 1971 cuyas historias eran basadas en novelas de los escritores egipcias: Yehya Haqqi, Zarwat Abaza y Naguib Mahfuz, respectivamente.

Una obra extraordinaria encabeza el listado de las mejores cien películas árabes y la única película de su director, *La momia* (1969) de Shadi Abdel Salam, producida por la Organización General del Cine y basada en hechos reales, un drama ambientado durante la historia del Egipto faraónico acerca de la relación entre pasado y presente en busca de las raíces y la identidad cultural. Aunque escribió el guion y diseñó la escenografía y el vestuario, sus intentos de realizar su segundo largometraje *Akhenatón* no vieron la luz por requerir un alto presupuesto.

Esta etapa fue testigo de coproducciones con compañías extranjeras, en particular, las italianas pero las obras fracasaron rotundamente tanto dentro como fuera de Egipto.

A pesar de algunos fallos de la Organización General del Cine, no podemos negar que el sector público desempeña un papel

fundamental en los años sesenta, produciendo películas de calidad, obras maestras en la historia del cine egipcio. Pero con el tiempo, surgen muchos cambios que obstaculizan la continuidad de la Organización, como el aumento del coste de producción cinematográfica, el descenso del número de salas, la dificultad de exportaciones, el proteccionismo estatal y la competencia con la televisión que comenzó a emitir en 1960, sin olvidar la nacionalización de muchas compañías del sector privado que lleva a paralizar su actividad y, como resultado, miles de trabajadores perdieron su empleo.

El número de producciones cinematográficas por el sector público empezó a descender gradualmente tras la derrota de la Guerra de los Seis Días en 1967. La industria cinematográfica empezó a flojear que forzó a algunos cineastas a buscar apoyo en coproducciones con países árabes, entre ellos, Líbano, Irak y Argelia.

Así, en 1968, una cincuentena de cineastas y críticos encabezada por Samir Farid, Youssef Cherif Rizkallah y Rafat al-Mihi decidió crear una asociación que aboga por una renovación estética y temática del cine que estaría a la altura de los nuevos cines europeos. Pero dicha asociación no duró mucho ni tuvo mucho éxito. Desde su creación en 1968 hasta su parón en 1971, la *Asociación del Nuevo Cine* promovía la realización de dos películas: *Canción en el camino*, sobre la derrota del 1967 y *Sombras en la otra orilla* acerca de la cuestión palestina.

1.2.2.7. Los setenta

Después de la muerte de Nasser en 1970, Anwar Al-Sadāt tomó el poder e hizo reformas radicales en la política interior que inició con el anuncio de la Revolución Correctiva en 1971 encaminada a recortar el poder del régimen anterior de control socialista, lo cual aumentó la popularidad de Al-Sadāt entre los egipcios. Dichas reformas puso fin a la Organización General del Cine en 1971 para dar camino al sector privado a reanudar su labor en la producción cinematográfica.

Después de la victoria del ejército egipcio en la Guerra de Octubre 1973 contra Israel, Al-Sadāt adoptó el sistema capitalista y anunció la política económica de apertura “*Infītah*” que animaba a la inversión del sector privado y la atracción de inversiones extranjeras. A la política económica de Al-Sadāt se unió entonces la resolución del parlamento egipcio de cortar la subvención de los productos alimenticios básicos que afectó a las clases media y baja, y así estallaron grandes protestas conocidas por las Revueltas del Pan y miles de egipcios tomaron las calles en contra de esta resolución en enero de 1977.

El cine egipcio se enfrenta a sus peores años, reviviendo una nueva era de películas comerciales de rentabilidad inmediata, las películas realistas y sociales no ocupan un lugar privilegiado en la escena por considerarlas una forma de protesta contra el régimen de Al-Sadāt. Las películas norteamericanas e indias inundaban las mejores salas del cine, relegando a las películas de producción nacional en cines de barrio.

Chahine fue uno de los cineastas que bregaba con la censura, su película *Al-usfur* (El gorrión, 1971) un drama sobre los años de la posguerra de 1967 que exige al ejército ir a liberar las tierras ocupadas por Israel, fue prohibida de exhibición durante varios años hasta estrenarse en 1975 pero con varios cortes y sin publicidad.

Pero hay que reconocer que había obras de interés en esta época, como *Urid halan* (Quiero una solución, 1974) protagonizada por Faten Hamama y dirigida por Said Marzuq que trata de la situación legal de la mujer. El filme aspiró a una revisión de la ley sobre el derecho de la mujer en pedir el divorcio que más tarde consiguió cambiar unos artículos en la ley; *Zair al-fagr* (El visitante del alba, 1973) de Mamdouh Shukri que ataca los excesos del régimen nasserista; y *Al-muznubun* (Los culpables) estrenado en 1975 -pero luego la censura suspendió su exhibición- escrito por el Premio Nobel Naguib Mahfuz y Mamdouh al-Lizi que constituye un grito contra la corrupción. Otro filme, *Ahl al-qimma* (Las gentes de alta sociedad, 1981) de Ali Badrajān, basado en una novela de Mahfuz, trata del mismo tema criticando las consecuencias negativas de la política de apertura económica adoptada por Al-Sadāt.

Varios son los motivos que se han aducido para explicar la tendencia escapista del cine egipcio en estos años críticos, entre ellos, la situación económica del país, los acuerdos de Camp David en 1978, el Tratado de Paz con Israel en 1979 y el asesinato de Al-Sadāt en 1981.

1.2.2.8. Los ochenta

Aunque en la década de los ochenta, surgieron unas películas realizadas en poco tiempo, de muy bajo presupuesto y de poca calidad que se llamaban *Al-Muqawalat*, aparecieron algunos directores consagrados que dieron un impulso a un cine culto, intelectual y más innovador. La aparición de realizadores, como Mohamed Khan, Atef Al-Tayeb, Khairy Bishara y Rafaat Al-Mihi, Daud Abdel Sayed vendría a modificar el panorama del cine egipcio.

Comparado con los otros en el grupo, Mohamed Khan (1942-2016) tenía el lenguaje cinematográfico menos melodramático. Más que los demás, estaba deseoso de evitar el estudio, tratando de rodar en lugares reales en pos de realismo cotidiano. De hecho, la mayoría, si no todas, de sus películas se deben su realismo a esta representación minuciosa y detallada de personajes de la clase baja o pequeña burguesía, ya sean rurales o urbanos, en su entorno natural. Algunos buenos ejemplos son *Kharaj wa lamm ya'udd* (Se fue y no volvió, 1984), *Zaugat ragul muhim* (La esposa de un hombre influyente, 1987) una compleja película política que se destacó no solo por la extraordinaria actuación de sus protagonistas sino también por su historia original y sus descripciones meticulosas de sus personajes, y *Ahlam Hind wa Kamil* (Los sueños de Hind y Kamilia, 1988), un retrato sensible de dos sirvientas de El Cairo y su lucha por la supervivencia. También, Khan experimentó otros géneros cinematográficos como: las películas de carretera o *road movies* como *Taer ala el-tariq* (Un pájaro en el camino, 1981) y *Moshwar Omar* (El viaje de Omar, 1986); las musicales como *Mister Karate* (Sr.

Karate, 1993); los biopics como *Ayam al-Sadat* (Los días de Sadat, 2000); y las románticas *Fi shaqqat Misr al-Jadida* (En el apartamento de Heliopolis, 2007).

Atef Al-Tayeb (1947-1995) empezó su carrera como asistente de dirección a Shadi Abdel Salam y Youssef Chahine, entre otros. Tuvo el acierto de retratar ansiedades de la clase media y las expectativas de los jóvenes después de la Guerra de 1973 que fueron solo un espejismo debido a la situación económica que afectó a la clase media y el predominio del oportunismo y el consumismo en la sociedad egipcia. En trece años, ha filmado veinte filmes, tres de ellos fueron elegidos entre las cien mejores películas del cine árabe: *El conductor del autobús* (1982), *El inocente* (1986) y *La huida* (1991). A pesar de tener una corta trayectoria, su veintena de películas hacen de él la gran figura en los ochenta y en la historia del cine egipcio en general.

A finales de los ochenta, apareció en la escena Yusri Nasrallah, que fue uno de los asistentes del director Youssef Chahine. Debutó su carrera con *Sarikat Sayfeya* (*Robos de verano*) en 1988.

1.2.2.9. Los noventa y la primera década del siglo XXI

La producción cinematográfica sufrió altibajos durante los años noventa. Los primeros años vieron un florecimiento de la industria, una baja producción a mediados de esta época y a finales de los noventa apareció “la nueva comedia” apostando por dar protagonismo a un grupo de actores jóvenes como Mohamed Henedi, Hani Ramzi y Mohamed Saad cuyos filmes recaudaron millones de libras egipcias.

Este grupo de actores presentó un cine diseñado para los jóvenes y el consumo familiar.

Según algunos analistas, este aumento de producción se debió a la cámara digital que llegó a finales de los años noventa que no solo mejora la calidad de los filmes en cuanto al sonido y los gráficos sino también el tipo de películas, especialmente, el cine documental que empezaba a ganar terreno en el mundo árabe.

Por otro lado, vemos a finales de los años noventa y la primera década del siglo XXI las películas realistas “más profundas” con una óptica más interesante y original frente a la hegemonía del cine comercial como: *Al-Madina* (la ciudad, 1999) de Yusri Nasrallah y *Al abwab almaglaqa* (Las puertas cerradas, 1999) de Atef Hatata, entre otros.

En los años noventa y la primera década del siglo XXI se extendió la emisión de canales televisivas por satélite en el mundo árabe lo que modificó el cuadro ofreciendo 24 horas de películas lo que constituye un gran competidor a las salas del cine.

1.2.3. Los festivales del cine en Egipto

Varios son los festivales de cine que tuvieron lugar en ciudades egipcias desde el norte en Alejandría hasta la ciudad más meridional de Egipto en Asuán. En los últimos años, los circuitos cinematográficos experimentan un crecimiento del número de festivales, sobre todo, después de la Revolución de 2011. Sin embargo, estos festivales no consiguieron el éxito esperado ni cumplieron sus funciones de fomentar el turismo y la economía local

e incluso el público no sintió la existencia de algunos de ellos, sobre todo, los celebrados en las ciudades pequeñas. En consecuencia, algunos cineastas y críticos presentaron unas sugerencias al Comité Supremo del Ministerio de Cultura para unirse estos nuevos festivales a otros ya existentes. El crítico Tarek Al Shanawi apunta que la multitud de los festivales se considera un malgasto del dinero público, añadiendo que podría organizar un festival, o menor número de festivales pero que sean de calidad. A continuación, arrojamamos luz sobre los festivales egipcios más importantes:

1. Festival Internacional del Cine de El Cairo: el festival de mayor envergadura, celebrado desde 1976 con carácter anual, excepto en el periodo comprendido entre 2011-2013, que fue interrumpido por razones económicas e inestabilidad política. Se considera el primer y el más prestigioso festival internacional del cine en el Oriente Medio, un evento por el que han pasado brillantes personajes en el mundo cinematográfico, entre ellos, el director español Carlos Saura que fue invitado a la 22^a edición del festival en 1998. Se considera el único festival internacional de largometraje en el mundo árabe y África acreditado por la FIAPF (*Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films*).
2. Festival de Cine de Países Mediterráneos de Alejandría: su primera edición tuvo lugar en 1979, fundado por la Asociación Egipcia de Guionistas y Críticos del Cine. La misma ciudad acoge el Festival de Cortometrajes creado en 2015.

3. Festival Internacional de Cine Documental y Cortometrajes de Ismailyya: empezó su andadura en 1991, el primer festival en el mundo árabe especializado en los documentales y cortos, pero fue suspendido casi siete años y reanudaba sus actividades en 2001.
4. Festival Internacional de Cine de Mujeres de El Cairo: es una iniciativa independiente organizada por la productora egipcia Klaketa Árabe y apoyada por la ONGD vasca *Kultura, Communication y Desarrollo (KCD)*, el Festival Internacional de Cine Invisible *Film Sozialak* de Bilbao y la Diputación Foral de Bizkaia. Este evento nace en 2008, cuando la cineasta egipcia Amal Ramsis, formada en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de Madrid y presidenta del festival, toma la iniciativa de organizar “La Caravana de Cine Árabe-Hispanoamericano de Mujeres” o “Entre Cineastas” como una muestra itinerante cuyo objetivo es presentar películas realizadas por directoras árabes e hispanohablantes y no necesariamente de temas sobre la mujer. Con el tiempo, su denominación ha cambiado al Festival Internacional de Cine de Mujeres de El Cairo siendo el primer festival de cine de mujeres en el mundo árabe y la Caravana se convierte en una sección especial del festival. Entre las actividades realizadas por la Caravana, Amal Ramsis ofrece un taller llamado *Videominuto Mujeres* que está destinado a mujeres, mayores de 18 años, que no tienen experiencia dentro del ámbito audiovisual. En sus últimas ediciones, se ampliaron la

programación del festival para incluir las producciones artísticas femeninas procedentes de cualquier rincón del mundo y no solamente el mundo árabe o hispanohablante.

5. Festival de Lúxor del Cine Africano: inició sus ediciones desde 2012, se considera uno de los proyectos de la Asociación de Cineastas Jóvenes Independientes, una asociación no gubernamental sin fines lucrativos, creada en 2006. La idea del festival surgió para dar impulso a la presencia del cine africano en Egipto.
6. Festival de Cine Árabe y Europeo: las cuatro primeras ediciones tuvieron lugar en Lúxor, situada en la ribera oriental del río Nilo, pero a partir de 2017 la sede se trasladó a Sharm el-Sheij para promover la actividad cultural en la provincia del Sur de Sinaí, y porque Asuán acoge el festival del cine africano. El festival está organizado bajo los auspicios del Ministerio de Cultura y organizado por la Fundación “Noon” de Cultura y Artes.
7. Festival Internacional del Cine de Mujeres de Asuán: la ciudad más meridional de Egipto, Asuán, ha sido elegida por los Ministerios de Cultura y Turismo para acoger la primera edición de este festival en febrero 2017 apoyado por British Council y TV5 Monde. La actriz española Maribel Verdú fue la invitada de honor del festival en su primera edición. El festival aspira a construir puentes de cooperación entre las cineastas femeninas de todo el mundo, proyectando filmes

dirigidos por mujeres, protagonistas mujeres o de temas sobre cuestiones femeninas.

8. Festival Internacional del Cine de El Gouna: En la costa del mar Rojo, en El Gouna, un complejo turístico (*resort*), se celebra la primera edición del festival en septiembre 2017 respaldado y auspiciado por el hombre de negocios egipcio Naguib Sawiris, bajo el lema “Cine por la humanidad” dando mayor importancia a las películas enfocadas en temas de contenido humanitario.

1.2.4. La participación del cine egipcio en los festivales internacionales

Los intentos del cine egipcio de trascender las fronteras datan de los años treinta, aunque muchos cineastas y críticos coinciden en considerar la década de los cincuenta el arranque de la participación egipcia en los festivales internacionales por el florecimiento del cine egipcio en esta época. En este apartado, ofrecemos una panorámica general de las participaciones egipcias en los eventos y festivales internacionales poniendo énfasis en los festivales de Venecia, Cannes y Berlín.

El festival Internacional de Cine de Venecia es el festival más antiguo del mundo y uno de los más prestigiosos del mundo, su primera edición fue en 1932. La primera participación del cine egipcio en Venecia fue en 1936 con la película *Wedād*. En 1951, Youssef Chahine participó fuera del concurso oficial con su película *El hijo del Nilo*. En 1957, *Mujeres en mi vida* de Fateen Abdel Wahab

fue seleccionada para participar en la competición oficial del festival pero la película fue excluida del concurso oficial por la demora en enviarla a tiempo al festival. Sin embargo, en el último día del festival, se exhibía la película en una sala comercial y fue muy bien acogida por los espectadores italianos que se lamentaban que no pudiera participar en el concurso oficial. Hend Rustum, protagonista de la película, ganó un certificado de reconocimiento por su rol en la película.

En 1959, participa la película *Soy libre* de Salah Abu Seif basada en la novela de Ihsan Abdel Kudus. Más tarde en 1982, Chahine participó con su película *Historia egipcia*. En 1986, *El principio* de Salah Abu Seif obtuvo el galardón de los críticos y el director fue honrado en esta edición.

En 2003, el legendario actor Omar Sherif recibió el León de Oro a su carrera actoral. Por tercera vez, Chahine participó en 2007 con *El caos* en la competición oficial.

En 2009, fue la cuarta participación egipcia en la competición oficial de Venecia con *El viajero* del director debutante Ahmed Maher. En el mismo año, dos películas se exhiben fuera de concurso en la sección Horizontes: *Uno-Cero* de la directora destacada Kamla Abu Zikri y *Las mujeres de El Cairo* de Yusri Nasrallah. Se proyecta fuera del concurso oficial en 2011, *Tahrir 2011: el bondadoso, el malvado y el político*, un documental de larga duración dirigido por tres directores jóvenes. Se pone en las salas comerciales en Egipto en un intento de atraer al público a este tipo de cine. Asimismo, fue galardonado en varios festivales como: el Festival de Oslo films del

Sur el mejor documental, un especial galardón de UNESCO, y fue nominado al mejor documental en los premios “Cine por la paz” en Berlín 2012.

Desde la primera edición del festival de Cannes en 1946 hasta 2016 se han proyectado 24 largometrajes egipcios. Un solo filme se proyecta fuera de competición en 2006, fue un documental de larga duración de la directora egipcia Tahani Rashed. Entre estas 24 películas, 15 participaron en las competición oficial entre 1946 y 2012, 4 fueron presentadas en la sección *Un Certain Regard* entre 1987 y 2016, y 5 en la Quincena de Realizadores entre 1973 y 1990¹¹.

Cabe destacar que hay dos periodos en los que se suspendió la proyección de películas egipcias en el Festival, entre 1957 y 1963 debido a la ruptura de las relaciones entre Egipto y Francia tras la Guerra de Suez, y la época que abarca desde 1971 hasta 1984 por razones económicas e inestabilidad política. En 2008, se proyectan cuatro películas en el Mercado que acompaña al Festival de Cannes. En 2011, *18 días* un documental sobre la Revolución Egipcia de 2011 fue estrenado en Cannes, está compuesto de 10 cortos, cada uno de director, guionista y actores diferentes. En 2012, *Después de la batalla* dirigida por Yusri Nasrallah fue elegida para competir en la sección oficial del certamen, tras quince años de ausencia de las competiciones oficiales desde *El destino* (1997) de Youssef Chahine. En 2016, *Clash* hizo parte de la Selección Oficial *Un Certain Regard* del Festival de Cannes. Entre los directores destacados cuyas

¹¹ <http://www.festival-cannes.com/es/infos-communiques/info/articles/las-peliculas-egipcias-en-el-festival-de-cannes>

producciones cinematográficas participan en Cannes son: Salah Abu Seif, Mohamed Khan, Atef Al-Tayeb, Yusri Nasrallah, Henri Barakat, Kamal Al-Sheij y el director con más participaciones en Cannes, Youssef Chahine.

El cine egipcio participó en las ediciones del Festival Internacional de Berlín en los años cincuenta y sesenta con películas destacadas como *Zainab* (1952), *Llegará tu día* y *Sin despedida* (1953), *Dónde está mi vida* (1956), *El matón* (1957), *Estación central* (1958), *Hasan we Naema* (1959), *La llamada del alcaraván* que fue nominada al Oso de Oro del Festival de Berlín de 1960, *Las adolescentes* y *La esposa número 13* (1962), *El ladrón y los perros* (1963) *La última noche* y *las manos delicadas* (1964).

En 1965, Egipto rompió sus relaciones diplomáticas con Alemania por su apoyo y alianza con Israel. El año 1967 marca la vuelta del cine egipcio a Berlín con *Los vándalos*. El cine egipcio seguía proyectando sus películas hasta 1979 donde la película *Alejandro... ¿Por qué?* de Youssef Chahine ganó el Oso de Plata-Gran Premio de Jurado. En la 77ª edición del Festival celebrada en 2006 y tras 27 años de ausencia, se proyectaba en la sección Panorama del Festival de Berlín la película *Edificio Yacobián* basada en la exitosa novela del mismo nombre, escrita por Alaa Al-Aswany. Es la primera novela del escritor, considerada el nuevo boom de la literatura árabe que ha arrasado en ventas y se ha traducido a casi una veintena de idiomas, entre ellos el español.

En cuanto a los premios Óscar, Egipto ha seleccionado 32 películas de 1958 a 2017 para ser candidatas al Óscar a la mejor película de habla no inglesa, aunque no fueron nominadas¹².

El año 2016 es un año de récord para el cine egipcio, con siete participaciones en los festivales internacionales, entre ellos, Cannes, Dubái, Londres, Berlín, Estocolmo, Tetuán, y Malmö.

Entre las compañías de producción egipcias sobresale *Clinic* Fundada por el guionista Mohamed Hifzi. Su objetivo es animar a los jóvenes cineastas a realizar sus producciones artísticas. Empezó su trabajo en 2006. Ha producido casi 20 películas, la mayoría de ellas han participado en los festivales internacionales de cine.

Además de las participaciones -antes citadas- las películas egipcias han participado en otros festivales como Toronto, el Festival Internacional de Cine de Róterdam, Festival de Cine Mediterráneo de Montpellier, Festival Internacional de Cine de Amiens, Festival Internacional de Cine de Montreal y Festival Internacional de Cine en Nantes (Francia) dedicado al cine de Asia, África y Latinoamérica que homenajeó a muchos directores egipcios a lo largo de su historia. En su segunda edición (1980) la película *Shafiqá we Metwali* recibió el Montgolfiere de Oro.

¹²https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Egyptian_submissions_for_the_Academy_Award_for_Best_Foreign_Language_Film

1.3. La recepción del cine árabe en España

A pesar de la proximidad entre España y el Mundo Árabe debido a la prolongada presencia árabe en España (711-1492), casi ocho siglos de legado científico y cultural, el cine árabe tiene una presencia muy escasa en las salas comerciales españolas por varios factores como la distribución y la dominación del cine estadounidense, entre otros.

A continuación, ofrecemos un esbozo sobre los festivales españoles especializados en presentar este cine rico tanto en su temática como en su nivel artístico pero desconocido para muchos:

1. Mostra Viva del Mediterrani de Valencia: nace en el año 1980 con el nombre Mostra de València-Cinema del Mediterrani. En 2013, un grupo de personas de diversos campos culturales intentaron revivir el espíritu de la Mostra de València dándole un nuevo nombre Mostra Viva del Mediterrani. En 2016, amplió su programación, desarrollándola a lo largo de diez días en vez de cuatro.
2. Mostra de Cinema Africà de Barcelona: se celebra desde 1995 y organizada por la Asociación Cultural L'Ull Anònim. La Mostra proyecta las producciones cinematográficas (largometrajes, documentales y cortos) procedentes de este continente incluyendo los países árabes de mayor importancia cinematográfica que están situados al norte de África: Argelia, Egipto, Marruecos y Túnez.
3. Festival Internacional de Cine Euroárabe (*Amal*): se celebra en Santiago de Compostela en Galicia cada año. Está organizado

por la Fundación Araganey y cuenta con el apoyo de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) y la Xunta de Galicia. Es el único Festival de Cine Árabe en España con una trayectoria de catorce años -activo desde 2003- construyendo puentes entre Europa y el mundo árabe. Además de ofrecer numerosas películas del mejor cine árabe que están al margen de los circuitos comerciales por falta de distribución, *Amal* va más allá del cine ya que presenta una amplia gama de actividades destinadas a promover el conocimiento y mejor comprensión de la cultura árabe proponiendo exposiciones, concursos, talleres de cine para niños y una semana gastronómica árabe.

4. Festival de Cine Africano de Tarifa (FCAT): ha sido objeto de cambios tanto su denominación como su sede. Desde 2004 se celebra este evento anual con el nombre de Muestra de Cine Africano de Tarifa. En la edición del 2007, lleva el nombre de Festival. Este evento cultural está organizado por la ONGD *Al Tarab*, una asociación sin fines lucrativos que a partir de 2012, abrió sus puertas a otros países no pertenecientes al continente africano: Palestina, Jordania, Siria, Líbano, Yemen, Omán, Los Emiratos Árabes, Qatar, Bahreín, Kuwait, Arabia Saudí e Irak. Las ocho primeras ediciones se celebraron en Tarifa, desde 2012 hasta 2015 el festival se celebró en Córdoba. A partir de 2016, el FCAT se celebra, simultáneamente, en Tarifa (Cádiz) y Tánger (Marruecos) uniendo dos ciudades, dos países y dos continentes diferentes.

5. Mostra de Cinema Àrab i Mediterrani: se celebra a finales de octubre en Sant Feliu de Llobregat (Barcelona) desde el año 2007. Está organizada por la ONG Sodepau con el apoyo de la organización libanesa Beirut DC que empezó su proyecto a finales del año 1999 y tiene por objeto respaldar a los independientes cineastas árabes para que sus filmes trasciendan las fronteras.
6. Festival de Cines del Sur: se desarrolla en Granada desde 2007 cuyo objetivo es abrir nuevos horizontes a producciones fílmicas de países emergentes de Latinoamérica, Asia, Norte de África u Oriente Medio que faltan de espacios de distribución y exhibición.

Además de los festivales y muestras citados, los espectadores españoles pueden acceder a la cinematografía árabe a través de las filmotecas, los ciclos del cine árabe ofrecidos por Casa Árabe o los Martes de Cine, un programa organizado por la Fundación Tres Culturas en Sevilla cuyo objetivo es dar a conocer la cultura de Oriente Próximo y el Norte de África a través del cine como transmisor de la cultura de un país.

También en las Islas Canarias, encontramos el Tenerife Espacio de las Artes (TEA), un complejo arquitectónico promovido por el Cabildo de Tenerife, diseñado por los arquitectos suizos Herzog y de Meuron y el canario Virgilio Gutiérrez. Fue inaugurado en octubre de 2008, cuenta con diversas salas de exposiciones, una gran biblioteca y el Centro de Fotografía Isla de Tenerife. Este espacio cultural ofrece

al público y con precios asequibles una programación de cine que se considera una plataforma de difusión de cintas que no proyectan en las salas comerciales. Entre los filmes proyectados en TEA: *El capitán Abu-Raed*, un largometraje jordano premiado en numerosos festivales como el Festival de Cine de Sundance (EE.UU), Festival Helisinki y Festival Internacional de Dubái, también fue seleccionado a representar a Jordania en la 81 ceremonia de los Premios Óscar; *el cumpleaños de Laila*, una película del famoso director palestino Rashid Masharawi que participa en varios festivales como el Festival de Cine de San Sebastián; *Mujeres de El Cairo*, película dirigida por el destacado director egipcio Yusri Nasrallah y ha sido proyectada en los festivales de Venecia y Toronto; y *Omar* nominada a mejor película de habla no inglesa en los premios Óscar en 2014 y galardonada en Festival de Cannes con el premio del Jurado en la sección *Un Certain Regard*.

Capítulo 2

En torno a la traducción audiovisual

2. EN TORNO A LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

A pesar de que la traducción audiovisual comparte muchos rasgos comunes con la traducción literaria, “*its structures are even more exacting since it is not to be only read but listened to*” (Whitman, 1992: 103).

La peculiaridad de la traducción audiovisual reside en que “está constreñida por la imagen y el sonido, por lo que es fácil que una mala traducción quede en evidencia, bien porque la información que se nos da no es la adecuada, bien porque no se nos da ninguna” (Bernal Merino: 2002, 11). Los avances técnicos están produciendo una revolución con cambios radicales en nuestra sociedad que cada vez decanta hacia los medios audiovisuales relegando los medios impresos y, por eso, Orero (2004: 8) señala que la traducción audiovisual se considera “*The most dynamic field of Translation Studies*”.

Agost (1999: 15) define la traducción audiovisual en los siguientes términos: “Es una traducción especializada que se ocupa de los textos destinados al sector del cine, la televisión, el vídeo y los productos multimedia”.

La definición de Chaume (2004: 30-31) al respecto está en la misma línea pero más ampliada y detallada:

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 y el canal visual [...] incluye las transferencias de textos verbo-icónicos de

cualquier tipo transmitidos a través de los canales acústico y visual en cualquiera de los medios físicos o soportes existentes en la actualidad (pantalla de cine, televisor, ordenador, etc.)

Como acabamos de ver, los textos audiovisuales se distinguen por su característica propia, la convergencia de dos códigos, un código lingüístico (oral y/o escrito) y un código visual (verbal y/o icónico), lo que requiere del traductor no solo conocer la lengua y estar al corriente de los aspectos culturales propios de la lengua origen, sino también realizar una coherencia entre el texto y la imagen. Este mismo autor (2013a: 14) resume este tipo de traducción en las palabras siguientes “La traducción audiovisual (TAV) es la denominación con la que los círculos académicos se refieren a las transferencias semióticas, interlingüísticas e intralingüísticas entre textos audiovisuales”.

Mayoral Asensio (2001c: 21) señala las razones que han comportado el auge de la traducción audiovisual en los mercados internacionales:

La multiplicación de cadenas de televisión regionales y locales; el incremento de actividades como la enseñanza a distancia; la aparición de las plataformas digitales, la televisión a la carta; la extensión de la televisión por cable; la extensión de las emisiones de televisión por satélite [...] el avance técnico, concretado en la emisión por satélite, la transmisión por fibra óptica, el DVD y los productos multimedia.

A lo largo de los años, los estudiosos utilizan varios términos para designar este tipo de traducción, como, *Film dubbing* (Fodor, 1976), Traducción subordinada o *constrained translation* (Titford, 1982;

Mayoral, 1984 y 1993; Rabadán 1991; Lorenzo y Pereira 2000 y 2001), *Film translation* (Snell-Hornby, 1988), *Screen translation* (Mason, 1989), *Film and TV translation* (Delabastita, 1989), *Audiovisual translation* (Luyken 1991, Dries 1995, Shuttleworth y Cowie 1997, Baker 1998), *Media translation* (Eguíluz, 1994), *Film communication* (Lecuona, 1994), Traducción cinematográfica (Hurtado, 1995), Traducción fílmica (Díaz Cintas, 1997) y *Multimedia translation* (Mateo 1997, Gambier y Gottlieb 2001).

Muchos teóricos prefieren utilizar el concepto de “adaptación cinematográfica” en vez de “traducción” para referirse a la subtitulación, el doblaje, las voces superpuestas y el resto de las modalidades de traducción audiovisual, entre ellos, el estudioso belga Dirk Delabastita (1989: 213) que apunta “*If translation is defined as a process of linguistic recoding that should aim at a maximal transfer of source text syntax and semantics into the target language, then clearly film translation is emphatically not a form of genuine translation*”. Y justifica su idea explicando sus razones (*ibíd.*: 213-214):

Many verbal elements of the source film are not translated at all; the constraints of synchrony (dubbing) and of text compression (subtitling) are often felt to be so stringent that the source-text verbal signs which are effectively translated fail to meet the usual criteria of syntactic or semantic faithfulness to the original; more often than not the translation of the dialogues is accompanied by some other operation (mainly cutting) which sometimes even involves the need to “tamper” with the source film dialogues to an even higher degree.

Después de exponer las razones que llevan a Delabastita a negar la denominación “traducción”, Mayoral Asensio (1993) expresa su postura ante este punto de discusión y concluye “aceptando ambas denominaciones siempre que se refieran a lo mismo”.

Como observamos, la mayoría de las denominaciones están ligadas al cine, puesto que el inicio de este tipo de traducción está relacionado con la historia cinematográfica. Pero con la incorporación de traducción para la televisión, el vídeo y el DVD resulta claro que la acepción más común o difundida es la traducción audiovisual, ya que engloba sus características.

Orero (2004, 8) opta por la denominación “Traducción audiovisual”, ya que “*Screen Translation*” (traducción para la pantalla) no pretende incluir la traducción para el teatro ni la radio y el término “Multimedia” puede tener más que ver con el área de “*Information Technology*” (IT):

Audiovisual Translation will encompass all translations –or multisemiotic transfer– for production or postproduction in any media or format, and also the new areas of media accessibility: subtitling for the deaf and the hard of hearing and audiodescription for the blind and the visually impaired.

Agost (1999) distingue cuatro macrogéneros de la traducción audiovisual: a) Dramáticos (películas, series, telenovelas, telefilmes, dibujos animados, etc.); b) Informativos (documentales, *reality-shows*, reportajes, entrevistas, etc.); c) Publicitarios (anuncios, anuncios dialogados, propaganda electoral, etc.); d) De entretenimiento (programas de gimnasia, concursos, programas de

humor, horóscopo, etc.). En nuestro trabajo de investigación nos centraremos en el género dramático, sobre todo, el cinematográfico.

2.1. Modalidades de traducción audiovisual

Se entiende por *modalidades* de traducción audiovisual, “Los métodos técnicos que se utilizan para realizar el trasvase lingüístico de un texto audiovisual de una lengua a otra” (Chaume, 2004: 31). Los textos audiovisuales se caracterizan por tener dos códigos, como hemos mencionado, el código visual que es invariable y el código oral o lingüístico que es traducido a través de diferentes modalidades.

A lo largo de los años, las modalidades han sido objeto de varias clasificaciones: Luyken 1991, Gambier 1996 y 2003, Agost 1999, Díaz Cintas 2001, Chaume 2004, Perego 2005, Hernandez Bartolomé y Mendiluce Cabrera 2005, Bartoll 2008 y Jüngst 2010 (Cerezo Merchán, 2012: 68).

En el presente apartado, no nos adentramos en exponer todas las modalidades de la traducción audiovisual, sino que nos centramos en las más destacadas y más consensuadas entre los autores citados anteriormente, que son: el doblaje, la subtitulación, las voces superpuestas (*voice-over*) y la interpretación simultánea, con especial atención al doblaje y la subtitulación, siendo las modalidades más extendidas y populares por todo el mundo.

2.1.1. El doblaje

En cuanto al concepto de esta modalidad, el doblaje recibe muchas definiciones, entre ellas, “es la grabación de una voz en sincronía con los labios de un actor de imagen o una referencia determinada, que imite lo más fielmente posible la interpretación de la voz original” (Ávila, 1997a: 18).

Chaves García (2000: 44) explica el proceso del doblaje con más claridad “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”.

La definición de Díaz Cintas (2001: 41) al respecto está en la misma línea del autor anterior, “El doblaje consiste en sustituir la pista sonora original de una película, que contiene los diálogos de los actores, por una grabación en la lengua deseada que dé cuenta del mensaje original, manteniendo al mismo tiempo una sincronía entre los sonidos en la lengua de la traducción y los movimientos labiales de los actores”.

En su definición, Chaume (2004: 32) arroja luz sobre los profesionales que participan en el proceso del doblaje, señalando que “consiste en la traducción y ajuste de un guion de un texto audiovisual y la posterior interpretación de esta traducción por parte de los actores, bajo la dirección del director de doblaje y los consejos del asesor lingüístico, cuando esta figura existe”.

Como se desprende de las definiciones anteriores, la característica más relevante del doblaje, es el ajuste, es decir, la adecuación visual y

temporal del diálogo traducido a los movimientos labiales y gestos de los actores de pantalla.

Muchos son los autores que realizan clasificaciones de las fases del doblaje que “coinciden en el contenido, aunque no en la nomenclatura” (Chaume, 2004: 62). Casi todos los autores parecen estar de acuerdo en “diferenciar la parte puramente técnica de la propiamente traductora e interpretativa, y, en esta última, hay bastante consenso en nombrar las fases de traducción, adaptación y doblaje” (*ibíd.*: 63).

Martín Villa (1994: 324-329) indica que hay cinco etapas de elaboración del proceso del doblaje: traducción, adaptación, producción (presupuestar la película, hacer los repartos, elegir al director, preparar el calendario de doblaje, elegir a los técnicos y las salas), dirección y mezclas.

Agost (1999: 62) centra su interés en exponer las fases de la traducción, la adaptación o el ajuste y la dirección ya que “guardan una relación directa con la traducción para el doblaje o que inciden de forma indirecta en el texto final”.

Chaves García (1999: 117) elabora un esquema de los procedimientos técnicos del proceso del doblaje que son: filme en versión original; visualización del filme por los responsables del doblaje; traducción; ajuste-adaptación; producción: casting, preparación del plan de trabajo, elaboración de los textos para los actores; doblaje en sala y dirección; mezclas; y, finalmente, el filme doblado.

Por su parte, Chaume (2004: 62) distingue seis fases del doblaje: a) Adquisición del texto audiovisual extranjero por parte de una empresa, pública o privada; b) Encargo a un estudio de doblaje de traducción del texto, en caso de que la empresa disponga de su propio estudio, no hace falta esta fase; c) Encargo a un traductor por parte del estudio y en algunos casos el traductor se encarga de la adaptación; d) Doblaje de los actores en el estudio de grabación bajo la supervisión del director y el asesor lingüístico; e) Mezclas, es la última fase del proceso del doblaje, encargada por el técnico del sonido que es responsable de adecuar la pista sonora de las intervenciones de los actores con respecto a las imágenes o incluso de crear bandas sonoras o de ambiente.

Antes de proceder a exponer las fases que componen el proceso del doblaje, conviene señalar que en dicho proceso intervienen muchos participantes: el cliente, el traductor, el adaptador o ajustador, el director de doblaje, los técnicos del sonido, el asesor lingüístico y los actores. Aunque no es preciso que el traductor sepa realizar las tareas del resto de los participantes, es muy recomendable que tenga un conocimiento somero de los procedimientos técnicos, de los materiales y de las fases de dicho proceso.

A continuación, desglosamos las fases que opinamos que afectan al producto final del doblaje: la traducción, la adaptación o el ajuste, la dirección y las mezclas.

1. La traducción: es la fase, junto con el ajuste, que merece mayor atención y preferencia. Natalia Izard (1992) destaca la complejidad de la traducción de obras audiovisuales, que no

solo reside en que el traductor se da cuenta de los aspectos fonológicos, gramaticales y de semántica para lograr el mismo efecto del vocablo del texto original (TO), sino que se ve obligado a seguir las normas establecidas de la modalidad como supresión o modificación del TO para conseguir la sincronía entre voz y cara, ya que la longitud y la forma de hablar difiere de una lengua a otra.

Lo más importante que el traductor debe perseguir es hacer que el público de llegada sienta que el actor que aparece en la pantalla hable su misma lengua, es decir, que la traducción resulta tan natural y creíble.

2. La adaptación o el ajuste: una vez terminada la fase de traducción, empieza la fase de vital importancia en el proceso del doblaje: el ajuste de diálogos. Una de las cuestiones que puede llevar a resultados insatisfactorios del producto final del doblaje es que el traductor y el adaptador sean personas diferentes y, por consiguiente, es muy recomendable que el traductor realice el ajuste para garantizar mayor fidelidad al TO.

El lingüista húngaro István Fodor (1976) fue el primero en distinguir tres tipos de sincronía en el doblaje:

- a) Sincronía fonética o visual como la denomina Agost (1999): adecuación entre los movimientos articulatorios del actor en pantalla y los sonidos que se oyen.

- b) Sincronía de caracterización o sincronía quinésica: armonía entre la voz del actor que dobla y el aspecto o los movimientos corporales del actor en pantalla.
 - c) Sincronía del contenido o isocronía: adecuación temporal a la duración de los enunciados de los actores de pantalla.
3. La dirección: en esta fase participan diversas figuras: el director del doblaje, los actores y el asesor lingüístico. Martín Villa (1994: 327) nos da cuenta de las funciones del director:

Guiar la interpretación de los actores de doblaje a un fin común [...] Puede modificar sobre la marcha la intención original del traductor y del adaptador, tomando decisiones como las de doblar textos que en la versión original aparecen escritos, como carteles, palabras de periódicos o cartas.

En el mismo sentido, Agost (1999) apunta que entre las tareas que corresponden al director está el sincronismo de caracterización. Ávila (1997a: 49) afirma que “la responsabilidad de todo el proceso de doblaje recae sobre una sola persona, a la que se denomina director”.

En cuanto al actor, su trabajo “requiere en primer lugar una identificación física instantánea con el personaje” (Martín Villa, 1997: 328).

Por último, cabe mencionar el papel del asesor lingüístico que:

Se preocupa esencialmente de respetar la normativa lingüística y también del ajuste, tanto de la sincronía labial, como de la sincronía prosódica. Puede hacer cambiar los *takes* si éstos no siguen los criterios mencionados [...] aconseja y sugiere modificaciones relacionadas con

aspectos normativos de fonética, morfología, léxico y sintaxis de la lengua meta y con la isocronía y la sincronía labial [...] La figura del asesor lingüístico confiere calidad a los doblajes y, por su preparación lingüística y filológica, aporta al producto final los detalles que diferencian un buen doblaje de uno mediocre (Chaume, 2004: 79).

4. Las mezclas: es la última fase del doblaje de la que se encarga el técnico del sonido. En esta fase se matizan ideas sonoras mediante la ecualización de voces, la adecuación de planos sonoros con respecto a los fotográficos, el refuerzo de los sonidos o efectos-sala e incluso su creación, la solución de errores de sincronía descuidados en registro, filtrajes, espacios, etc.

2.1.2. La subtitulación

A diferencia del doblaje, en la subtitulación no cambia ningún elemento del texto original, sino que se añade un texto escrito (subtítulos) en la lengua meta, como la define Díaz Cintas (2001: 23):

Una práctica lingüística que consiste en ofrecer, generalmente en la parte inferior de la pantalla, un texto escrito que pretende dar cuenta de los diálogos de los actores así como de aquellos elementos discursivos que forman parte de la fotografía (cartas, pintadas, pancartas...) o la pista sonora (canciones) [...] Los subtítulos han de estar sincronizados con la imagen y los diálogos, deben ofrecer un recuento semántico adecuado de los mismos y permanecer en pantalla el tiempo suficiente para que los espectadores puedan leerlos.

A modo de curiosidad, Díaz Cintas y Remael (2007) apuntan que en el cine japonés los subtítulos se ponen verticalmente y aparecen en la parte derecha de la pantalla.

Gottlieb (1994: 101) nos ofrece una definición metafórica de la subtitulación:

Subtitling is an amphibian: it flows with the current of speech, defining the pace of reception; it jumps at regular intervals, allowing a new text chunk to be read; and flying over the audiovisual landscape, it does not mingle with the human voices of that landscape: instead it provides the audience with the bird's-eye view of the scenery.

2.1.2.1. *Proceso de subtitulación: participantes y fases*

El proceso de la subtitulación es menos complejo que el del doblaje ya que el número de las figuras implicadas en él es menor. Los participantes que intervienen en este proceso, de acuerdo al orden de participación, son: el cliente, el personal del laboratorio, los profesionales y los técnicos. Los que asumen la mayor responsabilidad son los profesionales y los técnicos.

Las fases que componen el proceso subtitulador están sujetas a diferentes clasificaciones: Mayoral (1993), Marqués y Torregrosa (1996), Leboreiro y Poza (2001), Díaz Cintas (2001, 2003), Chaume (2004), entre otros.

Basándose en las clasificaciones anteriores, las fases del proceso subtitulador son:

1. Encargo: el cliente (distribuidor, productor o cadena televisiva) entrega el producto audiovisual al laboratorio.
2. Inscripción y telecinado: el laboratorio guarda en una tarjeta los detalles de la película, como el título, el nombre del cliente, la duración de la película, el nombre del traductor,

etc. Luego se visiona la copia original de la película para verificar si hay alguna anomalía y, por fin, se realiza una copia de trabajo.

3. Localización, pautado de guion o *spotting*: esta etapa está llevada por el localizador (el primer profesional en este proceso), es la persona encargada de dividir los diálogos originales en unidades traducibles y delimitar los tiempos de entrada y salida de los subtítulos, por tanto, es imprescindible respetar los cambios de plano y escena, sincronizar dicho tiempo con la pista sonora de la película y seguir un único método a lo largo del proceso de subtitulación, por ejemplo, la traducción de las canciones en la película, el traductor debe decidir traducirlas todas o ninguna.
4. Traducción y adaptación o ajuste: esta etapa se considera clave para conseguir un óptimo producto final. El traductor (el segundo profesional) visiona la película para tomar notas, especialmente, relacionadas con el entorno cultural del TO, y luego la traduce sin síntesis de información. Al terminar la traducción, empieza la adaptación que se trata de adaptar y condensar la traducción base para ser ajustada al desarrollo de la acción y el diálogo original y la velocidad de lectura que permita una comprensión cómoda del texto.

Anteriormente existían dos figuras, el traductor y el adaptador, pero cada vez es más frecuente que la figura del adaptador desaparece, y la etapa de traducción y adaptación

la ejecutan los traductores. Como indica Luyken *et al.* (1991: 57) “*Ideally the translation and subtitling functions should be combined in one person which will reduce the risk of error due to the inaccurate communication of concepts*”.

5. Revisión: se verifica si hay posibles faltas gramaticales u ortográficas, aunque Díaz Cintas (2001) indica que esta etapa es, en muchas ocasiones, ignorada porque supone un incremento de coste.
6. Simulación: en esta etapa se le ofrece al cliente la posibilidad de realizar cambios o alteraciones antes de imprimir.
7. Impresión de los subtítulos por láser: Díaz Cintas (2001) comenta que los festivales o filmotecas tienden a utilizar el subtitulado electrónico que no requiere la impresión de los textos en copia. Y añade que “la relación umbilical del subtitulado con los avances tecnológicos hace previsible que en un futuro no muy distante [...] esta etapa de impresión y la posterior de lavado dejen de ser necesarias” (*ibíd.*: 82).
8. Lavado: la impresión por láser lleva a la oscuridad de la cinta por lo que obliga a lavarse en una máquina especial.
9. Visionado final.
10. Expedición: entrega del producto final al cliente.
11. Archivo: es la etapa final que consiste en archivar la VO de la película.

2.1.2.2. Tipos de subtítulos

Existen varias tipologías de subtitulación, mencionamos las más destacadas: Luyken (1991), Gottlieb (1997), Ivarsson y Carroll (1998), De Linde y Kay (1999).

En 2001, Díaz Cintas distingue tres categorías de la subtitulación basadas en criterios formales, lingüísticos y técnicos. En 2003, añade una cuarta categoría atendiendo al canal de difusión de los subtítulos. En 2007, Díaz Cintas y Remael amplían y perfeccionan las categorías anteriores. A continuación, vamos a exponer la clasificación más reciente por ser una de las más completas:

1. Parámetro Lingüístico: estos autores se diferencian entre subtítulos *intralingüísticos*, *interlingüísticos* y *bilingüe*. Los subtítulos *intralingüísticos* goza, últimamente, de considerable popularidad. En este caso no existe cambio de lenguas sino de modo. Este tipo de subtítulos está destinado a diferentes tipos de audiencia: a) Puede servir para personas con discapacidad auditiva; b) Tiene fines didácticos, es una poderosa herramienta en la enseñanza de lenguas extranjeras, ya que permite al estudiante ver escritos los diálogos de los actores; c) El tercer tipo del subtítulo intralingüístico es el efecto karaoke; d) Encontramos los subtítulos intralingüísticos en las películas o los programas que contienen variantes del mismo idioma para facilitar la comprensión; e) Se encuentra este tipo de subtítulos en las estaciones de metro en las pantallas de televisión donde se ponen sin volumen para no molestar al público.

A diferencia del subtítulado *intringüístico*, el *interlingüístico* o como lo llama Gottlieb (1994) *diagonal subtitling* se produce entre lenguas y modos diferentes y es el tipo más conocido y en el que vamos a poner más énfasis en nuestro estudio. Según los autores, existen dos subtipos de subtítulado interlingüístico, para oyentes o difusión general y para personas con déficit auditivo.

Mientras que el subtítulado *bilingüe* tiene un carácter peculiar, se incorpora los subtítulos en dos líneas en dos lenguas distintas cuyo objetivo es satisfacer los gustos del público en los países de diversidad comunitaria, como en Bélgica, donde se ponen los subtítulos en francés y flamenco o en Finlandia, finés y sueco. También se pone este tipo de subtítulos en los festivales internacionales del cine para atraer mayor audiencia.

2. Tiempo disponible de preparación: En esta categoría, el subtítulado se clasifica en dos tipos, subtítulado de preparación previa *online* (se insertan los subtítulos con anterioridad a su emisión) y subtítulado en directo o en tiempo real *offline*, también conocido por subtítulado simultáneo (se emite al mismo tiempo que el original está siendo transmitido). El primer tipo se subdivide en dos variedades: en frases completas y reducidas. La primera es la más empleada, se utiliza en la traducción de las películas. La variedad reducida es más común en programas televisivos (noticias, documentales). Por lo que respecta al subtítulado en directo, en muchas ocasiones, por presiones temporales, el traductor o

subtitulador recurre a este tipo de subtitulado, como en las entrevistas en directo.

3. Parámetros técnicos: nos encontramos con dos tipos, subtítulos abiertos y subtítulos cerrados. Los primeros acompañan a su producto de forma inseparable, mientras que en los segundos el espectador es libre de añadir o no los subtítulos a la versión original.
4. Métodos de proyección de subtítulos: A lo largo de los años, han evolucionado los métodos de insertar los subtítulos en la imagen de la cinta de la película.

En 1930, el noruego Leif Eriksen inventó el *subtitulado mecánico* que consistía en imprimir los subtítulos en los fotogramas de la película. Una vez finalizada la traducción, se creaban unas placas que contenían los subtítulos y, que luego, se habían sido humedecido para facilitar la impresión de los subtítulos. En 1935, el *subtitulado térmico* fue inventado por el húngaro O. Turchányi basado en calentar las placas lo suficiente para derretir la emulsión de la cinta de la película sin humedecerla. Ambos métodos no eran satisfactorios por la baja calidad de su producto final.

El *subtitulado fotoquímico* calentaba las placas hasta los 100 grados sobre una cera o parafina y quedan impresos en la película. En el *subtitulado óptico* se fotografiaban los subtítulos en una película aparte que tiene la misma duración que la original y luego se sincronizan.

En la década de los ochenta, se inventó el *subtitulado por láser*. Este método tiene muchas ventajas, ya que permite escribir los subtítulos directamente sobre la película mediante un ordenador y dispone de mejor calidad y visibilidad de los caracteres, lo que resulta en un texto más legible.

El *subtitulado electrónico* consiste en escribir los subtítulos en una pantalla independiente, que suele colocarse en diferentes posiciones, al lado de la pantalla, abajo o arriba. Este método se caracteriza por no dañar la película original y ser más económico que el resto como el láser, por eso, se utiliza con más frecuencia en los festivales del cine, ya que las películas se exhiben pocas veces, también permite poner varios subtítulos en diferentes lenguas.

5. Formato de distribución: los autores mencionan varios canales como: cine, televisión, vídeo VHS, DVD e Internet. El número de caracteres de los subtítulos varía según el canal de transmisión, aunque no puede superar los 40 caracteres y “el número mágico suele ser 35” (Díaz Cintas, 2003: 149). El cine admite más caracteres que la televisión por ser la pantalla más grande. En la televisión, vídeo y DVD el número oscila entre 32 y 35 caracteres.

2.1.2.3. Normas de la subtitulación

Al añadir un elemento en la versión original de la película, surgen algunas convenciones de esta modalidad. A continuación, presentamos los rasgos definitorios de la subtitulación:

1. **Técnicos:** se trata de limitaciones espacio-temporales. El traductor está limitado a un número de caracteres en cada subtítulo, así que debe sintetizar los diálogos de los actores en pantalla. El traductor recurre a suprimir algunos indicadores expresivos como: vocativos, redundancias, marcadores del discurso (bueno..., pues..., etc.). El subtítulo no excede las dos líneas, entre 28 y 40 caracteres, dependiendo del medio. La comprensión de un texto escrito es más lento que la de un texto oral, el espectador necesita más tiempo para la captación visual que la percepción auditiva. La longitud de subtítulo y la duración de su proyección en la pantalla está condicionado con el esfuerzo cerebral y visual del receptor. También la presentación de los subtítulos, sea monolineal o bilineal, si el subtítulo es monolineal “habría de aparecer en la línea superior” aunque, “se espere que ocupe la línea más baja de las dos reservadas para el texto en la parte inferior de la pantalla” (Díaz Cintas, 2003: 148). Mientras que los subtítulos bilineales, “se recomienda que, en la medida de lo posible, la línea superior sea la más corta, ya que, de este modo, hay una menor contaminación de la imagen”. Respecto a las consideraciones temporales, Díaz Cintas (2003: 152-156) realiza un estudio exhaustivo de estas consideraciones, como,

por ejemplo, el número mínimo y máximo de permanencia en pantalla¹³.

2. Ortotipográficos: al tratarse de una traducción escrita, se debe tener en cuenta algunas convenciones ortográficas, como: el uso de comillas para denotar palabras extranjeras; la letra cursiva para la voz del narrador, los sueños, los pensamientos; evitar el abuso de signos de puntuación; el uso de abreviaturas siempre que sean conocidas; las mayúsculas para los títulos, los carteles, los titulares de periódicos, gritos, etc.; respetar la concordancia temporal entre el cambio de plano y el del subtítulo para no confundir al espectador; el equilibrio entre las dos líneas de los subtítulos, es decir, deben ser de la misma longitud.
3. Síntesis o reducción: los subtítulos “no pueden ser una traducción literal de los diálogos originales” (Díaz Cintas, 2001: 131) ya que el oído es más veloz que la vista, por eso, la característica principal de la subtitulación es la reducción o síntesis.

Díaz Cintas (2001) clasifica las reducciones en dos tipos: parciales, conocidas por condensación o concisión; y totales donde el traductor recurre a la eliminación o supresión del material. Apunta también que varios son los factores que influyen en los diferentes niveles de reducción, como son, el

¹³ Para un análisis más detallado sobre la dimensión técnica (consideraciones espaciales y temporales), ver Díaz Cintas 2003, pp. 146-156.

género de la película, los cambios de planos, la naturaleza del texto lingüístico, el medio de difusión, entre otros.

2.1.3. Las voces superpuestas o solapadas (*Voice-over*)

Esta modalidad “se caracteriza por su alto grado de fidelidad al texto original, y por su presentación síncrona” (*ibíd.*: 39) ya que se mantiene el TO pero lo emite a un volumen inferior a la traducción oral para facilitar la recepción del texto traducido.

En esta modalidad el sincronismo no es primordial, lo que facilita el proceso de traducción reduciendo tanto los participantes como las fases de traducción.

El uso de esta modalidad queda restringido a los documentales, entrevistas y ciertos publlirreportajes y apenas utilizada en la traducción fílmica. Algunos países de la Europa Oriental utilizan las voces superpuestas como Polonia, Ucrania, Bielorrusia, Rusia y Bulgaria.

2.1.4. La interpretación simultánea

En esta modalidad se traducen simultáneamente los diálogos del TO por parte de un traductor o intérprete en la sala donde se proyecta la película, superponiendo su voz a la de los actores de pantalla. La interpretación simultánea presenta muchos problemas, por tanto es la modalidad menos practicada que se limita a los festivales de cine y las filmotecas. Por una parte, exige mucho esfuerzo por parte del intérprete que, a veces, no dispone del guion antes de emitir la película lo que conlleva un resultado desfavorable. Por otra parte,

ambas pistas, la del TO y la del TM superpuesto, se oyen al mismo tiempo lo que resulta en el desconcierto de los espectadores.

2.2. Subtitulación o doblaje

Desde los inicios de los estudios de traducción audiovisual y sus modalidades, han sido abundantes las publicaciones sobre la preferencia por aplicar una modalidad u otra, constituyendo, así un tema controvertido entre los estudiosos de esta disciplina.

Si realizamos un panorama internacional de los países subtituladores y dobladores, observamos que en Europa Occidental, los grandes países como Alemania, España, Francia e Italia se decantan por el doblaje; mientras que los países pequeños como Portugal, Países Bajos, Grecia y los países escandinavos optan por la subtitulación. Por lo que se refiere a los países centroeuropeos y Europa Oriental: Rumania, Bulgaria y Eslovenia prefieren la subtitulación; al contrario, Hungría, Turquía, la República Checa y Eslovaquia favorecen el doblaje. En cuanto a los países nórdicos, se prefiere la subtitulación.

Díaz Cintas (2003: 51) señala que en muchas ocasiones las varias modalidades de traducción audiovisual “cohabitan dependiendo de que el producto se transmita por televisión o cine, del género del programa y del perfil de la audiencia”. Por ejemplo, los productos destinados al público infantil o los mayores se doblan por ser más fácil que leer los subtítulos, incluso en los países subtituladores.

En la misma línea, Chaume (2013: 27) muestra que:

Las telenovelas sudamericanas y turcas se están doblando en países tradicionalmente subtituladores como Grecia, Marruecos y otros países del norte de África. En Dinamarca, un país con una enorme tradición subtituladora, se han doblado algunos filmes para adolescentes (*teen pics*), y en Noruega se ha doblado también este género de filmes y comedias de situación.

Varias son las razones que justifican la decantación hacia una modalidad determinada. El factor económico del país tiene mucho que ver con la modalidad elegida, numerosos países optan por la subtitulación por ser menos costosa que el doblaje. También, conviene destacar que los gustos de los espectadores son influidos por el hábito, ya que se ven acostumbrados a una modalidad que les resulta más cómoda que otra y cambiar estos hábitos supondría muchos riesgos económicos.

Desde una perspectiva cultural, cuanto más elevado sea el nivel del desconocimiento de la lengua origen de la película, existiría más oposición a la subtitulación por parte de los espectadores meta.

El factor técnico es uno de los factores que condicionan la elección de una modalidad u otra. Como señala Agost (1999: 30), si se exige emitir una entrevista o un evento en directo, el doblaje “es impracticable y en ese caso se recurre a la subtitulación o la interpretación simultánea”.

En otras ocasiones, la política puede justificar el uso del doblaje frente a la subtitulación que se considera como un medio de preservación de la lengua de la invasión lingüística. Observamos que

cuatro de los países que siguen la política del doblaje tuvieron un régimen dictatorial como: Alemania, España, Francia e Italia.

Agost apunta que el origen de la división entre países dobladores y subtituladores fue la supremacía económica y cultural de los EE. UU, después de la Segunda Guerra Mundial, y el incremento de sus productos audiovisuales, lo que hacía que los regímenes fascistas o dictatoriales como Alemania, España, Francia e Italia escogieran el doblaje “como instrumento de censura” (*ibíd.*: 44).

Los defensores de la subtitulación apuestan por esta modalidad por varios motivos: a) Es más barato que el doblaje, como ya hemos comentado antes; b) Permite disfrutar de la lengua extranjera y las voces originales de los actores; c) Tiene un valor didáctico, ya que en los últimos años, los subtítulos llegan a ser un poderoso instrumento en la enseñanza de lenguas extranjeras.

Por otro lado, los partidarios del doblaje argumentan que los subtítulos contaminan la imagen y distraen la atención de los espectadores que han de captar al mismo tiempo la imagen y los subtítulos, lo que lleva al traductor a omitir o desechar una gran parte de los diálogos originales.

Ivarsson (1992) critica la opinión o el tópico de que los subtítulos deben tener menos información, comentando que el ojo humano puede leer más rápido de lo que se piensa, por tanto, este tópico es inverosímil.

Otra crítica estriba en que el cine es una actividad lúdica, por tanto el esfuerzo ejercido por el espectador para leer y percibir los subtítulos resulta en reducir esta sensación de entretenimiento.

Hart (1994: 265) señala que la razón que ha comportado el fracaso de las películas de Almodóvar (*Átame* y *Tacones lejanos*) fue el doblaje, resaltando la complejidad de traducir o doblar los elementos paralingüísticos, mientras que el éxito de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* se debe a que fue subtitulada:

Un claro ejemplo de cómo las señas de identidad de una cultura se traslucen sobre todo en los elementos paralingüísticos lo tenemos claro en las películas de Pedro Almodóvar, el director de la España cañí. La España de Almodóvar es una España de estereotipos y los estereotipos en cualquier cultura reúnen un conjunto de rasgos bien definidos que hacen que los identifiquemos con total facilidad. La caracterización de los personajes de las películas de Almodóvar se basa mucho en la voz y en el registro utilizado por los protagonistas.

Hart (1994: 266) concluye que “la solución más adecuada para un trasvase cultural más fiel al original es el uso de subtítulos”.

Después de exponer “la confrontación falsa” entre los defensores de la subtitulación y los partidarios del doblaje, Chaume (2004: 59-60) llega a la conclusión que:

Doblaje y subtitulación no son más que dos modalidades de traducción audiovisual que pueden perfectamente convivir y dar servicio a los espectadores que así lo prefieren. Lingüística o culturalmente, no hay razones sólidas para preferir una u otra manifestación, es más, la confrontación no ha lugar.

Rica Peromingo (2016: 45) indica que este debate “se ha superado en los últimos años: gracias a la comercialización de los DVD, a la televisión digital terrestre y a la aparición de cines que proyectan películas en versiones originales con subtítulos en español” por lo

tanto, los espectadores son más libres de elegir la modalidad y el formato que prefieran.

2.3. Aproximación histórica a la traducción audiovisual

En este apartado, realizamos un breve recorrido por la historia de la traducción audiovisual en sus primeros años. Primero, vamos a arrojar luz sobre el cine mudo que empieza en 1895 - año del nacimiento del cine por los hermanos Lumière en París - hasta 1927. Luego, abordamos los primeros años del cine sonoro desde 1927 hasta finales de los años treinta. Al final, exponemos las posibilidades realizadas por los productores para solucionar la cuestión de las barreras lingüísticas.

2.3.1. El cine mudo

A pesar de que designamos el cine en el periodo comprendido entre 1895 y 1927 con la palabra “mudo”, este adjetivo no refleja la realidad. Efectivamente, las películas del cine mudo no se proyectaban totalmente en silencio. Se utilizaba el sonido, aunque no grabado, como música de piano o de orquesta, así como sonidos en directo (pisada, ruido, gritos) realizados por un especialista o narrador.

Un poco después, los realizadores de este periodo incorporaban el lenguaje verbal, y así aparecen los intertítulos, que se consideran la etapa introductoria de los subtítulos. Consistían en una o varias palabras explicativas impresas en blanco sobre negro que intercalan entre las escenas. A pesar de la precaución de los directores de incluir

los intertítulos siendo un elemento extraño que puede desvirtuar el trabajo artístico, se ven obligados a utilizarlos para facilitar la comprensión de los acontecimientos de la película.

El año 1903 marcó el primer experimento de los intertítulos en la película *Uncle Tom's Cabin* (La cabaña del tío Tom) dirigida por Edward S. Porter. Existían dos maneras de traducir los intertítulos, la primera consistía en cortar los intertítulos originales y sustituirlos por otros en la lengua meta; y la segunda era vender la película sin traducir y un actor o explicador traducía los intertítulos durante la proyección de la película en la sala. Díaz Cintas (2001) diferencia entre el explicador intralingüista que leía los intertítulos al público – en su mayoría analfabetos – y no tenía nada que ver con traducir una lengua a otra; y el explicador interlingüista que se ocupaba de traducir los intertítulos. Lo que llama la atención de esta práctica es que el explicador traspasaba su función como traductor e interpretaba libremente lo que se sucedía en la pantalla. Con el tiempo, los intertítulos recibieron críticas negativas por interrumpir las imágenes y distraer al público.

En aquellos momentos, había dispersos intentos individuales para desarrollar los sistemas del sonido, pero no fueron fructuosos. Por otra parte, las compañías no se decantaban por el cine sonoro porque era menos rentable y más costoso que el mudo que fue comprensible por el público de todo el mundo por ser un lenguaje universal.

2.3.2. El cine sonoro

Los intentos de sincronizar la imagen y el sonido fueron innumerables. En el recorrido por la historia del sonido en el cine, Ávila (1997b) destaca las figuras influyentes en este campo, como León Scott que fue uno de los primeros investigadores en este ámbito, ya que en 1857 consiguió inventar el fonógrafo. Entre 1876 y 1878, Graham Bell con su ayudante Watson lograron el invento del radiófono. Además de muchos inventos, Edison contribuyó de forma definitiva en el ámbito del cine sonoro, ya en 1889 “había logrado que el cine consiguiera, de una manera muy rudimentaria, hacer sus pinitos con el sonido” (Chaves García, 1999: 21). Otros como Lauste y Barón (1898) y Pathé (1900) intentaron sincronizar la imagen y el sonido.

En 1900, León Gaumont “presentó en París un fonógrafo y un cinematógrafo combinados” y este aparato denominó “el retrato parlante” (Ávila, 1997b: 24).

En 1902, Gaumont inventó el cronófono y lo presentó en Francia en 1910 en la Academia de las Ciencias. Según Chaves García (1999: 22) “estos primeros intentos no pasaron de la fase experimental”. Más tarde, algunos estudiosos consiguieron grabar el sonido con las imágenes o los movimientos, aunque el sincronismo era “defectuoso”.

El primer éxito del cine sonoro no llegó hasta 1926, cuando la compañía eléctrica *General Electric Western* convenció a *Warner Brothers* para sustituir el sonido de orquesta por altavoces, y así fue el estreno de *Don Juan*, una película acompañada de una banda sonora grabada, sin diálogos y con intertítulos.

En 1927 se estrenaba *The Jazz Singer* (El cantante de Jazz), una película muda con intertítulos y, por primera vez, algunos diálogos hablados. Este tipo de películas que se caracteriza por esta mezcla de intertítulos y diálogos se llamaban *part-talkies*. En 1928, la primera película de efectos sonoros sincronizados fue *The last command* (El último orden).

Aunque en 1928 *Warner Brothers* estrenó la primera película hablada *talkie*, *The lights of New York* (Las luces de Nueva York), hasta 1930 se producían películas *part talkies* o *talkies* pero con una versión muda paralela para no arriesgarse financieramente y satisfacer el gusto del público. En la temporada 1930-1931, grandes compañías como *Paramount pictures* y *Fox* dejan de producir películas mudas paralelas.

La transición al cine sonoro no fue fácil tanto para los productores como por los actores, sobre todo los actores extranjeros que temieron que su acento -no puramente inglés- pusiera en riesgo su fama.

Durante los primeros años del cine sonoro o hablado, existían dos cuestiones que frenaban su desarrollo. Por un lado, la falta de salas equipadas - sobre todo en Europa - lo cual conducía a que se estrenaron muchas películas habladas en versión muda con intertítulos pero fueron un rotundo fracaso; y por otro lado, la diversidad de lenguas que, a pesar de que se consideraba una manera de conocer nuevas lenguas y culturas diferentes, suponía una problemática de intercomunicación.

2.3.3. Los problemas de la irrupción del sonido y sus soluciones

La aparición del cine sonoro “creó una segunda torre de Babel” (Agost, 1999: 42). Con el advenimiento del cine hablado, Hollywood se dio cuenta que las barreras lingüísticas pueden dificultar las ventas del producto audiovisual americano en el extranjero, especialmente, en Europa por la variedad de acentos y dialectos, incluso, en el mismo país, lo que resulta imprescindible encontrar soluciones de traducción.

La primera solución adoptada fue realizar versiones subtituladas en francés, alemán o español. Lo que favorece la decantación por esta práctica, fue el deseo del público de ver las películas norteamericanas con las voces de sus actores preferidos. Pero la variedad de lenguas parecía una traba para el desarrollo del subtulado. Y para solucionarlo, las productoras norteamericanas aprovechaban la cercanía de algunos idiomas. De este modo, los portugueses veían las películas subtituladas en español, los neerlandófonos las seguían en alemán y los turcos, griegos o rumanos las veían en francés. Pero los polacos pusieron fin a esta actividad en 1929 por entrañar falta de consideración lingüística y ofensa de identidad.

Poco después en 1930 se amplía el número de lenguas utilizadas en la subtitulación. Entretanto, las películas se proyectaban en una pantalla y los subtítulos en otra. *The Jazz Singer* se estrenó con intertítulos y subtítulos en francés en una pantalla lateral para los escasos momentos de los diálogos. Esto le cuesta al público disfrutar la película, sobre todo si teníamos en cuenta que millones de espectadores todavía no sabían leer en los años treinta. Con el tiempo, esta modalidad de traducción llegó a ser mucho menos aceptada por

el público porque las películas contenían más diálogos que antes, lo cual impedía la lectura de los subtítulos con soltura. Así, surge la necesidad de recurrir a una modalidad sustitutiva.

Ávila (1997a: 44) indica que “no fue hasta 1928 cuando dos ingenieros de Paramount consiguieron grabar un diálogo sincrónico con los labios de los actores de la película *The flyer*”.

En 1929, *Rio Rita* fue doblada en español, alemán y francés, luego las grandes productoras como la *Metro*, *Paramount* y *Fox* empezaron a realizar doblajes pero estos intentos tenían resultados mediocres por culpa de la mala calidad del doblaje y falta de sincronización entre voz y cara.

Dado que la subtitulación y el doblaje recibieron reacciones adversas, apareció una nueva posibilidad de traducir las películas como las versiones multilingües, múltiples o dobles (Brant, 1984 y Gottlieb 1997). Se trataba de rodar, simultáneamente, una misma película en diversas lenguas dirigida o bien por el mismo director o bien por un director diferente. Las versiones multilingües representan el mantenimiento de los valores y temas culturales del país de llegada, y por tanto, el rechazo de la dominación americana. En 1929, se rodó la primera película *Atlantic* en inglés y alemán, aplicando este sistema, y en 1930 se estrena la versión francesa. Desafortunadamente, la gran desorganización, el alto coste, la falta de calidad y de rentabilidad de estas versiones, llevaron al fracaso de este experimento.

Paulatinamente, los espectadores mostraban más preferencia a ver las películas americanas con los actores de Hollywood y no los

actores secundarios de las versiones multilingües. En 1930, Edwin Hopking inventó “*dubbing*” o postsincronización que se trata de sustituir los diálogos originales por otros traducidos en lengua meta, luego grabar el doblaje en una pista diferente y proyectar, a la vez, la pista doblada con la original. A consecuencia del éxito de este avance técnico del doblaje, los productores se vieron entusiastas a realizar versiones dobladas de las películas de Hollywood que fueron muy rentables como *Min and Bill* (1930) en italiano y *Trader Horn* (1930) en francés.

Con la vuelta consolidada del doblaje, vuelve la supremacía del cine americano representando el 70% de la producción cinematográfica total en 1937 (Chaves García, 1999), lo que lleva a que algunos países como Francia y Alemania limiten el número de películas americanas exhibidas.

Por lo que respecta a la subtitulación, las técnicas mejoraron especialmente con la invención del subtítulo químico en 1933.

A partir de los años cuarenta, los productores dejan de rodar, completamente, las versiones multilingües y, de esta forma, el doblaje y la subtitulación se convirtieron en las dos modalidades más utilizadas de traducción audiovisual.

2.4. Visión panorámica de los estudios sobre la traducción audiovisual

En esta parte, nos aproximaremos a los estudios realizados sobre la investigación de traducción audiovisual resaltando las fechas

relevantes, por orden cronológico, poniendo énfasis en el doblaje y la subtitulación, así como las figuras influyentes en esta área de estudio.

El arranque de los trabajos académicos sobre la traducción audiovisual fue a finales de los cincuenta y principios de los sesenta, aunque son escasos y de forma sintética, con la publicación de la revista *Le Linguiste/De taalkundige* (1956) y los trabajos de los académicos Edmond Cary y Pierre François Caillé (1956, 1960) que concentran sus estudios en el doblaje. Por lo que respecta a la subtitulación, “*Le sous-titrage des films*” de 1957 de Simon Laks, fue el primer estudio que recae, exclusivamente, sobre esta modalidad.

El año 1960 fue un año decisivo para los estudios de traducción audiovisual, en el cual se publica una edición especial de la revista de la Federación Internacional de Traductores (FIT) *Babel* dedicada a la traducción cinematográfica.

En su artículo en la revista de *Babel*, el danés Cay Dollerup (1974) trata de los errores de la subtitulación (inglés-danés) de programas televisivos, y muestra la función efectiva de la subtitulación en la enseñanza de lenguas extranjeras.

El libro del húngaro István Fodor *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects* (1976) abre las puertas a la investigación en este campo, sobre todo, el doblaje. Su estudio centra en el análisis del proceso y las habilidades que se deben tener en cuenta a la hora de doblar. Además, distingue tres tipos de ajuste o sincronismo (sincronismo de caracterización, del contenido y fonético).

A finales de los setenta y durante la década de los ochenta, sobresale una figura en este campo de estudio, la holandesa Helene Reid cuyos estudios se centran en la subtitulación y la figura del subtitulador, alabando esta modalidad de traducción como *intelligent solution*.

Uno de los artículos relevantes sobre la subtitulación es el del canadiense Lucien Marleau (1982) *Les sous-titres...un mal nécessaire* que clasifica las limitaciones del subtitulado en cuatro categorías: dificultades técnicas, fisiológicas, psicológicas y estéticas.

En 1987 fue el primer congreso celebrado sobre el tema en Estocolmo, bajo los auspicios de la *Eurpoean Broadcasting Union* (EBU).

Entre las figuras destacadas en los estudios de traducción audiovisual, Dirk Delabastita, su artículo publicado en *Babel* en 1989 “*Translation and mass communication: film and TV translation as evidence of cultural dynamics*” fue un excelente trabajo que aborda muchos problemas especialmente los problemas culturales de la traducción audiovisual.

En la década de 1990, han aparecido en Europa figuras influyentes en los estudios sobre la traducción audiovisual, la eslovena Irena Kovačič (1992, 1994, 1995) cuyas obras recaen sobre el subtitulado y la formación de subtituladores; Yves Gambier y su exhaustiva bibliografía (1994, 1996, 1997, 1998) y su dirección de la mayoría de las asociaciones sobre la traducción audiovisual en el ámbito internacional; Henrik Gottlieb y su obra *Subtitles, Translation and Idioms* (1997) en la que expone la historia del subtitulado.

Dos libros fundamentales, Georg-Michael Luyken (1991) con la colaboración de cuatro profesionales de diferentes países europeos publica el libro *Overcoming Language Barriers in Television: Dubbing and Subtitling for the European Audience* poniendo énfasis en ambas modalidades subtítulo y doblaje y la obra de Jan Ivarsson (1992) *Subtitling for the Media: A Handbook of an Art*.

En 1995, la holandesa Josephine Dries, investigadora en el *European Institute for the media* y autora de numerosos artículos, publicó su libro *Dubbing and Subtitling Guidelines for Production and Distribution*, en el que propone unas directrices para solucionar el problema de la diversidad lingüística para facilitar la distribución de las producciones europeas en toda Europa.

En 1999, sale el libro *The semiotics of subtitling* escrito por Zoé de Linde y Neil Kay destinado al subtítulo intralingüístico para las personas con deficiencia auditiva y los sordos.

En cuanto al panorama español, sobresalen algunos personajes cuyas obras se consideran un bibliografía obligatoria en los círculos académicos, como: *La traducció cinematogràfica* (Natalia Izar Martínez, 1992), *El doblaje* (Alejandro Ávila, 1997), *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes* (Rosa Agost, 1999), *La traducción cinematográfica: El doblaje* (M^a José Chaves, 2000), *La traducción en los medios audiovisuales* (Agost y Chaume, 2001).

Una figura central que tiene una amplia trayectoria en los estudios de traducción es Roberto Mayoral Asensio. Otra figura relevante, Jorge Díaz Cintas que ha escrito un gran número de artículos, libros y capítulos de libros centrados en el subtítulo, *fansubbing* y el uso de

la subtitulación en la enseñanza de lenguas extranjeras. Entre sus libros destacan: *La traducción audiovisual. El subtitulado* (2001); *Teoría y práctica de la subtitulación inglés/español* (2003) “es el estudio más completo y profundo publicado hasta la fecha en cualquier lengua” (Chaume, 2004: 33); *Audiovisual translation: subtitling* (Díaz Cintas y Aline Remael, 2007). De 2002 a 2010 fue el presidente de la *European Association for Studies in Screen Translation* y es ahora uno de sus directores. Es editor en jefe de la serie *New Trends in Translation Studies*, miembro del grupo internacional de investigación *TransMedia* y del Grupo de Expertos del proyecto LIND (*Language Industry*) de la Unión Europea. Ha recibido los premios Jan Ivarsson Award (2014) y Xènia Martínez (2015) por sus servicios en el campo de la traducción audiovisual.¹⁴

Frederic Chaume Varela, Catedrático de Universidad del Departament de Traducció i Comunicació de la Universitat Jaume I es autor de numerosos artículos, entre los que destaca, su trabajo publicado en 1997 en las Actas de los VI Encuentros Complutenses en torno a la Traducción “*la traducción audiovisual: el estado de la cuestión*” que se considera una introducción al tema. También, es autor de los libros *Doblatge i subtitulació per a la televisió* (2003), *Cine y Traducción* (2004) y *Audiovisual Translation: Dubbing* (2012). Asimismo es editor de dos volúmenes destinados al estudio de traducción audiovisual *La traducción audiovisual: investigación, enseñanza y profesión*, con Patrick Zabalbeascoa y Laura Santamaria,

¹⁴ <http://premios.atrae.org/jorge-diaz-cintas/>

Granada, Comares, 2005 y *La traducción en los medios audiovisuales*, con Rosa Agost, Castelló, Universitat Jaume I, 2001.

También en España es importante resaltar el Congreso Internacional *Trasvases culturales: literatura, cine y traducción* con sus cuatro volúmenes (1994, 1997, 2000, 2004) organizados por la Universidad del País Vasco. En universidades como la Autónoma de Barcelona, Valladolid, Vigo, Málaga, Granada, Alicante, Vic, Jaume I y Pompeu Fabra, se han realizado también una serie de conferencias en cursos especializados.

Se debe destacar algunas tesis doctorales que se consideran pioneras en este campo y se utilizan como referencias en los estudios posteriores, como la tesis de Patrick Zabalbeascoa *Developing translation studies to better account for audiovisual texts and other new forms of text production* (1993), pionera en los estudios audiovisuales en España; M^a José Chaves *La traducción cinematográfica: el doblaje* (1996), sobre los aspectos profesionales del doblaje; Rosa Agost *La traducción audiovisual: el doblaje* (1996) que aporta una tipología de textos audiovisuales; Francisco Pineda, *Ficción y producción cinematográfica: estudio de cuatro novelas vertidas en el cine* (1997); Jorge Díaz Cintas *El subtítulo en tanto que modelo de traducción fílmica dentro del marco teórico de los estudios sobre traducción* (1997) que se centra en el subtítulo; Ana Ballester estudia la traducción como producto cultural sujeto a manipulación ideológica y política, *Traducción y nacionalismo. La recepción del cine americano en España a través del doblaje desde los inicios del sonoro hasta los años cuarenta* (1999); Frederic

Chaume Varela, *La traducción audiovisual: Estudio descriptivo y modelo de análisis de los textos audiovisuales para su traducción* (2000); y Laura Santamaría Guinot *Las referencias culturales, aportación informativa y valor expresivo: El subtítulo* (2001).

Se encuentra también que las tesis doctorales realizadas sobre la traducción audiovisual, tratan de variadas cuestiones a las que se enfrentan los traductores de textos audiovisuales como:

- El humor: Adrián Fuentes Luque (2001); Juan José Martínez Sierra (2004); y Nuria Ponce Márquez (2009).
- Los insultos y el lenguaje ofensivo y tabú: Betlem Soler Pardo (2011) y José Javier Ávila Cabrera (2014).
- Elementos culturales: Ya chuan wong (2011); Sian-Huang Wu (2013); Yu Gao (2016).
- Estudios que centran en un género específico: Candelas Cabanillas González (2016) que tiene como objetivo las películas *western*; Julio Lozano (2015) sobre la traducción del cine infantil; Jesús María Barambones Zubiria (2009) sobre la programación infantil y juvenil y Ana Isabel Hernández Bartolomé (2008) acerca del cine de animación.
- Los subtítulos para deficientes auditivos: Ana Tamayo Masero (2015) estudio descriptivo y experimental de la subtitulación en TV para niños sordos.
- Traducción y multimedia: (los videojuegos) Ramón Méndez González (2012).

Por otra parte, se ha llevado a cabo muchos estudios interculturales entre el español y otros idiomas, como por ejemplo: español-serbio

(Nina Lukic, 2015); español-tailandés (Nirachon Kerdkidsadanon, 2015); español-italiano (M^a Guadalupe Romero Ramos, 2010; Daria Uracchi, 2013); español-chino (Ya Chaun Wong, 2011; Yi-Chen Wang, 2013; Sian-huang Wu, 2013 y Yu Gao, 2016); español-alemán (Susana Cañuelo Sarrión, 2008 y Nuria Ponce Márquez, 2009); español-inglés (Díaz Cintas, 1997; Adrián Fuentes, 2001; Ana Ballester, 2001 y Nieves Muñoz García, 2010); español-árabe (Ikbel Joudi, 2007; Ouassima bakkali Hassani, 2015).

2.5. La traducción audiovisual en Egipto

A pesar de que el doblaje estaba disponible en ese momento, el subtítulado se consideró la mejor opción para proteger la industria local de la competencia, además de ser un procedimiento menos costoso que el doblaje, ya que implica menos participantes y requiere menos fases. El subtítulado en Egipto se atribuye al esfuerzo y al trabajo arduo de Anis Ebaid quien dominó la escena audiovisual en Egipto durante casi cuarenta años en el periodo comprendido entre 1944 y 1989. Anis Ebaid fue estudiante de ingeniería. Después de terminar su carrera viajó a París para obtener la maestría pero su pasión por el cine extranjero le hizo cambiar el rumbo de su vida después de hacer un curso del procedimiento de fusión de los subtítulos en la misma cinta de la película, ya que en aquel entonces, la traducción se pone en una pantalla separada de la principal lo que distrae al espectador, una vez viendo la película y otra leyendo la subtitulación. En 1950, Ebaid pudo imprimir los subtítulos en cintas

de 16 mm que en aquel momento los subtítulos adolecían de mala calidad y errores lingüísticos.

La emergente industria del subtitulado trabaja en estrecha colaboración con la censura. No estaba permitido ningún lenguaje sexual, ninguna referencia blasfema al Todopoderoso, a los profetas o a los libros revelados, lo que hacía que el lenguaje utilizado en los subtítulos pareciera como “*genre sui generis*” (Gamal, 2008: 3). Al trasladar estos términos del lenguaje tabú al árabe, los subtituladores tienden a utilizar “*certain lexical items and syntax that was odd and stilted*” (ibíd.:4). Este asunto se hizo más notable con el advenimiento de la televisión en 1960 cuando comenzó una nueva era de la traducción audiovisual y la Unión de Radio y Televisión de Egipto desarrolló su propio centro.

Hasta 1990, la mayor parte de la TAV en Egipto se limitaba a la subtitulación. Aunque la subtitulación se considera la modalidad preferida, se han realizado algunos intentos de doblaje, pero no tuvieron éxito debido a que las películas se doblan en el árabe clásico (*fuṣḥā*) que parece raro escuchar voces familiares hablar en *fuṣḥā* mientras la acción y las caras en pantalla muestran una cultura totalmente diferente.

La revolución digital de mediados de los noventa y la comercialización de Internet hizo de la TAV una industria en crecimiento. A finales de los noventa, el número de canales por satélite había llegado a más de cien y la mayoría estaban transmitiendo sin parar.

Hasta 2002, la traducción de las películas extranjeras al árabe fue dominante y muy poco del cine egipcio fue traducido a otras lenguas. La situación cambió con la emergente industria DVD produciendo un número constante de películas egipcias subtituladas en inglés y francés.

En cuanto a los dibujos animados, la traducción al árabe incluye dos opciones: usar el MSA (*Modern Standard Arabic*) (árabe estándar moderno) o el árabe coloquial. Maluf (2005) apunta que el uso del MSA en el doblaje de los dibujos animados es educativo “*The relative proliferation of dubbed children’s cartoons into Standard Arabic is explainable partly on educational grounds in order to introduce children at an early age to the “higher” form of the language.*”

La mayoría se doblan en el dialecto egipcio que se usa comúnmente en la animación del doblaje producida por Disney. La única compañía árabe certificada para traducir Disney está en Egipto.

Después de años de usar el dialecto egipcio, la nueva tendencia de doblar películas de Disney en árabe estándar moderno, se encontró con la decepción de los fanáticos egipcios y árabes de Disney. En 2016, hubo muchas llamadas pidiendo a Disney que reconsiderara esta decisión, incluida una campaña que marcó la tendencia en las redes sociales con tres hashtags principales: “Disney en egipcio”, “Disney debe volver a ser egipcio” y “Traer de vuelta a Disney egipcio”.

The Arab Voiceover Company había dicho en su página de Facebook en apoyo de la campaña de 2016 que “el dialecto egipcio es el más conocido en todo el mundo árabe, hablado por más de 90

millones de ciudadanos y es el número uno en todos los medios de comunicación de Oriente Medio y películas”.

Los fanáticos argumentaron que el árabe egipcio es mejor para comunicar la naturaleza alegre de las películas de Disney, usando un lenguaje más familiar para el público joven y facilitando transmitir el humor, que a menudo se perdió en el doblaje árabe estándar. Por consiguiente, Disney anuncia un regreso al uso del dialecto egipcio en el doblaje de sus películas de animación, que muchos fanáticos árabes han pedido desde que Disney cambió al dialecto árabe estándar en 2013.

Con respecto a la formación de traductores audiovisuales en el mundo árabe, Gamal (2007) indica que el incremento del número de compañías que ofrecen servicios de traducción audiovisual, particularmente, en Siria, Líbano, Jordania, Egipto y Dubái, así como, el aumento de horas de transmisión y la demanda sin precedentes de traductores audiovisuales no ha sido apoyado por un aumento en las instituciones de formación. Pues en todo el mundo árabe solo hay dos instituciones académicas que ofrecen formación académica en traducción audiovisual: una en El Cairo (*La Universidad Americana en El Cairo*) y la otra en Beirut (*La Universidad de Balamand*).

La traducción audiovisual en el Mundo árabe queda fuera del alcance de los departamentos de traducción en un momento en que existe una necesidad evidente de adoptar el concepto, localizar la disciplina e invertir en la formación de especialistas en estudios de TAV árabe.

Durante las últimas dos décadas, los dramas mexicanos, coreanos y turcos invadieron el Mundo Árabe a través del doblaje al dialecto sirio y la lengua vernácula egipcia entendida por la mayoría de los países árabes debido a la gran producción de películas egipcias, series de televisión y canciones.

A diferencia de la subtitulación, la proliferación de canales por satélite dio un gran impulso al doblaje. A mediados de la década de 1990, se estaba produciendo una nueva tendencia en el doblaje del drama televisivo extranjero en Líbano y Egipto. Este fenómeno conocido como el “drama mexicano” se originó en México, Brasil y España. Tal doblaje se llevó a cabo nuevamente en MSA dejando las mismas preguntas sin examinar y sin respuesta. Con el drama mexicano, el doblaje fue un factor que contribuyó a la exteriorización del material fílmico que no fue ayudado por las actrices predominantemente femeninas con tez blanca, cabello rubio con diferente lenguaje corporal, estilos de vida occidentalizados y con actitudes más liberales hacia el amor, el sexo y los valores materiales.

En 2008, los televidentes egipcios pudieron ver en la televisión de pago la nueva ola de dramas televisivos doblados que se extendió por todo el mundo árabe “El drama turco”. Con la segunda ola de dramas de televisión doblados, se observa algunos cambios importantes. Esencialmente, el doblaje se llevó a cabo en Siria y en la lengua vernácula del dialecto sirio. El drama turco doblado en árabe ha sido etiquetado como un nuevo cambio que ha dado vida a la producción de drama en idioma árabe, sobre todo, el dialecto sirio, y ha traído el

romance extranjero a la televisión árabe de una manera que es lingüísticamente aceptable y culturalmente apropiada.

Sin embargo, el cambio también trajo desafíos al drama egipcio que siempre ha tenido una gran estima en los países árabes. El dialecto egipcio, percibido durante mucho tiempo como la *lingua franca* en el mundo árabe, recibió una muestra de competencia, ya que el dialecto sirio, junto con una producción extranjera superior, supuso un desafío que muchos creen que sacará al drama egipcio de su complacencia.

El éxito sin precedentes del drama turco doblado se atribuye a tres factores principales. Primero, se empleó el árabe sirio en lugar de MSA, lo que ayudó a acercar el trabajo al espectador. Segundo, la cultura turca está cerca de la cultura árabe, particularmente en sus costumbres sociales, valores culturales, matices y sentimientos. Tercero, el doblaje se realizó profesionalmente con gran cuidado a los detalles de la traducción, los matices del idioma, la articulación y la sincronización.

La retroalimentación del drama turco recibido demostró que el doblaje ha tenido éxito en domesticar el trabajo extranjero y, por primera vez, parece haber obtenido su reconocimiento y aceptación como un método viable de traducción de dramas televisivos en la cultura árabe.

2.6. Los Fansubs

La palabra *fansub* viene de la combinación de los vocablos ingleses *fan* y *subtitling* que en español se ha mantenido tal cual. Díaz

Cintas (2006: 37, 38) destaca la proliferación exponencial de esta práctica, indicando que:

Fansubs are nowadays the most important manifestation of fan translation, having turned into a mass social phenomenon on Internet, as proved by the vast virtual community surrounding them such as websites, chat rooms, and forums.

Según Bold (2011, citado en Lepre, 2015), los *fansubs* han sido objeto de varias denominaciones como *fansubbing*, *home-made subtitling*, *amateur subtitling*, *fan-based subtitling*, y las personas que se encargan de esta actividad son *fansubbers*, *internetsubtitlers*, *amateur subtitlers*, *amateur subtitle producers*.

2.6.1. Definiciones, rasgos y naturaleza del fenómeno

A lo largo del tiempo, este fenómeno recibe varias definiciones. Ferrer Simó (2005: 27) define los *fansubs* como “ediciones no oficiales de animación japonesa o *anime* subtituladas por aficionados que se distribuyen habitualmente por Internet y no se ajustan a criterios traductológicos ni técnicos profesionales”.

Según Chaume (2013: 114), “*Fansubs, fansubbing or subbing, are home-made subtitles for television series, cartoons (particularly the anime genre) and films that have not yet been released in the target language country*”.

Y desde otro punto de vista, “*Fansubbers intervene in the traditional dynamics of the audiovisual industry by acting as self-appointed translation commissioners*” (Pérez, 2006: 265).

Gambier (2013: 54) subraya el impacto de la tecnología que lleva a la aparición de los *fansubs* y *fandubs* que usan “*methods that challenge not only how we think about subtitling, but the very process of AV translation itself, defined as a loss with very little intervention by the translator*”, y los define como “*a part of communities of activists, ‘nontranslators’ (‘fantrad’) engaged in networking and exploiting their collective intelligence (crowdsourcing), despite some legal implications*”.

A pesar de la discusión sobre la violación de los *fansubs* de las convenciones formales del subtitulado tradicional o convencional, Díaz Cintas (2005: 20) denota que los *fansubs* “es mucho menos dogmática y más creativa e individualista que la que se ha realizado tradicionalmente”.

Podría ser interesante hacer hincapié en que “*consumers of fansubs are generally exposed to more foreign cultural idiosyncrasies than other viewers*” (Díaz Cintas y Muñoz Sánchez, 2006: 46). Dichos autores señalan la tendencia de los *fansubbers* a acercarse al texto origen y mantener los elementos culturales y la peculiaridad de la lengua origen, ejemplificando que en Japón, en la comunicación diaria se suele utilizar los apellidos más que los nombres de pila manteniendo la distancia entre los interlocutores. Además, se utiliza los sufijos como: *-Kun* para dirigirse a un adolescente y *-sensi* para los profesores.

Martínez García (2010) destaca que los *fansubs* se realizan “sin ánimo de lucro” y que están dedicados “a traducir y subtitular series

no licenciadas en el país de destino para distribuir las posteriormente de manera gratuita a través de la red”.

Lepre (2015) indica que cada uno de estos grupos desempeña un papel determinado en las etapas del proceso de *fansubbing*: 1) Adquisición de la versión original (con o sin subtítulos de la lengua origen); 2) Sincronización y traducción; 3) Edición; y 4) Distribución del producto. Como apunta Lepre (2015), las cuestiones legales y éticas no obstaculizan que los *fansubs* se conviertan en un fenómeno mundial digno de investigación académica.

Díaz Cintas (2012) apunta cuatro rasgos más destacables de los *fansubs*:

1. El aspecto formal: los fansubbers tienden a romper las normas tradicionales de usar dos líneas como máximo por subtítulo.
2. El aspecto cromático: no se limita a usar un color para los subtítulos: el blanco o el amarillo, sino se usa varios colores.
3. La posición de los subtítulos: se ha visto afectada, pues normalmente los subtítulos se sitúan en la parte inferior de la pantalla. En el caso de los fansubs, no es sorprendente que aparezcan en otros lugares de la pantalla.
4. Por último, la característica que llama más la atención, según Díaz Cintas, es que los *fansubbers* infringen “la casi imperativa y omnipresente reducción del texto origen” añadiendo glosas explicativas y notas del traductor que considera un procedimiento oponente a la “deontología misma de la figura del traductor” y “la visibilidad e invisibilidad del subtitulador”.

En su artículo “*Similarities and Differences between Fansub Translation and Traditional Paper-based Translation*”, Wang (2014: 1907-1908) distingue entre las ventajas y desventajas de *fansubs*. Con respecto a las ventajas, los *fansubs* fomentan el desarrollo de traducción y estudios de traducción, mejora la habilidad lectora y enseñanza de lenguas extranjeras y ofrece un intercambio económico a nivel internacional.

En cuanto a las desventajas, el autor pone énfasis en un rasgo muy importante de esta práctica que es el lenguaje web instantáneo, es decir, el lenguaje usado en los subtítulos no es duradero o persistente, puesto que los *fansubbers*, a menudo, optan por las palabras utilizadas instantáneamente en Internet, que pueden caer en desuso después de un periodo de tiempo. La segunda desventaja es la influencia negativa en la audiencia porque, a veces, las traducciones carecen de precisión o fidelidad.

2.6.2. Historia y orígenes de *fansubs*

Este fenómeno social se remonta a los años ochenta para satisfacer las necesidades de los aficionados europeos y norteamericanos de las series japonesas *anime* que se encontraban con dos obstáculos para verlas, por una parte la barrera lingüística y por otra la escasa distribución en sus países. Al principio, esta práctica estaba restringida a la subtitulación al inglés de los *anime*. Sin embargo, hoy en día, cualquier producto audiovisual es susceptible de traducir con este tipo de traducción y de circular libremente por Internet.

En aquel entonces, las limitaciones técnicas de la época hacen que la labor de los *fansubbers* resulte tediosa, costosa y ardua. Los primeros *fansubs*, realizados en su mayoría por estadounidenses, se distribuían a través de videocintas VHS “ya sea en mano o por correo” (Ferrer Simó, 2005: 27). La distribución fue a pequeña escala y los vídeos alternaban de baja calidad. Con la llegada de DivX, se nota una alta calidad de imagen superior a la del VHS. DivX es un sistema de compresión de imagen sin alterarla, lo que ayuda a reducir el tamaño del archivo y, por consiguiente, agilizar la transmisión del vídeo. El auge de este fenómeno comenzó a mediados de los años noventa. La creciente demanda de *fansubbing* aumenta cada vez más, lo que hace que los grupos de *fansubbers* se dediquen más tiempo y recursos a mejorar la calidad de las traducciones.

2.6.3. Panorama actual

Internet y la tecnología digital abren nuevos horizontes y amplían las posibilidades a modalidades emergentes en el ámbito audiovisual, sobre todo, la subtitulación. Gracias a esta revolución de la comunicación audiovisual, esta nueva forma de subtítular llega a ser más asequible y accesible convirtiéndose en “la modalidad traductora por excelencia de la globalización y en una de las más usadas en Internet” (Díaz Cintas, 2012: 97).

Díaz Cintas (2012: 105,106) subraya que “estas nuevas prácticas están teniendo un impacto considerable en la percepción y recepción del subtítulado por ciertos sectores de la población y, poco a poco, la industria está despertando a esta nueva realidad”.

En el mismo sentido, Baker (2014: 21) pone énfasis en el impacto de *fansubbing* y su proliferación exponencial para incluir otros tipos de productos audiovisuales: “*Fansubbing has now been extended to other audiovisual genres and cultures, and has become more mainstream in its practices and more open to collaboration with industry*”.

A finales del siglo XX, se lanzaron el formato SubRip (.srt) que llega a ser uno de los formatos de subtítulos más utilizados por varias razones:

1. Su versatilidad, ya que se guardan en texto plano lo que facilita hacer cambios en el texto.
2. Su uniformidad de colores.
3. Los subtítulos se localizan en la parte inferior de la pantalla igual que la traducción profesional.
4. Facilidad de uso, ya que se puede abrir con casi todos los reproductores de vídeo, sin necesidad de incrustar los subtítulos al vídeo. Tan solo descargar el archivo de los subtítulos y el del vídeo independientemente llevando el mismo nombre y guardados en la misma carpeta.

Por lo anterior, observamos que este tipo de subtitulación iba adquiriendo cada vez mayor importancia y disponiendo de enorme proliferación para englobar otros productos audiovisuales no solo los *anime*.

Aunque fansubbing ha aparecido hace tiempo, existe un número limitado de estudios que explora esta modalidad de traducción audiovisual desde una perspectiva árabe. Los interesados en el

subtitulado árabe pueden encontrar diferentes portales o sitios web para descargarlo. Sin embargo, los usuarios, probablemente, no puedan conocer la identidad de los *fansubbers*. Eldalees, Al-Adwan y Yahiaoui, (2017) señalan la tendencia de algunos *fansubbers* a publicar los subtítulos en plataformas sociales como Facebook y Twitter dando algunas instrucciones de cómo ajustar los subtítulos o descargar las películas, etc. En algunas ocasiones, los *fans* interactúan con los *fansubbers* a través de sus páginas de Facebook pidiendo los subtítulos de ciertas películas.

Capítulo 3

Cultura, lengua y traducción

3. CULTURA, LENGUA Y TRADUCCIÓN

El presente capítulo consta de cuatro apartados. En el primero, trazamos un somero panorama de la evolución del concepto de *cultura*. En el segundo abordamos la relación entre lenguaje y cultura. En el tercero, centrado en las teorías traductológicas de carácter cultural, examinamos las contribuciones más representativas al respecto. Y finalmente, en el cuarto exploramos los conceptos que constituyen los cimientos sobre los que vamos a elaborar nuestra taxonomía de análisis para la combinación lingüística árabe-español.

3.1. Una aproximación al concepto de cultura

Definir el término “cultura” implica enfrentarse a una difícil cuestión tanto por la larga y compleja evolución del término como por la multiplicidad de sus conceptualizaciones.

Uno de los autores clave en formular una definición del concepto de cultura fue el antropólogo inglés Edward B. Tylor cuya definición de cultura en su obra *Primitive Culture* (1871) constituyó el punto de partida de la antropología moderna y sentó las bases de un concepto que sigue vigente hasta el momento:

La cultura o la civilización, tomada en su sentido etnográfico amplio, es aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, las leyes, las costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre en cuanto miembro de la sociedad (citado en Kahn, 1975: 29)

En 1930, el etnólogo y lingüista alemán Franz Boas adopta la concepción de Tylor, pero la reelaboró y propuso una nueva definición:

La cultura incluye todas las manifestaciones de los hábitos sociales de una comunidad, las reacciones del individuo en la medida en que se ven afectadas por las costumbres del grupo en que vive y los productos de las actividades humanas en la medida en que se ven determinadas por dichas costumbres (*ibíd.*: 14).

Según el antropólogo británico de origen polaco Malinowski (1931), “la cultura incluye los artefactos, bienes, procedimientos técnicos, ideas, hábitos y valores heredados” (*ibíd.*: 85).

En su obra *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*, los antropólogos norteamericanos Kroeber y Kluckhohn (1952: 181) compilaron 164 definiciones diversas del concepto de cultura dándonos idea de la multiplicidad de sus significados por lo que resulta un término extraordinariamente equívoco. Después de la extensa revisión del concepto de cultura, dichos autores presentaron una nueva definición que aspiraba a resumir los diversos puntos de vista y a generar consenso entre los antropólogos:

Culture consists of patterns, explicit and implicit, of and for behavior acquired and transmitted by symbols, constituting the distinctive achievement of human groups, including their embodiments in artifacts; the essential core of culture consists of traditional (i.e., historically derived and selected) ideas and especially their attached values; culture systems may, on the one hand, be considered as products of action, on the other as conditioning elements of further action.

Por su parte el antropólogo y lingüista argentino Germán Fernández Guizzetti (1957: 78) define la cultura como “un conjunto coherente de elementos materiales y espirituales; conjunto sistemático unitario y tendente a la íntegra satisfacción de las necesidades psicosomáticas del hombre en su vida individual y social”.

En 1957, el etnólogo estadounidense Ward H. Goodenough resalta la conexión de la cultura con el comportamiento de una comunidad determinada, definiendo la cultura como sigue:

La cultura de una sociedad consiste en todo aquello que conoce o cree con el fin de operar de una manera aceptable sobre sus miembros. La cultura no es un fenómeno material: no consiste en cosas, gente, conductas o emociones. Es más bien una organización de todo eso. Es la forma de las cosas que la gente tiene en su mente, sus modelos de percibir las, de relacionarlas o de interpretarlas (citado en Keesing, 1993:48).

El antropólogo-lingüista Sapir ofrece una definición sencilla al concepto de la cultura:

Es lo que una sociedad hace y piensa. En otras palabras, la cultura hace referencia al patrimonio distintivo que identifica a una comunidad, y que está constituido por los modelos propios de conducta, por las formas de actuación aprendidas y compartidas por el grupo desde que se nace hasta que se muere (citado en Morant Marco, 2005: 126).

En su libro *la interpretación de las culturas*, el antropólogo estadounidense Clifford Geertz (1988: 88) define la cultura como:

El concepto de cultura que yo sostengo [...] denota un esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas por medios con los cuales los hombres

comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida.

La UNESCO, en 1982, define la cultura como:

La cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella discernimos los valores y efectuamos opciones. A través de ella el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones, y crea obras que lo trascienden¹⁵.

Según Manuel Casado Velarde (1988: 11):

Cultura significa el conjunto de lo que el hombre ha hecho con lo dado en la naturaleza: lo que ha realizado- en las cosas que están en su alrededor, en otros hombres, en sí mismo- conociendo, adoptando actitudes, actuando, creando. La palabra cultura incluye, por tanto, lo que se llama civilización material y espiritual, es decir, todo producto de la actividad humana. El término cultura proviene del mundo latino. El verbo *colere* poseía en latín un triple significado: físico (cultivar la tierra), ético (cultivar-se, según el ideal de la «humanistas») y religioso (dar culto a Dios).

3.2. Breve revisión de la relación entre cultura y lenguaje

El lenguaje posee todas las características de aquellas actividades creadoras del espíritu cuyos resultados no son materiales, o en que lo material no es lo determinante, y que se llaman conjuntamente cultura (Casado Velarde, 1988: 27). El producto cultural de la actividad

¹⁵ http://portal.unesco.org/culture/es/files/12762/11295424031mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf

humana está representado por la lengua que es imprescindible para el funcionamiento de una cultura y su transmisión de generación en generación.

3.2.1. El lenguaje como hecho cultural

La escuela idealista, cuyo iniciador es el alemán Karl Vossler (1872-1949), pone énfasis en la relación entre los hechos idiomáticos y los hechos culturales. Vossler subraya la relación entre cada lengua y la cultura e ideología de sus hablantes. Otros lingüistas, como Walter von Wartburg (1888-1971), resaltan la estrecha relación entre historia de la lengua e historia de la cultura.

Para el filósofo norteamericano John Dewey (1950, citado en Casado Velarde, 1988: 28), la cultura “es a la vez condición y producto del lenguaje”.

Así Dewey (1950) describe la función del lenguaje en la configuración del ámbito cultural:

El lenguaje ocupa un lugar destacado y ejercita una función muy significativa en el complejo que constituye el ámbito cultural. Se trata de una institución de cultura y, desde cierto punto de vista, no es más que una entre muchas instituciones de ese tipo. Pero constituye también 1) el factor en cuya virtud se transmiten otras instituciones y hábitos adquiridos, 2) impregna tanto las formas como los contenidos de todas las demás actividades culturales. Todavía 3) posee su propia estructura distintiva que puede ser abstraída como una forma (citado en Casado Velarde, 1988: 28-29).

Casado Velarde (1988: 29) recapitula el punto de vista de Dewey indicando que “el lenguaje aparece como el factor que la hace posible, en cuanto «producto», se nos presenta como el rasgo diferenciador del

mundo humano, al que dota de una nueva dimensión, la dimensión cultural”.

En *El mundo maravilloso del lenguaje*, Porzig (1964: 9, 218) apunta que:

El lenguaje funda la comunidad sobre la cual edifica toda la cultura humana [...] La comunidad idiomática es el primer presupuesto para que sean en general posibles las realizaciones humanas comunes, es decir, la cultura. Por tanto, donde quiera que encontremos obras culturales, hallamos como su condición previa la lengua, es decir, la comunidad de los hablantes.

El lingüista especializado en filología románica, Eugenio Coseriu (1977: 77-78), señala en su libro *Principios de semántica estructural* que “El lenguaje es una forma de cultura, quizá la más universal de todos, y, de todos modos, la primera que distingue inmediata y netamente al hombre de los demás seres de la naturaleza”.

Para Coseriu (1981: 17), la relación entre el lenguaje y la cultura se da en tres sentidos diferentes:

1. El lenguaje mismo es una forma primaria de la “cultura”, de la objetivación de la creatividad humana.
2. El lenguaje refleja la cultura no lingüística; es la “actualidad de la cultura” (Hegel), es decir que manifiesta “los saberes”, las ideas y creencias acerca de “la realidad” conocida (también acerca de las realidades “sociales” y del lenguaje mismo en cuanto sección de la realidad).
3. No se habla sólo con el lenguaje como tal, con la “competencia lingüística”, sino también con la “competencia extralingüística”, con el “conocimiento del mundo”, o sea, con

los saberes, ideas y creencias acerca de las “cosas”; y el “conocimiento del mundo” influye sobre la expresión lingüística y la determina en alguna medida.

3.2.2. La etnolingüística

La etnolingüística se dedica al “estudio de la variedad y variación del lenguaje en relación con la civilización y la cultura” (Cosieriu, 1981: 10). Según Fernández Guizzetti (1957: 78), los antropólogos entienden por *etnia*:

El grupo humano en el que la cohesión social que une a sus miembros entre sí, se basa en la unidad de formas de vida, de vocación histórica y de concepción del mundo o cosmovisión; es decir, la etnia se caracteriza por ser el conjunto de individuos con la misma cultura.

Franz Boas, considerado el padre de la antropología estadounidense, destaca la importancia que tiene la lengua en la preservación y transmisión de la cultura y el valor de los estudios lingüísticos para los antropólogos. Una de las aportaciones de Boas estriba en su posición crítica ante el evolucionismo que considera que todas las culturas evolucionaban pasando por las mismas etapas siendo la cultura europea la más evolucionada.

Franz Boas es considerado el fundador de la perspectiva antropológica que es el “particularismo histórico” o el “relativismo cultural” que señala la imposibilidad de proponer una teoría general del lenguaje y de las lenguas ni un conjunto de reglas para describir

todas las lenguas porque cada cultura tiene su propia historia y no sigue una línea histórica universalista preestablecida.

Malinowski hace hincapié en que la tarea fundamental de la antropología es el estudio de la función de la cultura, acuñando el concepto de “antropológica funcional” que:

Se interesa fundamentalmente por la función de las instituciones, las costumbres, las herramientas y las ideas. Sostiene que el proceso cultural está sometido a leyes y que las leyes se encuentran en la función de los verdaderos elementos de cultura. El tratamiento de los rasgos culturales por atomización o aislamiento se considera estéril, porque la significación de la cultura consiste en la relación entre sus elementos, y no se admite la existencia de complejos culturales fortuitos o accidentales (citado en Kahn, 1975: 91).

A través de sus estudios sobre etnias no europeas, Malinowski subraya la importancia del contexto para entender el significado de los textos y propone que cada lengua existe en un entorno cultural, y así acuña el término *contexto de situación*. Según Malinowski (1964, citado en Carbonell i Cortés, 1998: 131):

El lenguaje se halla esencialmente enraizado en la realidad de la cultura, la vida tribal y las costumbres de un pueblo, y por lo tanto no puede ser explicado sin constante referencia a esos contextos más amplios de la expresión verbal.

En contraste con el estructuralismo de Leonard Bloomfield, considerado como una de las grandes corrientes metodológicas en relación con el estudio del lenguaje y la cultura en la lingüística norteamericana del siglo XX, que excluye del ámbito de la lingüística el estudio del significado, se desarrolla en el primer cuarto del mismo

siglo la otra corriente estructuralista llamada *antropológica* fundada por Edward Sapir quien apunta que la lengua no puede ser estudiada con independencia de la cultura y el pensamiento de los pueblos que la hablan. Por lo tanto, la lingüística no es una disciplina por sí misma sino que depende de la antropología.

En 1964, Dell Hymes, uno de los pioneros etnólogos y sociolingüistas norteamericanos, edita una obra de gran importancia, *Language in Culture and Society*, en la que queda claro que el interés de la lingüística se orienta hacia los aspectos socioculturales, afirmando que

[...] mientras que la primera mitad del siglo XX se ha distinguido por una tendencia a la autonomía del lenguaje como objeto de estudio y a un enfoque relativo a la descripción de la estructura, la segunda mitad se ha distinguido por su interés en la integración del lenguaje en el contexto sociocultural y por un enfoque relativo al análisis de la función. (citado en Casado Velarde, 1988: 24)

3.3. Teorías traductológicas de índole cultural

A partir de la segunda mitad del siglo XX, tras la Segunda Guerra Mundial, el mundo de la traducción ha visto un desarrollo vertiginoso que se debe, en gran parte, a los avances científicos y tecnológicos, junto con la creación de organismos supranacionales lo que llevó a una creciente demanda de traductores e intérpretes profesionales siendo la traducción un fenómeno intercultural. En esta época surgió la primera reflexión descriptiva y sistemática sobre la traducción alejando de la postura prescriptiva, y así, los años cincuenta-setenta

son “la época fundacional de la teoría de la traducción moderna” (Vega, 1994: 53).

En los años setenta se despierta el interés por cuestiones fundamentales como la importancia del análisis del proceso traductor y el papel del contexto.

Desde comienzos de los años ochenta, muchos traductólogos abogan por el estudio de traducción como fenómeno cultural más que simplemente lingüístico. La traductología favorece ampliar su espectro para ir más allá de ser tan sólo una actividad puramente lingüística, concediendo mayor importancia a los factores extralingüísticos o extratextuales.

A principios de los noventa, se puso en marcha una perspectiva culturalista de la traducción denominada *cultural turn* o giro cultural, un cambio teórico y metodológico en los estudios de traducción asociado principalmente con la obra de Sussan Bassnett y André Lefevere (1990) y, más tarde, Lawrence Venuti (1995, 1998).

Los estudios en torno a la traducción coinciden en presentarla no como un proceso de transcodificación de lengua a lengua sino como “un acto transcultural” (Snell-Hornby); “un proceso comunicativo que se desarrolla dentro de un contexto social” (Hatim y Mason), “un acto intersistémico de comunicación (Toury)”, “una práctica comunicativa y por lo tanto un tipo de comportamiento social” (Hermans) (citado en Hurtado Albir, 1994: 35).

Hurtado Albir (2001) distingue cinco enfoques teóricos traductológicos: enfoques lingüísticos, textuales, cognitivos, comunicativos y socioculturales, filosóficos y hermenéuticos.

En nuestro estudio vamos a centrarnos en los enfoques comunicativos y socioculturales que ponen énfasis en la función comunicativa de la traducción, destacando la influencia de los referentes culturales o el contexto sociocultural en la actividad traductora y en la recepción de la traducción.

Nos proponemos revisar algunos de los principales modelos comunicativos que inciden en los aspectos comunicativos que rodean la traducción, en concreto, los traductólogos bíblicos (Nida y Taber, 1969; Margot, 1979) pioneros en acuñar el término *equivalencia cultural*, la Escuela de la Manipulación y los Estudios de Traducción.

3.3.1. La dicotomía de Nida

En la segunda mitad del siglo XX, y auspiciado por la Alianza Bíblica Universal, surgen reflexiones en torno a la traducción de la Biblia que constituyen un cambio de perspectiva en cuanto a planteamientos anteriores. Como señalan Nida y Taber (1969/1986: 15):

En tiempos pasados, lo que más preocupaba en la traducción era la forma del mensaje: los traductores tenían a gala reproducir las peculiaridades estilísticas, como el ritmo, la rima, los juegos de palabras, el quiasmo, el paralelismo y las construcciones gramaticales no habituales. Hoy, en cambio, preocupa menos la forma del mensaje que la reacción del receptor. Lo decisivo es que éste, en la medida de lo posible, reaccione ante el mensaje traducido de la misma manera que los primeros receptores reaccionaron ante el texto original.

Los traductólogos bíblicos, con Eugene A. Nida a la cabeza, son los primeros en introducir aspectos socioculturales en la teoría de la traducción a través de sus estudios sobre la traducción bíblica.

Nida y Taber (1969/1986: 29) apuntan que “La traducción consiste en reproducir, mediante una equivalencia natural y exacta, el mensaje de la lengua original en la lengua receptora, primero en cuanto al sentido y luego en cuanto al estilo”. Como señala Margot (1979, citado en Hurtado Albir, 2014: 521-522): “En realidad, el objetivo que persiguen los especialistas de la ABU [Alianza Bíblica Universal] es una traducción que sea a la vez fiel al texto original y conforme a las estructuras de la lengua receptora”.

Nida (1964) elabora dos conceptos de gran importancia en la traductología, la equivalencia formal y la equivalencia dinámica.

3.3.1.1. Equivalencia formal

La equivalencia formal se centra en el texto original. En el mayor grado posible, el traductor intenta preservar la forma y el contenido del texto origen, llevando, a veces, a que el texto resulte agramatical y demasiado incomprensible para un gran número de lectores. Por lo tanto, este tipo de traducción necesita el uso de algunas notas del traductor como el uso de paréntesis, de la cursiva y de notas a pie de página para explicar cuestiones culturales que no entiende el lector meta.

3.3.1.2. *Equivalencia dinámica*

Cada lengua tiene ciertos rasgos distintivos, que le dan un carácter peculiar, por eso, es obvio que haya que cambiar la forma para conservar el contenido. La equivalencia dinámica se basa en el principio de que el texto traducido provoca el mismo efecto en los receptores meta que el que tuvo el texto origen en sus receptores. No se traduce palabra por palabra sino que se trata de encontrar una expresión en la lengua terminal que se usaría en las mismas circunstancias.

La equivalencia dinámica tiene dos áreas principales de adaptación: las gramaticales y las léxicas.

1. Las gramaticales son los cambios obligatorios que deben tener en cuenta para que sean conforme a la lengua del texto meta como el orden sintáctico, etc.
2. En las léxicas hay que considerar varios niveles: (a) Los términos que disfrutan de paralelos asequibles como río, árbol; (b) Los términos que se identifican culturalmente con diferentes objetos, pero que tienen una función semejante, por ejemplo, libro, pliego de papiros; (c) Los términos que indican concreciones culturales: sinagoga. Estos últimos son los más difíciles de solventar en la práctica de la traducción (citado en Molina Martínez, 2006: 31)

3.3.2. **La Escuela de la Manipulación**

A finales de los años setenta, surge un enfoque descriptivo y sistémico como un nuevo paradigma de la Traductología, sobre todo, dentro del panorama de los estudios de traducción literaria.

Este enfoque incluye dos tendencias principales con localizaciones geográficas diferentes: el grupo de Tel Aviv, y su *teoría del polisistema*, acuñada por Itamar Even-Zohar y continuada por Gideon Toury; y el grupo europeo-norteamericano o *Translation studies* (Estudios de Traducción) que agrupa autores como Holmes, Hermans, José Lambert, André Lefevere, Susan Bassnett, Van den Broeck y Maria Tymoczko.

Dichos investigadores otorgan gran importancia a la recepción de la traducción y a las normas que la rigen. Para ellos, un texto es equivalente a otro cuando es aceptado por la cultura meta y visto como parte integrante de la cultura receptora y no como la reproducción de otro texto. La traducción debe ser intercultural puesto que cuando se traduce se debe prestar la misma atención a los componentes culturales e ideológicos que a los lingüísticos.

La confluencia de las aportaciones de ambas tendencias da su fruto en mayo de 1985, fecha en la que se publica el libro *The Manipulation of literature Studies in literary Translation* editado por Theo Hermans que hace hincapié en la manipulación que tiene lugar al traspasar el texto de una cultura a otra.

Según Hermans, “todas las traducciones implican un grado de manipulación del texto original con un fin concreto” (citado en Hurtado Albir, 2014: 561). Se manipula el texto para que la sociedad meta lo acepte.

Aunque aparecen opiniones adversas sobre la posibilidad de aplicar estos estudios, orientados hacia la traducción literaria, a otras variedades de traducción, Delabastita (1988) y Díaz Cintas (2003)

demuestran que son aplicables o extrapolables a otros tipos textuales de traducción como la traducción audiovisual.

3.3.2.1. Teoría del polisistema

Se constituyó en un congreso celebrado en la Universidad de Tel Aviv en 1978. La teoría del polisistema literario procede del teórico israelí Even Zohar quien comienza a estudiar la literatura como un sistema dinámico y abierto en el que se dan distintas relaciones entre el texto, el autor, los editores y el entorno. Esta teoría está muy influida por el formalismo ruso y el estructuralismo checo de la Escuela de Praga.

La teoría del polisistema es “una teoría interdisciplinar que aúna los diferentes aspectos que conforman las estructuras de la sociedad, tanto literarias y artísticas como ideológicas y socioeconómicas, que tienen mucho que ver con la historia de esa sociedad” (Carbonell i Cortés, 1997: 53).

Carbonell i Cortés (1998: 30) define la teoría del polisistema en los siguientes términos “un conjunto dinámico de sistemas diferentes cuya intensión interna, originada por las fuerzas opuestas que actúan en él, determina la existencia de ciertas normas, que son las que en definitiva conforman la cultura”.

De esta manera, en el análisis literario no sólo interesa la producción textual, sino también su recepción en un contexto histórico, su posición dentro del sistema literario y sus relaciones con otras literaturas.

Even Zohar elabora una serie de oposiciones binarias para la aplicación de su teoría (citado en Hurtado Albir, 2014)

1. Canonizado - no canonizado: lo canonizado se refiere a las normas y las obras literarias consideradas legítimas por la clase dominante de una cultura; lo no canonizado es lo contrario.
2. Central - periférico: lo central de un polisistema es el repertorio más prestigioso del canon, es decir, el conjunto de reglas que controlan la producción textual, y se sitúa en el centro de un polisistema. Tiene, por lo tanto, más poder que lo periférico.
3. Primario - secundario: se refieren a lo innovador y lo conservador. Las actividades primarias generan ampliaciones y reestructuraciones del repertorio; sin embargo, las secundarias consolidan y petrifican el repertorio.

Even Zohar considera que la traducción tiene una función primaria, que es la creación de nuevos géneros y estilos, y otra secundaria, que es la reafirmación de géneros y estilos ya existentes.

Para Even Zohar hay dos nociones clave: la primera es la *interferencia*, el polisistema es “heterogéneo, dinámico, inestable, está en un estado de flujo continuo, ya que unas literaturas influyen en otras, en mayor o menor grado dependiendo de la cultura en la que esté inmersa esa literatura, si es dominante o colonial” (citado en Arregui Barragán, 2005: 15). La segunda noción es la *transferencia* que incluye las tres categorías de traducción (interlingual, intralingual

e intersemiótica). En todas estas categorías existe una transferencia de un sistema a otro.

3.3.2.2. *El concepto de norma*

A finales de los años setenta, a partir de la teoría del polisistema, Toury introduce el concepto de *norma* dentro de los Estudios de Traducción. Según Toury, la norma se considera como una herramienta para el análisis descriptivo de los fenómenos de traducción y la concibe como:

Norms have long been regarded as the translation of general values or ideas shared by a group – as to what is conventionally right and wrong, adequate and inadequate – into performance instructions appropriate for and applicable to particular situations, specifying what is prescribed and forbidden as well as what is tolerated and permitted in a certain behavioral dimension (Toury 1999: 14).

La traducción se define como un comportamiento regido por normas. En palabras de Toury, “*It is norms that determine the type and extent of equivalence manifested by actual translations*” (Toury 1995: 61).

Las normas ocupan una posición intermedia entre competencia (*competence*) que indica el conocimiento de opciones que posee un traductor en un contexto determinado, y actuación (*performance*) que vendría a ser la selección de las opciones que efectivamente se utilizan en el proceso traductológico. Las normas se encuentran “*between objective, relatively absolute rules [...] on the one hand, and fully subjective idiosyncrasies on the other*” (Toury, 1995: 51).

Su concepto de equivalencia no responde a la idea tradicional de equivalencia, planteando la existencia de una relación funcional y dinámica de toda traducción con su original, determinada por las normas que han posibilitado la recepción de ese texto, desde el acceso inicial del traductor al original, hasta la lectura del texto ya traducido y publicado.

Toury distingue tres tipos de normas: norma inicial, norma preliminar y norma operativa:

1. La norma inicial: se refiere a la decisión del traductor respecto a la orientación que va a seguir en el proceso traductor, es la opción del traductor de hacer una traducción *adecuada* (si mantiene las normas de la cultura origen) o una traducción *acceptable* (si mantiene las normas de la cultura meta), o una combinación de ambas.
2. Las normas preliminares: abarcan la política de la traducción, se tratan de los aspectos o factores que afectan a la elección de una obra para ser traducida.
3. Las normas operativas: tienen que ver con las decisiones tomadas durante el proceso de una traducción; se subdividen en normas *matriciales* que determinan la macroestructura del texto, la segmentación de los capítulos, de los actos, de los párrafos; y las normas *lingüístico-textuales* que se refieren al aspecto microestructural, que es la selección del léxico como los términos, las frases, etcétera.

A la clasificación de Toury, Rabadán (1991) añade “las normas de recepción” que regulan la actuación del traductor según el tipo del receptor del TM, operan tanto en la fase preliminar de la traducción como en el proceso propiamente dicho.

Tomando la taxonomía de Toury, Chesterman (1997) introdujo tipos más específicos de normas distinguiendo entre normas profesionales (*professional norms*) que surgen del comportamiento competente profesional, y normas de recepción o de expectativa (*expectancy norms*) que refieren al comportamiento de los receptores del texto meta ante una traducción.

La función de las normas profesionales es regir los métodos y estrategias aceptados del proceso de traducción. Las normas profesionales pueden ser subdivididas en:

1. Normas de responsabilidad: son de índole ética, vinculadas a profesionales estándares de integridad.
2. Normas de comunicación: son de tipo social y se centran en el traductor como comunicador.
3. Normas de relación: son lingüísticas, en referencia a la decisión sobre una relación apropiada entre el texto origen y el texto meta.

Para Chesterman, todas las normas, bien profesionales con sus subcategorías o bien de expectativa o de recepción son regidas por valores. Las normas de expectativa se rigen por el valor de claridad, las normas de relación por la verdad, las de responsabilidad por la confianza y las normas de comunicación por el valor de la comprensión.

3.3.3. Los Estudios de Traducción

Según Delabastita (1989: 194), los Estudios de Traducción “*should aim at describing actual translation practices (that is to say, empirical phenomena) rather than developing ideal definitions (that the actual facts do not fail to fall short of)*”.

Baker (2001) señala que en sus inicios, *Translation Studies* ponía más énfasis en la traducción literaria que otras variedades de traducción. Sin embargo, en la actualidad *Translation Studies* incluye todo tipo de traducción, apuntando que *Translation Studies* cubre todo el espectro de investigación, elaboración de marcos teóricos, estudios de caso y actividades pedagógicas.

Para los Estudios de Traducción, la cuestión no es la validez de la traducción, sino el análisis del tipo de equivalencia entre TO y TM, alejando del enfoque prescriptivo y “el culto sagrado a la traducción ideal” (Díaz Cintas, 2003: 318) y yendo más allá de casos aislados y estudiar casos prácticos de corpus más amplios para poder determinar los aspectos que definen el hecho traductor.

3.3.3.1. Origen de los Estudios de Traducción

En 1972 en el Tercer Congreso Internacional de Lingüística Aplicada en Copenhague, se originó una de las corrientes teóricas más influyentes en el terreno de traducción que es *Translation Studies*, término acuñado por J. S. Holmes a través de su artículo “*The Name and Nature of Translation Studies*”¹⁶, considerado el trabajo

¹⁶ En 1988, fue ampliado y publicado junto a otros trabajos en *Translated! Papers in Literary Translation and Translation Studies*.

fundacional de la disciplina, en el que divide los Estudios de traducción en dos ramas, rama pura y otra aplicada.

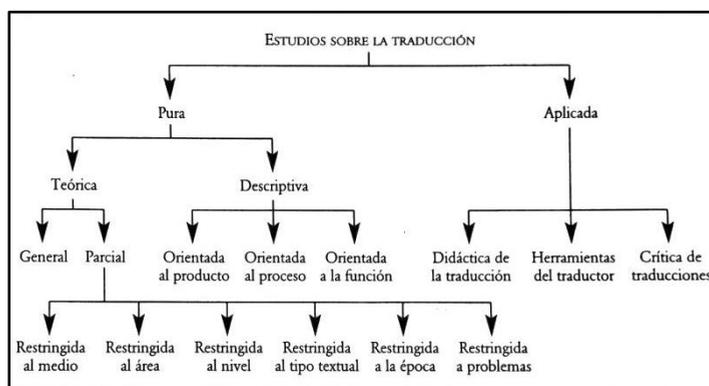


Figura 1: Mapa de Holmes (1972, 1988) para los Estudios de Traducción

La rama pura subdivide en estudios teóricos y estudios descriptivos cuyo objetivo es *“describe the phenomena of translating and translation(s) as they manifest themselves in the world of our experience, and [...] to establish general principles by means of which these phenomena can be explained and predicted”* (Holmes, 1988: 71).

En cuanto a los estudios aplicados, es la rama en la que los resultados obtenidos de la rama pura se aplican en *“actual translation situations, in translating training, and in translation criticism”* (Holmes, 1988: 71). Las ramas mantienen una relación *“dialectical rather than unidirectional, with each branch both providing insights for and using insights from the other two”* (ibíd.: 78).

Lvóvskaya (1997) establece una jerarquía entre las tres ramas, poniendo la rama teórica en el lugar más importante y apunta que los datos obtenidos del estudio descriptivo no bastan por sí solos, y necesita una teoría que los explica. Hurtado Albir (2001) coincide con la opinión de Lvóvskaya pero prefiere el término “reciprocidad” y no de “jerarquía”, ya que los estudios descriptivos constituyen la base empírica imprescindible que proporciona datos y sirve para verificar hipótesis.

A finales de los años ochenta y principios de los años noventa, los representantes de los Estudios de traducción se alejan de la teoría del polisistema, puesto que la consideran demasiado formalista y restrictiva. Se adoptan una orientación más ideológica y cultural, centrándose en el papel de las instituciones y la relación del poder con la producción cultural, que fue reflejada en 1990 en *Translation, History and Culture* editado por Susan Bassnett y André Lefevere. En este libro, la traducción se considera como una de las fuerzas que conforman una cultura, unida a todo tipo de aspectos culturales. La tarea del traductor se aborda desde una perspectiva que se centra en el papel de la ideología y del mecenazgo, entendido como las personas e instituciones que funcionan como mecanismo regulador del papel que ocupa la literatura en una sociedad.

Lefevere (1996) distingue una serie de restricciones que no controlan solamente el sistema literario y las traducciones, sino también toda reescritura (crítica literaria, reseñas, adaptaciones para telefilmes, etc.). Estas restricciones o mecanismos son: el mecenazgo, la ideología, la poética y el universo del discurso:

1. *El mecenazgo*: representa el poder, refiriéndose tanto a la gente como a las instituciones (editores, medios de comunicación, partidos políticos, etc.) que ejercen poder sobre el traductor y que pueden promover o impedir la lectura, escritura o reescritura de la literatura y que ejerce como regulador del papel que ocupa la literatura en una sociedad.

El mecenazgo está formado por tres elementos: ideológico, económico y de prestigio (estatus). El elemento ideológico es el encargado de elegir la forma y el tema de la obra y el que determina la relación entre la literatura de una sociedad y los otros sistemas sociales. El elemento económico refiere a la preocupación del mecenas por la subsistencia o la permanencia de los escritores. El último elemento se relaciona con el estatus, lo que significa que la persona, ya sea escritor o traductor, acepta el sistema que prevalece y se integra a un grupo social al que sólo accederá de esa manera.

2. *La ideología*: es el conjunto de ideas, valores, opiniones y creencias compartidas por una comunidad determinada, que conforman las interpretaciones del mundo de esta comunidad. La ideología decide las decisiones del traductor acerca de las costumbres y los conceptos del autor en el texto original. Según Lefevere, la ideología, a veces, está controlada por el mecenazgo.
3. *La poética*: consta de dos componentes. El primero es un componente de inventario (recursos literarios, géneros,

motivos, situaciones, personajes y símbolos); el otro componente es funcional, que es la idea de cuál sería el papel de la literatura en una sociedad.

4. *El universo del discurso*: está formado por los conocimientos, objetos, costumbres, personas que pertenecen a cierta cultura en un determinado período histórico a los que suelen aludir los escritores, los sentimientos o las actitudes del traductor hacia la cultura/lengua origen y el público al que va dirigida la traducción, manteniendo un equilibrio entre el universo de discurso del autor y el de los lectores.

Resumiendo, estas restricciones controlan el sistema literario, su producción y distribución, aunque no son eternas, sino que son susceptibles de cambios procedentes del entorno sociocultural de los textos origen y meta.

3.3.3.2. Los estudios descriptivos de traducción

En 1972, Holmes distingue tres clases de los estudios descriptivos: 1) Los estudios orientados hacia el producto: es decir, descripción y comparación de traducciones; 2) Los estudios orientados hacia la función de las traducciones en la situación sociocultural; 3) Los estudios orientados hacia el proceso: que es la descripción del proceso traductor.

Uno de los pilares sobre el que descansan los Estudios de Traducción es el enfoque descriptivo o análisis descriptivo a fin de obtener una imagen completa de las estrategias aplicadas por los traductores, como afirma Toury (1995: 1) “*no empirical science can*

make a claim for completeness and relative autonomy unless it has developed a descriptive branch”.

Lambert y Van Gorp (1985: 42) ponen énfasis en la necesidad de los análisis descriptivos puesto que *“the concrete study of translation and translational behaviour in particular socio-cultural contexts has often remained isolated from current theoretical research”.*

Rabadán (1991: 53) afirma que “la rama descriptiva se convierte en la base fundamental e imprescindible de toda afirmación teórica”.

Hurtado Albir (2001) señala que los estudios descriptivos se centran en la descripción de: 1) Las distintas modalidades de traducción; 2) El proceso traductor; 3) Los resultados obtenidos; y 4) Los estudios históricos de Traductología.

Schäffner (2010: 236) opina que la aportación de Toury y los Estudios Descriptivos *“have opened a view of translation as socially contexted behaviour, thus going beyond a more narrow view of translation as meaning transfer”.*

3.3.4. Los elementos culturales en Traductología

Los referentes culturales o los elementos culturales son aspectos no universales en la cultura humana que reflejan la riqueza y la diversidad cultural. Se refieren a elementos relacionados con la cultura, el estilo de vida, las costumbres, la política, la gastronomía, el arte, etc. La importancia de los elementos culturales en la traducción viene reforzada por la consideración de que los estudios de traducción actualmente conciben la traducción como una operación en la que se

ven involucradas dos realidades culturales, la cultura origen y la cultura meta.

3.3.4.1. Denominaciones y clasificaciones

Los elementos culturales no sólo han sido objeto de varias denominaciones, sino también de diferentes propuestas de clasificaciones. En este apartado, vamos a destacar ocho aportaciones al respecto que se consideran muy notables para realizar el modelo de análisis de nuestro estudio.

3.3.4.1.1. La contribución de Nida

En 1945, Nida en su artículo *Linguistics and Ethnology in translation Problems* da inicio al estudio de los elementos culturales como una de las áreas más importantes y, al mismo tiempo, problemáticas dentro del campo de la traducción. Nida destaca cinco ámbitos culturales susceptibles de generar diferencias culturales y, por tanto, problemas de traducción:

1. Ecología: este ámbito abarca las diferencias ecológicas entre las distintas partes del mundo, que producen elementos característicos inconcebibles por otras culturas; por ejemplo, las cuatro estaciones en zonas templadas, semitropicales y tropicales.
2. Cultura material: las diferencias de cultura material pueden llevar a problemas más graves que las de ecología. Nida da ejemplos como la práctica del cierre de las puertas de la ciudad, que resulta incomprensible para culturas donde no

hay ciudades amuralladas; también el autor alude a ciertos procesos agrícolas como la siembra que resulta difícil de comprender para otras culturas en las que no han llevado a cabo una agricultura.

3. Cultura social: se refiere a las diferencias de los hábitos y fenómenos sociales, entre las distintas culturas-lenguas. El autor ejemplifica este ámbito con la cultura de los totonacos de México que considera que el hombre no debe llevar un cántaro de agua, es que para ellos transportar agua es un trabajo de mujer.
4. Cultura religiosa: Nida señala que este ámbito es el más complejo. La transmisión de la cultura religiosa puede fallar, lo que dificulta la traducción de las ideas religiosas entre las distintas culturas.
5. Cultura lingüística: incluye los problemas de traducción derivados de las diferencias de funcionamiento entre las lenguas que el autor divide en cuatro aspectos:
 - a) Fonología: abarca problemas como la transliteración de nombres como *rabbi* (rabino) que suena semejante a una palabra obscena en una de las lenguas bantús de los pueblos indígenas del sur del continente africano.
 - b) Morfología: abarca casos como el de la importancia del tratamiento de respeto y la distinción entre *tú* y *usted*; por ejemplo, en la lengua azteca en México es trascendente el tratamiento de respeto.

- c) Sintaxis: como la ausencia de la voz pasiva en la lengua azteca.
- d) Léxico: Nida indica que las diferencias léxicas entre las lenguas son las más abundantes y donde se encuentra el mayor problema de equivalencia y adaptación. Señala las distinciones semánticas, dando como ejemplo la palabra de *ears* en inglés que puede ser traducida en español en *oído* u *orejas*, según el contexto. Además Nida recalca la dificultad de la traducción de las expresiones que resulta más difícil que las palabras sueltas.

3.3.4.1.2. Los *Realia*

En 1970, Vlakov y Florin introducen el término *realia* para referirse a los elementos textuales que indican un color histórico o local, dividiéndolos en cuatro tipos: geográficos y etnográficos, folclóricos y mitológicos, objetos cotidianos y elementos sociohistóricos. Bödeker y Freese (1987) y Koller (1992) retoman este término ampliando su espectro para referirse a las realidades físicas o ideológicas propias de la cultura de partida que resultan problemáticas a la hora de transmitir las a la cultura de llegada.

3.3.4.1.3. Las palabras culturales de Newmark

Newmark (1988) propone una clasificación de categorías culturales semejante a la de Nida. Este autor divide las palabras culturales extranjeras en cinco categorías. El mayor interés de su

clasificación estriba en la introducción de elementos paralingüísticos como los gestos:

1. Ecología: abarca flora, fauna, vientos, llanuras, etc.
2. Cultura material: incluye cuatro subcategorías (a) Comida y bebida; (b) Ropa; (c) Casas y ciudades; (d) Transporte.
3. Cultura social: abarca el trabajo y ocio o recreo.
4. Organizaciones, costumbres, actividades, procedimientos y conceptos: (a) Políticos y administrativos; (b) Religiosos; (c) Artísticos.
5. Gestos y hábitos.

3.3.4.1.4. Las funciones comunicativas de Nord

Nord denomina los elementos culturales como indicadores culturales o puntos ricos que forman la barrera cultural entre dos comunidades. Siguiendo la propuesta de Bühler (1934), Nord (1994) propone un modelo de análisis para los indicadores culturales basado en las funciones textuales. Además de las tres funciones planteadas por Bühler (representativa, expresiva y apelativa) añade la función fática, aplicada por Jakobson en 1960.

1. La función referencial: se refiere a la descripción de los objetos y fenómenos del mundo, referencias a acontecimientos y celebraciones sociales, a la manera de vivir, de vestirse, etc.
2. La función expresiva: expresa la actitud, las emociones o las opiniones de las personas frente a las cosas y a los fenómenos del mundo.

3. La función apelativa: alude a la acción de persuadir al receptor moviéndole a reaccionar de determinada manera.
4. La función fática: establece, mantiene o termina el contacto social entre emisor y receptor como los saludos, las despedidas, etc.

3.3.4.1.5. La aportación de Katan

Katan (1999) propone una clasificación de seis niveles lógicos:

1. El entorno: está constituido por factores que influyen en la conducta referente a la cultura como el entorno físico e ideológico, el clima, el espacio, las viviendas, las construcciones, la manera de vestir y la comida.
2. La conducta: se refiere a las reglas y restricciones de conducta que controlan cada cultura.
3. Las capacidades, estrategias y habilidades para comunicarse: en este nivel importa el modo de transmitir y percibir un mensaje (oral o escrito) así como los rituales y las estrategias de comunicación.
4. Los valores: es decir, el conjunto de valores que comparte una sociedad y su jerarquía. La jerarquía de los valores revela la prioridad de un valor sobre otros, mientras que el conjunto de valores indica la cultura de una sociedad.
5. Las creencias: ofrecen las motivaciones y razones para hacer o no hacer ciertas cosas. Dado que afectan al sentido de la lengua y de la conducta, resultan en posibles malentendidos

culturales. Las guías de estas creencias pueden ser diferentes como la Biblia, la Tora y el Corán.

6. La identidad: Es el nivel más alto de los niveles lógicos y, por tanto, conforma y domina los otros niveles.

3.3.4.1.6. El concepto de *culturema*

El culturema es una noción que se usa cada vez más en los estudios culturales. Es una de las aportaciones teóricas importantes sobre el tratamiento de los elementos culturales en la traductología. Como los culturemas son nociones específicas de un país o de un ámbito, se consideran como uno de los escollos importantes de la traducción.

Los estudios comparativos intentan encontrar soluciones adecuadas de este obstáculo como la sustitución de los culturemas específicos de la lengua origen por la paráfrasis o por otro culturema aproximado en la lengua meta, pero tal sustitución no siempre es posible debido a la complejidad de muchos culturemas.

Nida (1945) marca que la profusión del uso de un léxico o vocabulario relacionado con un ámbito cultural significa la relevancia de ese ámbito en su cultura; por ejemplo, el léxico de la tauromaquia en español.

Newmark (1988) distingue entre el lenguaje cultural del universal y del personal. El lenguaje universal son conceptos o palabras que aparecen en todas las culturas y no crean problemas en la traducción como: morir, vivir, nadar, etc. Mientras que el lenguaje cultural del personal o idiolecto se refiere a las *palabras culturales*, como denomina Newmark. Estas palabras son propias de una lengua

determinada y causan dificultades en la traducción como: chador, dacha, estepa, etcétera. Newmark marca que cuando una comunidad focaliza su atención en un tema particular aparece un foco cultural, es decir, una serie de términos especializados relacionados con ese tema; por ejemplo, en francés, términos sobre vinos y quesos; en árabe sobre camellos, lo que resulta en un problema de traducción debido al vacío cultural entre la lengua origen y la lengua meta.

Como indica Newmark, los culturemas presentan problemas diferentes al traductor según la relación existente entre la cultura de partida y la de llegada. Además hay que considerar una serie de factores contextuales que rodean al texto como: la finalidad del texto, el nivel cultural de los lectores, etc.

Nord (1997, citado en Hurtado Albir, 2014: 611) define el culturema como “un fenómeno social de una cultura X que es entendido como relevante por los miembros de esa cultura y que, comparado con un fenómeno correspondiente de una cultura Y, es percibido como específico de la cultura X”.

Según Molina Martínez (2006: 79):

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

La resolución de los culturemas ha sido tratada por diversos autores y se han efectuado diversas propuestas. De este modo, Vlakov y Florin proponen seis procedimientos de traducir los culturemas

como: calco, formación de una palabra nueva, transcripción y traducción aproximada (trasladar el significado general de la palabra), etc.

Por otra parte, Newmark indica doce técnicas que pueden resolver el problema de la traducción de los culturemas, por ejemplo, el préstamo, el equivalente cultural, la neutralización (la explicación del referente cultural), la supresión, la paráfrasis, el doblete (la combinación de dos o más técnicas) y la naturalización (la adaptación a la pronunciación, ortografía o morfología de la lengua de llegada), etc.

Katan propone tres técnicas para transferir los elementos culturales que son: la generalización, la supresión y la distorsión. No existen, pues, soluciones unívocas ni técnicas características para la traducción de los culturemas, sino una multiplicidad de soluciones y de técnicas en función del contacto entre ambas culturas, del género textual en que se inserta, de la finalidad de la traducción, etcétera.

3.3.4.1.7. La aportación de Molina y Hurtado Albir

En 2001, Molina y Hurtado Albir han explorado una serie de propuestas teóricas llevadas por distintos traductólogos (Nida 1945, los Realia 1970, House 1977, Newmark 1988 y Nord 1994) acerca de la clasificación de los ámbitos culturales y proponen una nueva catalogación de los mismos. Se componen de cuatro categorías: medio natural, patrimonio cultural, cultura social y cultura lingüística.

En la siguiente tabla, Molina y Hurtado Albir (2001) ponen de manifiesto las subcategorías de cada uno de los ámbitos culturales que generan problemas a la hora del trasvase interlingüístico.

Medio natural	Flora, fauna, fenómenos atmosféricos, climas, vientos, paisajes (naturales y creados), topónimos.
Patrimonio cultural	Personajes (reales y ficticios), hechos históricos, conocimiento religioso, festividades, creencias populares, folklore, obras y monumentos emblemáticos, lugares conocidos, nombres propios, utensilios, objetos, instrumentos musicales, técnicas empleadas en la explotación de la tierra, de la pesca, cuestiones relacionadas con el urbanismo, estrategias militares, medios de transporte, etc.
Cultura social	Convenciones y hábitos sociales: el tratamiento y la cortesía, el modo de comer, de vestir, de hablar; costumbres, valores morales, saludos, gestos, la distancia física que mantienen los interlocutores, etc.
	Organización social: sistemas políticos, legales, educativos, organizaciones, oficios y profesiones, monedas, calendarios, eras, medidas, etc.
Cultura lingüística	Transliteraciones, refranes, frases hechas, metáforas generalizadas, asociaciones simbólicas, interjecciones, blasfemias, insultos, etc.

Tabla 1. Propuesta de clasificación de ámbitos culturales según Molina y Hurtado Albir (2001)

3.3.4.1.8. Los referentes culturales de Igareda

Tras haber revisado las aportaciones de Nida (1975); Poyatos (1976, 1983); Newmark (1988); Moreno (2003); Schwarz (2003) y Villacampa (2004), Igareda (2011) elabora una taxonomía de referentes culturales, que generan problemas de índole cultural en la traducción de textos literarios, compuesta de siete categorías, a su vez subdividida en áreas y subcategorías.

Categorización temática	Categorización por áreas	Subcategorías
1. Ecología	1. Geografía/ topografía	Montañas, ríos, mares
	2. Meteorología	Tiempo, clima, temperatura, color, luz.
	3. Biología	Flora, fauna (domesticada, salvaje), relación con los animales (tratamiento, nombres).
	4. Ser humano	Descripciones físicas, partes / acciones del cuerpo.
2. Historia	1. Edificios históricos	Monumentos, castillos, puentes, ruinas.
	2. Acontecimientos	Revoluciones, fechas, guerras.
	3. Personalidades	Autores, políticos, reyes / reinas (reales o ficticios)
	4. Conflictos históricos	
	5. Mitos, leyendas, héroes	
	6. Perspectiva eurocentrista de la historia universal (u otro)	Historias de países latinoamericanos, los nativos, los colonizadores y sus descendientes
	7. Historia de la religión	

Categorización temática	Categorización por áreas	Subcategorías
3. Estructura social	1. Trabajo	Comercio, industria, estructura de trabajos, empresas, Cargos
	2. Organización social	Estructura, estilos interactivos, etc.
	3. Política	Cuerpos del Estado, organizaciones, sistema electoral, ideología y actitudes, sistema político y legal.
	4. Familia	
	5. Amistades	
	6. Modelos sociales y figuras respetadas	Profesiones y oficios, actitudes, comportamientos, personalidades, etc.
	7. Religiones “oficiales” o preponderantes	
4. Instituciones culturales	1. Bellas artes	Música, pintura, arquitectura, baile, artes plásticas.
	2. Arte Teatro	cine, literatura (popular o aprendida)
	3. Cultura religiosa, creencias, tabús, etc.	Edificios religiosos, ritos, fiestas, oraciones, expresiones, dioses y mitología; creencias (populares) y pensamientos, etc.
	4. Educación	Sistema educativo, planes, elementos relacionados
	5. Medios de comunicación	Televisión, prensa, internet, artes gráficas.

Categorización temática	Categorización por áreas	Subcategorías
5. Universo social	1. Condiciones y hábitos sociales	Grupos, relaciones familiares y roles, sistema de parentesco, tratamiento entre personas, cortesía, valores morales, valores estéticos, símbolos de estatus, rituales y protocolo, tareas domésticas
	2. Geografía cultural	Poblaciones, provincias, estructura viaria, calles, países
	3. Transporte	Vehículos, medios de transporte
	4. Edificios	Arquitectura, tipos de edificios, partes de la casa
	5. Nombres propios	Alias, nombres de personas
	6. Lenguaje coloquial, sociolectos, idiolectos, insultos	Slang, coloquialismos, préstamos lingüísticos, palabrotas, blasfemias, nombres con significado adicional
	7. Expresiones	De felicidad, aburrimiento, pesar, sorpresa, perdón, amor, gracias; saludos, despedidas
	8. Costumbres	
	9. Organización del tiempo	
6. Cultura material	1. Alimentación	Comida, bebida, restauración (tabaco)
	2. Indumentaria	Ropa, complementos, joyas, adornos
	3. Cosmética	Pinturas, cosméticos, perfumes
	4. Tiempo libre	Deportes, fiestas, juegos, etc.
	5. Objetos materiales	Mobiliario, objetos en general
	6. Tecnología	Motores, ordenadores, máquinas
	7. Monedas, medidas	
	8. Medicina	Drogas y similares

Categorización temática	Categorización por áreas	Subcategorías
7. Aspectos lingüísticos culturales y humor	1. Tiempos verbales, verbos determinados	Marcadores discursivos, reglas de habla y rutinas discursivas, formas de cerrar / interrumpir el diálogo; modalización del enunciado; intensificación; intensificadores; atenuadores; deixis, interjecciones
	2. Adverbios, nombres, adjetivos, expresiones	
	3. Elementos culturales muy concretos	Proverbios, expresiones fijas, modismos, clichés, dichos, arcaísmos, símiles, alusiones, asociaciones simbólicas, metáforas generalizadas
	4. Expresiones propias de determinados países	
	5. Juegos de palabras, refranes, frases hechas	
	6. Humor	

Tabla 2. Clasificación de los referentes culturales en la traducción de textos literarios según Igareda (2011)

3.4. Nociones centrales del análisis

En el presente apartado, llevamos a cabo un repaso de una serie de nociones que consideran elementos clave para el análisis de la traducción objeto de esta investigación, se relacionan entre sí para definir y describir el hecho traductor. Estas nociones son: las técnicas de traducción, las normas de traducción, las restricciones de traducción y el método traductor.

3.4.1. Las técnicas de traducción

Las técnicas de traducción “sirven como instrumentos de análisis para la descripción y comparación de traducciones [...] permiten identificar, clasificar y denominar las equivalencias elegidas por el traductor para microunidades textuales así como obtener datos concretos sobre la opción metodológica utilizada” (Hurtado Albir, 2014: 257).

Su validez está relacionada con varias cuestiones como: el contexto, la finalidad de la traducción, las expectativas de los receptores, el género del texto, la modalidad de la traducción (traducción escrita, traducción a la vista, etc.), el tipo de traducción (traducción técnica, literaria, etc.), etcétera.

Asimismo Hurtado Albir (2014: 268) indica que hay cinco características básicas de las técnicas: (a) Afectan al resultado de la traducción; (b) Se catalogan en comparación con el original; (c) Se refieren a microunidades textuales; (d) Tienen un carácter discursivo y contextual; (e) Son funcionales.

La noción de la técnica de traducción ha generado mucha confusión y discrepancia entre los traductólogos tanto por su denominación como por su clasificación.

3.4.1.1. Breve repaso histórico de clasificaciones propuestas según Hurtado Albir (2001)

En este apartado, vamos a destacar cinco enfoques clasificatorios, según Hurtado Albir (2001), que son: los procedimientos técnicos de traducción de las Estilísticas Comparadas, las aportaciones de los traductólogos bíblicos, los procedimientos técnicos de ejecución de Vázquez Ayora, la aportación de Newmark y la aportación de Delisle.

3.4.1.1.1. Los procedimientos técnicos de traducción de las Estilísticas Comparadas

Vinay y Darbelnet se consideran los principales representantes de la Estilística comparada aplicada a la traducción. La clasificación propuesta por estos autores en 1958 fue el punto de partida de diversos enfoques y clasificaciones de las técnicas de traducción.

Estos autores distinguen siete procedimientos fundamentales clasificados en dos grupos: los directos o literales, relacionados con la traducción directa; y los oblicuos, relacionados con la traducción oblicua.

La traducción directa o literal produce una correspondencia exacta entre dos lenguas tanto en la estructura como en el léxico. La cercanía entre la lengua/cultura origen y la lengua/cultura meta es lo que facilita la traducción literal. Mientras que la traducción oblicua es la

que no guarda con el texto original el paralelismo requerido para hacer una traducción palabra por palabra. Los procedimientos de la traducción directa son los siguientes: el préstamo, el calco y la traducción literal. Los procedimientos de la traducción oblicua son: transposición, modulación, equivalencia y adaptación.

Vinay y Darbelnet proponen una serie de procedimientos adicionales que enuncian por pares opuestos excepto la compensación y la inversión:

1. La compensación: introducir una información del texto origen en lugar distinto en texto meta para compensar una pérdida de significado.
2. Disolución vs concentración: en la disolución, una misma idea se expresa con un número mayor de significantes; la concentración es el caso contrario.
3. Amplificación vs economía: son procedimientos semejantes a los de la disolución y concentración. La amplificación se obtiene cuando la lengua de llegada añade uno o más significados para cubrir un vacío cultural, remediar una carencia sintáctica o expresar mejor el significado de una palabra o una idea.
4. Ampliación vs condensación: son dos modos de amplificación y concentración.
5. Explicitación vs implicitación: la explicitación es la introducción en el texto meta de una información implícita en el contexto del texto origen. Mientras que la

implicitación consiste en dejar que el contexto precisen información explícita en el texto origen.

6. Generalización vs particularización: la generalización consiste en utilizar en la traducción un término más general. Se opone a la particularización que se utiliza término más preciso y concreto.
7. Articulación vs yuxtaposición: son procedimientos contrarios que dan cuenta del uso o la ausencia de marcas lingüísticas de articulación.
8. Gramaticalización vs lexicalización: la gramaticalización consiste en sustituir signos léxicos por gramaticales. La lexicalización es el caso opuesto.
9. Inversión: se obtiene cuando una palabra se traslada a otro lugar de la oración para conseguir la estructura normal de la frase en la lengua meta.

3.4.1.1.2. Las aportaciones de los traductólogos bíblicos

Nida, Taber y Margot plantean diversas propuestas que se puede emplear cuando no existe una equivalencia en la lengua de llegada, que son: técnicas de ajuste, paráfrasis legítima e ilegítima, equivalente descriptiva, sustitución cultural, naturalización y redundancia.

3.4.1.1.2.1. *Las técnicas de ajuste*

Nida (1964) indica que estas técnicas están destinadas a ajustar la forma del texto origen a las características estructurales del texto meta, generar estructuras semánticamente equivalentes, producir

equivalentes estilísticos apropiados y proporcionar una equivalencia comunicativa.

Estas técnicas engloban cuatro procedimientos: adiciones, sustracciones, alteraciones y notas a pie de página (citado en Gil Bardají, 2008: 140):

1. Las adiciones: sirven para aclarar una expresión elíptica, evitar ambigüedades, hacer una reestructuración gramatical, etcétera.
2. Las sustracciones: se utilizan para evitar repeticiones, conjunciones, adverbios, etc., existentes en el texto origen y resultan innecesarios y redundantes en la lengua de llegada.
3. Las alteraciones: implican cambios en la transliteración, modificaciones gramaticales, cambios de orden sintáctico y cambios de significado.
4. Las notas a pie de página: Nida apunta que las notas a pie de página sirven para explicar diferencias lingüísticas y culturales (tradiciones, costumbres, comidas, vestidos, monedas, cargos públicos) e introducir información adicional sobre el contexto cultural e histórico del texto.

3.4.1.1.2.2. *La paráfrasis legítima e ilegítima*

Nida y Taber (1969) y Margot (1979) distinguen entre paráfrasis legítima e ilegítima. En primer lugar, la paráfrasis es un procedimiento cercano a la amplificación y la disolución de Vinay y Darbelnet, es decir, ampliación o explicación del significado de un

fragmento del texto con más significantes. En la paráfrasis legítima, la traducción es más larga que el texto original pero sin modificar el significado del mensaje del texto fuente.

Según Margot (1979/1987: 155), “cada vez que se traduce un giro idiomático de la lengua fuente por un giro idiomático equivalente de la lengua receptora se efectúa una paráfrasis legítima”.

La paráfrasis ilegítima es ofrecer al receptor meta explicaciones u opiniones subjetivas para comprender más el texto original, lo que se aleja a la labor del traductor cuya misión es trasladar el texto fielmente y traducir el sentido de la manera más clara posible.

3.4.1.1.2.3. *El equivalente descriptivo*

El equivalente descriptivo consiste en describir las propiedades de un término de la lengua fuente no existente en la lengua o cultura de llegada para acercar al contexto de la lengua fuente.

3.4.1.1.2.4. *La sustitución cultural*

El elemento más característico de los traductólogos bíblicos es la sustitución cultural, es decir, sustituir un elemento en la cultura fuente, desconocido o malentendido en la cultura meta, por otro elemento que tiene una función equivalente en la cultura meta.

Los traductólogos bíblicos mencionan cinco factores que se debe considerar a la hora de sustitución (citado en Hurtado Albir, 2014: 262):

1. La importancia simbólica y teológica del elemento cultural.

2. La frecuencia del elemento en la Biblia.
3. La relación semántica con otros términos.
4. La analogía funcional y formal entre el elemento de la cultura origen y el de la cultura meta.
5. La reacción emotiva del receptor.

3.4.1.1.2.5. La naturalización

La naturalización es una adaptación de un término del texto original para aparecer natural en el texto de llegada. El traductor recurre a emplear este procedimiento para hacer el texto traducido más transparente y fácil de entender.

Nida afirma que resulta una labor ardua conseguir la naturalización de los términos cuanto mayor es la diferencia entre la cultura origen y la cultura meta citando los problemas que obstaculizan este proceso: (a) Problemas provocados por las formas literarias (poemas); (b) Problemas causados por expresiones semánticas locales; (c) Problemas provocados por el léxico con carga emocional.

3.4.1.1.2.6. La redundancia

Para Margot (1979) la finalidad de la redundancia es obtener una recepción semejante en los lectores meta a través de añadir información gramatical, sintáctica o estilística, u omitir cualquier término que resulta redundante para los lectores meta.

3.4.1.1.3. Los procedimientos técnicos de ejecución de Vázquez Ayora

Vázquez Ayora (1977) revisa la propuesta de Vinay y Darbelnet (1958) para llevar a cabo el trasvase interlingüístico para el caso concreto inglés – español. Este autor utiliza la denominación *procedimientos técnicos de ejecución* y, a veces, *método de traducción*. Aunque lo que diferencia sus procedimientos de los de Vinay y Darbelnet, es excluir el préstamo y el calco por considerarlos procedimientos poco relacionados con la traducción.

Vázquez Ayora (1977: 251) opina que “la traducción oblicua se acerca al ideal de la verdadera traducción”.

Los procedimientos de Vázquez Ayora se dividen en principales (transposición, modulación, equivalencia y adaptación) y complementarios (amplificación, explicitación y compensación). También, añade nuevos procedimientos: la *omisión* que es la eliminación de elementos que se consideran redundantes, poco importantes o inadecuados por determinadas cuestiones culturales o ideológicas; el *desplazamiento* se corresponde con el procedimiento de *inversión* propuesto por Vinay y Darbelnet; y la *inversión* que se obtiene cuando dos elementos intercambian posición.

3.4.1.1.4. La aportación de Newmark

Tomando como base la propuesta de Vinay y Darbelnet y la de los traductólogos bíblicos, Newmark (1988) agrega cuatro procedimientos:

1. Traducción reconocida: utilizar un término aceptado aunque a veces no sea el más correcto o no se ajuste a su verdadero significado.
2. Equivalente funcional: emplear una palabra culturalmente neutra acompañada por un nuevo término específico. Por tanto, neutraliza o generaliza la palabra de la lengua origen y, a veces, añade un detalle.
3. La naturalización: Newmark utiliza una definición diferente de la de Nida. La naturalización deriva o sigue a la transferencia y consiste en adaptar una palabra de la lengua origen a la pronunciación y morfología de la lengua meta.
4. La etiqueta de traducción: alude a la traducción provisional de un término nuevo.

Newmark destaca la posibilidad de la combinación de dos, tres o cuatro de los procedimientos o técnicas para solucionar un solo problema y denomina estos procedimientos *dobletes*, *tripletes* y *cuatripletas*.

3.4.1.1.5. La aportación de Delisle

Delisle (1993) propone algunas matizaciones a la clasificación propuesta por Vinay y Darbelnet. Este autor usa varias denominaciones para la noción de técnica, utilizando términos como procedimientos de traducción, estrategias de traducción y errores de traducción. Delisle engloba los pares opuestos *ampliación/condensación* y *amplificación/economía* en una única

categoría denominada *refuerzo/economía*. Además, introduce nuevos procedimientos que son:

1. La adición: añadir de forma injustificada elementos estilísticos o informaciones ausentes en el texto fuente.
2. La omisión: es la supresión injustificada de un elemento del texto fuente.
3. La paráfrasis: es el uso abusivo de circunloquios y perífrasis.
4. La creación discursiva: se establece una equivalencia completamente imprevista fuera del contexto.

3.4.1.2. Los procedimientos de Ghazala

En su manual *Translation as problems and solutions* (1995) dirigido tanto a estudiantes como a traductores, Ghazala adopta un enfoque práctico más que teórico al abordar los problemas generados por el trasvase interlingüístico inglés-árabe, proponiendo una lista de dieciséis procedimientos o técnicas que exponemos a continuación¹⁷:

1. Equivalente cultural (*cultural equivalent*): buscar un equivalente en la lengua meta que se pueda usar en el mismo contexto proporcionando un significado idéntico al del texto origen. Por ejemplo, traducir *The British Council* por المركز الثقافي البريطاني.
2. Correspondencia cultural (*cultural correspondence*): utilizar un término de la lengua meta que podría tener exactamente y literalmente el mismo término en la lengua

¹⁷ Todos los ejemplos están extraídos de Ghazala (1995).

origen. Por ejemplo, *Security Council* por مجلس الأمن, *to hit two birds with one Stone* por يضرب عصفورين بحجر

3. Traducción estándar reconocida (*Accepted standard translation*): emplear un término o una expresión que ya es comúnmente aceptado en el uso diario, sobre todo, los términos relacionados con la tecnología, Internet, etc. Por ejemplo, *Spare parts* por قطع غيار سيارات
4. Naturalización (*Naturalization*): adaptar un vocablo de la lengua origen a la morfología y pronunciación de la lengua meta. Por ejemplo, *Democracy* por ديمقراطية, *Hercules* por هرقل
5. Sentido general (*General sense*): reemplazar un término de la lengua origen por una aclaración de su significado por no existir un término equivalente en la lengua meta. Por ejemplo, *Paddy fields* por حقول الأرز
6. Transcripción/transliteración (*Transcription/transference*): transliterar la palabra como se pronuncia en la lengua origen. Por ejemplo, *Cricket* por كريكت
7. Traducción literal (*Literal translation*): traducir palabra por palabra un sintagma o una expresión. Por ejemplo, *The White House* por البيت الأبيض
8. Doblete traductor (*Translation couplet*): combinar dos técnicas de traducción. Por ejemplo, *Pentagon* por البنتاجون (وزارة الدفاع الأمريكية) (transcripción y paráfrasis).

9. Triplete traductor (*Translation triplet*): semejante a la técnica anterior, aunque en este caso se utiliza tres técnicas. Por ejemplo, *Jeans jacket* por سترة جينز أمريكي (traducción literal, transcripción y clasificador)
10. Clasificador (*Classifier*): introducir un clasificador que explica o aclara el componente cultural cuando se corre el riesgo de que el texto quede incomprensible.
Por ejemplo, *Sake* por شراب الساكي, *Rock* por موسيقى الروك
11. Neutralización/equivalente funcional o descriptivo (*Neutralization: functional/descriptive equivalent*): esta técnica es “*kind of desculturalization*” del término cultural del texto origen, eliminando su carga cultural y utilizando un término neutro. Por ejemplo, *Kremlin* القصر الرئاسي الروسي
12. Análisis componencial (*Componential analysis*): añadir precisiones aclaratorias no formuladas en el texto origen.
Por ejemplo, *Continental breakfast* por فطور أوروبي (شاي وقهوة وخبز محمص /توست)
13. Paráfrasis (*Paraphrase*): ofrecer una sucinta explicación para aclarar el significado del término en cuestión. Por ejemplo, *Ham* شرائح فخذ الخنزير
14. Etiqueta de traducción (*Translation label*): se trata de una traducción provisional no estandarizada de un neologismo, que va entrecorillada o entre paréntesis para indicar su naturaleza transitoria.
Ej. *Love virus* [فيروس الحب] فيروس تخريب الحاسب

15. Omisión (*Deletion*): suprimir en el texto meta algún elemento presente en el texto origen.

Ej. *Aids* مرض نقص المناعة المكتسبة en lugar de نقص المناعة

16. Glosario, notas a pie (*Gloss/glossary, notes and footnotes*): ofrecer una explicación a una palabra o expresión vaga o equívoca mediante una nota a pie de página o glosario al final del texto. Ej. *Ploughman's lunch* غداء الفلاح: غداء بسيط مؤلف من خبز وجبن ومخللات ومشروب الجعة

3.4.1.3. *La aportación de Molina y Hurtado Albir*

Basándose en las aportaciones de Vinay y Darbelnet (1958), los traductólogos bíblicos (1964, 1969, 1979), Vázquez Ayora (1977), Newmark (1988) y Delisle (1993), Molina y Hurtado Albir (2001: 114-116) ofrecen una propuesta que incluye dieciocho técnicas:

1. Adaptación: reemplazar un elemento cultural por otro propio de la cultura meta. Ej. *Baseball* por *fútbol*
2. Ampliación lingüística: añadir elementos lingüísticos, se opone a la compresión lingüística. Ej. *No way* por *de ninguna de las maneras*.
3. Amplificación: introducir palabras o frases que no existen en el texto origen (informaciones, paráfrasis explicativas, notas del traductor, etc.). Ej. *El mes de ayuno para los musulmanes* junto a *Ramadán*.
4. Calco: trasladar literalmente una palabra extranjera. Ej. *Normal school* por *école normal*.

5. Compensación: introducir en otro lugar del texto meta un componente que no se ha podido reflejar en el mismo lugar en el que aparece situado en el texto origen.
6. Compresión lingüística: se opone a la ampliación lingüística. Se sintetizan elementos lingüísticos.
7. Creación discursiva: utilizar un equivalente imprevisto fuera de contexto. Ej. Traducir el nombre de la película *Rumble fish* por *La ley de la calle*.
8. Descripción: sustituir un término o una expresión por la descripción de su forma y/o su función. Ej. Traducir el *panetone* italiano como *el bizcocho tradicional que se toma en Noche vieja en Italia*.
9. Equivalente acuñado: usar un término reconocido por el diccionario o por el uso lingüístico como equivalente en la lengua receptora. Ej. *They are as like as two peas* por *se parecen como dos gotas de agua*.
10. Generalización: utilizar un término más general o neutro.
11. Modulación: implicar un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento en relación con la formulación del texto original; puede ser léxica o estructural.
12. Particularización: se opone a la técnica de generalización, se utiliza un término más preciso y concreto.
13. Préstamo: transferir una palabra o unidad léxica del TO al TM tal cual aparece en el TO. El préstamo puede ser puro, sin ningún cambio, o naturalizado (transliteración de la lengua extranjera).

14. Reducción: suprimir o eliminar en el texto meta un elemento de información presente en el texto origen completamente o parcialmente.
15. Sustitución: cambiar elementos lingüísticos por paralingüísticos (entonación, gestos), como traducir el gesto árabe de llevarse la mano al corazón por *gracias*.
16. Traducción literal: traducir palabra por palabra un sintagma o una expresión.
17. Transposición: cambiar la categoría gramatical. Ej. Traducir *He will soon be back* por *no tardará en venir*.
18. Variación: cambiar elementos lingüísticos o paralingüísticos (entonación, gestos) que afectan a aspectos de la variación lingüística: cambios de tono textual, estilo, dialecto social, dialecto geográfico, etc.

3.4.1.4. Las técnicas de Martí Ferriol

La propuesta de Martí Ferriol (2006, 2013¹⁸) está basada en Molina y Hurtado Albir (2001), menos algunas modificaciones que exponemos a continuación:

1. Añadir dos técnicas: traducción palabra por palabra y traducción uno por uno.

¹⁸ Libro elaborado por Martí Ferriol que está basado en su tesis doctoral defendida en 2006 en la Universitat Jaume I de Castelló titulada *Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y subtitulación*.

2. Distinguir entre omisión y reducción ya que “ayudará a establecer una gradación en el grado de intervención del traductor” (Martí Ferriol, 2013: 118).
3. Eliminar la técnica de compensación por la dificultad de identificarla y localizarla, especialmente, en la variedad de la traducción audiovisual.

Cabe destacar que Martí Ferriol (2006: 114-115) ha ofrecido una ampliación a las definiciones de tres técnicas ya mencionadas en Molina y Hurtado Albir (2001): traducción literal, ampliación lingüística y amplificación.

1. Traducción literal: la traducción representa exactamente el original, pero el número de palabras no coinciden y/o se ha alterado el orden de la frase.
2. Ampliación lingüística: añadir elementos lingüísticos que cumplen la función fática de la lengua, o elementos no relevantes informativamente, como adjetivos que designan una cualidad obvia presentada en la pantalla.
3. Amplificación: introducir precisiones no formuladas en el texto origen: informaciones, paráfrasis explicativas, que cumplen una función metalingüística.

Por lo anterior, la taxonomía de técnicas propuesta por Martí Ferriol se consta de veinte técnicas que se dividen en tres grupos:

1. Las técnicas extranjerizantes: favorecen el método literal de traducción. Son seis técnicas: préstamo, calco, traducción palabra por palabra, traducción una por una, traducción literal y equivalente acuñado.

2. Las técnicas familiarizantes: decantan hacia el método interpretativo-comunicativo. Son cinco técnicas: modulación, variación, substitución, adaptación y creación discursiva.
3. Las técnicas neutras o intermedias: son nueve técnicas: omisión, reducción, compresión, particularización, generalización, transposicion, descripción, ampliación y amplificación.

3.4.2. Las normas de la traducción audiovisual

En esta parte realizamos un esbozo del estado de la cuestión sobre el concepto de *norma* para la variedad de la traducción audiovisual, haciendo hincapié en tres aportaciones: Goris (1993), Ballester (1999 y 2001) y Martí Ferriol (2006, 2013).

3.4.2.1. La aportación de Goris

El modelo de Goris (1993), cuyo objetivo es determinar las normas utilizadas en el doblaje de películas en Francia, está estructurado en tres niveles: lingüístico (tanto desde el punto de vista sintáctico como léxico); del argumento (analiza los aspectos textuales que sobrepasa el léxico y la sintaxis; y audiovisual (el impacto de la imagen en la traducción especialmente la sincronización).

Tras analizar las cinco películas que componen su corpus, concluye que existen tres normas principales:

1. Estandarización lingüística: consiste en la homogeneización de la versión meta. Esta norma actúa sobre las variantes dialectales y los idiolectos.

2. Naturalización: adaptación de aspectos como los referentes culturales, la pronunciación, los signos gráficos y la sincronía visual para que asemejen a las versiones meta.
3. Explicitación: agregar información a la versión meta para mayor claridad y precisión de la versión original, como aclarar las expresiones equívocas o vagas, los nexos lógicos, los conectores lógicos o explicitar textualmente las imágenes.

Además de estas tres normas, Goris añade dos normas secundarias:

1. Mantenimiento de construcciones gramaticales y los nombres del TO.
2. Conservación de las características específicas de la película.

3.4.2.2. La aportación de Ballester

Los estudios de Ballester (1999 y 2001) están basados en el modelo de análisis de TAV de Delabastita (1989 y 1990), Goris (1993) y Lambert y Delabastita (1996). Ballester analiza las principales normas de traducción en el doblaje del largometraje *Blood and sand* (Rouben Mamoulian, 1941) y las divide en cuatro normas, a su vez, subdivididas en dos, principales y secundarias, siguiendo la nomenclatura de Toury. Las normas principales son: explicitación, naturalización y eufemización; mientras que la norma secundaria es la falta del rigor. A continuación, explicamos cada una de estas normas (Ballester, 2001: 213-227):

1. Explicitación: tiene distintos mecanismos, entre los cuales, la autora ha detectado seis:

- a. Construir enunciados sintácticamente más completos, suprimiendo elisiones.
 - b. Construir enunciados más precisos desde el punto de vista semántico, expresando información que en la VO es vaga o se sobrentiende.
 - c. Sustituir pronombres o adverbios por nombres.
 - d. Añadir marcadores temporales.
 - e. Introducir enunciados que recogen la intención comunicativa de otros.
 - f. Introducir un gran número de conectores.
2. Naturalización: consiste en conformar la versión original de una obra a la cultura meta con el fin de esconder su origen extranjero y así hacer que parezca una versión original.
 3. Eufemización¹⁹: es la norma principal en *Blood and sand*. Está basada en tres estrategias: omisión, adición y sustitución de información.
 4. Falta de rigor: en el uso del español tanto al nivel estilístico como gramatical existen numerosos errores de comprensión y expresión que incluyen la sintaxis, el uso de deícticos, la ortografía, la acentuación y la puntuación, así como de coherencia y cohesión.

¹⁹ En su trabajo en 2001, lo denomina *autocensura*.

3.4.2.3. *La aportación de Martí Ferriol*

El trabajo de Martí Ferriol (2006), basado en las aportaciones de Goris y Ballester, estudia las versiones subtítuladas y dobladas de cinco películas pertenecientes al género “cine independiente de autor americano” estrenadas entre 2001 y 2004, centrándose en el concepto teórico del *método de traducción* y en los tres parámetros (norma, técnica y restricción) que se utiliza para su identificación.

Para la fase de traducción, Martí Ferriol (2013: 71, 72) propone seis tipos de normas:

1. Estandarización lingüística: neutralización (*levelling*) de los rasgos no estándar de las diferentes variedades dialectales (incluidas las sociales) de la lengua origen, de los idiolectos y de todos los registros lingüísticos.
2. Naturalización: adaptación (sustitución gráfica, voz superpuesta o subtitulación) de los signos gráficos (rótulos, títulos, etc.); adaptación de la pronunciación (los nombres propios y topónimos se pronuncian según las reglas fonéticas de la lengua meta); el tratamiento familiarizante de referencias socioculturales; y, especialmente, el respeto a la sincronía visual (sincronía fonética, cinésica e isocronía), que está claramente condicionada por la planificación (Chaume, 2003a: 251): ante ciertos tipos de planos, es más importante que la traducción se ajuste a los movimientos de los actores de pantalla que a lo que realmente digan en lengua origen.

3. Explicitación: de expresiones vagas o equívocas, conectores o conexiones lógicas. También consiste en la adición de referencias internas para reforzar la homogeneidad de la estructura de la historia, y en la explicitación textual de las imágenes.
4. Fidelidad lingüística: mantenimiento de la morfología, de la sintaxis o de las construcciones gramaticales (en especial las sencillas) del texto original.
5. Eufemización: alteración del signo ético de algún elemento del texto original, suavizándolo.
6. Disfemización: alteración del signo ético de algún elemento del texto original, endureciéndolo.

3.4.3. Los problemas de traducción y las restricciones de la traducción audiovisual

En este apartado abordamos una cuestión de gran importancia en Traductología que es la noción de *problema* de traducción. Primero llevamos a cabo un repaso de tal noción en la traducción escrita o, mejor dicho, la traducción literaria que, a continuación, particularizamos para la variedad de la traducción audiovisual.

3.4.3.1. Los problemas de traducción

Los problemas de traducción son “las dificultades (lingüísticas, extralingüísticas, etc.) de carácter objetivo con que puede encontrarse

el traductor a la hora de realizar una tarea traductora.” (Hurtado Albir, 2014: 286)

Según Hurtado Albir, la noción de *problema* cobra una importancia vital en el seno de la didáctica y evaluación de traducciones, ya que “guía la elaboración de objetivos de aprendizaje así como la comparación de la traducción con el texto original” (2014: 279).

A pesar de su gran importancia, sólo algunos autores abordan la cuestión de los problemas de traducción. Lorscher (1991) reconoce que “la ausencia de acercamientos empíricos y la fuerte tendencia especulativa” (citado en Hurtado Albir, 2014: 280) originaron la escasez de análisis acerca de esta cuestión traductológica.

3.4.3.1.1. Definición e identificación de problema de traducción

No existe entre los traductólogos un consenso unánime acerca de su definición ni de su clasificación tal como apunta Presas (1996) que “echamos en falta una definición del concepto de problema de traducción con una base teórica y una sistematización” (citado en Hurtado Albir, 2014: 280).

Dicha autora destaca la relación entre el *problema* de traducción y el *proceso traductor* y la *competencia traductora*, proponiendo una definición de tal concepto:

Tanto los problemas de traducción en su definición y sistematización como las estrategias de solución han de integrarse en el marco más amplio del proceso de traducción y, por tanto, de la competencia traductora, para evitar la tentación de caer en la anécdota y proporcionar soluciones puramente *ad hoc* [...] Los

obstáculos que resultan de la comparación de un sistema actual (el TO) con un sistema virtual (la LT) para la constitución de un segundo sistema actual (el TT) a partir de un segundo sistema virtual (el PTT) y que hacen que el traductor tenga que aplicar criterios específicos derivados de una estrategia (citado en Hurtado Albir, 2014: 285).

Nord (1991, 2009) es uno de los autores que realiza un estudio exhaustivo sobre la cuestión del *problema* de traducción y la diferencia entre *dificultades* y *problemas* de traducción:

Las dificultades de traducción son subjetivas, individuales, e interrumpen el proceso hasta que sean superadas mediante las herramientas adecuadas, mientras que los problemas de traducción son inter-subjetivos, generales, y han de ser solucionados mediante procedimientos traslativos que forman parte de la competencia traductora (2009: 233).

Basándose en las categorías de textualidad de De Beaugrande y Dressler (1981)²⁰, Presas (1996) propone seguir las siguientes operaciones o pasos para identificar los problemas de traducción: (citado en Hurtado Albir, 2014: 285-286)

1. Evaluar los datos formales, situacionales y de contenido del texto original para tipificarlo y evaluar las convenciones de la cultura meta para ese tipo de texto (intertextualidad).

²⁰ Para estos autores el texto es el resultado de un proceso comunicativo en el que intervienen los aspectos lingüísticos y los aspectos relacionados con el contexto. Asimismo establecen siete normas para la textualidad, o sea, el conjunto de características por las que distingue un texto, que son: cohesión y coherencia, intencionalidad, aceptabilidad, situacionalidad, intertextualidad e informatividad.

2. Evaluar el conjunto de conocimientos explícitos, implícitos e inferibles vehiculados por el texto original en relación con su receptor y con el de la traducción (situacionalidad).
3. Evaluar la intención del autor, establecer la propia intención y actualizarla de modo que pueda ser aceptada por el receptor de la traducción (intencionalidad e aceptabilidad)
4. Evaluar la carga informativa del texto original en relación con el receptor del texto original y el de la traducción (informatividad).
5. Establecer el sentido del texto a partir de patrones de coherencia de la lengua de llegada.
6. Establecer el valor de los patrones de cohesión del texto original y crear cohesión en la traducción con los mecanismos de la lengua de llegada.

3.4.3.1.2. Categorización de los problemas de traducción

En el presente apartado, expondremos lo más relevante de las aportaciones sobre la clasificación de los problemas de traducción.

Nord (1988/1991) identifica cuatro tipos de los problemas de traducción:

1. Textuales: surgen de características particulares del texto original (figuras estilísticas, juego de palabras, neologismos originales, etc.)

2. Pragmáticas: son las más importantes, según Nord, ya que ocurren en cualquier tarea de traducción. Depende del tipo de traducción (documento o instrumento) si la solución traductológica se acerca a la cultura original o meta.
3. Culturales: provocados por la diferencia en las normas y convenciones entre el TO y el TM.
4. Lingüísticos: son los problemas originados por el enfrentamiento de dos sistemas lingüísticos, con sus estructuras léxicas, sintácticas y prosódicas.

En su estudio para crear instrumentos de medida para la adquisición de la competencia traductora, Orozco (2000)²¹ propone una tipología de cuatro categorías de problemas de traducción, basándose, en gran medida, en la clasificación de Nord (1991):

1. Lingüísticos: se constituyen por un elemento léxico, sintáctico, semántico o textual que requiere una competencia comunicativa en ambas lenguas.
2. Pragmáticos: proceden de la función de la traducción o de las expectativas del destinatario.
3. Transferencia: se derivan de alguna unidad o segmento del texto original que requiere una equivalencia funcional y dinámica. Se puede derivar de las interferencias entre ambas

²¹ En su propuesta, realizó algunas modificaciones a la clasificación de Nord, primero, prescinde de la categoría de problemas textuales y la incluye en la categoría de problemas lingüísticos; segundo, propone el problema de transferencia; y por último, amplía el concepto de problemas culturales a problemas extralingüísticos.

lenguas que no está marcada por las diferencias lingüísticas ni extralingüísticas.

4. Extralingüísticas: incluyen los problemas culturales, temáticos o enciclopédicos. Cada sociedad dispone de unos referentes determinados que exigen unos concomimientos extralingüísticos y que a veces se ignoran fuera de dicha cultura.

Tomando como base la propuesta de Nord (1991) y el grupo PACTE (2011), Hurtado Albir (2014: 288) propone una tipología de los problemas de traducción compuesta por cinco categorías básicas:

1. Problemas lingüísticos: engloban los problemas relacionados con el código lingüístico, sobre todo, en sus planos léxico y morfosintáctico.
2. Problemas textuales: agrupan los problemas relacionados con cuestiones de coherencia, progresión temática, cohesión, tipologías textuales (convenciones de género) y estilo.
3. Problemas extralingüísticos: son problemas que remiten a cuestiones temáticas, enciclopédicas y culturales. Están relacionados con las diferencias culturales.
4. Problemas de intencionalidad: Son problemas relacionados con dificultades en la captación de información del texto original (intención, intertextualidad, actos de habla, presuposiciones, implicaturas).
5. Problemas pragmáticos: Son problemas derivados del encargo de traducción, de las características del receptor y del contexto en el que se efectúa la traducción.

3.4.3.2. *Las restricciones de traducción audiovisual*

Nos centramos, en esta parte, en los problemas o restricciones de la variedad de traducción audiovisual. A continuación, realizamos un somero esbozo de los estudios que abordan la cuestión de las restricciones de la traducción audiovisual que, si bien se diferencian entre sí en cuanto a la clasificación y la denominación, todos advierten de la peculiaridad de este tipo de textos: Reiss (1971); Fodor (1976); Titford (1982); Mayoral, Kelly y Gallardo (1986, 1988); Zabalbeascoa (1993-2000); Martí Ferriol (2003, 2006 y 2013); Chaume (2003, 2004) y Rica Peromingo (2016).

Reiss (1971) subraya la peculiaridad del texto audiovisual, ya que son “textos audiomediales”, e indica que la palabra o el texto audiovisual del texto cinematográfico poseen un carácter “subsidiario”.

Fodor no aborda el concepto de restricción explícitamente sino de manera implícita. En su libro *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects* (1976) nos ofrece los distintos tipos de sincronismo (sincronía fonética, sincronía de caracterización y sincronía del contenido) siendo el primer autor en distinguirlos.

Titford (1982), cuyo estudio se centra en la subtitulación, acuña el concepto de *traducción restringida*. Titford (1982: 113) apunta que “*The problems encountered in sub-titling derive essentially from the constraints imposed on the translator by the medium itself, constraints which necessitate a «pragmatic approach» to the language used in sub-titles*”.

Mayoral, Kelly y Gallardo (1988: 356) amplían el concepto de Titford para incluir otras modalidades de TAV (anuncios, cómics, canciones, doblaje, etc.) y ponen énfasis en la dificultad a la que se enfrenta el traductor al tratarse de un texto audiovisual:

When translation is required not only of written texts alone, but of texts in association with other communication media (image, music, oral sources, etc.), the translator's task is complicated and at the same time constrained by the latter.

Dichos autores proponen unas restricciones en función de la modalidad de TAV. Para el doblaje, existen restricciones de contenido, de tipo musical, de imagen, de sincronía temporal (isocronía) y sincronía fonética (ajuste labial). En cuanto a la subtitulación, las restricciones son de tipo espacial y temporal.

La sincronía se considera un concepto fundamental para estos autores, enténdelo como un “*agreement between signals emitted for the purpose of communicating the same message*” (ibíd.: 359). Distinguen varios tipos de sincronía: sincronía temporal, sincronía espacial, sincronía de contenido, sincronía fonética y sincronía de personajes.

Al final de su estudio, tras cuantificar la gradación de restricciones presentes en seis variedades de traducción: prosa, anuncios, cómic, canción, subtítulos y doblaje, llegan a la conclusión de que las tres variedades con mayor número de restricciones son, respectivamente, el doblaje, los subtítulos y la canción.

Zabalbeascoa (2001: 134) dedica la mayor parte de su contribución a desarrollar un modelo teórico de análisis de prioridades y restricciones de TAV, indicando que:

Una traducción es el resultado (lo que no quiere decir que sea única e ideal) de una interacción entre un conjunto de objetivos fijados para el texto meta, que se estructuraron/estructurarán jerárquicamente, es decir, su conjunto de prioridades CP. Cada una de las prioridades P está condicionada por unas circunstancias y limitaciones restrictivas, las R.

Zabalbeascoa (1996: 183) define las restricciones como “los obstáculos y los problemas que impiden que haya total identidad entre TP [Texto de Partida] y TM [Texto Meta], es decir, condicionan la naturaleza de las diferencias entre ambos”.

Dicho autor (2001) propone cuatro parámetros de las restricciones: fuente (textual o contextual), fuerza (fuerte, débil, nula); nivel (lingüístico, discursivo, estilístico, etc.) y ámbito (global o local).

1. Fuente (textual o contextual): agrupan las restricciones textuales derivadas de: a) Problemas de fallos, errores, omisiones del TP; b) Alto grado de complejidad en transmitir algunas partes del texto como el simbolismo, metáfora, ironía, parodia, etc.; c) Un uso muy personal de aspectos formales del sistema lingüístico y semiótico, siendo la publicidad y la literatura buenos ejemplos de esto; d) La expresión mediante un género y medio de comunicación que supone someterse a reglas muy estrictas de presentación y/o que sean muy diferentes entre el TP y el TM, por ejemplo: subtítulos de películas, traducción resumen para la prensa, contratos; e)

Diferencias en las relaciones intertextuales del TP y TM, como la inexistencia de textos paralelos para el TM en la misma lengua.

En lo que respecta a la contextual, se puede ser lingüística, social, histórica, editorial, personal del traductor, material, etc., como: las diferencias entre los usuarios de la lengua/cultura origen y lengua/cultura meta (grupo social, procedencia geográfica, tradiciones, etc.); poca valoración de la traducción y falta de proyectos de traducción; y limitaciones personales del traductor o falta de competencia traductora.

2. La fuerza de una restricción: es un parámetro de grado, por ejemplo, mucha, poca, o nula, que en gran medida depende del tipo del texto. Las restricciones varían tanto en la fuerza como en la importancia.
3. El nivel de restricción puede ser: lingüístico (morfológico, semántico, etc.), discursivo (racista, sexista, etc.) o estilístico (metafórico, retórico, etc.).
4. El ámbito de la restricción: la restricción global es la que afecta la traducción en su conjunto, mientras que la restricción local se percibe su fuerza en segmentos muy localizados del texto.

Chaume (2004: 155-165) ofrece una tipología de análisis de textos audiovisuales en el cual intenta identificar los problemas de traducción de esta variedad tan peculiar.

A través del siguiente cuadro, Chaume expone de manera esquemática su modelo de análisis:

Factores externos	
<ul style="list-style-type: none"> • Factores socio-históricos • Factores de recepción • Factores del proceso de comunicación • Factores profesionales 	
Factores internos	
Problemas compartidos con otras modalidades de traducción	Problemas específicos de TAV
<ul style="list-style-type: none"> • Lingüístico-contrastivos • Comunicativos • Pragmáticos • Semióticos 	<ul style="list-style-type: none"> • Código lingüístico • Código paralingüístico • Código musical y de efectos musicales • Código de colocación del sonido • Código iconográfico • Código fotográfico • Código de planificación • Código de movilidad • Códigos gráficos • Códigos sintácticos

Tabla 3. El modelo de análisis de los textos audiovisuales desde una perspectiva traductológica (Chaume, 2004)

Basándose en las aportaciones de Mayoral, Kelly y Gallardo (1988); Zabalbeascoa (1996); y Chaume (2003), Martí Ferriol (2003) elabora una lista de cuatro restricciones que se aplican, explícitamente, a la TAV.

Tipos de Restricciones	Definición	Mayoral et al.	Zabalbeascoa	Chaume (códigos)
Formales	Inherentes a las técnicas y prácticas profesionales y propias del doblaje y la subtitulación	Sincronía: Espacial temporal fonética	Textuales	Gráficos De movilidad (articulación bucal) De planificación
Lingüísticas	Asociadas a las variaciones dialectales, los idiolectos, los registros, el lenguaje oral	Sincronía del lenguaje oral	-	-
Icónicas	Propias del lenguaje fílmico	Sincronía: de contenido de personajes	-	Iconográfico Fotográfico Montaje De movilidad (proxémica y quinésica)
Socioculturales	Debidas a la coexistencia simultánea de sistemas culturales diferentes en el mensaje lingüístico y el icónico	(mencionadas)	Contextuales	-

Tabla 4. Restricciones operativas en TAV según Martí Ferriol (2003)

Posteriormente, Martí Ferriol añade la restricción nula, o sea, “la ausencia de restricción en el segmento analizado” (2006: 134) ya que “podría darse el caso de que las normas identificadas, o las técnicas, o

ambos parámetros de nuestro modelo, fueran diferentes ante la presencia o ausencia de las restricciones” (*ibíd.*: 135).

Asimismo, Martí Ferriol propone una correspondencia entre los factores o dimensiones de Chaume (2004) y su propuesta de clasificación de restricciones (2006) como está demostrado en la tabla siguiente:

Factores (Chaume, 2004)	Tipo de restricción (Martí Ferriol, 2006)
Externos	Profesionales
Internos compartidos	<ul style="list-style-type: none"> - Lingüísticas - Socioculturales - Nula
Internos específicos	<ul style="list-style-type: none"> - Formales - Icónicas (o semióticas) - Nula

Tabla 5. Correspondencia entre los factores de Chaume (2004) y la propuesta de clasificación de restricciones de Martí Ferriol (2006)

Después de exponer las aportaciones anteriores de los autores citados, Martí Ferriol opina que el modelo de Chaume encaja, en gran medida, con los objetivos de su trabajo cuyo objetivo es identificar el método traductor en un corpus de cinco películas, pertenecientes al cine independiente de autor norteamericano, en sus versiones dobladas y subtituladas. A partir de la revisión teórica de las anteriores aportaciones, Martí Ferriol (2006) realiza una nueva propuesta de clasificación de restricciones operativas en TAV, tanto en la fase preliminar como en la fase de traducción en sí misma.

Tipos de restricciones	Definición	Ejemplos	Fase en que se presentan
Profesionales	Impuestas por las condiciones laborales a las que debe hacer frente el traductor en la ejecución de un encargo.	Limitaciones de tiempo, honorarios, libros de estilo, etc.	Fase preliminar
Formales	Inherentes a las técnicas, prácticas y convenciones propias del doblaje y la subtitulación.	Sincronía fonética, isocronía, etc.	Fase de traducción
Lingüísticas	Asociadas a la variación lingüística.	Dialectos, idiolectos, Registros, oralidad, etc.	Fase de traducción
Semióticas (o Icónicas)	Propias del lenguaje fílmico y de tipo semiótico: relacionadas con los signos transmitidos a través del canal visual y auditivo (canciones), y pertenecientes a códigos de significación no lingüísticos (excepto en el caso de las canciones).	Iconos, fotografía, montaje, Proxémica, Cinésica, canciones etc.	Fase de traducción
Socioculturales	Debidas a la coexistencia simultánea de sistemas culturales diferentes en el mensaje lingüístico y el icónico.	Referentes culturales verbalizados, referentes culturales, icónicos.	Fase de traducción
Restricción nula	Ausencia de restricción	-	Fase de traducción

Tabla 6. Propuesta de clasificación de restricciones operativas en la variedad de TAV (Martí Ferriol, 2006)

Rica Peromingo (2016) identifica tres niveles de análisis de los productos audiovisuales, indicando que la confluencia de estos tres niveles lleva a determinar las prioridades y restricciones de la TAV.

Tres niveles de análisis				
Texto (código textual)		Imagen (código visual)		Sonido (código acústico)
<ul style="list-style-type: none"> • Sociolingüística • Psicolingüística • Transcripción fonética • Referencias históricas • Referencias culturales • Unidades fraseológicas 	+	<ul style="list-style-type: none"> • Proxemia (espacio) • Kinesia (movimiento corporal) • Mensajes visuales • Anuncios • Iconografía 	+	<ul style="list-style-type: none"> • Prosodia lingüística (estilo del habla) • Canciones • Música • Voces de fondo • Sonidos contextuales

Tabla 7. Niveles de análisis de los productos audiovisuales según Rica Peromingo (2016)

A partir de estos tres niveles del análisis, Rica Peromingo clasifica las prioridades y restricciones en la TAV en dos ámbitos: técnico y lingüístico. En la tabla siguiente presentamos los aspectos de cada ámbito:

Ámbito técnico	Ámbito lingüístico
<ul style="list-style-type: none"> • Coherencia acústica • Coherencia visual • Sincronía labial • Sincronía espacial • Espacios vacíos 	<ul style="list-style-type: none"> • Referencias culturales • Referencias históricas • Intertextualidad • Unidades fraseológicas • Acento • Interjecciones • Onomatopeyas • Rimas • Nombres propios • Calcos • Normas ortotipográficas • Procesos de familiarización, extranjerización y naturalización

Tabla 8. Prioridades y restricciones en la TAV según Rica Peromingo (2016)

3.4.4. El método traductor

Es el desarrollo de un proceso traductor determinado, regulado por un principio en función del objetivo perseguido por el traductor; se trata de una opción global que recorre todo el texto. (Hurtado Albir, 2014: 54).

El uso de un método u otro está relacionado con “el contexto en que efectúa la traducción y con la finalidad que esta persigue, que puede ser diferente debido a un cambio de destinatario, a un uso diferente de la traducción o incluso a una opción personal” (*ibíd.*: 251).

Martí Ferriol (2013: 29) lo define como “el resultado de la utilización, consciente o inconsciente, de una serie de normas y técnicas de traducción, que configuran la opción metodológica escogida por el traductor”.

A continuación, realizamos un repaso histórico de las principales teorías modernas efectuadas sobre el concepto del método traductor basándose en la clasificación dada por Hurtado Albir (2001):

1. Las propuestas dicotomías: son las propuestas basadas en dos polos opuestos como la oposición tradicional entre *traducción literal* y *traducción libre*, o entre *traducción literal* y *traducción oblicua* propuesta por los principales representantes de las Estilísticas Comparadas Vinay y Darbelnet (1958).

En *A Model for Translation Quality Assessment*, House (1977) arroja luz en el análisis y la evaluación de la traducción y acuñó los términos *overt* y *covert translation* (traducción

patente y encubierta; Rabadán 1991). La primera es propia de los textos interpersonales como los textos históricos, extemporáneos (arte, filosofía, etc.); mientras que la segunda es más propia de los textos ideacionales como los textos comerciales, técnicos, científicos o folletos periodísticos.

House define estos términos de la siguiente manera (citado en Valdés Rodríguez, 2004: 141):

Se habla de traducción patente cuando un texto origen está ligado a la cultura de origen y mantiene una posición independiente en la comunidad lingüística de origen. Se trata de una traducción encubierta cuando un texto origen no está ligado a la cultura de origen y no tiene un estatus independiente en la comunidad lingüística de origen. Una traducción encubierta no está marcada pragmáticamente como el texto meta de un texto origen, pero podía haber sido creada por derecho propio.

Newmark (1981, 1988, 1991, 1993, 1998) propone dos métodos de traducción, el *semántico* y el *comunicativo*. El primer tiende a acercarse al autor y es apropiado para los textos expresivos; mientras que el comunicativo se dirige hacia el destinatario y es propio de los textos operativos e informativos.

Venuti (2004: 18, 19) reivindica de que “*Translation is the forcible replacement of the linguistic and cultural differences of the foreign text with a text that will be intelligible to the target-language reader [...] Translation wields enormous*

power in the construction of national identities for foreign cultures”.

Venuti (1995, 1998) acuña dos conceptos o métodos opuestos de traducción que se aplican a la traducción de referencias culturales específicas, la *domesticación* que es el método orientado hacia la cultura meta adoptando una traducción fluida y aceptable para el receptor de la cultura meta; la *extranjerización*, en cambio, se encamina hacia la cultura origen preservando las necesidades y los valores culturales.

2. La *iusta via media*: Algunos autores (Cicerón, San Jerónimo Maimónides y Lotero, entre otros) rechazan el carácter extremo de la dicotomía *traducción literal* y *traducción libre* y favorecen un método más flexible que combine ambos conceptos y destaque la traducción del sentido. Steiner (1975) denomina este método “*iusta via media*” que se considera como una vía intermedia entre *traducción literal* y *traducción libre*. Hurtado Albir (2014: 244) critica esta propuesta ya que “no define exactamente en qué consiste”.
3. Las propuestas plurales: Se refieren a clasificaciones de traducción dependiendo de varios parámetros como la de Catford (1965), Newmark (1988, 1992) y Hewson y Martin (1991).

La clasificación de Catford responde a cuatro parámetros: 1) La extensión de la traducción (traducción total o parcial); 2) El nivel de traducción (traducción fonológica, grafológica, gramatical, léxica); 3) La distinción entre traducción palabra

por palabra, traducción literal y traducción libre y, por último, 4) Diferenciación entre traducción (relativa a los textos) y transferencia (relativa a las lenguas). Dicha clasificación fue criticada por Hurtado Albir (2014: 245) por ser “de dudosa utilidad metodológica”, en cambio, según Martí Ferriol (2013: 36), “no parece descabellada”.

Aunque la contribución de Newmark estriba en la diferenciación entre *traducción semántica* y *traducción comunicativa*, también el autor propone otros métodos de traducción (1988): traducción palabra por palabra, traducción literal, traducción fiel, adaptación, traducción libre, traducción idiomática, traducción inversa, traducción de poesía en prosa, traducción información, traducción cognitiva y traducción académica. Conviene resaltar que esta fragmentación metodológica fue objeto de crítica por ser “excesiva y con definiciones confusas” (Hurtado Albir, 2014: 245).

Hewson y Martin (1991) indican que existe una serie de opciones abiertas al traductor como reducción, inserción y conversión.

4. Las tipologías funcionales: Hurtado Albir (2001) ha señalado dos propuestas de tipologías funcionales: Reiss y Vermeer (1984) y Nord (1996).

Como indican Reiss y Vermeer, la traducción como toda acción humana, está determinada por su finalidad que, derivada del público al que va dirigida o de una decisión personal del traductor, guía y condiciona el método usado en

el proceso de traducción introduciendo cambios en determinados aspectos. La pionera de esta corriente funcionalista es Reiss quien insiste en que conocer la función del texto y el tipo textual a que pertenece es la primera condición para establecer la equivalencia de un texto.

La teoría del *escopo* desempeña el papel más importante en el desarrollo del enfoque funcionalista, elaborada inicialmente por Vermeer en 1978 y completada con Reiss en 1984. Según estos autores, el principio dominante de toda traducción es su finalidad a la que está dirigida la acción traslativa, es decir, la traducción da prioridad a los receptores del texto meta, por eso, la traducción debe adecuarse a la finalidad que persigue:

Toda acción se dirige [...] a un objetivo determinado, y se realiza de modo que dicho objetivo pueda alcanzarse lo mejor posible en la situación correspondiente [...] la producción de un texto es una acción que también se dirige a su objetivo: que el texto “funcione” lo mejor posible en la situación y en las condiciones previstas. Cuando alguien traduce o interpreta, produce un texto. También la traducción/interpretación ha de funcionar de forma óptima para la finalidad prevista (Reiss y Vermeer, 1996: 5).

Vermeer considera la traducción como una acción humana y cualquier acción humana tiene siempre un objetivo; se enuncia así la teoría del *escopo*, palabra que en griego significa finalidad u objetivo.

Reiss y Vermeer (1996: 124) han considerado obligatorio diferenciar entre *equivalencia* y *adecuación*:

La *adecuación* se refiere a la relación que existe entre el texto final y el de partida teniendo en cuenta de forma consecuente el objetivo (escopo) que se persigue con el proceso de traducción [...] La *equivalencia* expresa la relación entre un texto final y un texto de partida que pueden cumplir de igual modo la misma función comunicativa en sus respectivas culturas.

Por lo que se refiere a la propuesta de Nord, se basa en dos conceptos, la *traducción documento* y la *traducción instrumento*, definidos en la siguiente manera:

El primero tiene como finalidad producir, en lengua meta, una especie de *documento* de (ciertos aspectos de) una interacción comunicativa, en la que se comunican un emisor y un receptor de la cultura base bajo condiciones de esta cultura por medio de un texto. El segundo tipo está destinado a producir, en lengua meta, un *instrumento* para una nueva interacción comunicativa entre el emisor de la cultura base y un público localizado en la cultura meta, bajo las condiciones de la cultura meta, basándose en la oferta de información del texto base. Por consiguiente, los dos tipos se llaman traducción-documento y traducción-instrumento (Nord, 1997/2009: 227).

Después de exponer las aportaciones metodológicas sobre el concepto del método traductor, Hurtado Albir propone una clasificación, de cuatro métodos básicos, relacionada con la finalidad de traducción señalando que “no se trata, pues de formas opuestas e irreconciliables de traducir, ni de compartimentaciones asignadas a tipos o modalidades de traducción diferentes, sino de procesos diferentes regulados por principios diferentes en función de objetivos diferentes” (2014: 251):

1. Método interpretativo-comunicativo (traducción comunicativa): se mantiene el sentido del TO produciendo el mismo efecto en el destinatario.
2. Método literal (transcodificación lingüística): es la traducción palabra por palabra o frase por frase teniendo en consideración el sistema lingüístico de partida o la forma del TO.
3. Método libre: cuya finalidad no transmitir el mismo sentido que el texto original aunque mantiene funciones similares y la misma información. Se modifican categorías semióticas (el medio sociocultural o el género textual: de poesía a prosa, etc.); o categorías comunicativas (el tono, el dialecto temporal, etc.). Existen dos niveles, la *adaptación* y la *versión libre*, la versión libre “supone un mayor *alejamiento* del texto original que la adaptación (por ejemplo, eliminación de personajes, de escenas, etc.” (Hurtado Albir, 2014: 252).
4. Método filológico (o traducción erudita, crítica o anotada): está, mayormente, destinado a estudiantes (traducciones anotadas con fines didácticos) o a un público erudito, ya que se agrega, a la traducción, notas explicativas con comentarios filológicos, históricos, etc.

Queda clara la relación entre los métodos, las normas y las técnicas de traducción, a través de una consideración planteada por Hurtado Albir (2014: 254):

Según la opción metodológica elegida puede prevalecer el uso de unas técnicas u otras: en el caso de una opción metodológica en que se priorice el método literal prevalecerá probablemente el equivalente acuñado, la traducción literal, el préstamo, etc.; con una opción metodológica en que se priorice el método de adaptación, prevalecerá la reducción, la amplificación, la generalización, la descripción, la adaptación, la creación discursiva, etc.

Para concluir este capítulo, queríamos apuntar que la revisión que hemos llevado a cabo de las aportaciones más significativas acerca de las técnicas y normas utilizadas para la resolución de las restricciones que entrañan las traducciones, o sea, los tres parámetros del análisis, constituye la base de nuestra propuesta de taxonomía para el análisis de los términos culturales de nuestro corpus que expondremos en el siguiente capítulo *Presentación del corpus y Metodología del análisis* donde nos ocuparemos de proporcionar una explicación más detallada de la misma.

Capítulo 4

Presentación del corpus y metodología del análisis

4. PRESENTACIÓN DEL CORPUS Y METODOLOGÍA DEL ANÁLISIS

En este capítulo, nos ocuparemos de exponer las razones por las que hemos seleccionado nuestro corpus, llevando a cabo una presentación de las películas objeto de estudio. Luego realizamos un recorrido por los aspectos más destacados de la trayectoria del director Youssef Chahine. Tras ello, vamos a detallar la metodología seguida en el presente trabajo de investigación haciendo uso de las aportaciones teóricas que hemos revisado en el capítulo anterior.

4.1. Justificación y composición del corpus

Para nuestro corpus, hemos seleccionado dos películas egipcias dirigidas por Youssef Chahine: *Estación Central (Bāb al-ḥadīd, 1958)* y *La tierra (Al-'rd, 1969)*. Tal elección se debe a varios motivos: primero al prestigio que gozan ambas películas que fueron seleccionadas entre las cien mejores películas a lo largo de la historia cinematográfica árabe. Segundo, las historias retratan la vida de personajes, de clases media-baja o clase trabajadora, inmersos en un entorno lingüístico de alto número de expresiones y términos de carácter cultural propio del habla cotidiana egipcia, lo que constituye un corpus adecuado para una investigación de índole cultural. El tercer motivo es la importancia del director Youssef Chahine, uno de los directores más consagrados del cine árabe, con una encomiable destreza profesional. Chahine se considera uno de los pocos directores árabes que goza de fama internacional cuyas películas han conseguido tener proyección y distribución fuera de los países árabes.

El corpus de las versiones subtituladas está extraído de la plataforma *Opensubtitles.org* cuya base de datos incluye más de tres millones de subtítulos en más de 60 lenguas. Los textos traducidos están disponibles en un archivo SRT (.srt) considerado uno de los formatos de subtítulos más comunes. Este archivo consta de cuatro partes:

1. El número de subtítulo en orden secuencial empezando con 1 para el primer subtítulo.
2. Los códigos de tiempo inicial y final del subtítulo en formato horas: minutos: segundos: milisegundos.
3. El texto del subtítulo.
4. Una línea en blanco para indicar el comienzo de un nuevo subtítulo.

```
1
00:00:04,838 --> 00:00:07,716
Esta es la estación de El Cairo,
el corazón de la capital

2
00:00:08,174 --> 00:00:10,218
Cada minuto, sale un tren...

3
00:00:10,552 --> 00:00:13,430
y cada minuto llega otro.
```

Figura 2. Muestra del archivo .srt

4.1.1. Estación Central (*Bāb al-ḥadīd*)

En el microcosmos de *Bāb al-ḥadīd* - literalmente (Puerta del Hierro) - el antiguo nombre dado a la Estación *Misr*, la estación principal de ferrocarriles de El Cairo, Qinawi, un vendedor de periódicos cojo y frustrado cuyo defecto físico le convierte en un hazmerreír de algunos de sus compañeros en la estación, vive entre los andenes y vagones de la estación de trenes, el escenario principal de la película. Está obsesionado por Hanuma, una vendedora de refrescos que está comprometida con Abu Serih que trabaja como mozo de equipajes y que intenta formar un sindicato para los maleteros de la estación para garantizar una vida digna. Rechazado por Hanuma, Qinawi se vuelve loco y decide matarla pero se equivoca y mata a otra vendedora. En la escena final, considerada una de las más icónicas del cine árabe, Qinawi terminará detenido y conducido al manicomio.

El crítico Elliott Stein describe la película como “*an idiosyncratic mixture of neorealist social commentary, grotesque horror, and lighthearted comedy*”²².

En una entrevista con Chahine²³, el director indica que la trama policíaca de la película se debe al guionista, pero el resto de las historias de deseo, amor y frustración son suyas.

En la décima edición del Festival Internacional de Cine de Dubai, *Estación Central* fue seleccionada para ocupar la segunda posición en

²² Recuperado en: <https://www.nytimes.com/2008/07/28/movies/28chahine.html>

²³ Entrevista completa con Youssef Chahine en: *Youssef Chahine: el fuego y la palabra* (pp: 165-198).

la lista de las cien mejores películas del cine árabe desde su inicio hasta la fecha de la lista en 2013.

Según González García (2007: 60), la película *Estación Central*:

Pasa de una secuencia a otra mediante un montaje abrupto, contribuyendo así a producir las impresiones de simultaneidad y de interrelación en un microcosmos [...] puede hablarse para *Estación Central* de un montaje interno dentro de cada plano secuencia que convierte a cada uno de ellos en una colección de encuadres y angulaciones diversos, con constantes entradas y salidas de personajes, produciendo una fuerte sensación de dinamismo [...] Desde el punto de vista técnico, está en la línea de la década, decantándose ciertamente, de lo que atañe a la duración del plano secuencia, hacia lo excepcional, que en parte hay que relacionar con el cine europeo.

En aquel tiempo, la película no fue bien recibida por el público egipcio, que lo justificó el escritor Ibrahim Fawal por ser una película que “habla a la mente más que a los oídos” (*ibíd.*: 62). Sin embargo, más tarde, cuando se puso en la televisión consiguió un éxito arrollador. A continuación exponemos la ficha técnica de la película:

Título	Estación Central
Título original	<i>Bāb al-ḥadīd</i>
Género	Drama, neorrealismo
Producción	Films Gabriel Talhami
Director	Youssef Chahine
Guion	Abdelhay Adib y Mohamed Abu Youssef
Reparto	Los personajes principales son: Farid Shawki (Abu Serih), Hind Rustum (Hanuma), Youssef Chahine (Qinawi) y Hassan El Barudi (Madbuli).
Año de estreno	1958
Duración	90 minutos
Premios o nominaciones	Nominada al Oso de Oro en el Festival Internacional de Cine de Berlín (1958)

Tabla 9. Ficha técnica de la película *Estación Central*

4.1.2. *La tierra (Al-'rd)*

La tierra llevó al realismo egipcio clásico, treinta años después de su nacimiento en 1939, a su cima más alta a la vez que a punto de no retorno (Farid, 2007: 26).

La tierra se trata de la adaptación de la novela homónima del escritor egipcio Abdelrahman El-Sharkawi, publicada en 1953. Es una novela realista, ambientada en los años treinta durante el colonialismo británico. La novela aborda el feudalismo en Egipto antes de la Revolución de 1952. El escenario es un pueblo cuyos habitantes, o la mayoría de ellos, son campesinos humildes que viven apaciblemente hasta el día en que las autoridades modifican las cuotas estipuladas de riego y expropián parte de sus tierras a favor del propietario feudal para construir una carretera que conduce a su palacio. La obra ilustra la lucha de los campesinos y cómo su protesta es violentamente reprimida por las autoridades.

La Guerra del 5 de junio de 1967, o *al-naksa*, conocida en el Occidente como la Guerra de los Seis Días que traumatizó al mundo árabe estimuló a Chahine a rodar *La tierra* “una de las épicas realistas antifeudales de mayor tendencia marxista de todo el cine egipcio” (Shafik, 2007: 88).

Por ser una novela muy densa de más de seiscientas páginas, Chahine se ve obligado a realizar dos cambios con respecto a la novela. Primero reduce el número de los personajes de la novela; segundo, se suprime el papel del narrador, un chico de doce años, como el testigo de los acontecimientos que ocurren en el pueblo.

Como relata Farid (2007), la censura intentó eliminar las escenas del sometimiento del alcalde al propietario feudal, las de la utilización del señor feudal de charlatanes que hablaban en nombre de la religión y de la traición de Hasuna a la gente de su pueblo a cambio de ver sus tierras salvadas.

En aquel momento, el éxito de la película en Egipto fue rotundo hasta el punto de que la crítica la considera como la mejor película nacional jamás realizada.

En su artículo *Les géorgiques arabes*, el importante crítico Jean-Louis Bory destaca uno de los rasgos del estilo de Chahine que es “la multifacetación de mundo narrado” llamando la atención a que *La tierra* “nos envuelve en destinos diferentes fuertemente individualizados, que divergen, aproximándose a nosotros o alejándose, desapareciendo y reapareciendo según los azares reales de la vida” considerándola “la más hermosa geórgica del cine árabe” (citado en González García, 2007: 76, 159).

En enero de 1970, la Cinemateca Francesa dedicó una semana a las películas de Chahine.

En la décima edición del Festival Internacional de Cine de Dubai en 2013, *La tierra* fue elegida en la lista de las cien mejores películas del cine árabe ocupando la cuarta posición.

A continuación exponemos la ficha técnica de la película:

Título	La tierra
Título original	<i>Al-'rd</i>
Género	Drama social, colonialismo
Producción	Organización General Egipcia del Cine (producción estatal)
Director	Youssef Chahine
Guion	Hassan Fouad
Reparto	Personajes principales: Mahmoud El Meligui (Abu Suelam), Izzat El Alayli (Abdel Hadi), Nagwa Ibrahim (Wasifa).
Año de estreno	1969
Duración	130 minutos
Premios o nominaciones	Nominada a la Palma de Oro (mejor película) en el Festival de Cannes (1970).

Tabla 10. Ficha técnica de la película *La tierra*

4.2. Youssef Chahine: una historia egipcia

El director Youssef Chahine provenía de una familia de clase media; es egipcio de madre griega y padre de origen libanés que emigró a Alejandría a principios del siglo XIX. Nació en Alejandría en 1926, donde estudió en la prestigiosa escuela Victoria College.

Más tarde, su búsqueda de mayores horizontes le lleva a los Estados Unidos en 1946 para estudiar Artes Escénicas en la Pasadena Playhouse en California, donde cambiaría sus intereses por la interpretación hacia la dirección, aunque su pasión por ser actor permaneció hasta que actuó en la película *Estación Central* (1958) que, según los críticos, fue excelente. Más tarde, interpretó diversos papeles en otros filmes suyos, como *El alba de un nuevo día* (1965), *El sexto día* (1986) y *Alejandría, aún y siempre* (1990).

Chahine es el resultado de la sociedad egipcia cuya cultura es muy especial, de una combinación variopinta de circunstancias históricas, geográficas y demográficas muy complejas y especiales.

Su carácter peculiar se debe, sobre todo, a su origen alejandrino. Hasta la segunda mitad del siglo XX, Alejandría fue una de las ciudades cosmopolitas, situada a orillas del Mediterráneo y abierta a todos los pueblos y culturas, donde la mayoría de su población la formaban griegos, italianos y franceses, por lo cual “quien nacía en Alejandría era diferente de quien nacía en cualquier otra ciudad egipcia” (Farid, 2007: 14).

Después de una larga trayectoria, a los 82 años, Chahine murió en El Cairo como consecuencia de un empeoramiento de la hemorragia cerebral que sufrió en junio de 2008, y permaneció en coma durante un mes, hasta que falleció en julio de 2008.

4.2.1. Obra

A lo largo de toda la historia del cine egipcio, ningún director causó tanta controversia como Chahine, esta controversia emana de la personalidad rebelde de Chahine y de sus incansables esfuerzos por romper el molde de lo común e ir más allá de lo familiar. Desde sus primeros años, se negó a cumplir el deseo de su padre de estudiar ingeniería y prefirió ir a Estados Unidos a estudiar cine. A su regreso, hizo su debut como director de *Papa Amin* (1950) antes de llegar a los 24 años.

La canción tiene que ser una encarnación viva del clímax del evento dramático, y al final llegamos a algo nuevo enterrado, lo que

explica su firme creencia de que la canción está en el corazón de la construcción general del drama cinematográfico.

Entre 1950 y 2007 ha rodado 37 largometrajes y cinco cortometrajes documentales y de ficción. Entre los cuales, una coproducción con la Unión Soviética en 1968; cuatro coproducciones con Argelia entre 1972 y 1982; y ocho películas realizadas en colaboración con Francia entre 1985 y 2007. Escribió guiones para casi veinte de sus películas y tuvo la suerte de colaborar con escritores de la talla del Premio Nobel Naguib Mahfuz en *La elección* en 1970.

Su estilo visual no tiene precedentes en el cine egipcio, se construía sobre tomas cortas y formaba un ritmo rápido con movimientos rápidos de la cámara.

Su primer proyecto como director fue *El hijo del Nilo* pero debido a su coste relativamente alto, se convirtió en su segunda película en 1951, después de *Papá Amin* (1950) “que poseía un aire nuevo al que ni el público cinematográfico dominante ni sus creadores estaban acostumbrados” (Farid, 2007: 19). En 1952, su película *El hijo del Nilo* fue seleccionada para ser presentada en el Festival de Cannes.

A consecuencia de abordar cuestiones sociales con una potente carga crítica, los distribuidores egipcios rechazaron financiar sus filmes, lo que lo llevó a fundar su propia productora *Misr Internacional Films*. Uno de los fundamentos de su empresa lo formó el sistema de coproducción primero con Argelia y luego con Francia.

A lo largo de su trayectoria, la producción cinematográfica de Chahine fue un objeto de varias clasificaciones. Según el crítico Samir Farid (2007), la producción cinematográfica de Chahine se

divide en cuatro etapas: la primera etapa comprendería 18 películas de casi todos los géneros, de *Papá Amin* (1950) a *El alba de un nuevo día* (1965); en la segunda etapa dirigió cinco películas desde *El vendedor de anillos* (1965) a *La gente y el Nilo* (1972); en la tercera, debido a las restrictivas condiciones de trabajo como los medios escasos y el control ideológico, Chahine recurrió a coproducir sus cuatro películas con Argelia que, por aquel entonces, recibiera con alborozo a cineastas de otros países árabes. Esta etapa empieza con *El gorrión* (1972) que tardó tres años en salir a la luz por criticar la corrupción de cierta burocracia nasserista y atribuir al gobierno la responsabilidad de la derrota de 1967 o la Guerra de los Seis Días, y termina con *Una historia egipcia* (1982); y, finalmente, la etapa de la coproducción con Francia, desde *Adiós, Bonaparte* (1985) hasta *Alejandría - Nueva York* (2004).

Según el crítico Ibrahim Fawal, “no se puede entender ni la evolución de Chahine, ni el sentido de cada una de sus películas, si no las situamos en su circunstancia concreta, que es la del momento en que fueron realizadas” (citado en González García, 2007: 44). Por tanto, dicho autor clasifica la obra de Chahine en tres fases, cada una de ellas está vinculada a un momento de crucial importancia histórica en la vida de Egipto. Un período temprano (1950-1969/70); un período medio (1970-1981); y finalmente uno tardío hasta 2001 (La fecha de la publicación de su libro).

En cuanto a Shafik (2007), esta autora clasifica la carrera de Chahine en tres fases dependiendo de su evolución: la primera fase es la de la adaptación del clásico cine de género proveniente de

Hollywood; la segunda es del realismo revolucionario de la época nasserista; y la tercera es de la creación individualista.

El caos (2007) representa el canto del cisne de Chahine, que lo completó con la ayuda de su discípulo el director Jaled Youssef. La película fue seleccionada en el Festival de Cine de Venecia y en el Festival Internacional de Cine de Toronto.

4.2.2. Premios

Chahine recibió la única distinción alcanzada por un cineasta egipcio en toda la historia de los festivales de Berlín, Cannes y Venecia, obteniendo una resonancia internacional gracias a las participaciones o nominaciones y los premios otorgados en estos festivales de cine. Ganó el Oso de Plata en el Festival de Berlín de 1979 por su película *Alejandría..., ¿por qué?*; recibió el Premio Especial del Cincuentenario en el Festival de Cannes en 1997 por el conjunto de su obra y el galardón François Chalais por su película *El otro* en 1999. Además de otros filmes que fueron participados y presentados en los festivales internacionales como *Una historia egipcia* en el Festival de Venecia en 1982.

Entre otros premios, consiguió el Tanit de Oro en las Jornadas Cinematográficas de Cartago (Túnez) por su película *La elección* en 1970 y el Premio Nacional de las Artes en 1994 otorgado por el Estado egipcio.

4.2.3. Opiniones

En su artículo sobre Chahine, Shafik (2007: 84) destaca que “siempre hay algo inconfundiblemente “chahiniano” en cada una de sus obras, independientemente de su calidad y diferencia en el tiempo”, poniendo énfasis en el rasgo más característico de Chahine que es “su variedad estética y temática” o como lo denominan Ella Shohat y Robert Stam (1994: 310) “*anthropophagic devouring of varied cultural stimuli in all their heterogeneity*”.

El director y guionista tunecino Ferid Boughedir (2007) describió a Chahine como “el inclasificable” y su carrera como “polimorfa” por su habilidad en pasar de un género cinematográfico a otro con genialidad y su variedad estilística y el carácter híbrido de su obra que conecta elementos diferentes en una misma obra. Además, lo describió como el “anticonformista”, es el descubridor de Omar Sherif en *Duelo en el valle* (1954); el primero en contar con la cantante libanesa Fairuz para la película musical *El vendedor de anillos* (1965); y el que da al villano del cine egipcio Mahmoud El Meligui el papel inolvidable del campesino Abu Suelam que resiste a los propietarios feudales en *La tierra* (1969).

Youssef Chahine «reflejó» la realidad egipcia, sólo que con un estilo «propio» entonces desconocido en el cine egipcio. Era un «creador» competente y capaz a pesar de lo hollywoodiense de algunas de sus maneras (Farid, 2007: 21).

4.3. Metodología del análisis

Para cumplir el objetivo principal de este trabajo de investigación se hace imprescindible desarrollar una metodología que resulte útil y eficaz para afrontar el análisis de nuestro corpus. Primero, exponemos los pasos que hemos seguido en nuestro estudio y, posteriormente, ofrecemos la taxonomía que hemos elaborado para nuestro corpus con las adiciones y cambios que hemos agregado al modelo de Martí Ferriol (2006) que supone un punto de partida del presente estudio.

4.3.1. Pasos del proceso de recogida de datos

En este apartado, nos ocupamos de enumerar los pasos que hemos seguido en el desarrollo del análisis explicando detalladamente cada uno de ellos.

Paso 1. Visionado de las películas y sus versiones subtítuladas: este paso tiene como objetivo detectar los términos culturales representativos o los que llaman la atención desde un punto de vista traductológico para la creación de un corpus bilingüe alineado, constituido a partir de las transcripciones de ambas películas árabes que se ha realizado manualmente y sus versiones españolas ya escritas en formato .srt con los códigos de tiempo en horas, minutos, segundos y milisegundos.

Paso 2. Elaboración de una ficha de trabajo para la extracción de los términos culturales y para el posterior análisis cualitativo de las muestras seleccionadas. Explicamos a continuación, mostrando, a modo de ejemplo, la ficha de trabajo de una de las muestras analizadas:

Cód. de muestra	EC105
TCR	00:01:44
VO	اكتشفت انه إنسان محروم، محروم لدرجة انه بقى مريض
VS	Fue entonces cuando me di cuenta de lo frustrado que estaba...tan frustrado, que se estaba obsesionando cada vez más.
Norma	Explicitación
Técnica	Particularización

Tabla 11. Ficha de trabajo para el análisis cualitativo

1. Código de muestra: para facilitar el seguimiento, se ha asignado un código que identifica el nombre de la película abreviado en letras (EC *Estación Central* y LT *La tierra*) junto con el número del subtítulo en orden secuencial, según su aparición en la versión subtitulada.
2. TCR (*Time Code Reading*): es el tiempo de la muestra de la película donde aparece en la pantalla, mostrado en horas, minutos y segundos.
3. VO: es la versión original en árabe. Exponemos el subtítulo o los subtítulos seleccionados de la película resaltando la expresión o el término estudiado en negrita. En algunos casos, mencionamos, en la misma muestra, todas las recurrencias de un término determinado, explicando su significado en cada una de ellas.
4. VS: es la versión subtitulada en español.
5. Norma: identificamos la norma o las normas, depende del número de subtítulos y/o los términos en la misma muestra, utilizadas por la versión subtitulada para el trasvase de la muestra en cuestión.
6. Técnica: identificamos la técnica o las técnicas propuestas por la versión subtitulada para el trasvase de la muestra estudiada.

Paso 3. Categorización temática del análisis cualitativo de nuestro

corpus: clasificamos los términos culturales en siete categorías atendiendo a su contenido. Más adelante, nos ocuparemos de aportar más detalles sobre las mismas.

Paso 4. Vaciado de los términos culturales de las versiones originales y sus traducciones correspondientes en las categorías.

Paso 5. Identificación de las normas y técnicas empleadas por las versiones subtituladas para el trasvase de los términos culturales a la lengua meta.

Paso 6. Discusión de los resultados: a cada ficha le sigue un comentario, en el que analizamos el significado del término original y su traducción, remitiéndose a los diccionarios árabes y españoles consultados que estaban a nuestro alcance para comprobar la solución traductológica presentada en la VS. En algunos casos, ofrecemos la traducción literal, donde ha sido posible para ayudar al seguimiento del análisis. En otros casos, debido a la complejidad o la extensión de la traducción literal damos una breve explicación sobre el hilo argumental para que facilite al lector la comprensión y contextualización de la escena en cuestión. Cabe destacar que en algunos casos, proponemos una traducción alternativa en el caso de que la VS sea errónea o pueda ser mejorada, en un intento de ofrecer una versión más inteligible y próxima al mensaje original. Nos gustaría dejar claro que somos conscientes de que un mismo elemento cultural puede dar lugar a distintas soluciones traductológicas válidas. No ofrecemos nuestra traducción como la única versión válida, sino una alternativa más.

Respecto a la presentación formal de las muestras seleccionadas, los términos culturales en cuestión aparecen en negrita en ambas versiones, original y meta.

4.3.2. Una propuesta de taxonomía para el análisis de textos audiovisuales árabe-español

En el presente estudio, partimos de un marco metodológico de enfoque descriptivo basado en tres parámetros de análisis: las normas, las técnicas y las restricciones de la traducción audiovisual. En la siguiente figura ilustramos el vínculo del método traductor con los tres parámetros de nuestro modelo de análisis. Las técnicas y normas se utilizan para resolver los problemas de traducción, o sea, las restricciones que aparecen en las versiones meta para determinar el método traductor.

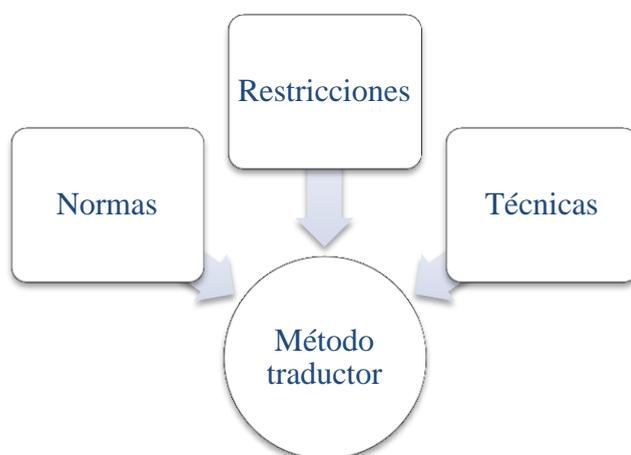


Figura 3. Relación método-parámetros

En cada uno de los tres parámetros, hemos llevado a cabo, en el capítulo anterior, una investigación especulativa, revisando las propuestas de clasificación realizadas por distintos traductólogos empezando con las aportaciones realizadas en la traducción escrita pasando por las teorías destinadas a la variedad de la traducción audiovisual.

Tras dicha revisión, proponemos un modelo de análisis, siguiendo, en gran medida, el modelo de análisis de Martí Ferriol (2006) compuesto de tres parámetros, pero con ciertas modificaciones conforme a nuestro trabajo centrado en estudiar los términos culturales.

El parámetro de *Restricciones* es el que experimenta más cambios que los otros dos parámetros (normas y técnicas).

1. Descartar tanto las *restricciones profesionales*, que tienen que ver con la fase preliminar de la traducción, como las *restricciones formales* inherentes a las técnicas y las convenciones propias de la subtitulación como la longitud de cada línea del subtítulo, la posición del subtítulo en la pantalla, su división, etc., puesto que nuestro estudio se centra, en gran medida, en los aspectos culturales.
2. Por la profusión de los elementos o términos lingüísticos culturales en nuestro corpus y con el fin de facilitar el seguimiento de los resultados obtenidos durante el análisis, hemos optado por desglosar las *restricciones lingüísticas* en cuatro categorías independientes: Paremias, cuestiones léxicas generales, interjecciones y onomatopeyas, y expresiones fijas.

3. Las *restricciones semióticas/icónicas*: hemos realizado un cambio terminológico optando por la etiqueta *Relación texto-imagen* y, a la vez, un cambio de enfoque para referirse a los casos en los que las VSs aprovechan la imagen para transmitir el texto.
4. Las *restricciones socioculturales*: casi no sufren ningún cambio significativo.
5. Debido a la alta presencia del vocabulario islámico en nuestro corpus, la especificidad de este tipo de léxico y la dificultad que entraña su trasvase a la lengua meta, hemos decidido abordar su análisis como una categoría independiente denominada *Referencias religiosas*.
6. Por fin, la *restricción nula* no la incluimos en nuestro modelo.

La siguiente tabla resume de forma esquemática nuestro modelo de análisis con los cambios y adiciones que hemos realizado sobre el modelo de Martí Ferriol (2006) a fin de ser más adecuado a nuestros objetivos y a las variaciones que observamos en nuestro caso concreto árabe-español.

Restricciones	Normas	Técnicas
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Paremias ▪ Cuestiones léxicas generales ▪ Interjecciones y onomatopeyas ▪ Expresiones fijas ▪ Relación texto-imagen ▪ Referencias socioculturales ▪ Referencias religiosas 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Estandarización lingüística ▪ Naturalización ▪ Explicitación ▪ Fidelidad lingüística ▪ Eufemización ▪ Disfemización ▪ Implicación ▪ Reformulación 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Extranjerizantes ▪ Familiarizantes ▪ Neutras/intermedias

Tabla 12. Propuesta de taxonomía de análisis de nuestro corpus

Como se muestra en la tabla anterior (Tabla 12), dividimos el parámetro de restricciones en siete categorías, atendiendo a la frecuencia de presencia de estos términos culturales en nuestro corpus.

1. Paremias: en esta categoría ubicamos los refranes y proverbios.
2. Cuestiones léxicas generales: contiene determinados verbos o sustantivos.
3. Interjecciones y onomatopeyas: las interjecciones son “enunciados independientes” que se consideran problemáticas a la hora de su traslado a la lengua meta. Compartimos con Martínez Álvarez (1990: 8) la afirmación de que “cada interjección puede aludir a realidades muy diversas, solo deducibles gracias al contexto [...] Las referencias de las interjecciones son múltiples y variables de situación a

situación, con lo cual los límites de su aplicabilidad son siempre difusos”. Respecto a las onomatopeyas, son relacionadas con las interjecciones, otro de esos “enunciados independientes”.

4. Expresiones fijas: en esta restricción ubicamos las locuciones verbales y nominales, las frases hechas y las expresiones idiomáticas.
5. Relación texto-imagen: en esta categoría agrupamos los ejemplos en los que las VSs han aprovechado la imagen para transmitir lo que se dice en la pantalla.
6. Referencias socioculturales: concebimos esta categoría para dar cabida a: fórmulas de tratamiento, fórmulas rutinarias de uso social, geografía cultural (lugares, calles, ciudades, etc.), juramentos, insultos y maldiciones, bendiciones, alimentación (comidas, bebidas), personajes históricos, indumentaria y monedas.
7. Referencias religiosas: esta categoría engloba los preceptos islámicos, las expresiones jaculatorias, los términos religiosos y los personajes religiosos.

En lo referente a las *normas*, Martí Ferriol (2006) propone seis normas. Sin embargo, hemos considerado necesario ampliar con dos normas más para nuestro estudio:

1. Implicación: eliminación de los elementos que se consideran redundantes y/o poco importantes, reducción o supresión

justificada o injustificada de un elemento cultural o lingüístico del texto original. Se opone a la norma de *explicitación*.

2. Reformulación: modificar el mensaje original para reducir el número de caracteres, ajustar más a la forma y/o a las reglas gramaticales de la lengua meta o para no hallar un término equivalente en la lengua meta.

Por todo lo anterior, las normas que proponemos para el modelo de nuestro análisis son: Estandarización lingüística, naturalización, explicitación, fidelidad lingüística, eufemización, disfemización, implícitación y reformulación.

Con respecto al parámetro de las *técnicas*, proponemos emplear la taxonomía de Martí Ferriol (2006) basada en Molina y Hurtado Albir (2001) cuyo modelo sirve como ejemplo para muchos de los trabajos posteriores en la misma línea de investigación. Esta propuesta incluye veinte técnicas, pero según los ejemplos mencionados en nuestro trabajo, excluimos seis técnicas (traducción palabra por palabra, traducción uno por uno, calco, compensación, reducción y modulación). Por lo tanto, las técnicas aplicables son catorce: adaptación, ampliación lingüística, amplificación, compresión lingüística, creación discursiva, descripción, equivalente acuñado, generalización, omisión, particularización, préstamo, traducción literal, transposición y variación.

Por último, queríamos destacar que, en algunos casos, para trasladar un término cultural a la lengua meta, las VSs recurren a adoptar más de una norma o técnica, por lo que clasificamos como *doblete* o *triplete*.

Capítulo 5

Discusión y análisis del corpus

5. DISCUSIÓN Y ANÁLISIS DEL CORPUS

Este capítulo constituye la parte central de este estudio, ya que está dedicado a cumplir el objetivo principal que planteamos en este trabajo que es identificar el método traductor empleado para llevar a cabo el trasvase interlingüístico para el caso concreto árabe – español y comprobar si las pautas de estudio proporcionadas por los estudios de TAV para el subtítulo son aplicables a todas las combinaciones de idiomas.

Nuestro corpus consta de 248 muestras, entre ellas, 194 han sido traducidas correctamente y 54 se han trasladado a la lengua meta erróneamente. Distribuimos las 194 muestras, que contienen 229 términos culturales, en las siete categorías de las restricciones, mientras que dedicamos un apartado específico para analizar las 54 muestras traducidas erróneamente. Teniendo en cuenta que, en algunas muestras, analizamos más de un término cultural en la misma muestra, esto supone en total 283 términos culturales analizados en este trabajo de investigación (229 clasificados en las siete categorías y 54 casos de traducción errónea).

También, hay que resaltar que en ciertas muestras agrupamos todas las ocurrencias encontradas del mismo término cultural en la misma muestra para explicar cómo se diferencia el significado de cada uno de ellos en función del contexto en el que está inserto.

En el primer apartado del presente capítulo se describen y analizan los términos culturales identificados en ambas películas egipcias seleccionadas como fuente del corpus y distribuidos en las siete categorías de restricciones. En el segundo apartado, abordamos

unas anotaciones en torno a las traducciones, poniendo énfasis en explicar los errores de traducción en ambas versiones subtítuladas.

5.1. Identificación y análisis cualitativo de las restricciones de traducción

5.1.1. Paremias

Cód. de muestra	EC1
TCR	00:05:52
VO	عشم ابليس في الجنة، هو ناسي دا أنا مخطوبة لأبو سريع ولا ايه؟
VS	¡Tonterías! Todo el mundo sabe que estoy comprometida con Abu-Serih.
Norma	Reformulación
Técnica	Creación discursiva

La traducción literal del proverbio árabe “عشم ابليس في الجنة” es “la esperanza de Satanás en el paraíso” que indica que algo no va a ocurrir nunca. En esta escena Hanuma ridiculiza lo que dijo Aziza sobre Qinawi y afirma rotundamente que su relación con Qinawi no va a ocurrir nunca porque está comprometida con Abu Serih. Aunque existe en español la frase hecha “cuando las ranas críen pelo” o “cuando las vacas vuelen” que se considera cercana a este proverbio árabe, la VS opta por utilizar la palabra “tonterías” que se usa en el habla cotidiana como reacción ante un dicho ridículo, falto de sentido o de seriedad. Proponemos, también, como traducción alternativa (TA), la expresión: *Ni pensarlo/ ni hablar*.

Cód. de muestra	EC2
TCR	00:07:34
VO	متزنش على خرابه يا أبو سريع
VS	Dejad de conspirar
Norma	Explicitación
Técnica	Particularización

La expresión “متزنش على خرابه” procede del proverbio árabe “دبور وزن “que quiere decir “una avispa que provocó la destrucción de su propio nido por culpa de su zumbido/ El zumbido de la avispa llevó a la ruina de su nido”. Este proverbio se refiere a quien trae a sí mismo una desgracia por haber hecho o dicho algo que no debe hacer o decir. La solución que aporta la VS es prescindir del sentido literal del original e intentar transferir el sentido interno de las palabras de Abu Gaber que lleva un tono de amenaza a Abu Serih si éste sigue en conspirar y excitar la ira de los trabajadores contra él.

Cód. de muestra	EC3
TCR	00:08:24
VO	- كده؟! طيب يا أبو سريع، يكون ده على حرمة إما جبتلك أمر فصل دلوقت - اللي في قلعك انفضه
VS	- ¡Tan seguro como que este bigote es mío, que haré que te echen! - ¡Adelante, inténtalo!
Norma	Reformulación
Técnica	Creación discursiva

En este contexto, el proverbio “اللي في قلعك انفضه” denota desafío. Se dice al rival confirmándole que es incapaz, con todas sus fuerzas, de hacer algo mal, es decir, no hacer caso al enemigo o al rival. La VS utiliza la interjección “¡Adelante!” que se usa para invitar a una

persona a continuar una acción o seguir haciendo lo que hacía, junto con el imperativo del verbo *intentar*, que consideramos una traducción oportuna, ya que transmite la indiferencia con que Abu Serih recibió la amenaza de Abu Gaber.

Cód. de muestra	EC4
TCR	00:10:16
VO	يعني لازم تكون عرجة؟! ما جمع إلا لما وفق
VS	- ¿De verdad que debería ser coja? - Se la arreglarían mejor.
Norma	Reformulación
Técnica	Creación discursiva

A nuestro entender, la solución traductológica no ha sido todo lo satisfactoria, puesto que no refleja el matiz irónico-despectivo del proverbio que se aplica, frecuentemente, a las personas de comportamiento censurable. Como TA, se puede utilizar su equivalente en español *Dios los cría y ellos se juntan* que suele usarse en un sentido negativo.

Cód. de muestra	EC5
TCR	00:14:49
VO	دي زي القطط بسبع أرواح
VS	Ella tiene siete vidas como un gato.
Norma	Fidelidad lingüística
Técnica	Equivalente acuñado

Estamos ante un refrán que no supone una dificultad para el traductor, ya que existe en la cultura meta el mismo refrán. Por lo cual, resulta fácil para la VS traducirlo sin temor de prestarse a confusión al receptor meta.

Cód. de muestra	EC6
TCR	00:30:03
VO	ما هو مسنود، واللي له ظهر مينضربش على بطنه.
VS	Está siendo apoyado.
Norma	Implicación
Técnica	Omisión

La VS se limita a traducir la primera mitad de la frase suponiendo que ésta transmite bien el mensaje de la VO y omite la segunda que contiene el proverbio “اللي له ظهر مينضربش على بطنه” que literalmente significa “uno que tiene respaldo (está respaldado) no será golpeado en el vientre”. El proverbio sirve para afirmar e intensificar el sentido de la primera parte de la frase.

Cód. de muestra	EC7
TCR	00:33:42
VO	ما هو عاكس القطة تخربشك
VS	Debe ser por tu culpa.
Norma	Reformulación
Técnica	Creación discursiva

Es un refrán que significa literalmente “Si molestas al gato, te araña”, es decir, el que inicia el mal va a recibir un maltrato. En esta escena, Abu Serih está reprochando a Hanuma su conducta censurable en la estación. A esto, ella replica que Qinawi fue demasiado lejos, lo que hace que Abu Serih le acuse de que es ella quien inicia a animar a Qinawi dándole falsas expectativas, o sea, le echa la culpa a ella.

Cód. de muestra	EC8
TCR	00:44:40
VO	يمكن حد عقله يوزه على نقابة أبو سريع يبقى ذنبه على جنبه
VS	Si alguno se une a Abu-Serih, está acabado.
Norma	Reformulación.
Técnica	Creación discursiva

En nuestra opinión, la expresión o la frase que mejor explica el significado del proverbio árabe “ذنبه على جنبه”, aunque no se considera un proverbio, es “llevarse su merecido”. La VS opta por una frase más simple o común en la LM “estar acabado”.

Cód. de muestra	EC9
TCR	00:56:34
VO	ومفیش اید تصفق لوحدها یا جادالله
VS	Tenemos que ayudarnos los unos a los otros.
Norma	Explicitación
Técnica	Descripción

En este ejemplo, estamos ante un refrán árabe “مفیش اید تصفق لوحدها” que tiene el mismo sentido y estructura del dicho español “una sola mano no aplaude” que se refiere a que nadie puede conseguir alguna meta sin la cooperación de todas las partes. La VS explica el refrán traduciéndolo por “ayudarnos los unos a los otros” que, a nuestro juicio, es innecesario siempre que exista un equivalente español y, a la vez, no viole la limitación espacio-temporal. Así que, proponemos reemplazar la frase de la VS “Tenemos que ayudarnos los unos a los otros” por “Una sola mano no aplaude” para dar una frase más naturalizada.

Cód. de muestra	LT10
TCR	01:13:15
VO	بعد الخدمة دي كلها، ما هو آخر خدمة الغز علقه
VS	¡Después de todos esos años de leales servicios!
Norma	Implicación
Técnica	Omisión

El refrán آخر خدمة الغز علقه, literalmente “El resultado de servir a un turco es una paliza”, proviene de الغزاة conquistadores o الأوغوز el nombre de una antigua confederación tribal turca que era mameluca que cuando llegaba a una aldea, obligaba a su pueblo a trabajar para ellos, maltrataba a su gente y dejaban la aldea en malas condiciones. Este refrán denota la ingratitud de las personas cuyo equivalente en español sería *cría cuervos y te sacarán los ojos*.

Cód. de muestra	LT11
TCR	01:23:51
VO	يا سلام، سكتناله دخل بحماره
VS	¡No tienes nunca suficiente!
Norma	Reformulación
Técnica	Creación discursiva

El refrán سكتناله دخل بحماره significa que si una persona hace un favor a alguien, éste se volverá codicioso pidiendo cada vez más, lo que te haga arrepentido de haber hecho el primer favor. Su equivalente en español tiene varias formas: *dale un dedo y se toma hasta el codo, a quien le das la mano te toma el brazo o le das la mano y se toma el codo*. Aunque sí existe un equivalente español al refrán árabe, el traductor opta por ofrecer una explicación a la frase. En nuestra opinión, sería mejor traducirlo por su equivalente en la lengua meta para proporcionar naturalidad al texto traducido.

5.1.2. Cuestiones léxicas generales

Cód. de muestra	EC12
TCR	00:00:48
	00:30:01
VO	شوفت جدع غلبان مرمي على الرصيف
	ايوه كده انت جدع
VS	Vi a un chico desgraciado, tirado en la calle...
	¡Qué valor!
Norma	Fidelidad lingüística
	Reformulación
Técnica	Particularización
	Transposición

Tratamos en esta muestra la palabra “جدع” cuyo significado varía según el contexto. En el primer ejemplo es un nombre que quiere decir “un hombre joven”. La VS transmite su verdadero significado en función del contexto traduciéndolo por “chico” que, según la sexta acepción del DRAE, es un nombre coloquial que significa “muchacho, persona joven”; y, a la vez, mantiene el registro coloquial de la VO. Mientras que en el segundo ejemplo, “جدع” es adjetivo que quiere decir “noble o valiente”. Observamos un cambio de categoría gramatical de un adjetivo “noble o valiente” a un nombre “valor”, asimismo un cambio de una frase enunciativa a una exclamativa “¡Qué valor!” y, por último, omisión de la expresión “ايوه كده” que denota, en este contexto, elogio y admiración. A nuestro modo de ver, el tratamiento ofrecido por la VS a esta frase es aceptable, ya que el uso de la frase con el adjetivo exclamativo “qué”, que pondera la cantidad o cualidad del nombre al que acompaña, compensa la omisión de la expresión “ايوه كده”.

Cód. de muestra	EC13
TCR	00:01:27
VO	بعد كده لقيتله كشك في المناورة يتاوى فيه لغاية ما ربنا يسهله
VS	Le encontré un cobertizo donde se podía vivir, no muy lejos de las vías
Norma	Explicitación, Explicitación
Técnica	Descripción, Descripción

En este ejemplo tratamos dos palabras, un nombre “المناورة” y un verbo “يتاوى”. El nombre “المناورة” significa literalmente “maniobra” cuyo nombre plural quiere decir, según la séptima acepción del DRAE, “operaciones que se hacen en las estaciones y cruces de las vías férreas, utilizando generalmente las locomotoras para la formación, división o paso de los trenes”. En esta escena, Madbuli se refiere al lugar donde se realizan estas operaciones en la estación, que en algunos países se llama “playa de maniobras”. La VS explica la ubicación del lugar traduciéndolo por “no muy lejos de las vías”.

La segunda palabra es el verbo “يتاوى” que dispone de dos significados: 1. Encontrar lugar o refugio donde será protegido; 2. Desaparecer o esconder. En la VS se traduce por “donde se podía vivir” precedido por la palabra “كشك” traducida por “cobertizo” que significa “sitio cubierto ligera o rústicamente para resguardar de la intemperie personas, animales o efectos” (DRAE) lo que consideramos una solución traductológica aceptable que refleja el sentido de refugio y protección. También observamos la omisión del marcador discursivo “بعد كده” (luego) por razones técnicas.

Cód. de muestra	EC14
TCR	00:04:54
VO	إن شاء الله يا رب الدنيا تولع أكثر خلي الناس تشرب كازوزة
VS	¡Dios quiera que haga aún más para que se pueda vender más bebidas!
Norma	Explicitación
Técnica	Particularización

En este caso, observamos que la VS emplea una frase más precisa y concreta “para que se pueda vender más bebidas” para la forma “خلي الناس تشرب كازوزة” que significa literalmente “para que la gente tome refrescos” con el fin de aclarar lo que quiere decir la vendedora de refrescos que espera que el tiempo sea más caluroso para vender y ganar más dinero.

Cód. de muestra	EC15
TCR	00:05:02
VO	النبي توريني فيك يوم يا منصور، مضيقها علينا ومحلقي على رزقنا
VS	¡Mansour! No podemos ganarnos la vida por culpa suya.
Norma	Reformulación
Técnica	Creación discursiva

Apelando a una frase más naturalizada y cerca de la estilística y semántica de la LT, el traductor efectúa un cambio relacionado con la formulación de la VO y traslada la frase “مضيقها علينا ومحلقي على رزقنا” “limita nuestras ganancias y corta/interrumpe nuestro suministro/sustento” a “no podemos ganarnos la vida por culpa suya”.

Cód. de muestra	EC16
TCR	00:05:11
VO	فضونا من السيرة دي بقى لحسن ينطننا هنا
VS	Calla. Nos puede oír .
Norma	Reformulación
Técnica	Creación discursiva

El verbo “ينط - ينطننا” significa “saltar”. En el dialecto egipcio, posee un uso coloquial con el sentido de “intervenir en la conversación o meterse en un asunto ajeno sin ser invitado”. Observamos que el verbo “saltar” en español tiene casi el mismo significado, ya que encontramos entre sus varias acepciones: “romper el silencio o irrumpir inesperadamente la conversación” (DRAE). Sin embargo, en la VS no lo utiliza optando por el verbo “oír”. Suponemos que el traductor utiliza el verbo “oír” por ser coherente con el verbo “callar” que le antecede.

Cód. de muestra	EC17
TCR	00:05:44
VO	طب ما تجوزيه يا ست عزيزة، ما انتوا لايقين لبعض اوي.
VS	¿Por qué no te casas tú con él, Aziza?
Norma	Implicitación
Técnica	Omisión

En este diálogo Hanuma propone a Aziza, de forma irónica casi burlesca, casarse con Qinawi. La VS omite la segunda parte “ما انتوا لايقين لبعض اوي”, literalmente “sois adecuados el uno al otro”, es decir, hacen muy buena pareja que refleja el efecto irónico del enunciado original, aunque este efecto se pierde al trasladar a la VS.

Cód. de muestra	EC18
TCR	00:05:47
VO	ليه يا ختي أنا برمرم!؟
VS	Ni siquiera lo he pensado.
Norma	Reformulación
Técnica	Creación discursiva

A través de esta pregunta retórica, Aziza manifiesta su disgusto por el discurso de Hanuma. El verbo “برمرم” dispone de cuatro acepciones, dos literales y dos figuradas o metafóricas: 1. Comer pequeños refrigerios entre comidas de forma desordenada e insana; 2. Comilón,-a; 3. Mantener muchas relaciones pasajeras; 4. Referirse a la persona que mantiene relaciones con otra de bajo nivel social o que padece algún defecto físico o moral. Si tenemos en cuenta el contexto en el que desarrolla la VO, queda claro que la acepción más acertada es la cuarta. El traductor opta por la técnica de *creación discursiva* traduciéndolo como “Ni siquiera lo he pensado” que da a entender al receptor meta que Aziza nunca pensará en casarse con Qinawi ni enamorarse de él. La técnica empleada intenta ser compensativa, si bien, a nuestro juicio, la traducción pierde el tono despectivo en que Aziza habla de Qinawi.

Cód. de muestra	EC19
TCR	00:05:49
VO	انتي اللي مدياله وش ومعشماه
VS	Estás coqueteando con él.
Norma	Implicación
Técnica	Compresión

En este caso, el traductor fusiona los dos vocablos en uno utilizando el verbo “coquetear”. Los dos verbos analizados quieren decir “tratarle bien y dar esperanza(s) a alguien”. La opción elegida por el traductor se debe, en nuestra opinión, a dos razones. La primera es la limitación espacio-temporal y la segunda es que el verbo “coquetear” se ajusta al comportamiento de Hanuma en la mayoría de las escenas de la película.

Cód. de muestra	EC20
TCR	00:07:55
VO	شفيق رزق اللي رجليه اتكسرت الجمعة اللي فات حد سأل فيه؟
VS	La semana pasada Rizq se rompió una pierna. Ahora está sin blanca.
Norma	Explicitación
Técnica	Particularización

En esta escena Abu Serih describe la situación miserable de los maleteros de la estación que sufren accidentes laborales y la importancia de formar un sindicato para proteger sus derechos.

Al igual que sucedía en casos anteriores, la VS se aleja del enunciado original que quiere decir “¿Alguien cuidó de él/ le llamó para ver cómo estaba/ le ayudó?” e intenta reflejar el sentido interno de las palabras de Abu Serih llenas de ira ante la situación crítica de sus compañeros lisiados cuyas condiciones de salud les impiden a trabajar y lo peor de todo es que a nadie le importa y no van a recibir ninguna ayuda financiera lo que llevaría a que ellos “estar sin blanca” como lo traduce la VS.

Cód. de muestra	EC21
TCR	00:08:24
VO	كده؟! طيب يا أبو سريع، يكون ده على حرمة إما جبتاك أمر فصل دلوقت
VS	¡Tan seguro como que este bigote es mío, que haré que te echen!
Norma	Implicitación, Implicitación
Técnica	Omisión, Omisión

En este ejemplo, nos encontramos ante un caso de omisión de dos vocablos. El primero es “كده” que denota en su totalidad el significado de una pregunta retórica que reprueba una acción o una conducta. El segundo “طيب” se usa para amenazar a alguien de hacerle algo mal.

Cód. de muestra	EC22
TCR	00:10:08
VO	متناساش تنادي يابني على حادثة رشيد
VS	No te olvides de pregonar los titulares del " Asesinato de Rasheed"
Norma	Explicitación
Técnica	Particularización

En esta muestra, observamos que la VS emplea un nombre más preciso y concreto “asesinato” para la palabra “حادثة” (accidente), ya que en el desarrollo del diálogo se habla sobre un cadáver encontrado en un arcón.

Cód. de muestra	EC23
TCR	00:25:13
	00:50:40
VO	ايوه ايوه اشتغلي
	هتشتغل عليا انا يا واد؟!
VS	¿Y por qué no puedes?
	¿Crees que nací ayer?
Norma	Reformulación
	Reformulación
Técnica	Creación discursiva
	Creación discursiva

En esta muestra, analizamos un vocablo que aparece dos veces en dos escenas distintas con dos soluciones diferentes. En la primera escena, en el curso de un diálogo que mantienen Hanuma y Qinawi, ella le pidió que le dejara en paz y él comentó que no pudiera hacerlo. Ante este comentario, Hanuma replica “ايوه ايوه اشتغلي”. En la segunda escena, Qinwai trata de convencer a Hanuma de acompañarle al almacén para regalarle un collar, pero ella rechaza y le dice “هتشتغل عليا انا يا واد” que la VS la traduce por la oración interrogativa “¿Crees que nací ayer?” que da a entender que uno no es tan inocente o fácil de engañar. En español, el equivalente que se corresponde con el término analizado es la locución verbal “tomar el pelo a alguien”. En ambas ocasiones el traductor recurre a usar la técnica de *creación discursiva*, aunque con distintas formas. A nuestro parecer, la segunda solución de este término ha sido más cercana que la primera, ya que da a entender que Hanuma se entera de las malas intenciones de Qinwai.

Cód. de muestra	EC24
TCR	00:25:27
VO	يا خويا قول بقى وخلصني
VS	Vamos, escúpelo
Norma	Disfemización
Técnica	Doblete (Creación discursiva y compresión)

En esta escena, Qinawi intenta confesar su amor a Hanuma pero ella no le permite hacerlo. Ante su insistencia, ella le dijo “قول بقى وخلصني” (Dime y libérame). La frase “قول بقى وخلصني” denota cansancio, que se utiliza cuando una persona no tiene tiempo o ganas de escuchar a alguien pero se siente obligado a hacerlo. Basándose en el DUEA, la cuarta acepción del verbo “escupir” es de uso vulgar que significa “contar o confesar algo”, por lo cual, clasificamos la norma como *disfemización* porque la VS endurece el término de la VO. En cuanto a la técnica, la catalogamos como *doblete* (creación discursiva y compresión) porque se usa un verbo imprevisible y, a la vez, se sintetiza la frase.

Cód. de muestra	EC25
TCR	00:46:07
VO	تستجري! والله ارميك في السجن
VS	¡Te meteré en la cárcel!
Norma	Implicación
Técnica	Omisión

La palabra “تستجري” se usa en contextos de amenaza, con el sentido de “¡Atrévete!”. En la VS se omite posiblemente por cuestiones técnicas o por considerar esta palabra como intensificador de la frase que la sigue “والله ارميك في السجن” “¡Te meteré en la cárcel”.

Cód. de muestra	EC26
TCR	00:51:31
VO	جايبين تزعجوا السلطات
VS	¡Eres un dolor de muelas!
Norma	Reformulación
Técnica	Creación discursiva

En este ejemplo no hay un término cultural o una expresión específica, aunque nos llama la atención la solución traductológica adoptada por la VS traduciendo la frase original “جايبين تزعجوا السلطات” (estáis molestando a las autoridades) por “¡Eres un dolor de muelas!” Hemos buscado en los diccionarios españoles consultados sin hallarla registrada en ninguno de ellos. Intentamos colocarnos en el lugar del traductor para averiguar sus razones. Un dolor de muelas es algo insoportable y muy pesado, y esto lo que quiere decir la policía a los vendedores ambulantes de la estación.

Cód. de muestra	EC27
TCR	00:55:09
VO	بيبيه، الكشك الكشك، ما يتحرق الكشك على اللي فيه
VS	Déjame en paz, estoy harto de tu kiosco.
Norma	Doblete (Reformulación y eufemización)
Técnica	Creación discursiva

En esta muestra, no analizamos una sola palabra sino todo el microtexto. En este caso, el traductor no solo se aparta de la literalidad reformulando el mensaje original, sino también suaviza el tono de furia e ira en el que habla Qinawi, por lo cual clasificamos la norma como *reformulación* y, a la vez, *eufemización*. La traducción literal viene a ser *¡Uf! El kiosco, el kiosco, ¡Que se queme el kiosco!* En el dialecto egipcio, a veces, se grita repitiendo el nombre de una

cosa o una persona más de una vez para intensificar el enfado, enojo, molestia o aburrimiento que se siente hacia tal cosa o persona, como hemos observado en este caso con la palabra *kiosco*.

A diferencia del árabe o del dialecto egipcio, el español no admite habitualmente la repetición de un término en la misma frase. Con el fin de mostrar el enfado violento que siente Qinawi, podemos utilizar la exclamación *¡maldita sea!* Para transmitir la segunda parte del enunciado original “ما يتحرق الكشك على اللي فيه” (¡Que se queme el kiosco!), encontramos que la expresión “al infierno con algo” que se usa para indicar el enfado o la impaciencia que causa (DUEA) parece adecuada al expresarse el enfado por parte del personaje. Así pues, proponemos como TA: *¡maldita sea! ¡Al infierno con el kiosco!*

Cód. de muestra	LT28
TCR	00:16:17
VO	تعيشي يا خالتي
VS	Muchas gracias.
Norma	Explicitación
Técnica	Descripción

La palabra *تعيشي* quiere decir “ojalá vivas mucho tiempo”. Se emplea, sobre todo, en las clases sociales populares para mostrar agradecimiento. La VS la traduce por *muchas gracias*.

Cód. de muestra	LT29
TCR	00:21:37
VO	عبد الهادي معندكش ريال فضة على آخر الموسم أرجعها لك
VS	Abdel Hadi, préstame 20 piastras, te las devolveré después de la cosecha .
Norma	Explicitación
Técnica	Particularización

Consideramos la traducción de la palabra o el nombre “الموسم” (temporada) por “cosecha” una solución muy acertada, ya que traducirlo solo por *temporada* no resultaría aceptable ni recoge lo que quiere decir el mensaje original. La técnica la clasificamos como una *particularización*.

Cód. de muestra	LT30
TCR	00:22:50
VO	والميه اللي بتاخدوها مننا رايحة فين؟ هتطفحوها؟
VS	¿Y qué vais hacer con toda esta agua?
Norma	Implicitación
Técnica	Omisión

El verbo *يطفح* - *هتطفحوها* dispone de dos significados, uno literal *rebosar* y el otro metafórico *comer o beber* aunque en sentido grosero, que expresa el fastidio que siente el hablante hacia una persona hasta que le desee morir asfixiado por exceso de comida. Abdel Hadi se puso furioso al enterar de las órdenes opresivas del gobierno acerca del asunto de delimitar los días de riego de las tierras, y se preguntaba qué vais a hacer con esta cantidad enorme de agua.

Cód. de muestra	LT31
TCR	00:22:53
VO	عشان المخروبة أرض محمود بيه
VS	¡Enviársela a Mahmoud bey!
Norma	Implicitación
Técnica	Omisión

La frase original de la VO quiere decir “para enviársela a la maldita tierra de Mahmoud bey”. La VS omite el adjetivo *المخروبة* cuyo equivalente en español podría ser *maldita*.

Cód. de muestra	LT32
TCR	00:32:44
VO	دا تعبان عجوز
VS	Es una vieja víbora .
Norma	Explicitación
Técnica	Particularización

Basándose en las acepciones de la palabra *víbora* en el DUEA, una especie de serpientes venenosas y, a la vez, se refiere a una persona con malas intenciones, consideramos acertada la traducción del vocablo تعبان por *víbora* y no *serpiente*, que es la primera acepción de “تعبان”, por poder transmitir exactamente el sentido interno del vocablo original.

Cód. de muestra	LT33
TCR	00:33:11
VO	والله ما يجيبها إلا الدراع دا
VS	¡Regaremos por la fuerza !
Norma	Explicitación
Técnica	Particularización

Este ejemplo representa uno de los muchos casos en los que el traductor se aparta de la literalidad y recurre a la traducción del sentido. La frase en cuestión quiere decir “nunca obtendremos nuestros derechos salvo con el brazo”. El *brazo* se refiere a la *fuerza*. El traductor usa un verbo más preciso, *regar*, que se ajusta al coloquio en que se desarrolla en esta escena, junto con la locución adverbial *por (la) fuerza* para trasladar la connotación de la palabra *brazo*.

Cód. de muestra	LT34
TCR	00:35:52
VO	طب ندرنا عليا يا شيخ والندر أمانة لو العريضة دي فلحت ورجعولنا نوبة الميه تاني لأعمل مولد لأهل الله يا شيخ والله لأعمل فيها جدي
VS	Entonces juro ante Dios que si la petición es atendida y vuelve el agua, que haré una fiesta y sacrificaré al macho cabrío.
Norma	Explicitación
Técnica	Descripción

Abdel Hadi se compromete a hacer un gran banquete de cordero si el gobierno acepta la petición de la gente del pueblo acerca del sistema del riego. La palabra “ندرا-الندر” significa una promesa o un compromiso, ante Dios, de ofrecer comida, dar dinero a los pobres o hacer obras caritativas en caso de cumplir un deseo o una súplica. La VS usa el verbo “jurar” junto con “ante Dios” para trasladar este término cultural.

Cód. de muestra	LT35
TCR	00:35:54
VO	لو العريضة دي فلحت ورجعولنا نوبة الميه تاني لأعمل مولد لأهل الله يا شيخ
VS	que si la petición es atendida y vuelve el agua, que haré una fiesta
Norma	Explicitación
Técnica	Particularización

El *mūlid* “المولد” dispone de varias acepciones: 1. Una celebración; 2. Un festival religioso popular celebrado en el aniversario de una figura religiosa venerada, normalmente tiene lugar en la localidad donde nace o donde fue estrechamente asociado; 3. En el lenguaje coloquial, significa un alboroto o caos. Según el contexto, queda claro que la acepción acertada es la primera con el sentido de celebración. En

nuestra opinión, la VS acierta en utilizar la palabra *fiesta* que transmite el sentido de lo que quiere decir Abdel Hadi en esta escena.

Cód. de muestra	LT36
TCR	02:00:16
VO	انتوا عارفين الشيخ حسونة راح فين؟ الشيخ حسونة ساب البلد وهرب
VS	¿Queréis saber dónde está Hassouna? ¡Ha hecho las maletas!
Norma	Naturalización
Técnica	Adaptación

Observamos, en este ejemplo, que la VS consigue dos metas de una vez, lograr una traducción más naturalizada y, al mismo tiempo, sintetizada, o sea, con menos caracteres de subtítulo. La VS utiliza la locución verbal coloquial “hacer la maleta” (preparase para irse de alguna parte, o para dejar algún cargo o empleo, DRAE) para trasladar la frase original “ساب البلد وهرب” (ha dejado el pueblo y se huyó).

5.1.3. Interjecciones y onomatopeyas

Cód. de muestra	EC37
TCR	00:04:31
VO	- يا راجل افهم اللي بقولهوك - يوه، ما تقول
VS	-Escúchame. -Te estoy escuchando.
Norma	Implicación, Implicación
Técnica	Omisión, Omisión

En esta muestra, el traductor opta por una traducción más libre, omite las interjecciones “يا راجل” y “يوه” y reformula toda la frase que literalmente significa “¡Hombre, fíjate en lo que te estoy diciendo! - ¡Uf! Dime”. A nuestro juicio, para conseguir una traducción más

apropiada que refleja la indignación que siente el taquillero ante el comportamiento del viajero y la impaciencia del mismo, sería mejor poner *Escúchame* entre signos de exclamación para dar el impacto adecuado del enunciado original y añadir la interjección *Hombre*. Respecto a la segunda frase dicha por el viajero, consideramos más oportuno ceñir a traducir el enunciado original literalmente “¡Uf! Dime” manteniendo la interjección para mantener el tono del original.

Cód. de muestra	EC38
TCR	00:29:12
VO	- هاتي العقد - اخيه
VS	- Devuélveme el collar. - ¡Qué grosero!
Norma	Naturalización
Técnica	Adaptación

En esta escena Qinawi arrebató el collar de la mano de Hanuma y ella responde a este acto reprochable diciendo “اخيه” que es una interjección usada para expresar desaprobación, aversión o repugnancia por un hecho o dicho reprochable o carente de educación o de delicadez. La VS la traduce por “¡Qué grosero!” lo que catalogamos como *adaptación*.

Cód. de muestra	EC39
TCR	00:32:29
	00: 32:46
	00:33:40
	00:47:21
VO	الله انت رايج على فين؟! الله جري ايه يا بت؟

	الله ما هو أصل الواد قناوي زودها اوي انهرده
	الله ما تشوفلك عربية تشيله فيها
VS	¿A dónde vas?
	¿Qué está pasando?
	Qinawi fue demasiado lejos hoy.
	Consigue un carro para cargarlo.
Norma	Implicación
	Implicación
	Implicación
	Implicación
Técnica	Omisión
	Omisión
	Omisión
	Omisión

En los casos citados arriba, el nombre de Dios o Alá الله se usa como interjección. Se emplea en distintos contextos para denotar admiración, alegría, asombro, entre otros sentimientos. En todos los casos anteriores, salvo el tercer caso, la interjección الله tiene función expresiva para indicar asombro. En cuanto al tercer ejemplo, se usa como una respuesta suave a un reproche que le acaba de lanzar su interlocutor.

Cód. de muestra	EC40
TCR	00:51:47
VO	يا خرابي، وعابزة تبعيني أنا له
VS	¿Así que quieres que me vaya en tu lugar?
Norma	Implicación
Técnica	Omisión

Observamos, en el ejemplo citado, la omisión de la interjección “يا خرابي” que denota la consternación y disgusto que siente el hablante ante un hecho o dicho presente en el discurso.

Cód. de muestra	LT41
TCR	00:02:49
VO	بارك الله فيه، عقبال شهادة الخدامى
VS	Enhorabuena, Continúa así.
Norma	Reformulación
Técnica	Creación discursiva

En este caso, Abu Suelam está deseando que el chico siga con el buen nivel de notas hasta que obtenga el certificado de enseñanza secundaria. La interjección عقبال se utiliza normalmente para expresar buenos deseos a alguien o para corresponder a una felicitación. En español, existe un término cercano al del árabe que es el adverbio *igualmente*, si bien se usa solo para corresponder a un deseo o a una felicitación no para expresar deseos. Al no existir un vocablo en español que recoge exactamente el significado de esta interjección árabe y, a la vez, ser difícil traducirla por una frase como *te deseo suerte en la enseñanza secundaria* por la limitación espacio-temporal, el traductor aplica la técnica de *creación discursiva* “continúa así” que resulta comprendida por el espectador, ya que está precedida por *Enhorabuena*.

Cód. de muestra	LT42
TCR	00:09:50
VO	أصله زيه، كله لأ كله طاخ
VS	Son iguales. Siempre oponiéndose.
Norma	Reformulación
Técnica	Creación discursiva

Estamos ante un otro caso de alejarse de la literalidad. La VS intenta aclarar el sentido de la frase كله لأ كله طاخ que contiene la onomatopeya del sonido de un golpe كله لأ كله طاخ que corresponde en español a *pum (pun) o*

zas, traduciéndola por *siempre oponiéndose*. Consideramos aceptable la solución dada en la VS, ya que la traducción literal como *Es que le parece a tu padre, todo no, todo pum/zas*, no solo resultaría un poco raro en cuanto a la forma y la estructura de la lengua de llegada sino también no obedecería a la limitación espacial del subtítulo. Sin embargo, queríamos ofrecer una TA a esta frase, utilizando la locución verbal *hacerse fuerte*, que significa, según la segunda acepción del DRAE, mantenerse con tesón en un propósito o en una idea.

Cód. de muestra	LT43
TCR	00:15:20
VO	عجائب يعني اكتب اسمك انت!
VS	¿Quizás quieres que escriba tu nombre?
Norma	Implicación
Técnica	Omisión

La VS omite la interjección exclamativa عجائب que muestra asombro, sorpresa o extrañeza ante un hecho o dicho desaprobado, lo que podría traducirlo en español como: ¡caramba! / ¡Vaya! / ¡Qué raro!

Cód. de muestra	LT44
TCR	00:22:09
VO	اسمع يا جدع انت وهو مين فيكم معلق الساقية؟
VS	¡Eh, vosotros! ¿Quién hace girar su noria?
Norma	Naturalización
Técnica	Adaptación

En el contexto del ejemplo anterior, la palabra “اسمع” (oye) se funciona como una interjección para llamar la atención del oyente. A nuestro juicio, la solución que aporta la VS traduciéndola por la interjección ¡Eh! que se usa para preguntar, llamar, despreciar,

reprender o advertir (DRAE) refleja el tono de advertencia en el que pregunta la guardia a los dos campesinos.

Cód. de muestra	LT45
TCR	00:24:29
	00:41:55
VO	يا سلام على حلاوتك يا ابا الشيخ يوسف
	-يا سلام يا سلام -بطلوا قر على محمود بيه، الراجل عايز يخدم البلد جتكم الغم.
VS	Tus halvas están deliciosas
	-¡ Así es la vida! -Dejar de tirarle piedras, el bey solo quiere nuestro bien.
Norma	Implicación
	Reformulación
Técnica	Omisión
	Creación discursiva

En esta muestra, analizamos el tratamiento ofrecido por la VS para trasladar a la lengua meta la interjección “يا سلام”. En el primer caso, Abdel Ati le gustaba mucho el tipo de dulce que le ofrecía Youssef diciéndole la interjección “يا سلام” que denota, en este contexto, admiración y agrado. La VS no recurre a buscar una interjección en la LM que da el mismo sentido de la interjección árabe, sino que utiliza el adjetivo “deliciosas” que se refiere al tipo de dulces para compensar la omisión de la interjección.

En el segundo caso, Diab muestra su asombro, lástima y disgusto hacia la opresión del gobierno a los campesinos del pueblo a través de la interjección يا سلام que se usa para transmitir distintos sentimientos o sensaciones como admiración, asombro, desagrado, lástima, etc. Se traduce por ¡*Así es la vida!* una frase que expresa resignación que podemos considerarla una traducción aceptable, ya que muestra su

pesar ante esta desgracia y su intento a tolerarla y aceptar lo que no tiene remedio a pesar de los intentos de la gente del pueblo a salvar sus tierras.

Cód. de muestra	LT46
TCR	00:26:01
VO	يا لهوي!
VS	¡Socorro qué horror!
Norma	Explicitación
Técnica	Particularización

El sistema injusto del reparto del agua y la modificación de las cuotas de riego a favor de los propietarios feudales provocó una gran hambruna en el pueblo y los más vulnerables fueron los pobres y marginados. En esta escena, Jadra se desmayaba de hambre y una mujer del pueblo gritó desesperada solicitando ayuda urgente diciendo “يا لهوي” una exclamación convencional de consternación o angustia que se traduce al español como “¡Socorro qué horror!”.

Cód. de muestra	LT47
TCR	01:49:28
VO	اخص على طمع الدنيا، تفوه
VS	¡Que ave de rapiña!
Norma	Doblete (Reformulación e Implicación), Implicación
Técnica	Doblete (Creación discursiva y omisión), omisión

En esta ocasión, hallamos una interjección y una onomatopeya, la primera se traduce por una expresión coloquial conocida en la LM *ave de rapiña* y la segunda fue omitida.

La interjección اخص dispone de dos usos en función del contexto. Primero, puede denotar un ligero reproche al interlocutor por hacer o decir algo que no satisface al hablante, o al contrario, por no hacer lo

que al hablante le hubiera gustado que se hiciera. Segundo, muestra el disgusto o rabia que siente el hablante ante un hecho o dicho recriminable, como en esta escena, donde la mujer abandona la tienda de Youssef enojada profiriendo insultos contra él por su codicia. La VS utiliza la expresión coloquial *ave de rapiña* “persona que se apodera con violencia o astucia de lo que no es suyo” (DRAE).

A la hora de analizar una traducción, intentamos ponernos en el lugar del traductor para poder comprender las razones que le han conducido a tomar una decisión determinada. En este caso, se omite la interjección “اخص” pero intenta compensarla por los signos de exclamación junto con la expresión coloquial utilizada, por tanto, catalogamos la norma como *doblete* (reformulación e implicación). El uso de esta expresión se debe a que la codicia es la raíz del robo, de la rapiña y del fraude, según los mandamientos de la Ley de Dios. Por lo que se refiere a la onomatopeya تقوه, omitida en la VS, es imitación del sonido de escupir que expresa gran disgusto y que se sirve, en este caso, para intensificar el sentimiento de rabia de la mujer.

5.1.4. Expresiones fijas

Cód. de muestra	EC48
TCR	00:04:52
VO	الحر عامل عمائله انهاردده يا بنات
VS	Hace tanto calor hoy.
Norma	Explicitación
Técnica	Descripción

La expresión “عامل عمائله” se usa para expresar enormidad o intensidad de algo, en este caso, el calor. La VS reemplaza esta expresión por el adjetivo “tanto” para aclarar su significado.

Cód. de muestra	EC49
TCR	00:05:11
VO	فضونا من السيرة دي بقى لحسن ينطلنا هنا
VS	Calla. Nos puede oír.
Norma	Explicitación
Técnica	Descripción

El DCTEE (2013: 297) define la expresión idiomática “فضونا من السيرة دي” como “no mencionar este asunto y no seguir hablando de él”. El traductor opta por “callar” que transfiere el sentido de tal expresión.

Cód. de muestra	EC50
TCR	00:05:40
VO	يا ختي دا بيموت في دباديك
VS	Él está enamorado de ti.
Norma	Explicitación
Técnica	Descripción

La expresión dialectal “بيموت في دباديك” significa “estar muy enamorado de alguien o estar loco por alguien”. La VS reemplaza la expresión por su significado “estar enamorado de alguien”. Aunque en nuestra opinión, podría traducirla por “colarse por” “estar loco por” para transmitir las intensas emociones que se siente Qinaawi hacia Hanuma hasta estar enloquecida de ella.

Cód. de muestra	EC51
TCR	00:05:57
VO	عارف بس مخبوط في عقله ، متهينله انك هتسيبي أبو سريع وتجوزيه هو
VS	Está loco . Cree que vas a dejar a Abu-Serih por él.
Norma	Explicitación
Técnica	Descripción

Aunque existe en la LM la locución verbal “faltarle un tornillo” que se corresponde con la expresión árabe “مخبوط في عقله”, la VS no la emplea sino la reemplaza por el significado de la expresión árabe que es “estar loco”.

Cód. de muestra	EC52
TCR	00:06:49
VO	لحسن خلاص والله العظيم روعي بقيت اهنه
VS	Ya he tenido suficiente con este lío de mil demonios .
Norma	Reformulación
Técnica	Creación discursiva

La expresión “روحي بقيت اهنه/هنا” (*mi alma está hasta aquí*, señalando a la nariz) se usa para indicar fastidio y cansancio de aguantar una cosa que, en español, se corresponde con la locución adverbial coloquial “hasta las narices”. El traductor no mantiene la literalidad del enunciado original ni utiliza su equivalente en la LM, sino transmite el sentido de la VO y cómo le falta la paciencia al pasajero mediante la forma “tener suficiente con” que refleja este estado de impaciencia, el nombre “lío” que es la situación confusa y poco clara en que se encuentra el pasajero y la locución adjetival coloquial “de mil demonios” (*extraordinario, tremendo*, DRAE) que demuestra la

enormidad de este lío, por lo cual catalogamos la técnica como *creación discursiva*.

Cód. de muestra	EC53
TCR	00:07:28
VO	جت سليمة يا أبو سريع
VS	Menos mal, gracias a Dios.
Norma	Naturalización
Técnica	Doblete (adaptación y ampliación)

La locución verbal “جت سليمة” se define como “salir bien” (DEA, 1986: 427). El traductor aplica la *adaptación* usando la locución interjectiva “menos mal” y añade “gracias a Dios”, quizás, porque en la cultura árabe la fórmula “جت سليمة” se asocia a menudo con “gracias a Dios”. A nuestro juicio, la traducción es aceptable, ya que “menos mal” se usa para indicar alivio porque no ocurre o no ha ocurrido lo malo que se temía que se ajusta al argumento de la escena en la que uno de los maleteros de la estación ha resultado herido leve al sufrir un accidente laboral.

Cód. de muestra	EC54
TCR	00:07:30
VO	هنقعد لامتى نتفرج على بعضنا يا رجاله؟!
VS	¿Cuánto tiempo vamos a seguir así de indefensos ?
Norma	Explicitación
Técnica	Particularización

Abu Serih estaba animando a sus compañeros a formar un sindicato para garantizar sus derechos laborales porque los trabajadores se encuentran desprotegidos en caso de accidentes que los dejen lisiados de por vida. En este diálogo, Abu Serih dijo literalmente “hasta cuándo seguimos mirando el uno al otro”, es decir, mirar el uno al

otro sin poder hacer nada, con brazos cruzados. El texto traducido usa el adjetivo “indefensos” con el fin de ofrecer una información concreta o más precisa aclarando la información implícita de la expresión “نتفرج على بعضنا” que es “seguimos así sin defensa o sin protección de los accidentes laborales siempre que no haya un sindicato que defiende nuestros derechos”.

Cód. de muestra	EC55
TCR	00:07:36
VO	اطلع منها وهي تعمر
VS	Podemos hacerlo mejor sin ti.
Norma	Reformulación
Técnica	Creación discursiva

La traducción evidencia un intento de transmitir el sentido de la frase hecha “اطلع منها وهي تعمر” que es propia del habla coloquial cuyo significado es “no intervenir en este asunto o estar al margen para que todo salga bien”.

Cód. de muestra	EC56
TCR	00:07:51
VO	هنفضل كده عايشين سداح مداح، عجبكوا يعني الحال المايل دا
VS	¡No se puede ser feliz con las cosas como están!
Norma	Reformulación
Técnica	Creación discursiva

La locución adverbial coloquial “سداح مداح” quiere decir “un estado de desorden o caos” o “sin orden ni concierto” y “الحال المايل” literalmente (un estado inclinado), es decir, un mal estado. La traducción literal de la frase arriba es “seguimos viviendo así en este caos, ¿os parece bien este estado inclinado (mal estado)?” La VS se distancia del original y

opta por una traducción libre, si bien se corresponde con la trama argumental de la película.

Cód. de muestra	EC57
TCR	00:08:17
VO	اللي عجبه على كده عجبه واللي مش عجبه يورينا عرض كتافه
VS	Si no os gusta, os vais .
Norma	Explicitación
Técnica	Descripción

En algunos casos, sería necesario apartarse de la literalidad para no correr el riesgo de obtener una estructura forzada en la LM. La VS omite la primera parte del enunciado original “اللي عجبه على كده عجبه” (A quien le guste la situación tal como es, está bien), transfiriendo solo la segunda mitad “اللي مش عجبه يورينا عرض كتافه” (y a quien no le guste, muéstranos el ancho de tus hombros) que contiene la frase hecha “ورينا عرض كتافه” (muéstranos el ancho de tus hombros) que se emplea para echar a una persona de un lugar o de un empleo, y a veces, se dice en tono de broma para pedir a alguien a marcharse. La VS reemplaza la frase hecha por el verbo “irse” que describe su significado.

Cód. de muestra	EC58
TCR	00:08:21
	00:29:51
VO	لا الكلام دا كان زمان
	الكلام دا كان زمان
VS	Tus amenazas ya no funcionan .
	Los tiempos han cambiado .
Norma	Reformulación
	Reformulación
Técnica	Creación discursiva
	Creación discursiva

En esta muestra, la VS nos da dos tratamientos diferentes para la misma expresión “دا كان زمان” que aparece en dos escenas distintas. La expresión “دا كان زمان” quiere decir “esto fue ya en el pasado”. En la primera escena, Abu Gaber estaba amenazando a los maleteros para seguir sus órdenes, lo que conduce al traductor a hacer provecho de la secuencia textual traducéndola por “Tus amenazas **ya no funcionan**” que encaja bien en el contexto.

En la segunda escena, dos maleteros, Abu Serih y Gadallah están discutiendo sobre quién se encarga de llevar los equipajes, lo que hace que Abu Gaber, el jefe de los mozos de la estación, intervenga para cortar esta discusión y ordenó a Gadallah a llevarlos porque Abu Serih ha sido suspendido de empleo que, a su vez, respondió con enojo diciendo que las cosas se cambian o van a cambiar gracias a la formación del sindicato y la disminución de la responsabilidad de Abu Gaber.

Cód. de muestra	EC59
TCR	00:08:37
VO	هات يا سيدي، ياخذ عدوك
VS	Aquí estás. Dios te bendiga.
Norma	Reformulación
Técnica	Creación discursiva

Estamos ante un caso en el que resulta imprescindible apartarse de la literalidad que se puede prestar a confusión al espectador meta. En los niveles sociales medio-bajos o bajos se usa, a veces, la expresión “ياخذ عدوك” para manifestar agradecimiento cuyo significado literal es “Que le pase algo mal a tu enemigo o que muera tu enemigo”, o sea, invocar la protección de Dios para que alguien estar sano y salvo. La

VS la traduce como “Dios te bendiga” para facilitar la comprensión del mensaje y, a la vez, acercarse lo más posible a lo que quiere decir la VO.

Cód. de muestra	EC60
TCR	00:09:17
VO	ربنا يَتمم بخير بس شد حيلك انت
VS	Es lo mejor. Sé fuerte.
Norma	Explicitación
Técnica	Descripción

El significado literal de la expresión dialectal “شد حيلك” es “intensifica tu fuerza” que se emplea para consolar o dar el pésame a alguien, para alentarle en una situación difícil o para darle ánimos para conseguir algo. En el caso citado, su equivalente en español podría ser la interjección “Ánimo”. En este ejemplo, el traductor ha optado por describir el significado de tal expresión atendiendo al contexto, traduciéndola por “sé fuerte”.

Cód. de muestra	EC61
TCR	00:09:34
VO	يا عم اهو كلام
VS	Solo estoy bromeando
Norma	Reformulación
Técnica	Creación discursiva

Basándose en el DHC, la expresión “اهو كلام” se utiliza para indicar que lo dicho es demasiado inútil o vacío de contenido que se corresponde en español con la expresión o frase “es pura palabrería”. Podemos ver que la VS se aleja del sentido original, traduciéndola como “estoy bromeando”.

Cód. de muestra	EC62
TCR	00:09:39
VO	غرشي بقى لما يلاقيله واحدة خرج بيت ولا عرجة زيه
VS	Tendría que ser coja como él.
Norma	Implicitación
Técnica	Omisión

Esta escena se desarrolla en la estación, donde se encuentran muchos personajes de la película. Madbuli estaba felicitando a Abu Serih por su matrimonio con Hanuma, lo que hace que Tulba, uno de los mozos que trabajan en la estación, aproveche la oportunidad de burlarse del defecto físico de Qinawi diciendo que es muy difícil encontrar a una mujer que acepte su defecto a menos que sea coja como él o sea “خرج بيت” (literalmente: salida de casa, o sea, una mujer que vivía en una casa y ahora sale de ella, mejor dicho, divorciada). En las sociedades árabes, las divorciadas no son miradas con buenos ojos. Sin embargo, en la actualidad el divorcio empieza a aceptarse cada vez más. Cabe destacar que la visión de la mayoría de las sociedades árabes sobre el asunto del divorcio contradice con las leyes del Islam que permiten y decretan el divorcio si todos los medios de reconciliación entre los cónyuges fracasan, lo que afirma que el modo de pensar de las sociedades árabes acerca de este asunto no tiene que ver con las leyes coránicas. La VS recurre a omitir esta expresión bien por el desconocimiento de la misma o bien por la limitación espacio-temporal.

Cód. de muestra	EC63
TCR	00:11:40
VO	عارف لو شوفت واحدة منهم هنا هقطم رقبتك
VS	Si veo a esas muchachas aquí de nuevo, estás acabado.
Norma	Reformulación
Técnica	Creación discursiva

Para transferir el tono de amenaza manifestado en la expresión “هقطم رقبتك” (cortar a alguien el cuello), la VS recurre a una traducción libre traduciéndola por “estás acabado” que consideramos innecesario, ya que en español existe la misma expresión “cortar el cuello” que, según el GDLE, tiene dos significados: 1. Degollar a una persona o animal; 2. Hacer daño o enfadarse, usado como amenaza hiperbólica. Considerando el contexto, queda claro que la segunda acepción es la que se corresponde con la VO.

Cód. de muestra	EC64
TCR	00:11:55
VO	حال مايسرش عدو ولا حبيب هو احنا وانا بتوع السور وهنكسب!
VS	Bastante mal , cuando esas muchachas están rondando por ahí.
Norma	Explicitación
Técnica	Descripción

La frase hecha “حال مايسرش عدو ولا حبيب” (un estado que no da alegría ni al enemigo ni al amigo) se dice, frecuentemente, para referirse a un estado insatisfactorio, bastante mal o que empeora cada vez más. Mantener en esta ocasión el significado literal no es lo más apropiado, puesto que se obtiene como resultado una frase forzada en la VS. Por consiguiente, la solución ofrecida por la VS es acertada por que

consigue el verdadero sentido del original a través de describir su función.

Cód. de muestra	EC65
TCR	00:15:13
VO	معدمكيش أبدا يا حبيبتى مردودالك فى ارميدان
VS	Haré lo mismo por ti cuando sea tu turno.
Norma	Implicitación
Técnica	Omisión

Volvemos a encontrarnos con otro caso de omisión que, esta vez, se trata de un término propio del lenguaje coloquial femenino de estratos humildes “معدمكيش” (espero que no te vea sufrir grandes apuros y/o contratiempos) (DEA, 1986: 567).

Cód. de muestra	EC66
TCR	00:15:34
VO	اللى عايزة تاكل لقمتهيا لازم تروح تخطفها من حنك السبع
VS	Hay que luchar si queréis ganarse la vida
Norma	Explicitación
Técnica	Descripción

La expresión idiomática “تخطفها من حنك السبع” (arrebatarla de la boca del león) se refiere a la valentía, audacia y el gran esfuerzo ejercido para que alguien consiga algo, en tal caso, su sustento. La VS la traduce por “luchar” que, a nuestro juicio, se podría añadir la locución adverbial “con uñas y dientes” para intensificar su sentido y compensar la metáfora del león.

Cód. de muestra	EC67
TCR	00:15:57
VO	ما البلد دي أحسن من غيرها، معزلة ولا ايه؟
VS	¿Te marchas?
Norma	Implicación
Técnica	Omisión

Tratamos en esta muestra la expresión “البلد دي أحسن من غيرها” (este país es mejor que otro) usada para incitar a alguien, que tiene la intención de viajar al extranjero, a quedar en su país o en su ciudad y no irse. A veces, se usa en sentido humorístico como en esta escena. Las vendedoras ambulantes de la estación están bromeando con Hanuma porque va a trasladarse al pueblo para casarse con Abu Serih. La VS omite esta expresión limitándose a trasladar la segunda parte de la frase.

Cód. de muestra	EC68
TCR	00:15:59
VO	لا ياختي، هخطف رجلي لحد فاقوس وأرجعلكم مدام أبو سريع
VS	Durante unos días. Y cuando vuelva, seré la señora de Abu-Serih.
Norma	Explicitación
Técnica	Particularización

Para la locución verbal “هخطف رجلي” (arrebatar el pie) que quiere decir “ir a un lugar rápidamente y/o por poco tiempo”, el traductor utiliza una frase más precisa y concreta “Durante unos días”.

Cód. de muestra	EC69
TCR	00:26:17
VO	كده خبط لزق
VS	¿Así?
Norma	Reformulación
Técnica	Creación discursiva

Esta locución nominal “خبط لزق” significa “bruscamente y sin pensar” que denota el asombro del hablante ante un dicho presente en el contexto del discurso. En esta escena Hanuma está sorprendida de que Qinawi le haya pedido matrimonio porque todo el mundo sabe que está comprometida con Abu Serih. La VS la traduce por “¿Así?” que en frases interrogativas y exclamativas indica asombro y/o sorpresa.

Cód. de muestra	EC70
TCR	00:27:56
VO	يا خويا فوق لنفسك، افتحلك ببيس
VS	El calor te ha nublado la mente. Toma una copa fría.
Norma	Reformulación
Técnica	Creación discursiva

Como en otros casos anteriores, la VS no mantiene la literalidad y recurre a una traducción imprevisible de la expresión “فوق لنفسك” (¡Despiértate! /¡Entra en razón!) y la traslada como “El calor te ha nublado la mente”. Según el DRAE, la quinta acepción del verbo “nublar” es ofuscar o confundir la razón o los sentimientos. Esta traducción da a entender que el calor hace que Qinawi diga cosas imprudentes como la propuesta de matrimonio a Hanuma. En nuestra opinión, la LM cuenta con un término equivalente a la expresión árabe que es el verbo “despertar” que significa, entre sus acepciones, hacerse una persona más prudente, lista o espabilada.

Cód. de muestra	EC71
TCR	00:28:41
VO	حاجة تفلق، شحاته والإطة
VS	Vuelve al mundo real. Ya he tenido suficiente.
Norma	Reformulación, Reformulación
Técnica	Creación discursiva, Creación discursiva

En esta ocasión contamos con dos expresiones a analizar “حاجة تفلق” y “شحاته وألاطة”. El verbo “تفلق- تفلق” significa literalmente “partir (en dos)” pero cuando se combina con “حاجة” (una cosa) forman una expresión cuyo significado es “¡Qué exasperante!”.

En cuanto a la segunda expresión, “شحاته وألاطة” se considera como una frase proverbial que vendría a ser literalmente “mendigo y presumido /fanfarrón”. Esta frase, o mejor dicho, ambas expresiones muestran la emoción de rabia que se siente Hanuma hacia el comportamiento de Qinawi que no tiene dinero y está viviendo en las nubes, lejos de la realidad soñando con tener bienes en tierras y ganadería y una casa rural donde se puede casar con ella y formar una familia. La VS recurre a la traducción libre alejándose de la literalidad y traduce la frase por “Vuelve al mundo real. Ya he tenido suficiente”, por lo cual clasificamos las técnicas como *creación discursiva*.

Cód. de muestra	EC72
TCR	00:29:25
VO	كل شئ قسمة ونصيب
VS	Los matrimonios se hacen en el cielo.
Norma	Explicitación
Técnica	Particularización

La frase hecha árabe resaltada en negrita se emplea habitualmente en el habla cotidiana egipcia para indicar que todo es cuestión de destino, sobre todo, el matrimonio. En el curso de un diálogo que mantienen Qinawi y Hanuma, Qinawi pide su mano ofreciéndole un collar como un regalo de matrimonio pero ella le rechazó diciéndole que todo es cuestión de destino. La VS aplica la técnica *descripción* para aclarar

el significado de la frase en cuestión traduciéndola por “Los matrimonios se hacen en el cielo” en un intento de transmitir el sentido de la VO que es cuestión de destino y está decretado en el cielo, aunque la solución traductológica no resulta idiomática en español.

Cód. de muestra	EC73
TCR	00:32:22
VO	ولا عتروله على طريق جرة
VS	No tienen ni idea todavía. Parece haber desaparecido.
Norma	Explicitación
Técnica	Doblete (Amplificación y descripción)

En vez de utilizar la locución verbal “no ver o no vérselo el pelo a alguien” que es el equivalente español a la frase hecha “ولا عتروله على ”, la VS opta por introducir precisiones no formuladas en la VO “No tienen ni idea todavía” junto con describir el significado de la expresión traduciéndola por “Parece haber desaparecido”.

Cód. de muestra	EC74
TCR	00:33:27
VO	انتى اللى بتشتكى؟! دا انتى طوب الارض بيشتكى منك
VS	¿Quieres quejarte?
Norma	Implicación
Técnica	Omisión

En este diálogo, Abu Serih está reprochando Hanuma porque todo el mundo que trabaja en la estación está quejándose de ella. En la VS, se omite la segunda parte del enunciado que lleva la locución nominal coloquial “طوب الارض” (los ladrillos de la tierra) que significa “todo el mundo sin excepción”.

Cód. de muestra	EC75
TCR	00:33:29 - 00:33:34
VO	سواق القطر، والانباشي حسانين، والواد زقزوق . كلهم حطينك فوق راسهم وزاعقين
VS	El conductor, el sargento Hassanain, Zaqzouq... Todos se quejan de él noche y día .
Norma	Explicitación
Técnica	Descripción

La VS evita la traducción literal de la expresión “حطينك فوق راسهم وزاعقين” (te llevan sobre las cabezas y gritan/se quejan), sustituyéndola por el verbo “quejarse” junto con la locución adverbial “noche y día” que quiere decir “siempre o continuamente”, que lo consideramos acertado por transferir el sentido de la VO y corresponderse con el trama del argumento, aunque el traductor se ha equivocado traduciendo “ti” por “él”, ya que en este diálogo Abu Serih dirigió su palabra a Hanuma.

Cód. de muestra	EC76
TCR	00:33:47
VO	قصر الكلام، أنا هقولك كلمة حطينها حلقة في ودانك
VS	Voy a decirte algo, así que escucha :
Norma	Implicación, explicitación
Técnica	Omisión, descripción

En este fragmento, encontramos dos escollos culturales. Primero, el traductor omite la expresión “قصر الكلام” que se corresponde en español con la locución adverbial coloquial “en resumidas cuentas” o “en pocas palabras”.

Segundo, la frase “أنا هقولك كلمة حطينها حلقة في ودانك” (voy a decirte una palabra que **la pongas como un pendiente en la oreja**) que quiere

decir “Escucha bien lo que te digo” se usa a modo de consejo y, a veces, en tono de advertencia. El traductor percibe el sentido de la expresión y lo explica apartando de la traducción literal “Voy a decirte algo, **así que escucha**”.

Cód. de muestra	EC77
TCR	00:33:51
VO	بقى الواد قناوي دا مخه مش راسي
VS	Qinawi no está del todo cuerdo.
Norma	Fidelidad lingüística
Técnica	Equivalente acuñado

Aquí en este caso, la VS recurre a utilizar recursos reconocidos en la LM para trasladar la expresión “مخه مش راسي”. Se emplea la locución adverbial “del todo” que significa “absolutamente” junto con el adjetivo “cuerdo” “prudente, que reflexiona antes de determinar” (DRAE) en una frase negativa para transferir lo dicho en el enunciado original.

Cód. de muestra	EC78
TCR	00:38:01
VO	دا انا هشرب من دمك
VS	Te voy a despellejar viva.
Norma	Disfemización
Técnica	Creación discursiva

La locución verbal coloquial “هشرب من دمك” se usa para amenazar a alguien de venganza, de muerte o de propinarle una paliza. En la lengua española, existe la misma expresión “beber la sangre a otra persona” que significa “odiarla y desear vengarse de ella” (DRAE). Consideramos que con la definición que da el DRAE se puede notar

que existe una leve pero significativa divergencia entre ambas expresiones. El tratamiento que la VS concede a esta locución es el verbo “despellejar” que tiene dos acepciones, según el DRAE: 1) Quitar el pellejo, desollar; 2) Coloq. Criticar con crueldad a alguien. Tomando en consideración el contexto de la escena, opinamos que la traducción ofrecida por la VS endurece el elemento dado en la VO, por lo cual clasificamos la norma como *disfemización* proponiendo como TA: *Te voy a propinar una paliza.*

Cód. de muestra	EC79
TCR	00:39:37
	00:59:59
	01:00:53
	01:04:57
VO	اومال قصدك ايه؟
	اومال جسم الجريمة
	اومال قطر البضاعة دا هيطلع الساعة كام؟
	خليك حدق اومال
VS	¿Qué quisiste decir?
	La prueba para atraparla.
	¿Cuándo sale el tren de mercancías?
	No seas estúpido.
Norma	Implicación
	Implicación
	Implicación
	Implicación
Técnica	Omisión
	Omisión
	Omisión
	Omisión

En esta muestra analizamos un mismo término que aparece en cuatro ocasiones. El término “اومال” dispone de tres acepciones en función del contexto. Se usa para: 1) Introducir una pregunta, a menudo retórica y sarcástica, que pide más información sobre la implicación de hecho o dicho anterior, este es el sentido que posee el término en el primer y tercer ejemplo; 2) Presentar una respuesta enfáticamente afirmativa o confirmar un dicho, lo que se corresponde con el segundo ejemplo; 3) Indicar impaciencia o exasperación, como en el cuarto ejemplo. Como está demostrado, la VS recurre a omitir tal término, probablemente, por no existir un equivalente en la LM que tiene la misma función.

Cód. de muestra	EC80
TCR	00:44:19
VO	ما هو كله من تحت راسك
VS	¡Es por tu culpa!
Norma	Explicitación
Técnica	Descripción

Observamos que la VS recurre a explicar el sentido de la expresión original y no ceñirse a la literalidad, puesto que la traducción literal de la frase “كله من تحت راسك” (todo está debajo de tu cabeza) resultaría ininteligible para el receptor meta, lo que hace que la VS explique el significado de la expresión traduciéndola por “es por tu culpa”.

Cód. de muestra	EC81
TCR	00:44:45
VO	اه بالعربي الفصيح، هقطع عيشه
VS	Yo me ocuparé de que no vuelva a trabajar.
Norma	Implicación, Explicitación.
Técnica	Omisión, Descripción.

En esta muestra tenemos dos expresiones a analizar. Por lo que se refiere a la expresión “بالعربي الفصيح” (en árabe elocuente) que significa “hablando claro o sin rodeos” observamos que la VS opta por omitirla, quizás, porque se utiliza para enfatizar lo que se dice posteriormente. En cuanto a la otra expresión “هقطع عيشه” (cortar el pan/sustento de alguien), en este contexto, “echar a alguien del trabajo” traducida por “me ocuparé de que no vuelva a trabajar”, lo cual clasificamos por *descripción*.

Cód. de muestra	EC82
TCR	00:45:20
VO	يا با حد عارف ياكل عيش جنبك، متخلي الطابق مستور
VS	Contigo rondando no podemos ganarnos la vida de ninguna manera.
Norma	Implicación
Técnica	Omisión

La expresión idiomática “متخلي الطابق مستور” (deja la tapa cerrada) quiere decir “es mejor dejar algo como está y no remover ciertos asuntos que puedan provocar desgracia”. Se corresponde con las expresiones coloquiales en español “más vale/mejor es no meneallo; o peor es meneallo” cuyo significado es “no es oportuno volver a tratar un asunto por considerarlo inconveniente o para evitar una situación embarazosa” (DRAE). En esta escena, Abu Serih dijo a Abu Gaber que nadie de los maleteros de la estación puede ganarse la vida por su culpa, y es mejor mantenerse callado y no decir cosas que pueden causar problemas. La solución dada en la VS es la *omisión*.

Cód. de muestra	EC83
TCR	00:45:46
VO	ابن امبارح يا سيدي، عايز يتمرس علينا ويعمل نقابة
VS	Está tratando de hacerse cargo y formar un sindicato.
Norma	Implicitación
Técnica	Omisión

En un diálogo entre Abu Gaber y Mansour, el dueño de la cafetería de la estación, Abu Gaber menosprecia a Abu Serih y lo designa “ابن امبارح” (el hijo de ayer) que significa “un novato” aunque tiene un matiz despectivo que se pierde en la VS.

Cód. de muestra	EC84
TCR	00:46:29
VO	اللي عاوز يجي على العين والراس واللي مش عاوز هو حر
VS	Haz lo que quieras
Norma	Doblete (Reformulación e implicación)
Técnica	Doblete (creación discursiva y omisión)

En esta escena, Abu Serih intenta animar a los maleteros a asistir a la reunión que se celebra para formar el sindicato, diciéndoles la frase arriba que literalmente significa “Quien quiera venir, está en el ojo y la cabeza, y quien no quiera esté libre”. En la frase original hallamos una expresión o fórmula rutinaria “على العين والراس” (está en el ojo y la cabeza) que quiere decir “con mucho gusto o con agrado”, o según el contexto, se puede traducir por “es bienvenido”. Sin embargo, a la hora del trasvase a la LM se pierde tal fórmula porque la VS sintetiza la información aplicando la técnica de *compresión* traduciendo la frase por “Haz lo que quieras”. A nuestro modo de ver, las normas empleadas para esta frase son *reformulación* e *implicación*, ya que

no solo omite la fórmula rutinaria “على العين والراس”, sino también reformula toda la frase.

Cód. de muestra	EC85
TCR	00:56:27
VO	تشكر يا جادالله، من يد ما نعدمها تعيش
VS	Gracias, Gadallah.
Norma	Implicación
Técnica	Omisión

Se suele utilizar la expresión “من يد ما نعدمها” en las clases sociales modestas al haber recibido de parte de alguien algo que se esperaba, al haber sido ayudado o, a veces, al haber ofrecido la comida. Es como una bendición que se usa para intensificar el sentimiento de gratitud, por eso, el traductor opta por suprimirla siempre que la primera palabra de la frase “تشكر” (gracias) recoja la idea de toda la frase.

Cód. de muestra	EC86
TCR	01:08:38
VO	هنومة هتروح في شربة ميه
VS	Hanuma está en peligro .
Norma	Explicitación
Técnica	Descripción

Según el DHC, la frase hecha “راح في شربة ميه” (irse por un sorbo de agua) se refiere a una persona que estar en peligro que puede acabar con su vida por causas triviales. La VS describe su significado traduciéndola por “está en peligro”, ya que la literalidad da lugar a equívoco.

Cód. de muestra	LT87
TCR	00:02:33
VO	حمدلله على السلامة -الله يسلمك
VS	Bienvenido. Gracias.
Norma	Naturalización, Naturalización
Técnica	Adaptación, Adaptación

Se dice la expresión حمدلله على السلامة (gracias a Dios por tu seguridad) en tres ocasiones: 1. A alguien que acaba de llegar de un viaje que vendría a ser “Gracias a Dios que has llegado sano y salvo”, como en este caso; 2. A un recuperado de una enfermedad; 3. A una mujer después de dar la luz. La respuesta de esta expresión o fórmula es الله يسلمك “Dios te guarde/ proteja”. La solución que aporta la VS para resolver la dificultad del trasvase de las expresiones en cuestión es prescindir del sentido literal y ofrecer una *adaptación* a ambas expresiones.

Cód. de muestra	LT88
TCR	00:09:24
VO	هي قالتلك ايه؟ يا وعدي، كانت بتضحك معاك
VS	¿Qué te ha dicho? ¡Qué suertudo!
Norma	Explicitación
Técnica	Particularización

La palabra وعد significa literalmente *promesa*, aunque si se añade la partícula exclamativa يا junto con el pronombre posesivo ي se convierte en una exclamación utilizada para denotar elogio y admiración de algo o alguien (DEA, 1986: 947). Consideramos que emplear una exclamación precisa y concreta como “¡Qué suertudo!” es aceptable porque se corresponde bien con el contexto del

argumento original, en el que Wassifa habla con uno de los chicos del pueblo, que recibe su educación en El Cairo, lo que hace que su amigo le dé envidia al tener suerte de hablar con Wassifa, la chica más bella del pueblo.

Cód. de muestra	LT89
TCR	00:09:46
VO	والنبي أبوكي محمد أبو سويلم دا عمره ما يرتاح ولا يملئ عينه غير عبد الهادي
VS	Tu padre Abu Suelam no concederá la mano más que a Abdel Hadi.
Norma	Explicitación
Técnica	Particularización

El DEA define la expresión “يملئ عينه- ملي العين” (llenar el ojo) como “merecer la pena algo; agradar, gustar o satisfacer”. Cabe destacar que en español existe la locución “llenar el ojo” que casi tiene el mismo sentido “estar convencido de alguien o caer bien a alguien”. Aunque hay una expresión equivalente en la LM, la VS no la usa optando por transferir el sentido interno de lo que dice Jadra a Wassifa que su padre Abu Suelam nunca le satisface o convence cualquier hombre, como esposo a su hija Wassifa, sino Abdel Hadi.

Cód. de muestra	LT90
TCR	00:11:05
VO	جرى ايه يا عبد الهادي؟! هو احنا في حرب؟!!
VS	Paz , ¿no estamos en guerra!
Norma	Reformulación
Técnica	Creación discursiva

En el habla cotidiana egipcia, se usa la oración interrogativa “جرى ايه” con el sentido de “¿Qué pasa?”. La traducción literal de la frase citada arriba es “¿Qué pasa Abdel Hadi? ¿Acaso estamos en guerra?!”

Como se observa en este ejemplo la VS adopta la técnica de *creación discursiva* utilizando la palabra *paz*, una solución improvisa, que se usa para intervenir en una discusión o riña con el fin de cortarla (DRAE) y omite el nombre del personaje porque ya se ha mencionado anteriormente. A pesar de cambiar la oración interrogativa “جرى إليه” por la palabra “paz”, consideramos la solución traductológica aceptable, puesto que no pierde el sentido del enunciado original y transmite lo que ocurre en la escena que es la intervención de Abu Suelam para cortar la riña.

Cód. de muestra	LT91
TCR	00:12:30
	00:29:57
	00:49:47
VO	البركة بقى في أبويا سويلم
	ما هو البركة فيكي بردو
	ما هو البركة فيك بردو يا خال
VS	Todo depende de Abou Suelam.
	Cuento contigo.
	Tengo confianza en ti, tío.
Norma	Explicitación
	Explicitación
	Explicitación
Técnica	Descripción
	Descripción
	Descripción

En tres ocasiones se menciona la expresión “البركة في (شخص)” que, según el DEA, dispone de varios significados: 1. Forma de agradecimiento; 2. En el sentido de “todo depende de ti”; 3. Fórmula de condolencia o pésame que se dice a las personas más allegados a un difunto. Si tenemos en cuenta una vez más el contexto en el que se

desarrolla la acción, queda evidente que la segunda acepción es la más ajustable a los ejemplos citados. Aun cuando se emplea diferentes formas para trasladar la misma expresión, las soluciones traductológicas ofrecidas por la VS son acertadas.

Cód. de muestra	LT92
TCR	00:12:39
VO	دي سجارة مكن مع الشربات تعدل المزاج اوي
VS	Un buen cigarro para calmaros .
Norma	Reformulación
Técnica	Creación discursiva

A la hora de analizar una traducción debemos intentar comprender las causas que llevan al traductor a tomar una decisión determinada. La traducción más cercana a la locución verbal *تعدل المزاج* es “ponerse de buen humor” pero, quizás, el traductor busque un término improviso y más condensado, lo que le lleva a utilizar el verbo *calmar(se)*.

Cód. de muestra	LT93
TCR	00:20:42
VO	والأرض مالها؟! دي واخدة مننا رقات يا جدع!
VS	¿Y por qué no en el suelo? ¡Tenemos la costumbre!
Norma	Reformulación
Técnica	Creación discursiva

En esta escena Elwani pide a Abdel Hadi sentarse sobre la estera por estar más cómoda y limpia que el suelo, y Abdel Hadi le respondió diciendo que no es efendi o señor sino un campesino acostumbrado a sentar en el suelo. La expresión *أخذت مننا رقات (الأرض)* significa literalmente “**agotar**” (la tierra nos agota/rinde). Aquí, Abdel Hadi quiere decir que se esforzaron en las labores de la tierra lo que les hacen más fuertes y capaces de tolerar, no son como los hombres cairotas que viven en la ciudad llevando una vida lujosa. La VS

intenta transmitir lo que quiere decir la VO traduciéndola por “tener la costumbre”, aunque pierde el efecto emotivo del original.

Cód. de muestra	LT94
TCR	00:21:24
VO	يا ما نفسي أقضي العمر كله أغني وأرقص قطيعة شغل الغيط
VS	¡Estoy hasta las narices del campo! Quiero cantar y bailar.
Norma	Eufemización
Técnica	Creación discursiva

La traducción literal del enunciado original es “Quiero pasar toda mi vida cantando y bailando. ¡Maldita sea la labor del campo!”. En este caso tratamos la traducción de la palabra قطيعة que la VS la traduce por la locución adverbial coloquial “hasta las narices”. Por una parte, según el DUEA, *narices* se usa mucho en la lengua coloquial como palabra comodín para formar locuciones eufemísticas como *estar hasta las narices* que significa “estar muy harto”. Por otra parte, el DEA define esta palabra como exclamación de exasperación, usada por las mujeres de estrato popular que podría venir a ser en español la locución interjectiva ¡*maldita sea!* Por lo anterior, nos parece que la solución aportada por la VS suaviza el tono afectivo de la VO.

Cód. de muestra	LT95
TCR	00:24:51
VO	خد حار ونار
VS	¡Espera, rácano!
Norma	Reformulación
Técnica	Creación discursiva

La expresión خد حار ونار se dice como una maldición a quien hace ganancias o riquezas ilícitas e injustas o a través de engañar a otras

personas, con el sentido de “!Qué tus ganancias se conviertan en infierno!, es decir, que no disfrutes de tus ganancias ilícitas y que se conviertan en fuego o infierno que te quema.

Seguendo al DRAE, *rácano* tiene tres acepciones: 1. Artero, taimado; 2. Tacaño, avaro; 3. Poco trabajador, vago. Nada de ellas se corresponde con el significado de la expresión original. Hemos intentado buscar una expresión o un término ya existente en la LM que recoja la idea del original sin hallarlo. Pues tratamos de ponernos en lugar del traductor y cómo soluciona una expresión sin equivalente en la LM. El verbo “espera”, en este contexto, se considera como una amenaza con el sentido de “mal destino te espera como consecuencia de tu comportamiento”, y “rácano” entre sus significados “artero”, es decir, astuto que significa “agudo, hábil para engañar o evitar el engaño o para lograr artificiosamente cualquier fin”. A nuestro modo de ver, esta solución traductológica podría ser aceptable, ya que Youssef intenta obtener más ganancias por cualquier medio sin tener en cuenta los intereses o beneficios de los demás.

Cód. de muestra	LT96
TCR	00:32:24
VO	صلي ع النبي يا سيدنا ونقطنا بسكاتك خاينا نعرف ناخذ حقنا يا شيخ
VS	¡Mejor seamos nosotros los que defendamos nuestros derechos!
Norma	Triplete (Implicación, eufemización y reformulación)
Técnica	Doblete (Omisión y creación discursiva)

En nuestra opinión, la traducción ofrecida por la VS no logra reproducir el efecto del tono burlesco- despectivo en que habla Abdel Hadi con Chenawi, el imam de la mezquita. La expresión *نقطنا بسكاتك*

se usa para pedir a alguien, de manera grosera, dejar de hablar porque lo que dice no vale la pena u obstaculiza la consecución de un propósito. En nuestra opinión, la VS no solo omite la expresión **نقطنا بسكاتك** que hace suavizar o perder el tono burlesco- despectivo, sino también reformula toda la frase. Como TA, proponemos: *Cállate/cierra la boca que nos dejas obtener nuestros derechos.*

Cód. de muestra	LT97
TCR	00:35:25
VO	على الله بقى تكون كاتبلنا فيهم كلمتين يجيبوا داغ الحكومة
VS	Espero que hayas encontrado las palabras más efectivas.
Norma	Reformulación
Técnica	Creación discursiva

Se traduce la locución verbal **جاء داغ** que quiere decir “acabar con algo/alguien (en este caso: acabar con el gobierno)” por “encontrar las palabras más efectivas”. Quizás la VS quiere decir “palabras que tiene efecto para conseguir cambiar las órdenes del gobierno acerca de la cuota del riego”.

Cód. de muestra	LT98
TCR	00:58:06
VO	شدة وتزول، انت أدها وأدود
VS	Ya las has visto peores
Norma	Doblete (Reformulación e implicación)
Técnica	Doblete (Creación discursiva y comprensión)

En esta muestra hallamos dos expresiones muy comunes en el habla cotidiana que se suelen usar para alentar o esforzar a alguien que se encuentra en una situación difícil. La primera es la locución nominal “شدة وتزول” cuyo equivalente en español podría ser “esto también pasará”, mientras la segunda expresión “أدها وأدود” quiere decir “eres

capaz de superar este obstáculo”. La VS opta por fusionar ambas expresiones y reformular el enunciado original traduciéndolo por “Ya las has visto peores” que da a entender que Abu Suelam superaba antes situaciones peores que les hacía más fuerte para superar esta desgracia.

Cód. de muestra	LT99
TCR	01:04:48
VO	يمهل ولا يمهل، إن الله مع الصابرين
VS	Dios está con los pacientes.
Norma	Implicación
Técnica	Omisión

Una expresión muy común en árabe “يمهل ولا يمهل” (Dios da tiempo pero no olvida) que alude a que cada malvado, tarde o temprano, recibirá su merecido. En español hay un refrán muy común que tiene casi el mismo sentido de la expresión árabe “a cada cerdo le llega su San Martín”. La VS se limita a trasladar solo la segunda parte del enunciado original “إن الله مع الصابرين” optando por la traducción literal y omite la expresión en cuestión.

Cód. de muestra	LT100
TCR	01:05:58
VO	طالعة لأمك يا وصيفة
VS	De tal madre, tal hija.
Norma	Naturalización
Técnica	Adaptación

Apelando a proporcionar naturalidad al texto traducido, la VS opta por traducir la expresión طالعة لأمك que significa “Parecerse o salir a tu madre” por un refrán español “De tal madre, tal hija”.

Cód. de muestra	LT101
TCR	01:14:14
VO	أهلا وسهلا شيخ حسونة زارنا النبي
VS	Buenos días, jeque Hassouna.
Norma	Implicación
Técnica	Omisión

La traducción literal de la frase citada arriba es: *¡Bienvenidos sheij Hasuna! Nos visita el Profeta*. La expresión “زارنا النبي” (*Nos visita el Profeta*) tiene un sentido figurado que da a entender que el dueño de la casa se siente muy honrado por la visita de un ser querido, con el sentido de “como si el Profeta nos hubiera visitado”. A nuestro juicio, la omisión de esta expresión pierde el efecto del original.

Cód. de muestra	LT102
TCR	01:36:50
VO	العمدة مات سمع برمي حديد الزراعية طب ساكت
VS	¡El alcalde ha muerto! Cuando se enteró de la noticia no ha podido soportar el <i>shok</i> .
Norma	Reformulación
Técnica	Creación discursiva

La expresión طب ساكت tiene tres acepciones, según el DHC: callar de súbito, morir de súbito y desmayarse. Para trasladar en la LM tal expresión, la VS utiliza la frase “no poder soportar el *shok*” quizás para no repetir el mismo verbo *morir*. Consideramos aceptable la traducción porque da a entender que la intensa conmoción que experimenta el alcalde acaba con su vida. Cabe mencionar que la VS no escribe la palabra correctamente, *shok* en vez de *shock*.

Cód. de muestra	LT103
TCR	01:45:30
VO	البلد حالها وقف من الهجاة
VS	Es la penuria en el pueblo.
Norma	Explicitación
Técnica	Particularización

Teniendo en cuenta el diálogo entre Abu Suelam y su esposa en el que ella dijo que les queda un poco de harina en casa por culpa de la caballería de camellos que impiden la circulación de la gente del pueblo, el traductor reemplaza la expresión “البلد حالها وقف حال واقف” (el pueblo está **estancado**) por la palabra “penuria” que significa “falta de las cosas más necesarias para vivir (GDLE)”.

Cód. de muestra	LT104
TCR	01:58:14
VO	دا الواحد يموت نفسه ولا يوطيش راسه أبدا يا شيخ يوسف
VS	Prefiero morir a bajarme los pantalones .
Norma	Fidelidad lingüística
Técnica	Equivalente acuñado

La traducción literal de la locución verbal “يوطي راسه” es “bajar la cabeza”. En español, existe la misma locución verbal con dos acepciones en el DRAE: 1. Obedecer y ejecutar sin réplica lo que se manda; 2. Conformarse, tener paciencia cuando no hay otro remedio. Respecto al significado de la locución verbal “bajarse los pantalones”, claudicar en condiciones más o menos humillantes (DRAE), ceder en condiciones deshonoras o ante algo indigno (DUEA). Teniendo en cuenta el contexto y el argumento de la película, resultaría más apropiado en este ejemplo la locución verbal “bajarse los pantalones”.

Cód. de muestra	LT105
TCR	01:59:20
VO	لكن ميكسرش مجاديف البلد
VS	Pero no ha traicionado su pueblo.
Norma	Explicitación
Técnica	Particularización

En esta escena Abdel Hadi recriminó a Youssef por haber vendido a sus paisanos aprovechando la mala situación del pueblo y ofreciendo comida a los obreros que vinieron al pueblo para construir la carretera que conduce al palacio del propietario feudal y que va a devorar las tierras de los campesinos. La locución verbal “كسر مجاديف” (romper los remos “a alguien”) se utiliza mucho en Egipto y en algunos países árabes con el sentido de “quitar a una persona la esperanza de realizar una necesidad o un deseo”. Se corresponde en español con la primera acepción de “cortar las alas (a alguien)” *quitarle el ánimo o aliento cuando intenta ejecutar o pretende algo* (DRAE). Aquí en este ejemplo, la VS opta por transferir el sentido interno de las palabras de Abdel Hadi en esta escena y lo que ya ha dicho al principio de su diálogo con Youssef acusándole de “haber vendido a sus paisanos” empleando el verbo “traicionar” que es, según el DUEA, la segunda acepción del verbo “vender”.

5.1.5. Relación texto-imagen

Cód. de muestra	EC106
TCR	00:01:44
VO	اكتشفت انه إنسان محروم، محروم لدرجة انه بقى مريض
VS	Fue entonces cuando me di cuenta de lo frustrado que estaba...tan frustrado, que se estaba obsesionando cada vez más.
Norma	Explicitación
Técnica	Particularización

En este ejemplo, se puede observar que la VS traduce “مريض” por “obsesionando” un término más concreto que la traducción literal “enfermo”. Es que se ve, claramente, en la imagen de la escena que Qinawi cuelga en la pared unas fotos sensuales de mujeres.

Cód. de muestra	EC107
TCR	00:04:48
VO	خلي دا معاك وحياة أبوك
VS	¡Escóndeme esto!
Norma	Explicitación
Técnica	Particularización

A pesar de que el significado de “خلي”, en este contexto, es “guardar”, nos parece acertada la decisión de traducirlo por “esconder”, porque se ajusta más a lo que se ve en la imagen de la escena donde Hanuma, una de las vendedoras ambulantes de refrescos en la estación del tren, intenta despistar a las policías que le persiguen, pidiendo a Qnawi a esconder su cubo de bebidas.

Cód. de muestra	EC108
TCR	00:05:20
VO	اوعى يا بت
VS	Muévete.
Norma	Explicitación
Técnica	Particularización

Estamos ante una palabra polisémica “اوعى” que significa “apartarse del camino, moverse, tener cuidado o advertir a alguien de hacer algo”. En la muestra analizada, la VS opta por el verbo “moverse” para mantener la sincronización de la imagen y la palabra.

Cód. de muestra	EC109
TCR	00:06:02
VO	فكافيكو! مين يا بت؟ زقروق جه..يا انباشي حسانين، العفاريت بتوع السور أهم
VS	¡Corred!
Norma	Reformulación
Técnica	Creación discursiva

En esta escena se ve las vendedoras de refrescos hablando en la estación y de repente una de ellas les avisó que la policía llegaban a detenerlos. En este momento, todas se pusieron a correr. En esta escena, observamos que se producen varias emisiones lingüísticas simultáneas (visibles y audibles). Se ve en la imagen la policía y las chicas corriendo y se oye una superposición de voces que lleva al traductor a sintetizar lo que ocurre en la escena a través de la palabra *¡Corred!*

Cód. de muestra	EC110
TCR	00:12:40
VO	خفي رجلك يا هنومة
VS	¡Vamos, corre, Hanuma!
Norma	Explicitación
Técnica	Descripción

La expresión idiomática “خفي رجلك” (aligera el pie) se corresponde en español con “aligerar (se) el paso”. Como uno de los rasgos más característicos del subtítulo es ofrecer una información sintetizada, la VS opta por la expresión “vamos” que se usa para exhortar, junto con el verbo “correr” dependiendo de la conjunción entre la palabra y la imagen en la que Hanuma estaba corriendo para subir al tren.

Cód. de muestra	EC111
TCR	00:13:27
VO	هو احنا لحتنا! هما راكبهم عفریت دول ولا ايه!
VS	¿Los policías? ¿Ya?
Norma	Reformulación
Técnica	Creación discursiva

En este ejemplo, no solo estamos ante un caso de omisión de una expresión idiomática “راكبهم عفریت”, sino una reformulación total de la frase o la muestra analizada. Primero, explicamos el significado de expresión “راكبه عفریت”, y luego analizamos la solución aportada por la VS. Dicha expresión dispone de varias acepciones refiriéndose a una persona: 1. De conducta anormal; 2. Muy nerviosa; 3. Hechizada como si fuera un genio que aparece y desaparece en un instante. En función de la imagen de la escena, en la que llegan los policías en el mismo momento que Hanuma sube al tren para vender refrescos, queda claro que la tercera acepción es la correcta. Con respecto a la

traducción de la muestra, la VS opta por una traducción libre, o mejor dicho, ajena del original, transfiriendo lo que se ve en la imagen en vez de lo que se dice, teniendo como objetivo transmitir al receptor meta, de la manera más concisa posible, lo que es esencial para el desarrollo argumental.

Cód. de muestra	EC112
TCR	00:24:56
VO	على مهلك شوية ، ما تستتي لما نمشي سوا
VS	¿Puedo acompañarte a la fuente?
Norma	Reformulación
Técnica	Creación discursiva

Notamos en este caso que la VS no ciñe a la literalidad de la VO, sino transmite lo que se ve en la imagen de esta escena donde Hanuma y Qinwai pasean hacia una fuente que está cerca de la estación del tren, y reformula la frase original “ما تستتي لما نمشي سوا” (Espera para que caminemos juntos) traduciéndola por “¿Puedo acompañarte a la fuente?”.

Cód. de muestra	LT113
TCR	00:12:12
VO	زغرتوا يا ولاد
VS	¡Cantad, niños!
Norma	Reformulación
Técnica	Creación discursiva

El verbo “زغرت” significa en español “hacer albórbolas (de alegría)”. La solución que propone la VS es el verbo “cantar” haciendo uso de que, a menudo, las albórbolas están acompañadas del canto, además,

es una escena de boda donde se oye y se ve en la pantalla gente bailando y cantando.

Cód. de muestra	LT114
TCR	00:17:22
VO	والنبي تيجي بعيد عن الجسر لحسن حد يشوفنا حاكم بلدنا قوالة وقتانة
VS	Alejémonos un poco , podrían vernos. La gente de aquí es grosera
Norma	Explicitación
Técnica	Particularización

La frase *والنبي تيجي بعيد عن الجسر* experimenta un cambio, puesto que se traduce por *alejémonos un poco* en vez de *aléjate del puente*, puesto que se ve en la imagen que Wassifa y el chico del pueblo no se alejan mucho del lugar en que se encuentran.

Cód. de muestra	LT115
TCR	00:30:22
VO	ايه دا؟ ايه القلة دي يا وصيفة؟ ما تمليها ميه
VS	¿Qué es esto, Wassifa? Llénala, rápido.
Norma	Implicación
Técnica	Omisión

Al-qulaa القلة es una jarra de barro o botijo que se usa para refrescar el agua y mantenerla fría. En la actualidad, su uso llega a ser un poco limitado que antes. En España y los países hispanohablantes también existe este tipo de recipientes aunque se difieren en cuanto a la forma. La traducción literal de la frase original es “¿Qué es este botijo/ esta jarra, Wassifa?”, como observamos en la traducción, la VS omite la palabra “القلة” dependiendo de la imagen, en la que se ve claramente Abu Suelam levantando la jarra para beber dándose cuenta de que está vacía, por tanto en la frase siguiente del diálogo le pide a Wassifa

a llenarla. La VS compensa la omisión de la palabra con lo que se ve en la imagen.

5.1.6. Referencias socioculturales

Cód. de muestra	EC116
TCR	00:00:04
VO	دي محطة مصر قلب المدينة
VS	Esta es la estación de El Cairo , el corazón de la capital .
Norma	Explicitación, Explicitación
Técnica	Particularización, Particularización

En este ejemplo, el traductor ha reemplazado el nombre de la estación “Misr مصر” por su ubicación “El Cairo”; y “la ciudad المدينة” por “la capital” para dar más información al espectador meta del lugar de la estación que está ubicada en El Cairo, la capital de Egipto.

Cód. de muestra	EC117
TCR	00:04:26
VO	ما تيلا يا أخينا
VS	Date prisá.
Norma	Implicación
Técnica	Omición

La fórmula de tratamiento “أخينا” denota desdén o menosprecio de la persona al que se dirige el habla. Por no hallar un equivalente acuñado en la LM, la VS opta por omitirla. Proponemos como TA: *tío*.

Cód. de muestra	EC118
TCR	00:04:28
VO	اعملك همة يا بلدينا القطر هيقوم
VS	Vamos a perder el tren
Norma	Implicación
Técnica	Omición

Otro caso de fórmulas de tratamiento es la palabra “بلدينا” usada para designar a una persona que viene del Alto Egipto. Debido a que se resulta difícil encontrar un equivalente en la LM, la VS recurre a la técnica de *omisión*, como en el caso anterior.

Cód. de muestra	EC119
TCR	00:04:34
VO	اسكندرية هنا الزقازيق مش من هنا
VS	No se venden billetes para Zagazig , sólo para Alejandro .
Norma	Explicitación, fidelidad lingüística
Técnica	Amplificación, Préstamo y equivalente acuñado

Al trasladar un vocablo perteneciente a la geografía cultural (países, ciudades, calles, etc.), como en este caso en el que tratamos los nombres de dos ciudades egipcias, Zagazig y Alejandro, el traductor podría recurrir a introducir unas precisiones no formuladas en la VO para no correr el riesgo de que el texto quede incomprensible para los receptores meta. En el ejemplo citado arriba, el traductor utiliza la técnica de *préstamo* para trasladar el nombre de la primera ciudad Zagazig y el *equivalente acuñado* para la segunda Alejandro, además de introducir la frase “se venden billetes” que no aparece en la VO pero posee una función explicativa, lo que clasificamos como *amplificación*.

Cód. de muestra	EC120
TCR	00:04:48
VO	خلي دا معاك وحياتة أبوك
VS	¡Escóndeme esto!
Norma	Implicación
Técnica	Omisión

Aunque en el Islam está prohibido jurar por cualquier ser creado, se usa a menudo en el registro oral en la comunicación cotidiana del dialecto egipcio, mayormente, en las clases medias y bajas, la fórmula rutinaria “وحياة أبوك” jurar por la vida del padre para pedir algo o un favor con humildad y encarecimiento.

Cód. de muestra	EC121
TCR	00:04:54
VO	إن شاء الله يا رب الدنيا تولع أكثر حلي الناس تشرب كازوزة
VS	¡Dios quiera que haga aún más para que se pueda vender más bebidas!
Norma	Estandarización lingüística
Técnica	Generalización

La palabra “كازوزة” *kāzūza* se refiere a los “refrescos” que antes se solía utilizar, pero ahora ya está en desuso. El traductor opta por la técnica de *generalización* sin especificar el tipo de bebida, aunque se puede traducirla por “refrescos”.

Cód. de muestra	EC122
TCR	00:05:02
VO	النبي توريني فيك يوم يا منصور، مضيقها علينا ومحلوق على رزقنا
VS	¡Mansour! No podemos ganarnos la vida por culpa <i>suya</i> .
Norma	Implicación
Técnica	Omisión

Una de las vendedoras de refrescos dice “النبي توريني فيك يوم” deseando que le sobrevenga un mal a Mansour, el propietario de la cafetería porque intenta prohibir a las chicas vender los refrescos en la estación. La técnica empleada por parte del traductor es la *omisión*.

Cód. de muestra	EC123
TCR	00:05:07
	00:39:34
VO	ياختي مش مكفيه اللي بيكسبه من البوفيه؟! يا بت مش قصدي كده
VS	¿No hace lo suficiente?!
	Eso no es lo que quise decir
Norma	Implicitación
	Implicitación
Técnica	Omisión
	Omisión

En esta muestra encontramos dos fórmulas de tratamiento reservadas al lenguaje coloquial femenino de las clases sociales bajas “ياختي” y “بت” literalmente “hermana” y “chica”. A veces, se usa entre amigas íntimas de medio y alto estrato en un toque de comicidad. En varias ocasiones a lo largo del corpus se menciona estas dos fórmulas y la solución traductológica siempre fue la omisión.

Cód. de muestra	EC124
TCR	00:05:23
VO	- مالك يا هنومة؟ - اللي يتشك في كرشه منصور
VS	-¿Qué pasa, Hanuma? - Es un cerdo , Mansour.
Norma	Reformulación
Técnica	Creación discursiva

Analizamos en esta muestra la forma de maldición “اللي يتشك في كرشه” (¿Qué esté pinchado en la barriga!) que se considera común en el dialecto egipcio, sobre todo, en las clases sociales populares que, a veces, se varía el término *barriga* كرش por قلب *corazón*. En esta escena Hanuma desea que le sobrevenga algún daño a Mansour

porque intenta impedir a las chicas a vender los refrescos en la estación. La VS opta por el vocablo *cerdo* que se utiliza como insulto que, a nuestro modo de ver, no es la opción más apropiada. Pues proponemos una TA más cercana a la VO: *¡Maldita sea, Mansour! O ¡Que Dios le maldiga Mansour!*

Cód. de muestra	EC125
TCR	00:05:27
VO	سلط عليا الانباشي حسانين فضل يجري ورايا لما قطع قلبي إن شاء الله ينقطع قلبه
VS	Envió al sargento Hassanain tras de mí.
Norma	Implicitación
Técnica	Omisión

Otro caso de maldición es “إن شاء الله ينقطع قلبه” (Que Dios le rompa el corazón) también omitida por la VS. En el resto del diálogo, Hanuma está contando a las chicas que el sargento Hassanain le persigue corriendo hasta que ella le falta el aliento, lo que le hace que desee algo mal al sargento.

Cód. de muestra	EC126
TCR	00:05:35
VO	اخرسي جك قطع لسانك، أنا أبص لقتاوي
VS	Ni siquiera lo he pensado.
Norma	Reformulación
Técnica	Creación discursiva

La VS no mantiene el registro coloquial o vulgar de la VO omitiendo el insulto “اخرسي جك قطع لسانك”. Si analizamos esta fórmula con detenimiento, encontramos que la palabra “اخرسي” significa “cállate” pero en tono grosero; “جك” “Qué te ocurra/pase (algo mal)” que se suele usar antes de una maldición, y la locución verbal “قطع لسانك”

“qué se te corte la lengua” con el sentido de “Callarle a alguien”. En este diálogo, Hanuma reprocha cruelmente a Aziza sus necias habladorías diciéndole que está prometida con Abu Serih y nunca va a enamorarse de Qinawi. A nuestro modo de ver, la traducción dada por la VS transfiere lo que quiere decir Hanuma a Aziza, si bien no transfiere el tono vulgar y grosero del enunciado original.

Cód. de muestra	EC127
TCR	00:06:13
VO	يا راجل راقب ربنا ، بقالي 10 أيام مرمي على الرصيف الكحيان بتاع اشمون معملتش بتعرفة
VS	He estado trabajando durante diez días y no he ganado ni una piastra.
Norma	Implicación, naturalización
Técnica	Omisión, adaptación

En este fragmento, analizamos el significado de dos escollos culturales y sus soluciones dadas en la VS. Primero, se suprime el nombre de una ciudad “اشمون” que está situada en la gobernación de Munūfiyya al norte de El Cairo. El segundo término cultural “تعرفة” es una moneda que cae en desuso y la solución aportada por la VS es la *adaptación*, ya que esta moneda no dispone de un equivalente acuñado en español.

Cód. de muestra	EC128
TCR	00:06:30
VO	اوعى ، عارف اللي يتعرضلي هروح فيه اللومان
VS	Fuera de mi camino. Inténtalo y tócame.
Norma	Doblete (Implicación y reformulación)
Técnica	Doblete (Omisión y creación discursiva)

Al-lūmān اللومان es el nombre de la cárcel donde se encierran los condenados, frecuentemente, a trabajos forzados. El traductor lo omite siendo su inclusión no aporta ninguna información a los espectadores meta, en su mayoría desconocedor de este lugar y, a la vez, reformula la VO traduciendo la frase “عارف اللي يتعرضلي هروح فيه” (¿sabes? Quien me toques/me hagas daño, me ocuparé de meterle en la cárcel) por “Inténtalo y tócame” en un intento de mantener el tono amenazador de la VO, además de ofrecer una frase inteligible, aceptable y sintetizada.

Cód. de muestra	EC129
TCR	00:06:43
VO	قولي يا خال، اسم الكريم ايه؟
VS	¿Cuál es tu nombre?
Norma	Implicación, Implicación
Técnica	Omisión, Omisión

El significado de “خال” depende del contexto en el que se emplea. La primera acepción es “tío materno”. En esta ocasión, se utiliza como fórmula de tratamiento para dirigirse a un hombre bastante joven (DEA, 1986: 238).

La segunda parte de la frase es la pregunta “اسم الكريم ايه؟” que literalmente viene a ser *¿Cuál es el nombre del noble o del respetuoso?* Se usa para entablar, con amabilidad, una conversación con alguien al que no conocemos pidiéndole una información, como en esta escena un viajero pregunta a Abu Serih sobre la hora de salida del tren. La técnica adoptada por la VS en este ejemplo es la *omisión*.

Cód. de muestra	EC130
TCR	00:06:46
VO	بالجودة يا أبو سريع، قولي وحياة والدك، رب ينورهملك ويديك العافية .
VS	Por el amor de Dios, ayúdame, Abu Serih, por favor.
Norma	Implicitación, Naturalización, Implicitación
Técnica	Omisión, Adaptación, Omisión

Como en otros casos, en esta frase aparece más de un término cultural. El primero, que fue omitido en la VS, es la palabra “بالجودة” utilizada como fórmula de presentación, que se puede corresponder en español con “encantado/a”, si bien, el uso del término español es más generalizado que el árabe cuyo uso es más propio de la población rural o clases humildes. A diferencia de un caso anterior de omisión de juramento por la vida del padre, en este ejemplo el traductor adapta el juramento “وحياة والدك” al receptor meta traduciéndolo por “por el amor de Dios”. El último término o expresión “رب ينورهملك ويديك العافية”, traducida por “por favor”, es una invocación a Dios que alguien tenga buena salud. En el habla cotidiana, especialmente, de estratos humildes o de población rural se suele usarla para pedir un favor o una ayuda.

Cód. de muestra	EC131
TCR	00:06:58
VO	مد شوية بقى وانت تحصله في بنها
VS	Si corres, lo puede coger en la siguiente estación.
Norma	Explicitación
Técnica	Descripción

Bānha “بنها” es una ciudad egipcia, la capital de la gobernación de Al-Qalyubiyah, que está ubicada a 48 kilómetros al norte de El Cairo. Es la parada que sigue a *Bāb al-ḥadīd* o la *Estación Central*, el escenario

de la película, en el trayecto El Cairo – Alejandría. Consideramos la técnica de *descripción* una solución oportuna a los espectadores que desconocen estos lugares.

Cód. de muestra	EC132
TCR	00:09:10
VO	والله يا عم مدبولي ما كان في نيتي جواز لكن أمر الله حصل
VS	Yo no tenía intención de casarse, usted sabe.
Norma	Implicación, reformulación, implicación
Técnica	Omisión, variación, omisión

En esta muestra, hallamos tres ejemplos de restricción sociocultural. El significado literal de الله و es *por Dios*, es un juramento suave que tiene dos funciones (DEA, 1986: 34): la primera se usa para introducir una conclusión deductiva y la segunda se utiliza para enfatizar una petición, pregunta u oración como en esta muestra, que viene con el sentido de “la verdad es que, de hecho”.

La primera acepción de la palabra عم es “tío paterno”. Sin embargo, en este caso, se usa como fórmula de tratamiento para dirigirse a personas de más edad indicando respeto y, a la vez, acercamiento entre los interlocutores en un registro informal. La VS utiliza *usted* una palabra que indica respeto como la fórmula árabe, aunque se usa en un registro formal. Por último, la frase أمر الله حصل que en nuestra opinión, la traducción más cercana para trasladarla es *la voluntad divina*, TA: *Yo no tenía intención de casarse pero es la voluntad divina*.

Cód. de muestra	EC133
TCR	00:10:08
VO	متنساش تنادي بابني على حادثة رشيد
VS	No te olvides de pregonar los titulares del "Asesinato de Rasheed "
Norma	Implicitación, fidelidad lingüística
Técnica	Omisión, préstamo

Rašīd es una ciudad egipcia que está localizada a 60 km al nordeste de Alejandría. La VS se toma el nombre de la ciudad como *préstamo*. El otro término cultural, omitido en la VS, es “ابني” (mi hijo) una fórmula de tratamiento que se usa cuando se dirige a una persona más joven que el hablante en un señal de cariño y cercanía.

Cód. de muestra	EC134
TCR	00:12:30
VO	بس غلبة وقلة أدب وطولة لسان جتك وجع في بطنك
VS	¡Qué cara tiene!
Norma	Doblete (Naturalización e implicitación)
Técnica	Doblete (Adaptación y compresión)

En esta escena Hanuma se puso furiosa profiriendo insultos (parloteo, mala educación, insolencia, ¡qué te duela el vientre!) contra una de las chicas que venden refrescos en la estación. La VS aplica la técnica de *adaptación* utilizando la expresión *¡Qué cara tiene!* que significa desfachatez, descaro o poca vergüenza (DUEA). En nuestra opinión, la solución dada es aceptable aunque el registro es más elevado que el original. Además, se sintetiza la información dada en la VO, por tanto clasificamos tanto la norma como la técnica como *doblete*.

Cód. de muestra	EC135
TCR	00:15:13
VO	معدمكيش أبدا يا حبييتي مردودالك في ارميدان
VS	Haré lo mismo por ti cuando sea tu turno.
Norma	Implicitación, implicacion
Técnica	Omisión, omisión

Después de que Hanuma logró despistar a la policía y escapó, Aziza le pinchó diciéndole que iba a visitarle en la cárcel para traerle pan y *Ḥalāwa*. Ante esta grosería, Hanuma le respondió “*espero que nunca te vea sufrir, querida, te devolveré en Armīdān*”.

Armīdān أرميدان es un campo de concentración en la Prisión del Castillo ubicado en el Antiguo Cairo, se remonta a la era mameluca que permaneció abierto hasta la era revolucionaria en Egipto. En la actualidad se ha convertido en un santuario turístico. La palabra حبييتي *querida* no se usa, en este contexto, en tono afectuoso, sino irónico. Ambas palabras son omitidas por la VS.

Cód. de muestra	EC136
TCR	00:15:57
VO	لا ياختي، هخطف رجلي لحد فاقوس وارجعولكوا مدام أبو سريع
VS	Durante unos días. Y cuando vuelva, seré la señora de Abu-Serih.
Norma	Implicitación
Técnica	Omisión

Otra vez la VS omite el nombre de una ciudad que, en este caso, es una ciudad egipcia *Faqūs* فاقوس en la gobernación de *Al-Šarqiyya*.

Cód. de muestra	EC137
TCR	00:21:52
VO	عرقسوس، عرقسوس، عرقسوس
VS	¿Un zumo frío ? ¿ Zumo ? ¿ Zumo ?
Norma	Estandarización lingüística
Técnica	Generalización

En esta muestra, analizamos el tratamiento dado en la VS a un término propio de la cultura material عرقسوس *'rqsūs* u *orozuz* (como está registrado en el DRAE) es una bebida fría elaborada a base de las raíces del regaliz que se consume, frecuentemente, en verano en Egipto. También se elabora golosinas a base de la planta de regaliz tanto en Egipto como en otros países del mundo, entre ellos, España. Quizás la solución aportada por la VS se deba a que esta planta es conocida en la cultura de llegada, si bien se consume más como golosinas que como bebida, lo que podría suscitar extrañeza en los espectadores.

Cód. de muestra	EC138
TCR	00:24:20
VO	ولد، هات الأهرام
VS	Un periódico , por favor.
Norma	Estandarización lingüística
Técnica	Generalización

Otro caso de *generalización* que, esta vez, es un nombre de un periódico egipcio *al-'hrām* الأهرام (literalmente: las pirámides) considerado el diario de mayor circulación en Egipto, fundado en 1875. La VS no especifica el nombre del periódico.

Cód. de muestra	EC139
TCR	00:25:53
VO	لطشته منين يا منيل؟
VS	¿Lo robaste?
Norma	Implicitación
Técnica	Omisión

Un insulto muy común en el dialecto egipcio منيل que quiere decir malvado o muy malo es omitido por la VS lo que lleva a la pérdida del tono despectivo o de menosprecio que conllevan las palabras de Hanuma dirigidas a Qinawi.

Cód. de muestra	EC140
TCR	00:25:55
VO	لا وحياء سيدي عبد الرحمن دا ذهب
VS	Es de oro, te lo juro.
Norma	Estandarización lingüística
Técnica	Generalización

En Egipto y en otros países árabes, se suele jurar por las figuras religiosas, como en este caso, وحياء سيدي عبد الرحمن (por la vida de Sīdī Abdel Rahman) para afirmar algo rotundamente. La VS recurre a la técnica de *generalización* utilizando el verbo “jurar” sin ninguna especificación.

Cód. de muestra	EC141
TCR	00:26:13
VO	بتقول ايه يا ججع انت؟!
VS	¿Qué quieres decir?
Norma	Implicitación
Técnica	Omisión

Otro caso de omisión de una fórmula de tratamiento informal “جدع” sobre todo, dirigida a un hombre joven pero, a veces, en tono de reproche como en esta escena. Se puede corresponder en español a *tío* en su sexta acepción del DRAE “persona de quien se pondera algo bueno o malo”.

Cód. de muestra	EC142
TCR	00:27:56
VO	يا خويا فوق لنفسك، افتحلك ببيس
VS	El calor te ha nublado la mente. Toma una copa fría .
Norma	Estandarización lingüística
Técnica	Generalización

En este caso, conviene trasladar el vocablo dado en la VO *Pepsi* tal cual y no aplicar la técnica de *generalización* traduciéndolo por “copa fría”. Esto debe a dos razones, por una parte, *Pepsi* es un refresco muy bien conocido a nivel mundial, y por otra “copa fría” podría referirse a bebidas alcohólicas.

Cód. de muestra	EC143
TCR	00:28:34
VO	وحضرتك ، سي قناوي أخبار اليوم، المساء، الجمهورية اللي داير ترك بيهم طول النهار
VS	Y tú cojeas alrededor de la estación vendiendo periódicos .
Norma	Reformulación, Reformulación, Estandarización lingüística.
Técnica	Variación, Variación, Generalización

Las dos fórmulas de tratamiento “حضرتك” y “سي” son términos de cortesía y respeto que literalmente vendrían a ser “usted” y “señor”. Sin embargo, en algunas ocasiones, como en este ejemplo, tienen un matiz irónico. La traducción por *tú* conlleva una pérdida sustancial de

este matiz. La otra dificultad cultural en este fragmento son los nombres de los periódicos citados arriba en la muestra: أخبار اليوم، الجمهورية، المساء desconocidos por los espectadores meta, lo que hace que el traductor recurra a aplicar la técnica de *generalización* sin nombrar los periódicos.

Cód. de muestra	EC144
TCR	00:29:18
VO	هاتيه، خسارة في جنتك
VS	Devuélvelo. No te lo mereces.
Norma	Eufemización
Técnica	Descripción

En esta escena, Hanuma rechazó el collar que Qinawi le traía como regalo de matrimonio, lo que estalló la ira de Qinawi que arrebató el collar de su cuello diciéndole “خسارة في جنتك” (está desperdiciado en tu cuerpo). La VS intenta suavizar la expresión grosera “خسارة في جنتك” y, a la vez, parafrasearla o explicar lo que significa tal fórmula insultante traduciendo por “no te lo mereces”. Dicha fórmula se usa como respuesta furiosa del hablante al ofrecer una cosa o un favor a otra persona, y ésta lo rechaza de manera ruda.

Cód. de muestra	EC145
TCR	00:35:40
VO	الله لا يكسبك
VS	¡Dios te maldiga!
Norma	Naturalización
Técnica	Adaptación

En esta escena, el chico de la cafetería estuvo enojado porque Hanuma lograba vender gran número de refrescos en la estación lo que le hace que invoque a Dios “que no le gana”.

Cód. de muestra	EC146
TCR	00:42:43
VO	عابزهم كلهم على رصيف بورسعيد
VS	Los quiero a todos en el andén.
Norma	Implicitación
Técnica	Omisión

Puerto Saíd es una ciudad costera apodada por “la ciudad valiente”, fundada en 1859 y considerada el segundo puerto de Egipto. Se encuentra en una ubicación privilegiada, en el noreste de Egipto donde se extiende unos 30 km a lo largo de la costa del mar Mediterráneo, al norte del Canal de Suez. La VS adopta la técnica de *omisión*.

Cód. de muestra	EC147
TCR	00:46:05
VO	وشرف أمي لأعملهم نقابة هما راخرين
VS	Voy a formar un sindicato para ellos también.
Norma	Implicitación
Técnica	Omisión

Un fuerte juramento en el habla cotidiana es el juramento *por el honor de la madre*. El tratamiento que concede la VS a este juramento es la *omisión* como en la mayoría de los casos del juramento a lo largo del corpus.

Cód. de muestra	LT148
TCR	00:03:28
VO	هو الفلاح يقدر ياخذ حقه يا حاج من عمدة ولا بيه
VS	¿ Ud. cree que se escuchará a un pobre trabajador?
Norma	Naturalización
Técnica	Adaptación

La palabra حاج *hajj* o *haj* tiene dos acepciones 1. Peregrino/título honorífico de quien ha hecho la peregrinación mayor a la Meca en Arabia Saudí; 2. Forma de tratamiento de cortesía y respeto que designa a un hombre mayor/anciano. Es posible que por no existir en español una palabra que reproduzca exactamente su significado, y para no dar lugar a confusión entre sus acepciones, la VS opta por traducirla por *usted* como forma de tratamiento que indica respeto.

Cód. de muestra	LT149
TCR	00:09:39
VO	تنشكي في لسانك يا بت يا خضرة، دا أنا أبويا عايز يجوزني في مصر
VS	¿ Quieres parar con eso? Mi padre quiere casarme en El Cairo.
Norma	Reformulación
Técnica	Creación discursiva

En este diálogo, Wassifa reprendió a Jadra por su intento de convencerle de casarse con Mohamed efendi diciéndole que su padre Abu Suelam quiere que ella se case en El Cairo para llevar una vida mejor en la ciudad, lejos del pueblo. La expresión o el insulto تنشكي في لسانك significa literalmente “¡qué tu lengua esté pinchada!” en señal de desaprobación y disgusto de lo que alguien dice y pedirle callar y no seguir hablando sobre un tema determinado. La VS la traduce por

¿Quieres parar con eso? para indicar la consternación de Wassifa ante lo dicho que lo clasificamos como *creación discursiva*.

Cód. de muestra	LT150
TCR	00:11:15
	00:16:17
VO	لا مواخذة يا ابا محمد
	تعيشي يا خالتي
VS	Perdóname, Abou Souelam.
	Muchas gracias
Norma	Implicitación
	Implicitación
Técnica	Omisión
	Omisión

En la cultura árabe se emplea frecuentemente las fórmulas de tratamiento que denotan parentesco para personas que no son de la familia. En esta muestra, tenemos dos ocasiones en dos escenas diferentes en las que se mencionan estas fórmulas: “ابا” *padre* “خالتي” *tía*. La palabra *أبا padre* se dice a una persona mayor, a edad del padre del hablante que denota respeto y afecto. La segunda palabra es *خالة* cuya primera acepción es “tía materna”. En algunas ocasiones, se usa como fórmula de tratamiento para dirigirse a mujeres mayores indicando respeto y cariño a la vez.

Cód. de muestra	LT151
TCR	00:11:49
VO	او عى يا واد وسخت هدمي لعنة الله عليك
VS	¡Cuidado, Elwani! ¡Estás manchando mi ropa diablillo!
Norma	Doblete (Reformulación y eufemización)
Técnica	Creación discursiva

La fórmula insultante o maldiciente “لعنة الله عليك” (Dios te maldiga) se usa para expresar enojo. La VS aleja de la frase original reemplazándola por *diablillo* que significa, entre otras acepciones, persona traviesa e inquieta, que se ajusta al comportamiento de Elwani a lo largo de la película, aunque en un tono más suavizado que el original.

Cód. de muestra	LT152
TCR	00:11:53
VO	يا واد حاسب على قفطان الشيخ يوسف
VS	Ten cuidado con el bello caftán del jeque Youssef.
Norma	Naturalización, Naturalización
Técnica	Equivalente acuñado, Equivalente acuñado

En este caso, hallamos dos términos problemáticos, una fórmula de tratamiento y un tipo de prenda de vestir. Ambos vocablos, “قفطان” y “شيخ” son trasladados al español mediante la técnica de *equivalente acuñado*. La palabra “قفطان” traducida por “caftán” registrada en el DRAE como “vestimenta amplia y larga, sin cuello y con mangas anchas, usada especialmente en los países musulmanes”. La segunda palabra en cuestión es “شيخ” una fórmula de tratamiento de respeto, traducida por “jeque” registrada en los diccionarios españoles, aunque con diferentes acepciones. Los diccionarios del DRAE y DUEA aún no han admitido la acepción con el sentido de fórmula de tratamiento de respeto, las definiciones ya admitidas son: “entre los musulmanes y otros pueblos orientales, superior o régulo que gobierna y manda un territorio o provincia, ya sea como soberano, ya como feudatario” (DRAE); “en los países musulmanes, jefe que gobierna un territorio” (DUEA) ambas definiciones no se corresponden con el contexto y el

argumento de la película. Sin embargo, el GDLE ofrece una definición más viva que los otros diccionarios antes mencionados, “tratamiento de respeto que se da, entre los musulmanes, a los sabios, religiosos y personas respetables por su edad” que sí corresponde con el significado de la VO.

Cód. de muestra	LT153
TCR	00:12:04
VO	يا راجل قول يا باسط، عمدة ايه وزفت ايه
VS	Déjalo, no es el momento.
Norma	Reformulación, doblote (implicación y reformulación)
Técnica	Creación discursiva, triplete (Omisión, variación y creación discursiva)

En esta escena, el jefe del pueblo informa al guardia Abdel Ati que el alcalde quiere verle que hace que Abu Suelam se ponga nervioso de este mandato porque no es el momento oportuno por que es el día de boda de Abdel Ati.

El Pródigo الباسط, el que expande su generosidad y bondades a sus siervos sin limitación, es uno de los noventa y nueve nombres de Alá o epítetos que se refieren a sus atributos divinos. En el habla cotidiana, se suele decir قول يا باسط (Di El Pródigo) con el sentido de “Cálmate o no te preocupes por este asunto, no hacerlo caso”. La VS opta por la *creación discursiva* traduciéndolo por “Déjalo”.

La segunda parte de la frase es un insulto “عمدة ايه وزفت ايه” (¡Qué alcalde y qué alquitrán!) la palabra زفت (alquitrán) se usa como insulto que, en este contexto, viene con el sentido de “bastardo o maldito” que se podría traducir por “*maldito alcalde o maldito*”

alcalde de mierda” basándose en la definición del DRAE a la locución adjetiva *de mierda*: despreciable, inútil o molesto.

La VS se aleja totalmente de la literalidad y opta por una solución traductológica “*Déjalo, no es el momento*” que desactiva el efecto de la VO suavizando el tono de enfado de la segunda parte de la frase, que contiene el insulto, y cambiando el registro del enunciado original, por lo cual, clasificamos la técnica usada como *tripleto*: *omisión* del insulto y *variación* cambiando el registro de la frase y *creación discursiva* reformulando el mensaje original.

Cód. de muestra	LT154
TCR	00:12:39
VO	دي سيجارة مكن مع الشربات تعدل المزاج اوي
VS	Un buen cigarro para calmaros.
Norma	Explicitación
Técnica	Particularización

El término en cuestión es “سيجارة مكن” que se refiere al cigarro normal o tradicional no el tabaco de liar, quizás esta es la razón que hace que el traductor opte por la solución traductológica “buen cigarro” por ofrecer una información o palabra más concreta y precisa.

Cód. de muestra	LT155
TCR	00:14:50
VO	محدث يمد ايده على الميه بعد الخمس أيام مفهوم يا شيخ البلد
VS	Que nadie toque el agua después de los 5 días ¿comprendido?
Norma	Implicación
Técnica	Omisión

Encontramos en esta ocasión una omisión de un nombre de cargo شيخ البلد (el *jefe del pueblo*) que se designa, en la administración de un pueblo, a la persona cuyo empleo es inferior al alcalde.

Cód. de muestra	LT156
TCR	00:15:06
VO	بعد الشر عنك يا خويا إن شاء الله عدوينك هما اللي يتفرسوا
VS	No digas eso, mi querido esposo. ¡Qué revienten tus enemigos antes!
Norma	Reformulación, explicitación, doblete (fidelidad lingüística y naturalización)
Técnica	Creación discursiva, particularización, doblete (adaptación y traducción literal)

El fragmento que reproducimos es una conversación entre el alcalde y el jefe del pueblo sobre el problema del riego de las tierras del pueblo. El alcalde reprendió al jefe del pueblo por su comportamiento pasivo ante tal problema diciéndole que no iba a cambiar su conducta hasta que asuma la responsabilidad de la alcaldía después de su muerte. Aquí interviene la esposa del alcalde en la conversación diciendo “بعد الشر عنك يا خويا إن شاء الله عدوينك هما اللي يتفرسوا”. Analizamos esta frase con detenimiento: primero la expresión “بعد الشر عنك” es una bendición que significa literalmente “¡Qué Dios aparte el mal de ti!”, traducida por “no digas eso”, clasificamos esta solución como *creación discursiva*.

Segundo, la palabra “أخويا” literalmente “hermano” aunque la VS capta lo que quiere decir el mensaje original traduciéndola por “querido esposo” *particularización*, ya que en las clases sociales humildes o en el pueblo se suele utilizarla como una fórmula de tratamiento para designar al esposo.

La tercera y última parte del enunciado original “إن شاء الله عدوينك هما” “اللي يتفرسوا” es como una invocación a Dios a causar daño a los enemigos del alcalde. La solución que propone la VS es *doblete*

(adaptación y traducción literal), ya que “إن شاء الله” se emplea aquí para referirse a un deseo, por tanto la VS lo traduce por *¡Qué!* que se usa en oraciones desiderativas como en este caso, por lo cual lo clasificamos como *adaptación*; y el resto de la frase opta por *traducción literal* por representar exactamente el mensaje original.

Cód. de muestra	LT157
TCR	00:15:16
	00:27:34
	00:34:01
	02:05:34
VO	- ايه دا؟ اسم محمد أبو سويلم - وعزة رسول الله محمد أبو سويلم ماله يد في الموضوع دا خالص والله العظيم دا افتراء، دا كفر طب وأيمان النبي ما ينفع في كتابة العريضة دي غير أبويا الشيخ يوسف وكتاب الله ما انت كسفتي
	- ¿Cómo? ¡Abu Souelam! - Os juro que no es responsable de nada.
	¡Es un abuso, es un crimen! El jeque Youssef debería escribir la "petición".
	No lo rechaces.
Norma	Estandarización lingüística
	Implicitación
	Implicitación
	Implicitación
Técnica	Generalización
	Omisión
	Omisión
	Omisión

En el habla cotidiana se emplea, frecuentemente, el juramento por Dios, por el Profeta y por el Corán. En el ejemplo arriba hallamos cuatro casos de juramento en cuatro escenas diferentes: un juramento por Dios el Grandioso, dos juramentos por el Profeta y un juramento

por el Libro de Alá, es decir, el Corán. Todos son omitidos en la VS, salvo el primer caso donde se usa la técnica de *generalización* a través del verbo “jurar” (os juro) sin especificar el tipo de juramento.

Cód. de muestra	LT158
TCR	00:17:01
VO	جتك داهية وانت فرعون وعامل زي الجدار كده
VS	¡Vete al diablo!
Norma	Reformulación
Técnica	Creación discursiva

En esta ocasión, el *sheij* Chenwai prorrumpe en insultos contra Abdel Hadi diciéndole: *¡qué te pase/caiga alguna desgracia! Tú eres un faraón, como una pared.* En el lenguaje coloquial, فرعون *faraón* significa, entre otras acepciones, “persona de gran estatura y fuerte”; mientras la frase “عامل زي الجدار” *como una pared* también se refiere a una persona de gran estatura aunque en sentido despectivo. La VS recurre a la técnica de *creación discursiva* “¡Vete al diablo!” en vez de la traducción literal que podría resultar muy larga y sin sentido para el espectador meta.

Cód. de muestra	LT159
TCR	00:17:49
	00:17:52
VO	خدي بريزة اهيه اشترىها بنفسك من المركز [...] لو كنت أنام وأصحى ألقى زكينة مليانة برايز.
VS	Toma 10 piastras , cómpratelo tú misma.
	Si solamente pudiese encontrar un saco lleno de dinero .
Norma	Explicitación
	Estandarización lingüística
Técnica	Descripción
	Generalización

En este fragmento, nos encontramos con un nombre de una moneda بريمة que equivale a diez piastras. Se menciona en sus dos formas, singular y plural, respectivamente. Para su forma singular, la VS utiliza la técnica de *descripción* explicando la cantidad o el valor de esta moneda “10 piastras”. Mientras que en su forma plural, la VS opta por la técnica de *generalización* sin especificar el tipo de la moneda traduciéndola por “un saco lleno de *dinero*” por que en este caso lo importante es reflejar los sentimientos de regocijo que siente Wassifa al recibir este regalo y su deseo de tener “gran cantidad de dinero” para poder marcharse del campo y cambiar su vida.

Cód. de muestra	LT160
TCR	00:21:37
	00:21:52
VO	عبد الهادي معندكش ريال فضة على آخر الموسم أرجعهم لك وأبويا الشيخ يوسف عنده الريالات الفضة بالكوم
VS	Abdel Hadi, préstame 20 piastras , te las devolveré después de la cosecha.
	y el jeque que tiene montones de piezas de plata!
Norma	Explicitación
	Estandarización lingüística
Técnica	Descripción
	Generalización

Como en el caso anterior, tenemos otro nombre de moneda en sus formas singular y plural. El “ريال” equivale a 20 *piestras* como lo traduce la VS en la primera frase en su forma singular. En cuanto a la segunda frase, la solución que aporta la VS es la *generalización* “piezas de plata”. En esta escena o en el diálogo, lo que quiere decir Elwani es que el *sheij* Youssef goza de un estado acomodado y posee

un montón de *dinero*, o sea, *piezas de plata*, lo que fue transmitido en la VS.

Cód. de muestra	LT161
TCR	00:23:15
	00:29:38
	00:43:18
VO	والنبي او عى تقول حاجة لا يوها حد
	والنبي ما في زيك في البلد كلتها يا سي محمد أفندي
	والنبي أنا نفسي في الطعميه السخنة والعيش القمح
VS	Te lo ruego , no digas nada a nadie.
	Eres el mejor del pueblo.
	Tengo ganas de falafel y de pan de trigo.
Norma	Explicitación
	Implicitación, Implicitación
	Implicitación, fidelidad lingüística
Técnica	Descripción
	Omisión, omisión
	Omisión, equivalente acuñado

En la muestra citada aparece más de un término problemático. A continuación analizaremos estos términos conjuntamente. El primer término es “والنبي” (por el Profeta) que dispone de diversas acepciones en función del contexto en el que se emplea. En el primer y tercer caso, se usa para pedir algo con súplicas y/o insistencia. En el primer caso, la VS utiliza el verbo *rogar* que lo consideramos aceptable, aunque lo omite en el tercer caso. En el segundo caso, se usa como fórmula de juramento para enfatizar una afirmación, también omitido por la VS.

El segundo término en cuestión es “سي” una fórmula de tratamiento de respeto utilizada por una persona inculta o sin formación a su superior, como en este ejemplo, el término dicho por Jadra, una de las

marginadas que vive en el campo, a Mohamed efendi que recibe su educación en El Cairo y uno de los propietarios de tierras en el pueblo. La VS traduce la frase por “eres el mejor” sin mencionar la fórmula de tratamiento.

El tercer y último término en esta muestra es “الطعمية” *taamiyya* un tipo de comida muy popular en el mundo árabe, y según Newmark (1995: 137), “la comida es para muchos la expresión más delicada e importante de la cultura nacional; los términos alimentarios están expuestos a la gama más variada de procedimientos de traducción”.

El nombre de este tipo de comida se varía según el país, en Egipto el término más usual es *taamiyya*, mientras que en Siria, Jordania y los países del Magreb el término más frecuente es *falafel*. La variante egipcia se elabora con habas mientras que en otros países árabes se hace con garbanzos. Se sirve con salsa de yogur o *tahina*. En España, se ha dado a conocer este tipo de comida bajo el nombre de *falafel* gracias a los restaurantes magrebíes y sirios. Tal término no está registrado en el DRAE pero sí está en el DUEA que lo define como “comida de origen árabe que consiste en croquetas de garbanzos o de otras legumbres”. Cabe mencionar que en el pueblo egipcio, a menudo, el pan se elabora con harina de maíz, lo que hace que Diab tenga muchas ganas de comer las croquetas o albóndigas de *taamiyya* en pan de trigo.

Cód. de muestra	LT162
TCR	00:24:29
	00:24:38
VO	يا سلام على حلوتك يا ابا الشيخ يوسف
	دا انت عريس جديد والحلاوة كلها فوايد
VS	Tus halvas están deliciosas.
	Un recién casado tiene necesidad de mimos
Norma	Fidelidad lingüística
	Reformulación
Técnica	Equivalente acuñado
	Creación discursiva

El vocablo *Halāwa* حلاوة comporta una dificultad para trasladarlo a la LM, puesto que es un tipo de dulces confites típico de la gastronomía de Oriente Medio y también en otros países del Asia Meridional. Se menciona dos veces en este diálogo entre la guardia Abdel Ati y el *sheij* Youssef. En el primer caso, la VS lo traduce por *halva* que no está recogido en ninguno de los diccionarios españoles consultados. Sin embargo, al consultar algunos periódicos españoles como *El País* y *El Mundo* encontramos que sí existe en unos artículos sobre la tradición culinaria en los países mencionados arriba, aunque se escribe *halva* no *halvas*.

La traducción literal de la segunda frase en la que se menciona este tipo de dulce “دا انت عريس جديد والحلاوة كلها فوايد” es “eres un recién casado y el *halva* tiene muchos beneficios”. El traductor opta por una traducción más libre e improvisa “Un recién casado tiene necesidad de mimos” utilizando la palabra *mimos* (cariño, halago o demostración de ternura” (DRAE), quizás, porque el *halva* se sirve, entre sus

beneficios, para impulsar la vida sexual, sobre todo, a principios del matrimonio como es el caso de esta escena.

Cód. de muestra	LT163
TCR	00:29:23
VO	إن شاء الله تنضرب في قلبك يا دياب يا ابن خالتي أم محمد أفندي
VS	¡Vete al diablo!
Norma	Naturalización
Técnica	Adaptación

La frase “إن شاء الله تنضرب في قلبك” significa literalmente “¡Qué se te golpee la corazón!” es una maldición en la que una persona desea que otra le pase alguna desgracia. La VS la traduce por *¡Vete al diablo!*

Cód. de muestra	LT164
TCR	00:39:07
VO	صحيح ورحمة أبوك
VS	Júralo.
Norma	Estandarización lingüística
Técnica	Generalización

Otro caso de juramento, esta vez jurar por el alma de una persona difunta (en este caso el padre). Es un juramento fuerte que se usa, a veces, cuando alguien se entera de una noticia increíble pidiendo al interlocutor jurar para asegurar la certeza de lo que se dice.

Al entrarse de que Mohamed efendi va a El Cairo para presentar la petición en persona al primer ministro, Abdel hadi estaba asombrado diciéndole literalmente: *¿(Lo dices) de verdad? Por el alma de tu padre muerto.* Como en otras ocasiones anteriores, la VS recurre a la técnica de *generalización*, sin especificar el tipo de juramento.

Cód. de muestra	LT165
TCR	00:40:22
VO	مفيش إلا طاجن الرز المعمر اللي كنت عملاهوك
VS	Solamente el arroz a la crema que te he preparado.
Norma	Naturalización
Técnica	Adaptación

Uno de los platos típicos de Egipto es “طاجن الرز المعمر” cuyos ingredientes son arroz, crema o nata, leche, sal y pimienta y, normalmente, se prepara en una cazuela de barro. En algunas veces, se sirve como un dulce añadiendo azúcar en lugar de la sal y pimienta. Al acercarse esta comida típica al receptor meta, el traductor la adapta traduciéndola por “arroz a la crema” que se elabora casi con los mismos componentes además del queso rallado.

Cód. de muestra	LT166
TCR	00:49:22
VO	دا مش موجود، بيصلي العصر في جامع السلطان حسن
VS	Ha salido a rezar .
Norma	Implicación
Técnica	Omisión

En este caso, el componente cultural es el nombre de un lugar famoso para los espectadores de la cultura origen, pero desconocido para la mayor parte de los receptores de la cultura meta. La mezquita del Sultán Hasan fue construida a mediados del siglo XIV, está ubicada en el centro histórico de El Cairo. Se considera una de las mayores mezquitas del mundo y fue declarada patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1979. La VS solo menciona que el *sheij* Hasuna va a rezar sin indicar el lugar.

Cód. de muestra	LT167
TCR	01:11:33
	01:21:34
VO	عقبال الفتة
	وصيفة لمحمد أفندي يا شيخ شعبان ندر عليا لأعمالك فتة ولحمة
VS	¡Esperando la comida!
	Que ella sea para Mohamed effendi. Tú serás recompensado.
Norma	Estandarización lingüística
	Explicitación
Técnica	Generalización
	Particularización

Al-fatta es una comida festiva que se prepara en ocasiones especiales, donde el arroz se coloca sobre pan crujiente, a veces, el pan se empapa de sopa de carne, que a su vez, se cubre con carne y salsa de tomate, ajo y vinagre. Se menciona dos veces en dos escenas diferentes, en el primer caso, se traduce por *la comida* perdiendo la connotación que contiene el vocablo original. En la segunda escena, Jadra pidió a Chabaan, un vidente que goza de la confianza de la mayoría de la gente del pueblo, a hacer un hechizo de amor para que Wassifa ame a Mohamed efendi y promete hacerle *fatta* y carne como una recompensa. Para intentar solventar este problema, el traductor transmite el sentido interno del original mediante *Tú serás recompensado*.

Cód. de muestra	LT168
TCR	01:20:28
VO	العمدة الله يقطعه هو اللي جبرني على كده
VS	Fue ese jodido alcalde que me ha forzado.
Norma	Disfemización
Técnica	Creación discursiva

En esta escena, Abdel Ati maldice al alcalde mediante una expresión en la que aparece explícitamente el nombre de Dios, vocablo omitido por la VS y trasladado por el adjetivo vulgar y malsonante “jodido” por lo cual clasificamos la norma como *disfemización*.

Cód. de muestra	LT169
TCR	01:30:39
VO	وفي ثورة 19 حاربنا مع سعد باشا
VS	En la revolución de 1919 hemos peleado con Saad Zaghoul
Norma	Explicitación
Técnica	Particularización

En esta ocasión, el término cultural es el nombre de un dirigente nacionalista egipcio. La VS mantiene en el texto el nombre del personaje “سعد” y reemplaza la palabra “باشا” *pachá* por el apellido *Zaghoul* para dar al espectador meta una información sobre este personaje político tan destacado en la historia de Egipto que lideró la Revolución de 1919 considerada la primera revolución popular en África y en el Oriente Medio por lo cual clasificamos la norma como *explicitación*.

Cód. de muestra	LT170
TCR	01:45:30
VO	البلد حالها وقف من الهجانة
VS	Es la penuria en el pueblo.
Norma	Implicación
Técnica	Omisión

Al-hayāna الهجانة es la caballería de camellos que desempeña un papel importante durante la ocupación británica pero ahora no está en vigor. La VS traduce la frase sin indicar la razón de la penuria del pueblo, lo

que hace perder una información sustancial del texto original que muestra la injusticia de las autoridades que envían estas tropas para endurecer las medidas de restringir la circulación de las personas y limitar los horarios comerciales lo que afecta al pueblo.

5.1.7. Referencias religiosas

Cód. de muestra	EC171
TCR	00:00:42
VO	وأغرب حاجة هي اني في يوم بعد ما صليت الظهر
VS	Y lo más extraño de todo pasó un día, después de la oración del mediodía .
Norma	Reformulación
Técnica	Transposición

En este caso, la VS recurre a la técnica de *transposición*, cambiando el verbo “صليت- صلى” “rezar” por el sustantivo “صلاة” “oración”, ya que si traduce la frase literalmente por “después de rezar el mediodía”, la traducción resultaría menos comprensible al receptor.

Cód. de muestra	EC172
TCR	00:01:27
VO	بعد كده لقتيله كشك في المناورة يتاوى فيه لغاية ما ربنا يسهله
VS	Le encontré un cobertizo donde se podía vivir, no muy lejos de las vías.
Norma	Implicitación
Técnica	Omisión

Estamos ante un caso de omisión de una expresión de índole religioso muy común en árabe que quiere decir “hasta que Dios facilite las cosas (a alguien)”.

Cód. de muestra	EC173
TCR	00:06:13
VO	يا راجل راقب ربنا ، بقالي 10 أيام مرمي على الرصيف الكحيان بتاع اشمون معملتش بتعريفة
VS	He estado trabajando durante diez días y no he ganado ni una piastra.
Norma	Implicitación
Técnica	Omisión

En este fragmento, la VS omite la fórmula de índole religioso “راقب ربنا” (teme a Dios) que se suele utilizar para reprochar a alguien por decir o hacer algo recriminable.

Cód. de muestra	EC174
TCR	00:08:48
VO	استغفر الله العظيم يارب دا حر من جهنم، أعود بالله، ربنا يلطف بينا
VS	Hoy hace un calor infernal.
Norma	Implicitación, Implicitación, Implicitación
Técnica	Omisión, Omisión, Omisión

En este ejemplo, se eliminan todos los términos culturales de tipo religioso, que literalmente vienen a ser: “Dios me perdone”, “Dios me proteja” y “Dios ten piedad de nosotros”.

Cód. de muestra	EC175
TCR	00:08:53
VO	- الا ايه أخبار النقابة؟ - ربك مسهلها، مندوب مكتب العمل هيوصل انهرده. -على خيرة الله
VS	-¿Hay alguna noticia sobre el sindicato? - Hoy viene el delegado de trabajo del Gobierno.
Norma	Implicitación, Implicitación
Técnica	Omisión, Omisión

Estamos ante otro caso de omisión de dos expresiones religiosas. La primera expresión quiere decir “ربك مسهلها” (Dios facilita este asunto). La segunda expresión “على خيرة الله” se utiliza como respuesta deseando a alguien que Dios esté consigo en lo que está por hacer y le otorgue éxito, como en este caso, en el que Madbuli estaba deseando suerte y éxito a Abu Serih en la formación del sindicato.

Cód. de muestra	EC176
TCR	00:09:17
VO	ربنا يتم بخير بس شد حيلك انت
VS	Es lo mejor. Sé fuerte.
Norma	Reformulación
Técnica	Creación discursiva

La expresión “ربنا يتم بخير” (¡Qué Nuestro Señor culmina bien “este asunto”!) se usa como una bendición prematrimonial para felicitar a alguien por su compromiso, deseándole suerte que este compromiso de matrimonio se cumple. La VS recurre a una traducción libre, alejándose del mensaje original y aplica la técnica de *creación discursiva*, probablemente porque en la frase anterior, Abu Serih dijo que no tenía intención de casarse, y Madbuli le respondió que esto es lo mejor, o sea, la mejor decisión.

Cód. de muestra	EC177
TCR	00:10:27
VO	الله يجازيك يا قناوي
VS	Eso ha estado bien, Qinawi.
Norma	Reformulación
Técnica	Creación discursiva

Cuando una persona dice algo gracioso o irónico y goza de la admiración de alguien, éste le dice “الله يجازيك” (¡Qué Dios te recompense!). A nuestro modo de ver, traducir esta expresión por *Bien dicho*, *Qinawi* sería más aceptable que el tratamiento ofrecido por la VS, aunque en ambos casos se pierde la marca religiosa del enunciado original.

Cód. de muestra	EC178
TCR	00:29:41
VO	ما هو زميلك بردو يا بني... سبحان الله
VS	Los dos trabajan aquí, ¿no?
Norma	Naturalización
Técnica	Adaptación

La expresión *Subhān Alāh* سبحان الله (*Alabado sea Dios*) es una fórmula usada en oraciones y/o invocaciones, que posee, según el DEA, otras acepciones en función del contexto, entre ellas, se emplea como exclamación de asombro o extrañeza. En esta escena dos maleteros se discuten de cuál de ellos va a llevar el equipaje del viajero, lo que hace que éste diga “*Es su compañero, hijo, Subhān Alāh*” en señal de asombro y atenuada recriminación de esta conducta. La solución dada en la VS es ¿no? que clasificamos como *adaptación*, ya que se usa para “introducir interrogaciones que reclaman una contestación afirmativa, en ocasiones atenuando un mandato, una petición, una sugerencia o una recriminación” (DRAE), como en este caso.

Cód. de muestra	EC179
TCR	00:30:32
VO	هذه بدعة وكل بدعة ضلالة وكل ضلالة في النار
VS	Todas esas nuevas ideas de moda conducen directamente al infierno.
Norma	Explicitación
Técnica	Particularización

Vemos en esta escena a un imam mirando a un grupo de jóvenes bailando y cantando en la estación y las chicas llevando prendas de moda. Al ver esto, el imam dice هذه بدعة وكل بدعة ضلالة وكل ضلالة في النار (Toda innovación es una desviación, y toda desviación lleva al infierno) que procede de un hadiz del Profeta Muḥamad (que la paz y las bendiciones de Alá sean con él). Esto se refiere a cualquier cosa inventada en la religión - no incluye innovaciones mundanas - contradiciendo a los principios del Islam y careciendo de referencia en el Corán o en las tradiciones proféticas que pueden conducir al descarriamiento de la gente y, por tanto, lleva al infierno. La VS opta por emplear una frase más precisa y concreta “Todas esas nuevas ideas de moda conducen directamente al infierno” para trasladar el sentido de lo que quiere decir la VO, ya que traducirla literalmente podría suscitar confusión en los espectadores meta.

Cód. de muestra	EC180
TCR	00:47:41
VO	إلاهي يهديك
VS	No seas pesado.
Norma	Reformulación
Técnica	Creación discursiva

La traducción literal de la expresión religiosa “إلهي يهديك” es “!Qué Nuestro Señor te guíe por el camino correcto!” que se emplea, a menudo, para criticar un comportamiento de una persona. La VS usa la técnica de *creación discursiva* traduciéndola por “no seas pesado” porque en esta escena una de las chicas pidió a Qinwai a intercambiar los arcones porque ella necesitaba uno más grande para el ajuar de Hanuma pero él rechazó.

Cód. de muestra	LT181
TCR	00:02:40
VO	ما شاء الله، كبرت وبقيت راجل
VS	¡Qué sorpresa! Como ha crecido este niño.
Norma	Reformulación
Técnica	Creación discursiva

Cuando se menciona una virtud de alguien, se ve o se escucha algo admirable, se suele utilizar la exclamación profiláctica ما شاء الله literalmente “lo que Dios quiere” para alejar el mal de ojo. Al no existir un equivalente en la lengua terminal que tiene el mismo significado connotativo, la VS reemplaza esta expresión por la exclamación *¡Qué sorpresa!* seguida de la frase exclamativa *¡Como ha crecido este niño!* para expresar admiración.

Cód. de muestra	LT182
TCR	00:02:49
VO	بارك الله فيه، عقبال شهادة الخدامي
VS	Enhorabuena, Continua así.
Norma	Naturalización
Técnica	Adaptación

En este caso, la VS adapta la expresión de índole religioso **بارك الله فيه** “Dios le bendiga” que se usa, en este caso, para felicitar a alguien por algún logro, en este caso, por aprobar los exámenes.

Cód. de muestra	LT183
TCR	00:12:00
VO	ما تصلوا بينا على النبي يا جماعة عليه الصلاة والسلام
VS	Calmaos.
Norma	Explicitación, Implicación
Técnica	Descripción, omisión

La traducción literal de “ما تصلوا بينا على النبي- صلي على النبي” es “!Qué Dios bendiga al Profeta!” que se usa como: 1. Exclamación de admiración o placer; 2. Interjección conciliatoria en peleas o discusiones intensas con el sentido de *¡cálmate! o ¡tranquilízate!*; 3. Fórmula utilizada al principio de una explicación o un consejo.

Según el contexto de esta escena, queda evidente que la segunda acepción es la que se corresponde con lo que dice en la VO. Como respuesta a esta frase se dice “عليه الصلاة والسلام” (la paz y las bendiciones sean con él). En el citado ejemplo, la VS intenta transmitir el sentido de la frase “ما تصلوا بينا على النبي” traduciéndola por “Calmaos”, y omite la respuesta “عليه الصلاة والسلام”.

Cód. de muestra	LT184
TCR	00:12:33
VO	ربنا يعدها
VS	Veremos
Norma	Explicitación
Técnica	Particularización

En este caso, tratamos la solución ofrecida por la VS para trasladar una expresión de índole religioso ربننا يعدلها (¡Qué Nuestro Señor arregle las cosas!) Es esta escena, Abdel Hadi pide la mano de Wassifa de su padre Abu Suelam que no muestra su opinión sino responde a Abdel Hadi que este asunto está en la mano de Dios y que Dios ponga las cosas bien. La VS opta por utilizar la palabra *veremos* que transmite el sentido interno de la respuesta de Abu Suelam definida por el DRAE como “expresión utilizada para diferir la resolución de algo, sin concederlo ni negarlo”.

Cód. de muestra	LT185
TCR	00:16:58
VO	أعوذ بالله وسبحان الله، ما تفتح يا واد يا عبد الهادي
VS	¡Mira delante de ti, Abdel Hadi!
Norma	Implicación
Técnica	Omisión

En esta escena, Abdel Hadi estaba persiguiendo a Wassifa en el campo por la noche y de repente el *sheij* Chenawi, el imam de la mezquita, se cruzó en su camino y sintió susto al ver Abdel Hadi a estas horas en el campo diciendo “أعوذ بالله وسبحان الله” que significa literalmente “me refugio en Dios” y “Alabado sea Dios”. Esta última vendría a ser, en este contexto, una exclamación de sorpresa. El traductor elimina estas dos expresiones jaculatorias.

Cód. de muestra	LT186
TCR	00:25:22
VO	لطفك يارب
VS	¡Dios mío!
Norma	Naturalización
Técnica	Adaptación

Al enterarse de que el alcalde puso el nombre de Abu Suelam en la lista de quienes desobedecen las órdenes del gobierno acerca del turno de riego, Youssef sintió susto diciendo “لطفك يارب” (¡Bondad de Dios!) El traductor recurre a adaptar esta expresión mediante la locución interjectiva ¡Dios mío! utilizada para significar admiración, extrañeza, dolor o sobresalto (DRAE).

Cód. de muestra	LT187
TCR	00:27:53
VO	استهدى بالله يا أبو سويلم أجل موضوع الري دا لبكرة
VS	Sé razonable. Deja el riego para mañana
Norma	Reformulación
Técnica	Creación discursiva

Después de enterarse de las órdenes del Gobierno, Abu Suelam se puso furioso y decidió regar su tierra contra la voluntad del gobierno, pero Youssef intentó convencerlo de posponer el riego hasta que se reuniera con la gente del pueblo y llegar a un acuerdo sobre esta cuestión. La fórmula rutinaria “استهدى بالله” (pide la guía de Dios/ ¡Qué Dios te guíe!) se usa para calmar a una persona enojada o preocupada con el sentido de *cálmate* o *no te pongas así*, y también, se dice a dos o más personas en una pelea para cortarla. En este ejemplo, la VS traduce la fórmula “استهدى بالله” por “sé razonable” por lo que catalogamos la técnica como *creación discursiva*.

Cód. de muestra	LT188
TCR	00:31:02
VO	سلام عليكم
VS	¡Buenas noches a todos!
Norma	Naturalización
Técnica	Adaptacion

Al llegar a la reunión que tiene lugar en la casa de Abu Suelam para llegar a un acuerdo sobre el tema del riego, Mohamed efendi saluda a los asistentes diciendo “La paz sea con vosotros” que es el saludo tradicional en el Islam y su forma completa más larga es “La paz, la misericordia y las bendiciones de Alá sean contigo/con vosotros”. La solución ofrecida para trasladar este término cultural es la *adaptación*.

Cód. de muestra	LT189
TCR	00:32:13
	00:35:03
	00:36:11
VO	طب ما تصلوا بقى على سيدنا النبي ونقرأ الفاتحة على اللي قصر مواعيد الري أن ربنا ينتقم منه بحق جاه المصطفى عليه الصلاة والسلام
	اسمع بابا محمد احنا عايزين نقرأ فاتحة وصيفة
	طب نقرأ الفاتحة ادام الرجالة
VS	Invoquemos al Corán contra quien nos priva del agua
	Abou Souelam, quiero prometerme con Wassifa
	Recitemos el Corán .
Norma	Estandarización lingüística
	Explicitación
	Estandarización lingüística
Técnica	Generalización
	Descripción
	Generalización

A la hora de traducir un término perteneciente al vocabulario religioso, esto supone un problema cultural para el traductor, especialmente, cuando las religiones de la cultura origen y meta son diferentes. En estos fragmentos seleccionados, aparece tres veces “الفاتحة” *al-fātiḥa* la primera sura del Corán.

La locución verbal نقرأ الفاتحة “leer *al-fātiḥa*” tiene dos significados: uno literal, que significa leer los versículos de la sura de *al-fatiḥa*, y el

otro idiomático, que se refiere a la función social que tiene *al-fatīḥa*, que es recitarla en ocasiones solemnes, tales como compromisos de matrimonio, acuerdos, contratos como consentimiento entre dos o más personas sobre un asunto determinado. En el primer caso, el *sheij* Chenawi, el imam de la mezquita, pide a los hombres del pueblo que están reunidos en la casa de Abu Suelam a invocar la ayuda de Dios y el Corán en estos momentos difíciles recitando la sura de *al-fatīḥa*. En el tercer, Abdel Hadi prometió al *sheij* Chenawi que haría un banquete en caso de la aprobación del gobierno a la petición de ampliar los días del riego, por tanto los hombres la recitaron como un consentimiento sobre este asunto. En el primer y tercer caso, se traduce por *el Corán*. El traductor no especifica el nombre de la sura sino todo el Corán, lo que catalogamos como *generalización*. En el segundo caso, Abdel Hadi pide a Abu Suelam leer *al-fātīḥa* como compromiso de matrimonio. La VS reemplaza la locución verbal نقرأ الفاتحة por “quiero prometerme con Wassifa” que describe y aclara su función.

Cód. de muestra	LT190
TCR	00:33:06
VO	يعني مفيش مانع بردو نكلم العمدة ومحمود بيه، أولي الأمر يعني
VS	Quizás deberíamos consultar al alcalde y a Mahmoud bey.
Norma	Implicitación
Técnica	Omisión

La VS se limita a trasladar la primera parte de la frase, eliminando la segunda “أولي الأمر يعني” que lleva una expresión que pertenece al vocabulario religioso, esta vez extraída de la sura de las Mujeres

(aleyá 59) del Corán, أولي الأمر منكم que significa “aquellos de vosotros que tengan autoridad y conocimiento”.

Cód. de muestra	LT191
TCR	00:33:46
VO	يا خوانا يد الله مع الجماعة لازم نتفق على رأي
VS	La unión hace la fuerza, debemos ponernos de acuerdo.
Norma	Explicitación
Técnica	Descripción

Basándose en el hadiz “la mano de Dios está con la unión”, el imam Chenawi anima a los hombres del pueblo a estar unidos para enfrentar la crisis del riego. La VS recurre a describir el significado del hadiz traduciéndolo por “La unión hace la fuerza” que tiene el mismo valor pragmático pero sin ninguna marca religiosa.

Cód. de muestra	LT192
TCR	00:49:22
VO	دا مش موجود، بيصلي العصر في جامع السلطان حسن
VS	Ha salido a rezar .
Norma	Implicación
Técnica	Omisión

En esta muestra, encontramos el nombre de la tercera oración de las cinco oraciones obligatorias para todo musulmán *al-‘şr* العصر, la de la media tarde que dura hasta que el sol tome un tono amarillento y oscuro. El traductor evita transmitir este elemento cultural e utilizar solo el verbo *rezar* sin especificar el nombre ni el horario de la oración.

Cód. de muestra	LT193
TCR	00:54:15
VO	يا حسين!
VS	¡Oh San Hussein!
Norma	Explicitación
Técnica	Amplificación

En este ejemplo hallamos un nombre de un personaje religioso el imam Al-Hussein Ibn Ali Ibn Abi Talib que es el nieto del Profeta Muḥamad. Se considera una de las figuras más influyentes en el Islam, sobre todo, para los musulmanes chiíes. En El Cairo se encuentra la Mezquita del Imam Al-Hussein construida en 1154, y considerada uno de los lugares más emblemáticos de la ciudad.

En esta escena Abdel Hadi estaba intentando levantar la vaca que caía en la noria profiriendo el nombre de Al-Hussein como invocación de ayuda y también para infundirle aliento o vigor. La VS recurre a adoptar la técnica de *amplificación* añadiendo la palabra *San* antes del nombre para dar más información sobre este personaje.

Cód. de muestra	LT194
TCR	01:25:51
VO	إنا لله وانا إليه راجعون
VS	Tú eres polvo y en polvo te convertirás.
Norma	Naturalización
Técnica	Adaptación

La frase “إنا لله وانا إليه راجعون” *De Alá somos y a Él hemos de volver/volveremos*, tomada de la sura de la Vaca (aleyá 156), se suele decir por los musulmanes al enterarse de la noticia de fallecimiento de alguien. La VS solventa esta cuestión a través de la técnica de *adaptación* traduciéndola por “Tú eres polvo y en polvo te

convertirás”, aunque la fórmula más utilizada y común en la cultura meta es “Polvo eres y en polvo te convertirás”.

5.2. Anotaciones en torno a las traducciones

En este apartado hemos considerado oportuno examinar los errores o inconvenientes generados por la falta de comprensión de la LO y la falta de rigor en la LM que dan como resultado traducción imprecisa o demasiado alejada de la VO, cambio total de sentido y expresiones impropias de la LM. A continuación, presentamos una recopilación de los errores detectados acompañada de ilustraciones extraídas del corpus.

5.2.1. Traducción imprecisa o demasiado alejada de la VO

Cód. de muestra	EC195
TCR	00:01:04 - 00:01:07
VO	مادش عليا، جيت امشي اكتشفت أنه أعرج
VS	Como no respondió, le volví a preguntar . Entonces me di cuenta de que era cojo.

El tío Madbuli intentó hablar con Qinawi y conocer su nombre pero él no le respondió. Al no responder, Madbuli estaba a punto de irse pero al darse cuenta de que Qinawi era cojo, cambió de opinión y le ayudó a encontrar trabajo en la estación para ganarse la vida. Se traduce “جيت امشي” *estar a punto de irse o irse* por “le volví a preguntar”. A nuestro parecer, esta escena muestra la simpatía que el tío Madbuli siente hacia Qinawi al darse cuenta de su defecto físico, lo que le lleva a cambiar de opinión y no irse y dejar a Qinawi sin ayuda, una cualidad que otras personas en la estación la carecen.

Cód. de muestra	EC196
TCR	00:06:12
VO	شيل ايدك بقولك
VS	Mantente al margen.

En esta escena uno de los mozos de la estación advierte a su compañero de llevar los equipajes porque no es su turno de trabajo diciéndole “شيل ايدك” (no lo toques). En el dialecto egipcio, existe la expresión “شيل ايدك (من الموضوع دا)” que equivale en español a la expresión “mantener o estar al margen (de este asunto)” que, según el DRAE, se utiliza para “indicar que alguien o algo no tiene intervención en el asunto de que se trata”. La segunda parte de la frase es la palabra “بقولك” (te digo) que, también presenta varias acepciones en el lenguaje coloquial egipcio, entre ellas, en función del contexto, se usa para advertir o amenazar, es decir “Te advierto”. Así que la traducción correcta es: *¡No lo toques! Te advierto.*

Cód. de muestra	EC197
TCR	00:09:01
VO	بالحق، دا أنا نسيت أباركلك
VS	¡Y tú te casas mañana!

La traducción literal de esta frase es “Por cierto, me olvidé de felicitarte”, lo que queda claro que la traducción “¡Y tú te casas mañana!” no transmite correctamente lo dicho en la VO.

Cód. de muestra	EC198
TCR	00:09:30
VO	عقبالك يا عروجة
VS	¿Cuándo te casarás, hombre?

La interjección “عقبالك” quiere decir “igualmente o lo mismo para ti”, frecuentemente, se utiliza cuando una persona desea a otra algo bueno

o para corresponder a una felicitación. La palabra “عروجة” es un apodo despectivo de *cojo*. En esta escena, Tulba, uno de los mozos de equipaje de la estación ridiculiza a Qinawi delante de todos con este apodo despectivo cuando la gente de la estación está felicitando a Abu Serih por su próxima boda. La VS traduce esta frase por “¿Cuándo te casarás, hombre?” una traducción alejada del original que no refleja del todo ni el significado de la frase ni el tono despectivo de la VO.

Cód. de muestra	EC199
TCR	00:15:11
VO	كنت هشتريك عيش وحلاوة أجبهملك التخشبية
VS	Para enviarte algún paquete a la cárcel.

Halāwa الحلاوة es uno de los dulces más populares en la gastronomía de Oriente Medio, también en Pakistán, India e Irán. Se elabora con pastas diferentes endulzadas con azúcar o miel dependiendo de la región o el país. En el Oriente Medio se elabora con pasta de sésamo o *tahina*, y se puede añadir frutos secos, especialmente, el pistacho, y a veces, se añade chocolate. En el ejemplo citado, la frase “هشتريك عيش وحلاوة” “*te voy a comprar pan y Halāwa*” muy usada en el dialecto egipcio que procede originariamente de que este tipo de dulces fue la comida más común, junto con el pan, que una persona trae a un encarcelado en su visita. Al traducirla por “paquete” pierde la connotación social que posee y queda sin sentido.

Cód. de muestra	EC200
TCR	00:25:23
VO	بيبيبييه، هسمع من هنا واسيب من هنا
VS	¡Qué vergüenza!

El traductor malinterpreta esta frase. En primer lugar, se omite la interjección “بيبيبييه” que puede ser traducida por “¡Uf!” que denota fastidio y cansancio. Segundo, se traduce la frase “هسمع من هنا واسيب من هنا” por “¡Qué vergüenza!” que se aleja totalmente de la VO, aunque en español sí existe un equivalente que es la locución proverbial “por un oído/una oreja me entra y por otro/otra me sale”.

Cód. de muestra	EC201
TCR	00:30:07
VO	خليك ساكت لأبو سريع لما يبلعنا في عبه
VS	Si no pelear, va a salirse con la suya.

El verbo “بلع” es “tragar” y el nombre “عب” es “el espacio entre la prenda de vestir y el pecho”, es decir, “nos traga en su interior”. En este contexto, la locución verbal “بلع في عبه” significa “arruinar”. Al enterarse de que Abu Serih ha quedado con el funcionario de la oficina del empleo para tratar el asunto del sindicato de los maleteros, Gadallah se puso furioso y provocó a Abu Gaber diciéndole literalmente “Mantén callado hasta que Abu Serih nos traga en su interior”, es decir, nos arruina. La VS traduce “يبلعنا في عبه” por “salir o salirse con la suya”. Basándose en los diccionarios consultados, esta locución verbal significa “lograr su intento a pesar de contradicciones y dificultades” (DRAE) lo que resulta claro que la traducción no se corresponde con el mensaje original.

Cód. de muestra	EC202
TCR	00:44:48
VO	الارزاق بيد الله يا أبو جابر
VS	¿Te crees Dios?

En esta escena, Abu Serih está animando a sus compañeros a formar un sindicato de maleteros para garantizar una vida digna. Y como la formación del sindicato va a reducir la influencia y el poder de Abu Gaber, éste echa a amenazar a los trabajadores de despedirles del trabajo. Ante esta actitud opresiva, Abu Serih le dijo que las provisiones están en manos de Dios y Dios es el que nos provee. Es obvio que la traducción es errónea.

Cód. de muestra	EC203
TCR	00:44:53
VO	انت من امتى بقالك حس يا أبو سريع
VS	¿Quién te hizo nuestro portavoz ?

La palabra “حس” es polisémica cuyos significados varían según el contexto. Entre sus acepciones, se encuentran voz, sonido, opinión o papel efectivo de una persona. En un tono despectivo e irónico, uno de los seguidores de Abu Gaber le dijo a Abu Serih “من امتى بقالك حس يا أبو سريع” “¿Desde cuándo tienes voz/opinión?” traducida por la VS por “¿Quién te hizo nuestro portavoz?”.

Cód. de muestra	EC204
TCR	00:51:38
VO	-والنبي تروحي تجيبهولي منه -ومتروحيش انتي ليه ياختي!! على رجلك نقش الحنة
VS	- Por favor, ponte en mi lugar. - Ponte tú misma.

En este diálogo, Hanuma está rogando a una de sus compañeras a ir a Qinawi para que traiga su cubo. Observamos, en este caso, que la VS se aleja totalmente del significado del mensaje original. La traducción literal de esta muestra es: *Por favor, tráemelo* y la respuesta es: *¿¿por qué no lo consigues tú mismo?! ¿¿Tienes los pies pintados con henna?!* La VS lo traduce por *-Por favor, ponte en mi lugar. - Ponte tú misma.*

Cód. de muestra	EC205
TCR	00:51:42
VO	يا بت لا أصله بالعربي الواد قناوي بيصبصلي
VS	¿Qinawi sigue encaprichado de mí!

El verbo “يصبص” significa en español “hacer ojitos”. La VS lo traduce por el verbo “encapricharse” (encaprichado) que significa “enamorar de forma poca seria” (DUEA). Para obtener una traducción correcta y precisa y, a la vez, mantener el registro coloquial de la VO consideramos oportuno traducirlo por: *¿Qinawi me hace ojitos!*

Cód. de muestra	EC206
TCR	00:57:13
VO	طيب عشان خاطر هنومة
VS	Está bien, porque tiene los ojos bonitos.

La traducción aportada por la VS es claramente errónea. Se traduce la expresión “عشان خاطر شخص” cuyo significado es “por (el bien de) alguien” por “tener los ojos bonitos”, lo que resulta en una traducción infiel a la VO.

Cód. de muestra	EC207
TCR	01:03:56
VO	يابني الفار بيلعب في عبي، قناوي حالته متسرش، ما تقول عنده وش
VS	Estoy preocupado por Qinawi. Lleva todo el día actuando extrañamente.

La frase hecha “الفار بيلعب في عبي” denota recelo, sospecha e inquietud hacia algo cuyo equivalente en español puede ser “estar con/tener la mosca detrás de/en la oreja” o “dar mala espina algo”. La VS la traduce por “estoy preocupado por Qinawi”. Creemos que la traducción no fue tan acertada, porque Madbuli no está preocupado por Qinawi, sino sospecha de que él ha hecho algo imprudente por su conducta extraña.

Cód. de muestra	LT208
TCR	00:08:14
VO	واحد بيشتغل وواحد بيحبيب فلوس
VS	Uno apenado y el otro feliz .

En el citado ejemplo, si buscamos *apenado* en el DRAE encontramos que esta palabra denota pena o aflicción. Por tanto, la solución ofrecida por la VS para el verbo “يشتغل” es errónea, ya que el verbo significa trabajar y, precisamente, según el argumento de la película *labrar una finca*. La segunda frase en cuestión es *واحده بيحبيب فلوس gana dinero* se traduce por *feliz* lo que consideramos como una traducción imprecisa, puesto que el bienestar no es garantía de felicidad.

Cód. de muestra	LT209
TCR	00:14:10
VO	حسبي الله ونعم الوكيل
VS	¡Oh Dios mío! ¡Qué lío!

A través de la súplica *حسبي الله ونعم الوكيل* (Alá es suficiente para mí y qué mejor Guardián), el musulmán demuestra su plena sumisión a Alá, su necesidad y su dependencia de Él, buscando refugio en Alá. Se dice cuando el musulmán se encuentra en un apuro, mala condición, angustia o calamidad. La locución interjectiva *¡Dios mío!* utilizada por la VS se usa para significar admiración, extrañeza, dolor o sobresalto (DRAE), lo que nos resulta impreciso para trasladar la expresión original. Pues proponemos como TA: *Dios nos asiste*, expresión utilizada para indicar el deseo de la intervención divina para evitar un mal inminente y, al parecer, inevitable (DRAE); frase que se usa para invocar la ayuda divina ante una situación difícil o dolorosa o un mal inminente (GDLE).

Cód. de muestra	LT210
TCR	00:17:22
VO	والنبي تيجي بعيد عن الجسر لحسن حد يشوفنا حاكم بلدنا قوالة وفتانة
VS	Alejémonos un poco, podrían vernos. La gente de aquí es grosera

No nos parece oportuno traducir las dos palabras “قوالة” “فتانة” por *grosera*, así que proponemos TA: *cotilla* y *chismosa*.

Cód. de muestra	LT211
TCR	00:23:00
VO	تعطشولنا الأرض، والنبي لتجري دماها قبل مياها، وسع يا جدع، اوعى يا شيخ
VS	¿Queréis matar de sed nuestras tierras? La sangre correrá antes que el agua. ¡Apretaos!

Estamos ante un caso de incomprensión por parte de la VS produciendo una traducción errónea. En este ejemplo, la VS fusiona

los dos verbos “اوعى” “وسع” en un solo verbo ¡*Apretaos!* cuyo significado es totalmente distinto de los verbos en cuestión dando lugar a confusión. Para ello presentamos la traducción correcta: *Apártate o Muévete del camino.*

Cód. de muestra	LT212
TCR	00:23:47
VO	انت غطست فين من بعد المغرب؟
VS	¡Uno no sale sin motivo!

Como ocurre en otras ocasiones donde un mismo término presenta dos o más acepciones, en el presente caso tratamos el verbo غطس que posee dos acepciones en el lenguaje coloquial egipcio, uno literal “bucear” y otro figurado o metafórico “desaparecer” o “esfumarse” que, en su uso coloquial, significa *marcharse o irse de un lugar con rapidez o con disimulo* (DUEA)”. Como el contexto desempeña un papel determinante en tales casos, queda evidente que el sentido metafórico es la opción correcta, así que ofrecemos una TA más precisa que la ofrecida por la VS: *¿Dónde te esfumas/ has desaparecido después del ocaso?*

Cód. de muestra	LT213
TCR	00:24:25
VO	يعني ولدتك ونسيتك ادفع حسابك الأول
VS	¡Ojalá revientes! ¡Paga primero la deuda!

En esta escena, Elwani pide a Youssef un poco de té y azúcar prometiéndole que será la última vez, lo que hace que Youssef arremeta contra Elwani por no pagar sus deudas diciéndole literalmente: *¿Acaso te di a luz y te olvidé?*, o sea, yo no soy tu padre

para asumir tu responsabilidad u ocuparme de ti. El traductor no capta el significado traduciendo ولدتك ونسيتك (¿Acaso te di a luz y te olvidé?) por ¡Ojalá revientas! Siguiendo al DUEA, *reventar* significa, entre otras acepciones, *morir* lo que resulta claro que la solución traductológica aportada por la VS es errónea, ya que da a entender que Youssef desea que Elwani muera.

Cód. de muestra	LT214
TCR	00:27:22
VO	دا ملعوب جديد من ملاعب العمدة راح اتفق مع الحكومة في السرايا
VS	Es un invento del alcalde de acuerdo con el gobierno.

Otro caso de imprecisión o interpretación inadecuada del original sin haber una razón justificada, es la traducción de ملعوب por *invento* en lugar de *artimaña*.

Cód. de muestra	LT215
TCR	00:27:46
VO	هترجع ثاني تقع لوحدك في ملاعب العمدة
VS	Vas a caer en las manos del alcalde.

Según el DRAE, la locución verbal coloquial “caer en manos de alguien” significa “caer en su poder, quedar sometido a su arbitrio” y, por consiguiente, consideramos que no encaja bien el sentido original. Intentando mantener el sentido del original proponemos traducirla por: “*recaer víctima de las artimañas del alcalde*”.

Cód. de muestra	LT216
TCR	00:29:21
VO	غوري
VS	¡ Corriendo!

La VS traduce erróneamente la palabra “غوري” por *corriendo* y la traducción correcta es: *¡vete al diablo!* o *¡lárgate!*

Cód. De muestra	LT217
TCR	00:29:47
VO	أنا عارفة انك مشغول بوصيفة
VS	Sé que únicamente tienes ojos para Wassifa.

Para trasladar el adjetivo “مشغول” la VS utiliza la locución verbal “tener ojos para (algo/alguien)”, es decir, “dedicarle toda la atención” (DUEA). Sin embargo, a nuestro modo de ver, la traducción más cercana es la locución verbal “*Poner los ojos en alguien*.”

Cód. de muestra	LT218
TCR	00:32:17
VO	اللهم صلي عليك يا نبي
VS	Que Dios nos proteja en nombre del poeta .

Observamos en esta muestra un claro error traduciendo “نبي” (profeta) por “poeta” que lleva a una frase incomprensible.

Cód. de muestra	LT219
TCR	00:33:59
VO	أنا هكتب فيها كلام جامد بردو ياأبا محمد
VS	Y no me comeré mis palabras.

La locución verbal “comerse las palabras” significa: 1. Omitir en lo escrito alguna palabra o parte de ella; 2. Hablar precipitada o confusamente omitiendo sílabas o letras (DRAE). A nuestro juicio, la traducción ofrecida nos resulta insatisfactoria e imprecisa dando lugar a equívoco, ya que no transmite verdaderamente las palabras de Mohamed efendi que promete a Abu Suelam que va a redactar un

escrito o una petición contundente diciendo literalmente “escribiré unas palabras fuertes”.

Cód. de muestra	LT220
TCR	00:43:52
VO	وصيفة... يا وعدي
VS	Wassifa... Mi promesa...

La palabra وعد significa literalmente *promesa*, aunque si se añade la partícula exclamativa يا junto con el pronombre posesivo ي se convierte en una expresión utilizada para denotar elogio y admiración de algo o alguien (El DEA, 947). La traducción literal *mi promesa* ofrecida por la VS hace que la frase carezca de sentido para el espectador meta por lo cual la clasificamos como traducción errónea.

Cód. de muestra	LT221
TCR	00:49:54 - 00:49:58
VO	مكنش البلد كلها توقف وقفة راجل واحد يبقى مفيش فائدة
VS	Tendrá que levantarse todo el pueblo como un solo hombre. Si no desaparecerá .

La VS traduce la expresión مفيش فائدة por *desaparecer* lo que nos resulta inconveniente. Sería mejor traducirla por la locución adverbial “en vano”: TA “*todo será en vano*”.

Cód. de muestra	LT222
TCR	00:55:47
VO	ما تروق يا دياب، لسه زعلان؟
VS	¡ Respira! ¿Todavía estás en contra mía?

Encontramos con una traducción imprecisa traduciendo “لسه زعلان” (¿Todavía estás enfadado?) por “¿Todavía estás en contra mía?” utilizando la locución adverbial “en contra” que significa “en oposición a algo o alguien” (DRAE). Además, la VS comete un error gramatical con respecto a la LM usando *en contra* con un pronombre posesivo *mío*. Asimismo, se traduce la primera parte de la frase “ما تروق” por ¡*Respira!* y la traducción correcta es: ¡*No te pongas así!*

Cód. de muestra	LT223
TCR	01:11:30
VO	خد يا شيخ شعبان اشرب بل ريقك بشوية شربات
VS	Bebe un poco de sirope , jeque Chaaban

Al-šarbāt “الشربات” es una bebida típica en el mundo árabe que se sirve en las ocasiones alegres, especialmente, las bodas. Es un jarabe diluido de rosa o frutas. En este caso se traduce por “sirope”: líquido espeso azucarado que se emplea en repostería y para elaborar refrescos (DRAE), que a nuestro juicio, se puede prestar confusión al receptor, puesto que el *sirope* es como una salsa más que una bebida, que se añade a los postres, tartas, helados, etc. Podría ser más conveniente usar la palabra *jarabe*.

Cód. de muestra	LT224
TCR	01:16:58
VO	وتفتكر هنقدر على الظالم يا شيخ حسونة
VS	¿Estaremos a la altura, jeque Hassouna?

En este ejemplo, la VS comete otro caso de imprecisión traduciendo “هنقدر على الظالم” que vendría a ser “ser capaces de vencer al opresor” por la locución adverbial “estar a la altura” que significa, según el DRAE, “a tono con algo, al mismo grado”.

Cód. de muestra	LT225
TCR	01:17:33
VO	أبا مجد دا جبل صلب
VS	Abu Suelam es un gigante

En esta escena Mohamed efendi quiere decir que Abu Suelam es un hombre fuerte que tolera los malos tiempos y no se rinde ante las adversidades, es como una “جبل صلب” *montaña fuerte*. La solución ofrecida por la VS se puede prestar a confusión traduciendo جبل صلب por *gigante* que tiene que ver con la enorme estatura de una persona o con su distinción en una actividad.

Cód. de muestra	LT226
TCR	01:18:17
VO	عمل انه مسورق واترمى في الأرض من الصدمة واتشل
VS	Sufrió un ataque epiléptico.

En este contexto, el verbo “عمل” significa “fingir”. La omisión de este verbo afecta al sentido de la oración original puesto que revela el carácter de Youssef y cómo, a lo largo de la película, se hace el aliado de Abu Suelam y la gente del pueblo en la crisis del riego, aunque la verdad es que busca todo el tiempo su propio interés.

Cód. de muestra	LT227
TCR	01:28:59
VO	أكبر كبير في البلد هينام نومتك دي
VS	Los cabezotas como tú ... estarán a mis pies.

En esta escena, Elwani se encontraba tendido en el suelo atado por los pies, y el alcalde y sus hombres le azotaban. La traducción literal de la frase es “el hombre más importante del pueblo va a dormir como tú/ tenderse como tú” es decir “va a estar en tu lugar, castigado”.

Consideramos que el uso del adjetivo “cabezota” “terco, obstinado” (segunda acepción, DRAE) y la locución adverbial “a los pies de alguien” “a su entera disposición o servicio, usado también como fórmula de cortesía para expresar respeto o sumisión” (DRAE) no refleja de manera precisa lo que quiere decir el alcalde. En nuestra opinión, la traducción dada en la VS no refleja el sentido de la frase original, así que podría traducirla por “esto será el destino de quien me desafíe” que no se ciñe a la literalidad del original pero mantiene lo que quiere decir la VO.

Cód. de muestra	228
TCR	01:30:36
VO	لأننا كنا رجالاً ووقفنا وقفة رجالاً
VS	Hemos apretado los codos y no nos hemos ablandado.

En su reunión con los hombres del pueblo para discutir el problema del riego, Abu Suelam, en un discurso entusiasta, repite la frase “لأننا كنا رجالاً ووقفنا وقفة رجالاً” (porque éramos hombres de verdad y adoptábamos actitud de hombres de verdad) para recordar a los hombres del pueblo las hazañas de su juventud y cómo antes eran hombres de verdad y cómo afrontaban las desgracias con valentía. Basándose en las definiciones de los diccionarios españoles consultados, consideramos que la traducción dada en la VS errónea, ya que la locución verbal “apretar los codos” significa “Asistir a un moribundo próximo a expirar” (DRAE); “dedicarse a estudiar una materia con gran ahínco” (GDLE).

Cód. de muestra	LT229
TCR	01:32:11 - 01:32:20
VO	فضلت كافي خيرى شري فضلت عايش وساکت وصابر، وعايش على أيام زمان
VS	Llevo una vida sin historia . Yo sobrevivo cansando mi espalda duramente , yo vivo de mi pasado

La expresión كافي خيرى شري significa “mantenerse alejado para evitar daños” (DHC, 458), es decir, alejado de problemas y conflictos, o no expresa su opinión libremente en los asuntos que le afecten. La VS la traduce por “vida sin historia” quizás quiera decir una vida sin altibajos, sin sucesos o acontecimientos para narrar, si bien, en nuestra opinión no es del todo una traducción precisa.

En cuanto a la segunda frase عايش وساکت وصابر la VS no recoge la idea original llevando a una frase incomprensible “sobrevivo cansando mi espalda duramente”. En esta escena, Abu Suelam expresa a los hombres del pueblo su agonía diciendo “me aguantaba la vida en silencio y con paciencia viviendo en mis recuerdos o en mi pasado”.

Cód. de muestra	LT230
TCR	01:33:12
VO	كل أولاد البلد قاعدين يتفرجوا علينا واحنا حاطين ايدينا على خدنا وعمالين نتكلم ونلطم زي النسوان
VS	La juventud de hoy nos mira, mientras que nos buscamos las pulgas .

La VS traduce la frase “حاطين ايدينا على خدنا وعمالين نتكلم ونلطم زي النسوان” por “nos buscamos las pulgas”. La expresión حاطين ايدينا على خدنا (apoyar la mano en la mejilla) muestra pasividad; y la segunda parte de la frase عمالين نتكلم ونلطم زي النسوان significa literalmente “charlamos

y nos abofeteamos la cara como las mujeres”. Por lo cual, queda claro que la locución verbal “buscar las pulgas a alguien” (molestarlo o provocarlo) no tiene nada que ver con la frase original. Cabe destacar que, aunque está prohibido en el Islam, las mujeres de estratos populares suelen abofetarse la cara en señal de pena y lamento, sobre todo, en los funerales.

Cód. de muestra	LT231
TCR	01:42:38
VO	انت لو كنت ضيف، أنا كنت حطيتك في رموش عينا
VS	Si tú fueses mi huésped, te habría dado mi casa .

La frase utilizada por la VS “te habría dado mi casa” para trasladar al español la expresión “يحط شخص في (رموش) عينه” no refleja el significado de tal expresión, sino más bien da lugar a confusión porque el enunciado original significa literalmente “poner a alguien en (las pestañas de) los ojos”, es decir “cuidar muy bien a alguien u ocuparse de él”

Cód. de muestra	LT232
TCR	01:48:22
VO	هاتلي بالكوز دا ملح وبالكوز الثاني هاتلي به سكر
VS	Voy a cambiar esta tienda por sal, y la otra por azúcar.

En este caso, observamos que se ha producido un error traduciendo “كوز” literalmente “mazorca de maíz” por “tienda”. En el quiosco de Youssef, se aplica el sistema de trueque. Pues proponemos la traducción siguiente: *Voy a cambiar esta mazorca por sal y la otra por azúcar.*

Cód. de muestra	LT233
TCR	01:56:33
VO	وسع يا واد منك له
VS	Apartaos, marmotas .

Este ejemplo nos llama la atención porque la VS traduce “واد” (chico/chiquillo) por “marmota” que significa una persona que duerme mucho, además dispone de una acepción de uso coloquial despectivo que es “una criada doméstica” algo que se aleja totalmente de la VO.

Cód. de muestra	LT234
TCR	01:58:07
VO	رزق وجه لغاية عندي
VS	¡Es una ganga !

La palabra رزق significa “sustento”, frecuentemente sustento de *Alá o* oportunidad de sustento. En un diálogo entre Youssef y Abdel Hadi, éste reprocha a Youssef por haber aprovecharse de la mala situación en la que se encuentra la gente del pueblo y empieza a vender comida a los trabajadores que vienen a construir la carretera que conduce al palacio del propietario feudal. Youssef le responde que es una oportunidad de sustento que la obtiene sin esfuerzo, o sea, que debe aprovecharse de esta ocasión. A nuestro entender, el significado de la palabra “ganga” (bien que se adquiere a un precio muy por debajo del que normalmente le corresponde, DRAE) no transmite el significado de la palabra árabe “رزق”.

5.2.2. Cambio total de sentido

Cód. de muestra	EC235
TCR	00:12:24
VO	سنة عشان تجيبي الجردل من عند قناوي
VS	Espera hasta que recupere el cubo que le di a Qinawi.

En esta ocasión, el error producido ha hecho que la frase cambie su sentido. La palabra “سنة” significa literalmente “un año”, la frase original se dice en tono irónico “¡un año para que recuperes el cubo!” En el contexto en el que está inserta, se corresponde con la quinta acepción del DRAE de la palabra “siglo” cuyo significado en el registro coloquial, es “mucho o muy largo tiempo”. Por tanto, proponemos como TA: *¡Tardaste un siglo en recuperar el cubo!*

Cód. de muestra	EC236
TCR	00:26:05
VO	هياكل من رقبتى حته؟
VS	¿Me hará daño en el cuello?

En este ejemplo, nos encontramos claramente con un error de traducción debido a la falta de comprensión de la VO. La expresión “هياكل من رقبتى حته” literalmente “(el collar) comerá una parte del cuello”, tal expresión, en el dialecto egipcio, da a entender que una prenda de vestir o una joya le queda bien a alguien, por consiguiente, la traducción correcta podría ser “Me queda muy bien, ¿no?”.

Cód. de muestra	EC237
TCR	00:29:23
VO	طب متز علش
VS	No sea tan molesto

En este caso el error producido afecta a la semántica de la oración, ya que el traductor usa el verbo *ser* en vez de *estar* lo que cambia totalmente el sentido del enunciado original. El adjetivo *molesto* cambia de significado según vaya acompañado del verbo *ser* o del verbo *estar*; con *ser* significa *fastidioso* y con *estar* significa *enfadado*. Pues la traducción correcta es “No estés molesto”.

Cód. de muestra	LT238
TCR	00:11:18
VO	معلش يا دياب
VS	No me busques, Diab.

Si buscamos el significado de معلش en el DEA (1986: 828), hallamos dos acepciones: 1. No te preocupes; 2. Perdóname, lo siento. Por tanto, la solución ofrecida por la VS es errónea, pues “buscarse” quiere decir según el DUEA “meterse con una persona o provocarla”.

Cód. de muestra	LT239
TCR	00:20:40
VO	جتك الغم، يعني أفندي ياخي
VS	¿Me tomas por un campesino?

Aquí en este diálogo, Elwani recibe a Abdel Hadi con agrado ofreciéndole a sentarse sobre la estera por estar más cómoda y limpia que el suelo o la tierra. Abdel Hadi le respondió en tono de burla que no es un efendi acostumbrado a la vida lujosa de la ciudad, sino un campesino. Según el DUEA, la locución verbal “tomar algo por” significa “creerlo o considerarlo equivocadamente”. En este ejemplo, la VS se equivoca traduciendo “¿Me tomas por un efendi? por “¿Me tomas por un campesino?” lo que catalogamos un error de traducción.

Cód. de muestra	LT240
TCR	00:22:48
VO	سلامات يا حكومة
VS	¡Bravo por el gobierno!

En este caso, el error producido ha hecho que la frase cambie totalmente su sentido y resulte incomprensible para el receptor meta. Los ingenieros agrónomos le afirmaron a Abdel Hadi que el gobierno da las órdenes del riego por solo cinco días en vez de diez, lo que hace que Abdel Hadi estalle de furia diciendo “سلامات يا حكومة” que denota disgusto y menosprecio mostrando que él no hace caso a lo dicho, es decir, a las órdenes del gobierno. Hemos intentado buscar un término equivalente en la lengua terminal sin hallarlo. En lugar de ello, proponemos la siguiente TA en un intento de recoger la idea del original y transmitir las sensaciones del personaje en esta escena: *¡Vaya con el gobierno!*

Cód. de muestra	LT241
TCR	00:30:43
VO	الناس مضايقة اوي من الحكاية دي
VS	Están muy animados .

Observamos, en esta muestra, un error producido de una falta de comprensión que afecta la semántica de la oración llevando a una oración confusa y de sentido inverso. La traducción correcta sería: *A todos les agobia este asunto.*

Cód. de muestra	LT242
TCR	01:24:43
VO	اهو تلم خيبتك على خيبيتي وتبقى خيبة الأمل راقبة جمل
VS	Casemos nuestras miserias y ganaremos el premio gordo .

La falta de comprensión por parte de la VS lleva a interpretar el refrán *جمل خيبة الأمل راكبة جمل* en sentido inverso y da lugar a equivocación. El refrán expresa el gran fracaso de una persona al no poder lograr su sueño, y al mismo tiempo conlleva una ironía de este fracaso describiéndolo que es tan grande que monta un camello para que todo el mundo lo vea. La VS lo traslada por *ganar el premio gordo* que, según el DRAE, significa “*lote o premio mayor de la lotería*”.

Cód. de muestra	LT243
TCR	01:45:32
VO	ولا يهملك، اعملي الفطيرة بالدقيق كله
VS	Peor , haz una torta con toda la harina.

La VS traduce la fórmula “ولا يهملك” (no te preocupes) por “peor” cambiando el sentido y dando lugar a equívoco.

Cód. de muestra	LT244
TCR	01:47:20
VO	انت راجل متعلم مش فلاح
VS	¡Ud. solamente es un paleto !

La traducción aportada por la VS cambia totalmente el sentido de la frase original que denota elogio o alabanza convirtiéndola en una frase que indica desprecio. La VS traduce la frase *eres una persona instruida, no eres campesino* por *usted es un paleto*. Según la segunda acepción del DRAE *paleto* es un adjetivo despectivo: “dicho de una persona: rústica y sin habilidad para desenvolverse en ámbitos urbanos”.

5.2.3. Expresiones impropias de la LM

Cód. de muestra	EC245
TCR	00:28:12
VO	هتجيب دا كله منين، انت حيلتك اللضا؟!
VS	No tienes ni un centavo a tu nombre

La expresión “no tener ni un centavo a tu nombre” no es propia de la LM. En cambio, existe la frase “no tener ni un céntimo” recogida en el GDLE que podemos considerarla una frase reconocida como equivalente en la lengua meta. Asimismo existe la locución adverbial coloquial “sin blanca” que significa sin dinero con el verbo *estar* o *quedarse*.

Cód. de muestra	EC246
TCR	00:33:54
VO	عنده وش
VS	Tiene un tornillo suelto.

La expresión “tener un tornillo suelto” no es propia de la LM, puesto que la expresión o la locución verbal registrada en los diccionarios consultados es “faltarle a alguien un tornillo o tener flojos los tornillos”.

Cód. de muestra	LT247
TCR	00:33:30 - 00:33:33
VO	ابوه كده نبعثها للحكومة طوالي كلام معقول برديو
VS	Sí, enviémosla al gobierno. No es tonto .

Después de una larga discusión sobre el problema del riego y cómo solucionarlo, Mohamed efendi propone escribir una petición al

gobierno lo que le parece una buena idea al resto de los campesinos y los propietarios de tierras. No nos parece conveniente utilizar la negación de adjetivo tonto *no es tonto*, lo que llevamos a ofrecer una TA: *Parece lógico*. Según el DRAE, la quinta acepción de “tonto” es “que carece de sentido o de motivo”. La traducción “no es tonto” significa “no carece de sentido” que es correcto aunque creemos que su uso de tal forma no es común en español.

Cód. de muestra	LT248
TCR	00:41:57
VO	بطلوا قر على محمود بيه، الراجل عايز يخدم البلد جتكم الغم.
VS	Dejar de tirarle piedras , el bey solo quiere nuestro bien.

En esta escena Diab estaba hablando en un tono de asombro y lástima de que la tierra de Mahmoud bey se riega sin problemas y cuando quiera, mientras que a ellos el gobierno les corta el agua y les reduce los días del riego. Mohamed efendi malentende las palabras de su hermano Diab y le reprocha su envidia y su mala opinión de Mahmoud bey diciéndole que el bey no busca su propio beneficio, sino el del todo el pueblo. La VS traduce **بطلوا قر** por la locución verbal “tirar alguien piedras” que significa “estar loco o muy irritado” (DRAE) que es incorrecto y podría dar lugar a malentendidos para el receptor.

Conclusiones

6. CONCLUSIONES

Cuando decidimos realizar una tesis doctoral sobre los textos audiovisuales, especialmente entre dos culturas alejadas y dos lenguas distintas como el árabe y el español, sabíamos que era una tarea ardua. Sin embargo, estábamos entusiasmados por aportar nuestro grano de arena a un área de estudio tan peculiar como la variedad de TAV, especialmente, la combinación lingüística árabe-español. La dificultad de traducir los textos audiovisuales, además de las convenciones propias de los textos escritos, estriba en que poseen marcas de oralidad lo que constituye un desafío al traductor que debe estar atento a estos rasgos para no caer en “artificialismos, derivados de literalismos o de presencia única del modo escrito con lo que se traicionaría el modo híbrido específico de estos textos” (Hurtado Albir, 2014: 581).

Consideramos que los análisis descriptivos-contrastivos entre un texto original y un texto meta suponen un esfuerzo por comprender los mecanismos utilizados en el proceso de traducción, constituyendo una traba a quien afronta este tipo de análisis, sobre todo, si es de un texto audiovisual. Una de las dificultades encontradas en la elaboración de esta tesis basada en películas árabes subtituladas en español, fue la escasez de diccionarios árabe-español de coloquialismos o del habla cotidiana lo que lleva a recurrir, en algunos casos, a diccionarios de lengua intermedia. Otra dificultad concierne a la selección del tipo de técnica y/o norma utilizada debido a la vaguedad, en algunos casos, de la solución dada en las versiones

subtituladas. Además, en ciertos casos, resulta difícil clasificar algunas muestras en una única categoría determinada, puesto que tendría cabida en varias.

En este capítulo y una vez concluido el análisis cualitativo que hemos realizado en el capítulo anterior, pasamos a realizar una valoración e interpretación de los resultados obtenidos del mismo atendiendo a los objetivos que planteamos al principio de nuestro estudio.

Con el fin de lograr el objetivo principal de nuestro estudio que es verificar si las tipologías de estrategias traductoras existentes, y tradicionalmente basadas en combinaciones de idiomas con el inglés son aplicables para analizar la TAV para el caso concreto de la combinación lingüística árabe – español, partiendo del análisis del tratamiento de los términos culturales presentes en los textos audiovisuales seleccionados para esta investigación, hemos planteado cinco objetivos específicos. A lo largo del estudio, hemos cumplido los tres primeros objetivos. En las conclusiones, abordaremos el cuarto y el quinto, que son: identificar el método traductor empleado para llevar a cabo el trasvase interlingüístico árabe-español y determinar los focos culturales de mayor conflicto cultural en la traducción árabe-español.

En el presente capítulo presentamos las conclusiones cualitativas a partir del análisis que hemos llevado a cabo en el capítulo anterior. Nos ocupamos, a continuación, de las conclusiones de tipo cuantitativo y, por último, reflexionamos sobre las perspectivas futuras de investigación.

6.1. Conclusiones cualitativas

El lenguaje audiovisual de las películas, objeto de estudio, se sitúa en un plano coloquial caracterizado por la profusión de frases hechas, locuciones y expresiones idiomáticas, entre otros rasgos. Debido a la distancia cultural entre las culturas en cuestión y la inexistencia de un equivalente en la lengua meta junto con la limitación espacio-temporal, los traductores recurren, en muchos casos, a apartarse de la literalidad.

El criterio traductor que adoptan las versiones subtituladas, donde no cuentan con un equivalente en español ya existente y reconocible que cumpla la misma función del original, es reformular, omitir o parafrasear el contenido o el sentido interno del enunciado original para evitar frases forzadas y, a la vez, lograr la aceptación del receptor meta. Sin embargo, no siempre conlleva la misma función fática y fuerza expresiva que el original y los rasgos distintivos de las versiones originales se pierden en el proceso del trasvase lingüístico, como en los casos de suavización o pérdida del tono de amenaza, desprecio e ironía. En otros casos, observamos un cambio de registro donde se dota al texto de un grado de formalidad que diverge sustancialmente del original por más elevado. Se trata por tanto de una pérdida del carácter coloquial y espontaneidad con respecto al original.

Tanto las fórmulas de tratamiento como las expresiones vocativas e interjectivas desempeñan un papel esencial en la caracterización de los interlocutores y las relaciones entre sí. Su trasvase a otra lengua

plantea complejos problemas socioculturales de traducción, ya que no solo difiere de una lengua a otra sino también de un grupo social a otro dentro de la misma lengua. Este problema se agrava cuando se trata de discursos conversacionales como es el caso de los textos cinematográficos.

Son varios los factores que influyen en el uso de las fórmulas de tratamiento y, por consiguiente, que entran en juego a la hora de traducir estos términos problemáticos: la relación interpersonal (la distancia o proximidad entre los hablantes), la relación jerárquica (diferencia de edad, de clase social, de nivel de estudios, etc.), diferencia entre las variedades diatópicas (por ejemplo, entre el campo y la ciudad), diferencias diacrónicas, etc.

En la cultura árabe se emplea las fórmulas de tratamiento que denotan parentesco para personas que no son de la familia como خالتي بنتي (tía, padre, tío, hijo e hija). En la mayoría de los casos, las VSs aplican la técnica de *omisión* lo que lleva a la pérdida de la carga cultural del original. Otras fórmulas no tienen un término equivalente o análogo en la LM como حاج *haj/hajj* que fue traducida por *usted* al no existir en la LM un equivalente que transmite o reproduce su significado exacto, y la otra fórmula شيخ *sheij* trasladada por la VS como *jeque*, su equivalente acuñado en algunos diccionarios españoles como el DRAE y el DUEA, aunque no corresponde con su uso social.

Observamos que menudean tantas maldiciones e insultos en las películas cuyos personajes descargan su ira contra los que se han dedicado a amargarles la vida. Tales insultos se consideran como

restitución de una justicia que no llegará por ninguna otra vía. Se maldice de diversas maneras, aunque lo más frecuente son las fórmulas que contienen el nombre de Dios, vocablo que no siempre se mantuvo en las VSs.

El hecho de que las religiones de las culturas origen y meta son distintas lleva a que el vocabulario islámico, las expresiones jaculatorias y los preceptos islámicos presentan escollos culturales para los traductores. Debido a la especificidad léxica del vocabulario religioso y la carencia de los espectadores meta de referentes para conocer este vocabulario propio de la cultura árabe, se muestra una mayor tendencia a la *omisión* que neutraliza el carácter religioso del original junto con la *adaptación* y la *creación discursiva* que reformula, en ciertas ocasiones, el enunciado original. El empleo de estas técnicas genera un texto subtítulo más secularizado, perdiendo la marca religiosa del original.

En las *Paremiás*, incluso en los pocos casos en los que existen en la LM un refrán o proverbio que da el mismo sentido del original, las VSs no lo usan optando por la norma de *reformulación* asociada, normalmente, con la técnica de *creación discursiva* que presentan una elevada frecuencia en esta restricción.

Entre las normas de traducción que parece estar asociada con las *Cuestiones léxicas generales* destaca la *explicitación* que se consigue con las técnicas de *particularización* y *descripción*. Las VSs optan por ofrecer términos más concretos para lograr transmitir lo que quiere decir las VO o el sentido interno de las mismas.

En cuanto a las *Interjecciones y onomatopeyas*, las VSs aplican, en la mayoría de los casos, la *implicitación* que está siempre asociada a lo largo del corpus con la *omisión*, salvo en dos casos con la *compresión* en otras categorías de restricciones.

En lo referente a las *Expresiones fijas*, la norma predominante es la *explicitación* seguida por la *reformulación* y la *implicitación* respectivamente, junto con las técnicas que se corresponden a estas normas que son: *descripción*, *particularización*, *creación discursiva* y *omisión*.

Se ha identificado la *explicitación* como la norma predominante para la restricción de *Relación texto-imagen* en la que las VSs tienden a explicitar lo que se ve en la imagen mediante vocablos más precisos.

Tanto las *Referencias socioculturales* como las *Referencias religiosas* registran mayor frecuencia de aparición de la técnica de *implicitación*.

Cabe resaltar que cualquier traducción admite un margen de errores, especialmente, al abordar la traducción de aspectos culturales. En el proceso del trasvase de la lengua de partida a la lengua de llegada, nos hemos encontrado con un elevado número de errores de traducción e inconvenientes generados por la falta de comprensión de la LO y la falta de rigor en la LM que resultan en: traducción imprecisa o demasiado alejada de la VO, cambio total de sentido y expresiones impropias de la LM.

6.2. Conclusiones cuantitativas

Nuestro corpus consta de 248 muestras, entre ellas, 194 han sido traducidas correctamente y 54 han trasladado a la LM erróneamente. Distribuimos las 194 muestras, que contienen 229 términos culturales, en las siete categorías de las restricciones, mientras que dedicamos un apartado específico para analizar las 54 muestras traducidas erróneamente.

Teniendo en cuenta que, en algunas muestras, analizamos más de un término cultural en la misma muestra, esto supone en total 283 términos culturales analizados en este trabajo de investigación (229 clasificados en las siete categorías y 54 casos de traducción errónea).

Realizamos en este apartado una cuantificación de las ocurrencias de los tres parámetros de nuestro modelo de análisis (restricciones, normas y técnicas) a partir de las muestras analizadas en el capítulo 5 presentando una tabla para cada uno de ellos, para concluir con una tabla de los errores de traducción identificados en nuestro corpus.

Restricción	EC	LT	Total muestras	Total términos culturales
Parecias	9	2	11	11
Cuestiones léxicas generales	16	9	25	27
Interjecciones y onomatopeyas	4	7	11	13
Expresiones fijas	39	19	58	63
Relación texto-imagen	7	3	10	10
Referencias socioculturales	32	23	55	77
Referencias religiosas	10	14	24	28
Total	117	77	194	229

Tabla 13. Análisis cuantitativo de las restricciones presentes en el corpus

El número total de muestras en nuestro corpus que han sido traducidas correctamente es 194 que contienen un total de 229 términos culturales analizados. Clasificamos dichas muestras en siete categorías de restricciones de traducción.

Como está demostrado en la tabla anterior, la película *Estación Central* presenta mayor presencia de restricciones que *La tierra*. Las restricciones que registran una alta presencia en el corpus son las *expresiones fijas* y las *referencias socioculturales*.

A continuación les siguen las *referencias religiosas* y las *cuestiones léxicas generales*, y por fin, las *paremias* (refranes y proverbios), las *interjecciones* y *onomatopeyas*, y la *relación texto-imagen* que presentan casi el mismo número de frecuencia en nuestro corpus.

En la siguiente tabla mostramos las ocurrencias de normas de traducción identificadas en cada película.

Norma	EC	LT	Total
Estandarización lingüística	6	7	13
Naturalización	8	14	22
Explicitación	31	30	61
Fidelidad lingüística	6	3	9
Eufemización	2	2	4
Disfemización	2	1	3
Implicitación	57	25	82
Reformulación	38	23	61
Total	150	105	255

Tabla 14. Análisis cuantitativo de las normas presentes en el corpus

Como está demostrado en la tabla anterior, las normas más utilizadas son: la *implicitación* seguida por la *explicitación*, la *reformulación*, y la *naturalización* respectivamente. Las normas con menor frecuencia son: la *estandarización lingüística* y la *fidelidad lingüística*. En cuanto a la *eufemización* y la *disfemización*, se aplican en muy escasos casos.

A continuación, mostramos las ocurrencias de las técnicas utilizadas en nuestro corpus, según cada película.

Técnica	EC	LT	Total
Adaptación	8	12	21
Ampliación lingüística	1	-	1
Amplificación	2	1	3
Compresión lingüística	2	-	2
Creación discursiva	37	24	61
Descripción	17	12	29
Equivalente acuñado	3	5	8
Generalización	5	7	12
Omisión	54	27	81
Particularización	16	14	30
Préstamo	2	-	2
Traducción literal	-	1	1
Transposición	2	-	2
Variación	3	1	4
Total	152	104	256

Tabla 15. Análisis cuantitativo de las técnicas presentes en el corpus

Se ha comprobado que las técnicas más utilizadas por las VSs son: la *omisión*, la *creación discursiva*, la *particularización* y la *descripción*, respectivamente. La preferencia de utilizar estas técnicas afirma la tendencia de presentar una traducción más accesible para el espectador meta y menos recargada. A continuación, se utiliza la *adaptación* seguida por la *generalización* y el *equivalente acuñado*. El resto de las técnicas se emplean en muy pocos casos.

Cabe destacar que en numerosas ocasiones, aplicamos el *doblete* y el *triple* tanto en las normas como en las técnicas de traducción, lo que resulta en que el número total de normas y técnicas supera el número de las muestras y los términos analizados.

En la tabla siguiente mostramos la cuantificación de los errores identificados en nuestro corpus.

Tipo de error	EC	LT	Total
Traducción imprecisa o demasiado alejada de la VO	13	27	40
Cambio total de sentido	2	8	10
Expresiones impropias de la LM	2	2	4
Total	17	37	54

Tabla 16. Análisis cuantitativo de los errores presentes en el corpus

Como se observa en la tabla 16, el número total de errores identificados es 54. *La tierra* presenta un número de errores más elevado que *Estación Central*. La categoría de *Traducción imprecisa o demasiado alejada de la VO* es la que registra el mayor número de errores en el corpus con 40 ocurrencias frente a 10 casos de cambio

total de sentido y, por último, las expresiones impropias de la LM son tan solo 4 ocurrencias.

A través de los datos presentes en las tablas anteriores, concluimos que el método traductor que adoptan las VSs es el método interpretativo-comunicativo centrado en la forma del mensaje meta, con una decantación y preferencia a ofrecer una traducción aceptable en la acepción de Toury (tendencia hacia la lengua y la cultura meta).

6.3. Perspectivas futuras

Esperamos que la presente tesis contribuya a seguir investigando en esta área de estudio para poder aportar más propuestas traductológicas a los estudios dedicados a la combinación lingüística árabe-español que, hasta el momento, dista mucho de haber recibido la atención que merece por parte de los investigadores de traducción audiovisual.

Sería interesante abordar otros géneros de textos audiovisuales como los textos publicitarios, los documentales y los dibujos animados para extraer conclusiones definitivas y resultados fidedignos, ya que cada género está destinado a un público determinado, como el caso de los dibujos animados que están dedicados al público infantil.

A nuestro parecer, esta línea de investigación (estudios contrastivos en la combinación lingüística árabe-español), sobre todo, en la variedad de traducción audiovisual (TAV), sirve como un instrumento poderoso para distintos fines traductológicos y pedagógicos:

1. La formación de traductores, no necesariamente de textos audiovisuales, ya que “sirve para que el futuro traductor desarrolle habilidades de síntesis, creación, trabajo bajo restricciones, etc., que le han de resultar luego útiles en cualquier actividad profesional” (Mayoral Asensio, 2001: 37).
2. La elaboración de diccionarios bilingües o multilingües del habla cotidiana, modismos y coloquialismos.
3. La enseñanza de ambas lenguas, el árabe y el español.

Por último, quisiéramos resaltar que este tema de investigación es susceptible de sugerencias y modificaciones, ya que nuestro propósito no ha sido nunca dogmático. Mediante esta tesis, pretendemos abrir camino a otros estudios futuros que enriquecen este ámbito de estudios.

Bibliografía

BIBLIOGRAFÍA

- Abdelrahman, L. (2005). La mujer en el cine egipcio. En C. Domingo Pérez (Coord.), *Mujer y desarrollo*. Col·lecció Quaderns Feministes (pp. 57-69), 5. València: Universitat de València, Institut Universitari d'Estudis de la Dona.
- Agost, R. (1999). *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel Practicum.
- Agost, R., Chaume Varela, F. y Hurtado Albir, A. (2007). La traducción audiovisual. En A. Hurtado Albir (Dir.) *Enseñar a traducir: Metodología en formación de traductores e intérpretes* (pp. 183-196). Madrid: Edelsa.
- Ahmed Thawabteh, M. (2001). Lexical problems in Arabic-English subtitling. *Komunikacija I Kultura*, II (2), 207-220. Disponible en:
<https://www.komunikacijaikultura.org/index.php/kk/article/view/184/141> [Consulta: 6 de abril de 2016]
- Al-Ekhnawy k. y Ali, J. (2011). *'Arabi Liblib: Egyptian Colloquial Arabic for the Advanced Learner. Idioms and Other Expressions*. Cairo: American University in Cairo.
- Al-Gohary, M. (ed.) (2007). *Mu'ŷam luga al-ḥayāa al-yawmīyya* (Diccionario del habla cotidiana). El Cairo: Al-Maktaba al-Akadimiyya.
- Al-Ḥaḍarī, A. (2007). *Tarīj al- sīnīmā fī Miṣr* (Historia del cine en Egipto). El Cairo: Organización General Egipcia del Libro.

- Alkasan, J. (1982). *Al-sīnīmā fī al-watan al-‘arabī* (El cine en el mundo árabe). Kuwait: Consejo Supremo de Cultura, Artes y Humanidades.
- Amin, A. (2013). *Qāmūs al-‘ādāt wa-l-taqālīd wa-l-ta‘ābīr al-maṣriyya* (Diccionario de costumbres, tradiciones y expresiones egipcias). El Cairo: Hindawī.
- Arias, J. P. y Morillas, E. (1997). *El papel del traductor*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- Arregui Barragán, N. (2005). Estado de la investigación en el ámbito de la teoría de la traducción literaria. *Çédille, Revista de estudios francesas*, 1, 2-27.
- Ávila, A. (1997a). *El doblaje*. Madrid: Cátedra.
- Ávila, A. (1997b). *Historia del doblaje cinematográfico*. Barcelona: CIMS.
- Badawi, E. y Hinds, M. (1986). *A dictionary of Egyptian Arabic*. Beirut: Librairie du Liban.
- Baker, M. (Ed.). (2001). *Encyclopedia of Translation Studies*. London and New York: Routledge. (Trabajo original publicado en 1998).
- Baker, M. (2014). The Changing Landscape of Translation & Interpreting Studies. En S. Bermann y C. Porter (Eds.), *A Companion to Translation Studies* (pp. 15-17). Chichester: John Wiley & Sons Ltd.
- Ballester Casado, A. (1999). *Traducción y nacionalismo. La recepción del cine americano en España a través del doblaje*

- (Desde los inicios del sonoro hasta los años cuarenta) (Tesis doctoral). Universidad de Granada.
- Ballester Casado, A. (2001). El doblaje en contexto: el caso de *Sangre y arena* en la España de posguerra. En M. Duro (Coord.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación* (pp.209-228). Madrid: Cátedra
- Bassnett-McGuire, S. y Lefevere, A. (Eds.). (1990). *Translation, history and culture*. London: Pinter Publishers.
- Bassnett-McGuire, S. (2014). *Translation Studies* (4th ed.). London: Routledge. (Trabajo original publicado en 1980).
- Bernal Merino, M.A. (2002). *La traducción audiovisual: análisis práctico de la traducción para los medios audiovisuales e introducción a la teoría de la traducción filológica*. Servicios de Publicaciones: Universidad de Alicante.
- Bichai, A. (4 de febrero de 2017). *Sīnīmā al-mar'a* (El cine de la mujer). *Al-Waṭan*. Disponible en: <https://www.elwatannews.com/news/details/1848386>
- Bogucki, L. (2009). Amateur subtitling on the Internet. En J. Díaz Cintas y G. Anderman (Eds.), *Audiovisual translation: Language transfer on screen* (pp. 49-57). London: Palgrave Macmillan.
- Calvo Ferrer, J. R. (2010). Análisis contrastivo de las escuelas lingüísticas de traducción y de la escuela de polisistemas aplicado al estudio del argot. *Tonos. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 20. Disponible en:

https://www.um.es/tonosdigital/znum20/secciones/tritonos-1-traduccion_argot.htm [Consulta: 6 de febrero de 2018]

- Camacho Roldán, P. (2014). Los subtítulos cinematográficos: Un puente entre culturas. *Oceánide*, 6. Disponible en: <http://oceanide.netne.net/articulos/art6-6.pdf> [Consulta: 2 de enero de 2015]
- Cámara Aguilera, E. (1999). *Hacia una traducción de calidad: técnicas de revisión y corrección de errores*. Granada: Grupo Editorial Universitario D.L.
- Carbonell i Cortés, O. (1996). Lingüística, traducción y cultura. *Trans: Revista de Traductología*, 1, 143-150.
- Carbonell i Cortés, O. (1997). *Traducir al otro: traducción, exotismo, poscolonialismo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Carbonell i Cortés, O. (1998). *Traducción y cultura: de la ideología al texto*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- Casado Velarde, M. (1988). *Lenguaje y Cultura: la etnolingüística*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Cerezo Merchán, B. (2012). *La didáctica de la traducción audiovisual en España: un estudio de caso empírico-descriptivo* (Tesis doctoral). Universitat Jaume I.
- Clave. *Diccionario de uso del español actual*. Madrid: Ediciones SM. Disponible en: <http://clave.smdiccionarios.com/app.php>
- Collins. *English-Spanish Dictionary*. Glasgow: HarperCollins. Disponible en: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english-spanish>

- Corpas Pastor, G. (1997). *Manual de fraseología española*. Madrid: Gredos.
- Cortés, J. (1996). *Diccionario de árabe culto moderno: árabe-español*. Madrid: Gredos.
- Coseriu, E. (1977). *Principios de semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- Coseriu, E. (1981). La socio- y la etnolingüística: sus fundamentos y sus tareas. *Anuario de Letras: Lingüística y filología*, vol. 19, 5-30.
- Chaume, F. (1994). El canal de comunicación en la traducción audiovisual. En F. Eguíluz, R. Merino, V. Olsen y E. Pajares (Eds.) *Trasvases Culturales, literatura, cine y traducción* (pp. 139-147). Vitoria-Gasteiz: Facultad de Filología, Departamento de Filología Inglesa y Alemana.
- Chaume, F. (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- Chaume, F. (2013a). Panorámica de la investigación en traducción para el doblaje. *Trans: Revista de Traductología*, 17, 13-34.
- Chaume, F. (2013b). The turn of audiovisual translation: New audiences and new technologies. *Translation Spaces*, 2, 105-123.
- Chaves García, M. J. (2000). *La traducción cinematográfica: el doblaje*. Huelva, Arias Montano: Servicio de Publicaciones, Universidad de Huelva.
- Chesterman, A. (1997). *Memes of Translation*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.

- De Felipe boto, M. (2004). Revisión del concepto de norma en los Estudios de Traducción. *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación*, 6, 59-74.
- De Linde, Z. y Neil K. (1999). *The semiotics of subtitling*. Manchester: St Jerome.
- Delabastita, D. (1989). Translation and Mass-Communication: Film and TV Translation as Evidence of Cultural Dynamics. *Babel*, 35 (4), 193-218.
- Díaz Cintas, J. (1998). Propuesta de un marco de estudio para el análisis de subtítulos cinematográficos. *Babel*, 44 (3), 254-267.
- Díaz Cintas, J. (1999). Dubbing or subtitling: The eternal dilemma. *Perspectives: Studies in Translatology*, 7(1), 31-40, DOI: 10.1080/0907676X.1999.9961346
- Díaz Cintas, J. (2001). *La traducción audiovisual: el subtitulado*. Salamanca: Almar.
- Díaz Cintas, J. (2003). *Teoría y práctica de la subtitulación: inglés - español*. Barcelona: Ariel.
- Díaz Cintas, J. (2005). Nuevos retos y desarrollos en el mundo de la subtitulación. *Puentes*, 6, 13-20.
- Díaz Cintas, J. y Muñoz Sánchez, P. (2006). Fansubs: Audiovisual translation in an amateur environment. *The journal of specialized translation*, 6, 37-52.
- Díaz Cintas, J. y Remael, A. (2007). *Audiovisual translation: subtitling*. Mánchester-Kinderhook: St. Jerome.
- Díaz Cintas, J. (2009). *New trends in audiovisual translation*. Bristol/Buffalo/Toronto: Multilingual Matters.

- Díaz Cintas, J. (2012). Sobre comunicación audiovisual, Internet, ciberusuarios... y subtítulos. En J. J. Martínez Sierra (Coord.) *Reflexiones sobre la traducción audiovisual: tres espectros, tres momentos* (pp. 93-107). València: Universitat de València.
- Díaz Cintas, J. (2013). Subtitling: theory, practice and research. En C. Millán y F. Bartrina (Eds.), *The Routledge Handbook of Translation Studies* (pp. 273-287). Londres/Nueva York: Routledge.
- Duro, M. (Coord.). (2001). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra.
- Eldalees, H.A; Al-Adwani, A; Yahiaoui, R. (2017). Fansubbing in the Arab World: *Modus Operandi* and Prospects. *Arab World English Journal for Translation & Literacy Studies*, 1 (1), 48-64. Disponible en:
https://www.academia.edu/31647082/Fansubbing_in_the_Arab_World_Modus_Operandi_and_Prospects
- Elena, A. (1999). *Los cines periféricos: África, Oriente Medio, India*. Barcelona [etc.]: Paidós.
- Elena, A. (2007) (Ed.). *Youssef Chahine: el fuego y la palabra*. Córdoba: Berenice.
- Elena, P. (1999). La crítica de la traducción: otros métodos, otros objetivos. *Trans: Revista de Traductología*, 3, 9-22. Disponible en: http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_3/t3_9-22_P Elena.pdf [Consulta: 27 de junio de 2016]

- Estación Central, *Bāb al-ḥadīd*. Subtítulos disponibles en: <https://www.opensubtitles.org/en/subtitles/5457671/cairo-station-es>
- Farid, S. (2007). Youssef Chahine: una historia egipcia. En A. Elena (Ed.) *Youssef Chahine: el fuego y la palabra* (pp.13-39). Córdoba: Berenice.
- Farid, S. (2008). Youssef Chahine: el gran cineasta egipcio. *Intramuros*, 28, Disponible en: <http://www.revistasculturales.com/articulos/38/intramuros/947/1/youssef-chahine-el-gran-cineasta-egipcio.html> [Consulta: 5 de octubre de 2016]
- Fernández Guizzetti, G. (1957). La etnolingüística: del mundo del idioma al mundo de la cultura. *Revista de Antropología*, 5, 1, 75-93.
- Ferrer Simó, M. R. (2005). Fansubs y scanlations: la influencia del aficionado en los criterios profesionales. *Puentes*, 6, 27-44.
- Fuentes-Luque, A. (2001). *La recepción del humor audiovisual traducido: estudio comparativo de fragmentos de las versiones doblada y subtitulada al español de la película "Duck Soup", de los hermanos Marx* (Tesis doctoral). Universidad de Granada.
- Gamal, M. (2008). Egypt's audiovisual translation scene. *Arab Media and Society*, 5. Disponible en: https://www.academia.edu/7450964/Egypt's_audiovisual_translation_scene [Consulta: 3 de septiembre de 2017]
- Gamal, M. (2009). Foreign movies in Egypt: subtitling, dubbing and adaptation. En A. Goldstein & B. Golubović (Eds.) *Foreign*

- language movies: dubbing vs. subtitling*. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/263848514_Foreign_movies_in_Egypt_subtitling_dubbing_and_adaptation
- Gamal, M. (2014). Audiovisual translation in the Arab World (v 0.4): Mapping in the field. *Arab Media and Society*, 19. Disponible en: <https://www.arabmediasociety.com/audiovisual-translation-in-the-arab-world-v-0-4-mapping-the-field/> [Consulta: 13 de mayo de 2017]
- Gambier Y. y Suomela-Salmi E. (1994). Subtitling: a type of transfer. En F. Eguíluz, R. Merino, V. Olsen y E. Pajares (Eds.) *Trasvases Culturales, literatura, cine y traducción* (pp. 243-252). Vitoria-Gasteiz: Facultad de Filología, Departamento de Filología Inglesa y Alemana.
- Gambier Y. y Doorslaer, L. V. (2010-2013). *Handbook of Translation Studies* (vols. 1-4). Amsterdam: John Benjamins.
- García Yebra, V. (1983). *En torno a la traducción*. Madrid: Gredos.
- García Yebra, V. (1994). *Traducción: historia y teoría*. Madrid: Gredos.
- Geertz, C. (1988). *La interpretación de las culturas*. Madrid: Gedisa.
- Ghazala, H. (2008). *Translation as problems and solutions. A Textbook for University Students and Trainee translators*. Beirut: Dar El-Ilm lilmalayin. (Trabajo original publicado en 1995)
- Gil-Bardají, A. (2008). *Procedimientos, técnicas, estrategias: operadores del proceso traductor*. Recercat. Disponible en:

[https://www.recercat.cat/bitstream/handle/2072/8998/TREBAL
L%20DE%20RECERCA%20ANNA%20GIL.pdf?sequence=1](https://www.recercat.cat/bitstream/handle/2072/8998/TREBAL%20L%20DE%20RECERCA%20ANNA%20GIL.pdf?sequence=1)

- González García, F. (2007). Entre los géneros y la propaganda: el cine de Chahine de 1950 a 1970. En A. Elena (Ed.) *Youssef Chahine: el fuego y la palabra* (pp.41-82). Córdoba: Berenice.
- Goris, O. (1993). The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation. *Target*, 5 (2), 169-190.
- Gottlieb, H. (1994). Subtitling: Diagonal translation. *Perspectives: Studies in Translatology*, 2(1), 101-121.
- Gottlieb, H. (1997). *Subtitles, Translation & Idioms*. Copenhagen: Universidad de Copenhague.
- Gubern, R. (2014). *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama.
- Hart, M. (1994). Subtítulos o doblaje: ¿Cuál cumple mejor con el trasvase cultural? En F. Eguíluz, R. Merino, V. Olsen y E. Pajares (Eds.) *Trasvases Culturales, literatura, cine y traducción* (pp. 261-268). Vitoria-Gasteiz: Facultad de Filología, Departamento de Filología Inglesa y Alemana.
- Hatim, B. y Mason, I. (1995). *Teoría de la traducción: una aproximación al discurso*. Barcelona: Ariel.
- Hatim, B. y Mason, I. (1997). *The Translator as Communicator*. London and New York: Routledge.
- Holmes, J. (1988). *Translated! Papers in Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi.
- Hotait Salas, L. (2006). Panorama del cine egipcio contemporáneo: una larga historia con varios finales. *Hesperia culturas del Mediterráneo*, 4, 95-108.

- Hurtado Albir, A. (Ed.) (1994). *Estudis sobre traducció*. Castellón: Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Hurtado Albir, A. (1999). *Enseñar a traducir: Metodología en la formación de traductores e intérpretes*. Madrid: Edelsa.
- Hurtado Albir, A. (2014). *Traducción y Traductología: Introducción a la Traductología* (7.^a ed.). Madrid: Cátedra. (Trabajo original publicado en 2001).
- Igareda, P. (2011). Categorización temática del análisis cultural: una propuesta para la traducción. *Íkala, revista de lenguaje y cultura*, vol.16, n.º. 27, 11-32
- Ivarsson, J. (1992). *Subtitling for the media: a handbook of an art*. Stockholm: Transedit.
- Izwaini, S. (2012). Amateur translation in Arabic-speaking cyberspace. *Perspectives Studies in Translatology*, 22 (1), 96-112. DOI: 10.1080/0907676X.2012.721378.
- Jawad Thanoon, A. (2008). Retos y soluciones de la subtitulación en árabe. *Mutatis Mutandis*, 1(2), 315-342. Disponible en: <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/mutatismutandis/article/view/343/318> [Consulta: 11 de diciembre de 2015]
- Jiménez Carra, N. (2015). Cultura, estereotipos, lengua y traducción: El subtitulado al inglés de la película ocho apellidos vascos. *Tonos. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 28. Disponible en: <http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/1227/757> [Consulta: 14 de febrero de 2015]

- Kahn, J.S. (1975). *El concepto de cultura: textos fundamentales*. Barcelona: Anagrama.
- Keesing, R. (1993). Teorías de la cultura. En H.M Velasco (Comp.) *Lecturas de antropología social y cultural: la cultura y las culturas* (pp. 43-74). Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Kroeber, A. L. y Kluckhohn, C. (1952) Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions. *Papers of the Peabody Museum of American Archaeology & Ethnology, Harvard University*, vol. XLVII, n.º 1
- La tierra, *Al-'rd*. Subtítulos disponibles en: <https://www.opensubtitles.org/en/subtitles/4645746/al-ard-es>
- Lambert, J. y Van Gorp, H. (1985). On describing translations. En T. Hermans (Ed.) *The Manipulation of Literature* (pp. 42-53). London and Sydney: Croom Helm.
- Lefevere, A. (1996). *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario* (Versión española traducida por María Carmen África Vidal y Román Álvarez). Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- Lepre O. (2015). Cultural references in fansubs: when translating is a job for amateurs. En E. Perego y S. Bruti (Eds.), *Subtitling Today: Shapes and Their Meanings* (pp.77-97). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Llácer, E.V. (1997). *Introducción a los estudios sobre traducción: Historia, teoría y análisis descriptivos*. València: Universitat de València, Departamento de Filología Inglesa y Alemana.

- López Guix, J.G. y Minett Wilkinson J. (1997): *Manual de traducción: inglés/castellano*. Barcelona: Gedisa Editorial, SA.
- Luque Nadal, L. (2009). Los culturemas: ¿unidades lingüísticas, ideológicas o culturales? *Language Design*, 11, 93-120.
Disponible en:
http://elies.rediris.es/Language_Design/LD11/LD11-05-Lucia.pdf [Consulta: 9 de octubre de 2018]
- Luyken, G., Herbst, T., Langham-Brown, J., Reid, H., & Spinhof, H. (1991). *Overcoming language barriers in television: Dubbing and subtitling for the European audience*. Manchester: European Institute for the Media.
- Maluf, R. (2005). A potential untapped? Why dubbing has not caught on in the Arab world. *Transnational broadcasting studies*, 15,
Disponible en: <https://www.arabmediasociety.com/a-potential-untapped-why-dubbing-has-not-caught-on-in-the-arab-world/>
- Margot, J. C. (1987). *Traducir sin traicionar: teoría de la traducción aplicada a los textos bíblicos*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
(Versión española traducida por Rufino Godoy).
- Marqués Marqués, I. y Torregrosa Povo, C. (1992). Aproximación al estudio teórico de la subtitulación. *Actes del I Congrés Internacional sobre traducció* (pp. 367-379). Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Departament de Traducció i d'Interpretació.
- Martí Ferriol, J. L. (2006). *Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y subtitulación* (Tesis doctoral). Universitat Jaume I.

- Martí Ferriol, J. L. (2013). *El método de traducción: doblaje y subtitulación frente a frente*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Martín Sánchez, M. (1997). *Diccionario del español coloquial: dichos, modismos y locuciones populares*. Madrid: Tellus.
- Martín Villa, L. (1994). Estudio de los diferentes fases del proceso de doblaje. En F. Eguíluz, R. Merino, V. Olsen y E. Pajares (Eds.) *Trasvases Culturales, literatura, cine y traducción* (pp. 323-330). Vitoria-Gasteiz: Facultad de Filología, Departamento de Filología Inglesa y Alemana.
- Martínez Álvarez, J. (1990): *Las interjecciones*. Logroño: Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de La Rioja.
- Martínez García, E.M. (2010). Los fansubs: el caso de traducciones (no tan) amateur. *Tonos digitales: Revista de estudios filológicos*, 20. Disponible en:
<http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/583/441>
- Martínez Sierra, J. J. (2011). De normas, tendencias y otras regularidades en traducción audiovisual. *Estudios de traducción*, 1, 151-170. DOI: 10.5209/rev ESTR.2011.v1.11
- Martínez Sierra, J. J. (Coord.). (2012). *Reflexiones sobre la traducción audiovisual: tres espectros, tres momentos*. València: Universitat de València.
- Martínez Torres, A. (23 de marzo de 2001). La Filmoteca recibe un ciclo de películas de los países árabes. *El País*. Disponible en:

- https://elpais.com/diario/2001/03/23/madrid/985350277_850215.html
- Mayoral Asensio, R. (1984). La traducción y el cine: el subtítulo. *Babel: revista de los estudiantes de la EUTI*, 2, 16-26.
- Mayoral Asensio, R., Kelly, D. y Gallardo, N. (1988). Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation. *Meta*, vol.33, n.º. 3, 356-367.
- Mayoral Asensio, R. (1993). La traducción cinematográfica: el subtítulo. *Sendebarr*, 4, 45-68.
- Mayoral Asensio, R. (1998). Traducción Audiovisual, Traducción Intercultural, Traducción Subordinada. *Seminario de Traducción Subordinada*. Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla. Disponible en: https://www.ugr.es/~rasensio/docs/TAV_Sevilla.pdf [Consulta: 25 de marzo de 2017]
- Mayoral Asensio, R. (2001a). *Aspectos epistemológicos de la traducción*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.
- Mayoral Asensio, R. (2001b). El espectador y la traducción audiovisual. En F. Chaume Varela y R. Agost (Eds.), *La traducción en los medios audiovisuales* (pp.33-46). Castelló: Universitat Jaume I.
- Mayoral Asensio, R. (2001c). Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual. M. Duro (Coord.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación* (pp.19-46). Madrid: Cátedra.
- Mohamed Saad, S. (2014). Aproximación al estudio de la interjección en el árabe dialectal de Egipto. *Anaquel de Estudios Árabes*, 25,

129-155. Disponible en:

<http://revistas.ucm.es/index.php/ANQE/article/view/44881>

[Consulta: 28 de abril de 2018]

Molina Martínez, L. (2001). *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español* (Tesis doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona.

Molina Martínez, L. y Hurtado Albir, A. (2002). Translation techniques revisited: A dynamic and functionalist approach. *Meta*, 47(4), 498-512.

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

Morant Marco, R. (2005). En A. López García y B. Gallardo Paúls (Eds.) *Conocimiento y lenguaje* (pp.125-154). València: Universitat de València.

Moya, V. (2007). *La selva de la traducción: teorías traductológicas contemporáneas* (2ª ed.). Madrid: Cátedra.

Mujtar Omar, A. (2008) *Mu 'yam al-luga al-'arabiyya al-mu'aşra* (1ª ed.) (Diccionario de la Lengua Árabe Contemporánea). El Cairo: Editorial 'Alam-Alkutub.

Munday, J. (2012). *Introducing Translation Studies: theories and applications* (3rd ed). London and New York: Routledge. (Trabajo original publicado en 2001)

Newmark, P. (1992). *Manual de Traducción*. Madrid: Cátedra.

Nord, C. (1998). La unidad de traducción en el enfoque funcionalista. *Quaderns: Revista de traducció*, 1, 65-77. Disponible en:

- <https://ddd.uab.cat/pub/quaderns/11385790n1/11385790n1p65.pdf> [Consulta: 13 de septiembre de 2018]
- Nord, C. (2009). El funcionalismo en la enseñanza de traducción. *Mutatis Mutandis: Revista Latinoamericana de Traducción*, vol. 2, nº. 2, 209-243.
- Nida, E. A. (1964). *Toward a Science of Translating, with special reference to principles and procedures involved in Bible translating*. Leiden, E.J. Brill.
- Nida, E. A. y Taber Ch. (1986). *La traducción: teoría y práctica*. Madrid: Ediciones Cristiandad. (Versión española y adaptación de A. De La Fuente Adánez)
- Oroero, P. (2004). Audiovisual translation: a new dynamic umbrella. En P. Oroero, *Topics in Audiovisual Translation* (pp.7-13). Amsterdam: John Benjamins.
- Oroero, P. (Ed.) (2004). *Topics in audiovisual translation*. Amsterdam: John Benjamins.
- Pérez, B. (30 de agosto de 2006). Fallece el premio Nobel de Literatura egipcio Naguib Mahfuz. *El País*. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2006/08/30/actualidad/1156888801_850215.html
- Pérez-González, L. (2012). Amateur subtitling and the pragmatics of spectatorial subjectivity, *Language and Intercultural Communication*, 12(4), 335-352.
DOI: 10.1080/14708477.2012.722100
- Porzig, W. (1964). *El mundo maravilloso del lenguaje*. Madrid: Gredos.

- Rabadán, R. (1991). *Equivalencia y traducción: problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. León: Universidad de León.
- Rabadán, R. (1994). Traducción, intertextualidad, manipulación. En A. Hurtado Albir (Ed.), *Estudis sobre la traducció* (pp. 129-139). Castellón: Publicaciones de la Universitat de Jaume I.
- RAE. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe.
Disponible en: <https://www.rae.es/>
- Ramsis, A. (2009). El cine realizado por mujeres en el mundo árabe: Un acercamiento sociopolítico. *Culturas*, 5, 86-97. Disponible en: <http://revistaculturas.org/el-cine-realizado-por-mujeres-en-el-mundo-arabe-un-acercamiento-sociopolitico/>
[Consulta: 9 de septiembre de 2017]
- Reiss, K. y Vermeer, H. J. (1996). *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Madrid: Ediciones Akal. (Versión española traducida por Sandra García Reina y Celia Martín de León)
- Rica Peromingo, J.P. (2016). *Aspectos lingüísticos y técnicos de la traducción audiovisual (TAV)*. Bern: Peter Lang.
- Sadoul, G. (1991). *Historia del cine mundial: desde los orígenes*. México [etc.]: Siglo Veintiuno. (Trabajo original publicado en 1949).
- Sánchez Noriega, J. L. (2006). *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza

- Schäffner, C. (2010). Norms of translation. En Y. Gambier y L.V. Doorslaer (Eds.), *Handbook of Translation Studies* (pp. 235-244). John Benjamins Publishing Company.
- Seco, M., Andrés, O. y Ramos, G. (2004). *Diccionario fraseológico documentado del español actual: locuciones y modismos*, Madrid: Aguilar, D.L.
- Shafik, V. (2000). *Arab cinema: history and cultural identity* (2nd ed). Cairo: American University in Cairo Press. (Trabajo original publicado en 1998).
- Shafik, V. (2007). Youssef Chahine: mímica devoradora o malabarismos identitarios. En A. Elena (Ed.) *Youssef Chahine: el fuego y la palabra* (pp.83-107). Córdoba: Berenice.
- Shafik, V. (2008). El cine árabe actual: tendencias y retos. *Culturas*, 2, 96-110.
- Shafik, V. (2010). Del barrio al arrabal: representar la nación a través del paisaje cambiante de El Cairo. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 67, 64-82.
- Shohat E. y Stam R. (1994). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. Londres: Routledge.
- Snell-Hornby, M. (2006). *The turns of translation studies: New paradigms or shifting viewpoints?* Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.
- Snell-Hornby, M. (2010). The turns of translation studies. En Y. Gambier y L.V. Doorslaer (Eds.), *Handbook of Translation Studies* (pp. 366-370). John Benjamins Publishing Company.

- Steiner, G. (2001). *Después de Babel: Aspectos del lenguaje y la traducción* (3^a ed). (A. Castañón Trans.). México, Fondo de cultura económica (Trabajo original publicado en 1975).
- Taymour, A. (1956). *Al-amṭāl al- ‘āmīyya* (2^a—ed.) (Proverbios coloquiales). El Cario: Dar Al-Kitāb Al- ‘rābī.
- Titford, Ch. (1982). Sub-titling: constrained translation. *Lebende Sprachen*, 27(3), 113-116.
- Toda, F. (2005). Subtitulado y doblaje: traducción especializada. *Quaderns*, 12, 119-132.
- Torre, E. (1994). *Teoría de la traducción literaria*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.
- Toury, G. (1999). A Handful of Paragraphs on ‘Translation’ and ‘Norms’.” En C. Schäffner (Ed.). *Translation and norms* (pp. 9–31). Clevedon: Multilingual Matters.
- Toury, G. (2004). *Los Estudios Descriptivos de Traducción y más allá. Metodología de la investigación en Estudios de Traducción*. Madrid: Cátedra.
- Valdés Rodríguez, C. (2004). *La traducción publicitaria: comunicación y cultura*. Bellaterra, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona; Valencia: Universitat de València; Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I; Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Vázquez Ayora, G. (1977). *Introducción a la Traductología*. Georgetown University Press.

- Vega Cernuda, M.A. (Ed.). (1994). *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra.
- Venuti, L. (2004). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London and New York: Routledge.
- Wang, F. (2014). Similarities and Differences between Fansub Translation and Traditional Paper-based Translation. *Theory and Practice in Language Studies*, 4 (9), 1904-1911.
- Whitman-Linsen, C. (1992). *Through the Dubbing Glass. The Synchronisation of American Motion Pictures into German, French and Spanish*. Frankfurt: Peter Lang.
- Witte, H. (2008). *Traducción y percepción intercultural*. Granada: Comares.
- Zabalbeascoa, P. (1996). La traducción de la comedia televisiva: implicaciones teóricas. En J. M. Bravo y P. Fernandez Nistal (Eds.) *A Spectrum of Translation Studies* (pp.173-201). Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Zabalbeascoa, P. (1997). Dubbing and the nonverbal dimension of translation. En F. Poyatos (Ed.) *Nonverbal Communication and Translation* (pp. 327-342). Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Zabalbeascoa, P. (2001). La ambición y la subjetividad de una traducción desde un modelo de prioridades y restricciones. *Traducción & Comunicación*, 2, 129-150.
- Zabalbeascoa, P., Santamaría, L. y Chaume Varela, F. (Eds.) (2005). *La traducción audiovisual: Investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares.