

MÁSTER EN LENGUAS Y TECNOLOGÍA

Curso Académico: 2020/2021

TÍTULO TRABAJO FIN DE MÁSTER:

Estudio de las estrategias de subtítulos chino-español de documentales: el caso de "Comercio Mundial"

AUTOR/A: Zijing Yang

Declaro que he redactado el Trabajo de Fin de Máster "[Estudio de las estrategias de subtítulos chino-español de documentales: el caso de "Comercio Mundial"]" para obtener el título de Máster en Lenguas y Tecnología en el curso académico 2020-2021 de forma autónoma, y con la ayuda de las fuentes consultadas y citadas en la bibliografía (libros, artículos, tesis, etc.). Además, declaro que he indicado claramente la procedencia de todas las partes tomadas de las fuentes mencionadas.

Firmado: Alumna Zijing Yang

DIRIGIDO POR: Miguel Ángel Candel Mora

Resumen

Como un ámbito de productos audiovisuales, los documentales implican una interacción semiótica entre los modos verbales, visuales y acústicos. En suma, son un discurso completo de multimodalidad dinámica. Estas características determinan que la traducción de documentales no es simplemente la transferencia lingüística, sino también la transferencia del contenido construido por varios modos semióticos.

Este trabajo tiene como objetivo estudiar las estrategias de la subtitulación de documentales, tomando como ejemplo la traducción de subtítulos chino-español del documental *Comercio Mundial*, mediante el resumen de las estrategias de subtitulación y el análisis del papel de la interacción semiótica en la actividad del subtulado desde la perspectiva del análisis del discurso multimodal. Centrándose en las características multimodales de la subtitulación de documentales, este trabajo adopta el marco teórico del discurso multimodal propuesto por Christopher Taylor en 2016. En función del análisis de los fragmentos de subtítulos, este trabajo explora a nivel narrativo, lingüístico, semiótico y cultural cómo los traductores superan la diferencia lingüística, abordan las limitaciones temporales y espaciales de la traducción audiovisual, para garantizar la aceptabilidad del público objetivo y transmitir el mensaje del documental original.

Palabras claves: traducción de documentales, análisis de texto multimodal, traducción audiovisual, estrategias de subtitulación, *Comercio Mundial*

Resum

Com un àmbit de productes audiovisuals, els documentals impliquen una interacció semiòtica entre les maneres verbals, visuals i acústics. En suma, són un discurs complet de multimodalitat dinàmica. Aquestes característiques determinen que la traducció de documentals no és simplement la transferència lingüística, sinó també la transferència del contingut construït per diverses maneres semiòtiques.

Aquest treball té com a objectiu estudiar les estratègies de la subtitulació de documentals, prenent com a exemple la traducció de subtítols xinés-espanyol del documental *Comerç Mundial*, mitjançant el resum de les estratègies de subtitulació i l'anàlisi del paper de la interacció semiòtica en l'activitat del subtitulat des de la perspectiva de l'anàlisi del discurs multimodal. Centrant-se en les característiques multimodals de la subtitulació de documentals, aquest treball adopta el marc teòric del discurs multimodal proposat per Christopher Taylor en 2016. En funció de l'anàlisi dels fragments de subtítols, aquest treball explora a nivell narratiu, lingüístic, semiòtic i cultural com els traductors superen la diferència lingüística, aborden les limitacions temporals i espacials de la traducció audiovisual, per a garantir l'acceptabilitat del públic objectiu i transmetre el missatge del documental original.

Paraules claus: Paraules claus: traducció de documentals, anàlisi de text multimodal, traducció audiovisual, estratègies de subtitulació, *Comerç Mundial*

Abstract

As a field of audiovisual products, documentaries are a field of semiotic interaction between verbal, visual and acoustic modes. These characteristics determine that the translation of documentaries is not simply the linguistic transfer, but also the transfer of content constructed by various semiotic modes.

This paper aims to study the strategies of documentary subtitling, taking the Chinese-Spanish subtitle translation of the documentary *A Biz Date with the World* as example, it summarises the strategies of subtitling and analyses the role of semiotic interplay in the translation activity from the perspective of multimodality theory. Focusing on the multimodal characteristics of the subtitling of documentaries, this paper adopts the multimodal discourse theoretical framework proposed by Christopher Taylor in 2016. Based on the analysis of subtitle fragments, this paper aims to explore at the narrative, linguistic, semiotic and cultural levels how the translators overcome the linguistic difference, settle the temporal and spatial constraints in audiovisual translation, ensure the acceptability of the target audience and convey the message of the original documentary.

Keywords: translation of documentaries, multimodal text analysis, audiovisual translation, strategies of subtitling, audiovisual translation, subtitling, *A Biz Date with the World*

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	6
2. FUNDAMENTOS TEÓRICOS.....	9
2.1. La traducción audiovisual.....	10
2.1.1. <i>Definición, origen y desarrollo</i>	10
2.1.2. <i>Modalidades</i>	11
2.1.3. <i>Estudios previos</i>	13
2.1.3.1. <i>Estudios de la TAV</i>	13
2.1.3.2. <i>Estudios de la TAV en China</i>	17
2.2. La subtitulación.....	20
2.2.1. <i>Definición, origen y desarrollo</i>	20
2.2.2. <i>Características</i>	22
2.3. Producto audiovisual: Documental.....	25
2.3.1. <i>Definición</i>	25
2.3.2 <i>Características</i>	26
2.3.2.1. <i>Auténtica</i>	26
2.3.2.2. <i>Narración de historias</i>	27
2.3.2.3 <i>Construcción multimodal de textos audiovisuales</i>	28
2.3.3. <i>Estudios de la subtitulación de documentales</i>	30
2.4. La multimodalidad y el análisis de textos multimodalidades.....	34
2.4.1. <i>Modalidad, medio y modo</i>	34
2.4.2. <i>Estudios de la multimodalidad</i>	36
2.4.2.1. <i>Definición, origen y desarrollo</i>	36
2.4.2.2. <i>El discurso multimodal</i>	37
2.4.2.3. <i>El texto multimodal</i>	38
2.4.2.4. <i>La traducción multimodal</i>	41
2.5. Marco analítico de texto multimodal de Christopher Taylor.....	47
2.5.1. <i>Consideración narrativa</i>	48
2.5.2. <i>Consideración lingüística</i>	49
2.5.3. <i>Consideración semiótica</i>	50

2.5.4. <i>Consideración cultural</i>	51
3. METODOLOGÍA	53
3.1. Fases del proceso de trabajo.....	53
3.2. Recurso analizado: Comercio Mundial.....	56
3.2.1. <i>Breve introducción a Comercio Mundial</i>	56
3.2.2. <i>Principales limitaciones de la subtitulación del Comercio Mundial</i>	60
4. RESULTADOS	62
4.1. Estrategias de subtitulación con consideración narrativa.....	62
4.1.1. <i>Modulación</i>	63
4.1.2. <i>Reducción</i>	66
4.2. Estrategias de subtitulación con consideración lingüística.....	70
4.2.1. <i>Condensación</i>	71
4.2.2. <i>Explicitación</i>	74
4.3. Estrategias de subtitulación con consideración semiótica.....	79
4.3.1. <i>Reducción</i>	80
4.3.2. <i>Especificación</i>	83
4.4. Estrategias de subtitulación con consideración cultural.....	86
4.4.1. <i>Generalización</i>	86
4.4.2. <i>Compensación</i>	90
5. CONCLUSIONES	94
BIBLIOGRAFÍA	98

1. INTRODUCCIÓN

El rápido desarrollo de la tecnología ha provocado enormes cambios en nuestra vida cotidiana. Uno de los cambios más importantes desde el siglo XXI es que los productos audiovisuales han avanzado mucho en el mercado. Para muchos medios de comunicación, los productos audiovisuales se han convertido en un requisito previo para atraer la atención del público, en lugar de una opción. No cabe duda de que los productos audiovisuales desempeñan ahora un papel indispensable en los cada vez más frecuentes intercambios culturales entre países.

En los últimos años, China ha promovido la política de salida cultural china, que impulsa el desarrollo global de las industrias culturales, especialmente la industria del cine y la televisión. Cabe mencionar que los documentales chinos han tenido una actuación llamativa. Además, los documentales han sido muy favorecidos por los divulgadores culturales debido al contenido abundante en temas sociales, culturales e históricos. Según Yanli Zhang, Secretario del Consejo de Jilu China, un canal fundamental de red de documentales en China, los documentales chinos se han convertido en una fuerza importante en el desarrollo del cine y la televisión en el extranjero y han ganado gran popularidad entre el público extranjero.

En estas circunstancias, existe una creciente conciencia de promover los documentales chinos en el mercado internacional. Un gran número de documentales chinos, junto con los realizados conjuntamente por productores chinos y extranjeros, han emprendido su viaje al extranjero. Por ejemplo, *Survivor Games* (2015) y *How China works* (2015), coproducidos por Discovery Channel (una cadena de televisión por cable con sede en Estados Unidos) y canales de televisión chinos, se han emitido a través de cadenas de televisión internacionales. Por otra parte, los documentales chinos, como *La ciudad*

prohibida (2005) y Un bocado de China (2012), siguen apareciendo en las pantallas de los países de la Franja y la Ruta.

Apoyados en gran medida por el gobierno chino y la mejora de la tecnología audiovisual, los documentales chinos han progresado considerablemente en aspectos de producción y promoción. Sin embargo, la mayoría de ellos tienen como tema la cultura gastronómica china, el paisaje natural, las reliquias culturales o la tecnología. En estas circunstancias, un documental sobre la historia de los negocios chinos iba a entrar en escena.

*Comercio Mundial*¹ está producido por el equipo de élite del canal de documentales CCTV, con un equipo de rodaje que recorre seis continentes, como Asia, África, Europa, América del Norte, América del Sur y la Antártida, en 12 países, como China, Estados Unidos, Italia, Japón, India, Mongolia, Myanmar, Qatar, Indonesia, Kenia, Etiopía y Argentina, para documentar y seguir más de 30 historias de negocios en curso entre China y el mundo. El documental sigue y entrevista más de 30 historias de negocios en curso entre China y el mundo, mostrando la vida más apasionante cambiada por los negocios en diferentes industrias, países y regiones, y diferentes contextos culturales. Se estrenó el 25 de mayo de 2015 en el canal de documentales de CCTV, luego en 2019, fue traducido a la versión en español y lanzado en China Zone, una plataforma de Youtube para espectadores globales.

Según el editorial de CCTV, la película retrata, con gran detalle, el lenguaje visual dinámico y juvenil del pueblo chino en el contexto de la globalización, su forma de entender la riqueza y los sueños, y su conocimiento y comprensión del mundo. Según el jurado, esta obra refleja el rápido desarrollo y la diversidad de la sociedad china en el contexto de la globalización a través de una variedad de empresarios. Con detalles vívidos y una perspectiva macro, es una rara obra maestra del documental.

¹ <https://www.youtube.com/playlist?list=PLMGfxXQ7nopu-g4aUF0rNC47A7JF1uv2v>

Cabe mencionar que, ningún documental puede globalizarse con éxito sin superar las barreras lingüísticas y culturales entre China y otros países. La traducción es la clave para resolver el problema. En este contexto, la traducción de documentales merece mucha más atención académica y profesional. Por un lado, puede facilitar el desarrollo de los documentales chinos a través de los intercambios internacionales y elevar el perfil internacional de los documentales chinos. Por otro, puede promover los intercambios culturales entre China y otros países y contar una buena historia de China.

Sin embargo, a pesar del rápido desarrollo de la práctica y la investigación de la traducción audiovisual en la última década, el estudio sobre la traducción de documentales sigue siendo un área casi inexplorada en China. Está lejos de ser suficiente no sólo en cantidad sino también en el alcance de la investigación. Abundan los problemas como la superposición de temas de investigación, perspectivas y metodologías. Además, se han ignorado las características multimodales de los documentales en comparación con los recursos cinematográficos. El documental, como categoría de productos audiovisuales, es un arte que combina elementos visuales y acústicos, presentados a través de canales de audio y visuales. El hecho es que un documental es mucho más complejo de lo que se imagina, en el que intervienen múltiples modalidades y varias semióticas que interactúan entre sí y todas las modalidades semióticas se combinan para transmitir el mensaje de un documental. Las características de los documentales determinan que la traducción no sea simplemente la transferencia lingüística, sino también la transferencia del contenido audiovisual construido por la interacción semiótica. Esta es también la diferencia clave entre la traducción tradicional del texto en una sola dimensión y la traducción audiovisual.

Por otra parte, uno de los problemas a los que se enfrenta el actual desarrollo de los documentales chinos en el extranjero es que, a pesar del considerable número de documentales chinos exportados en los últimos años, muy pocos

documentales chinos sobre el intercambio de historias de empresas han llegado al mercado internacional. Dado el dilema de esta difusión en el extranjero, la traducción de *Comercio Mundial* tiene una gran importancia. Como documental sobre el intercambio de historias de negocios, contiene una gran cantidad de información cargada de cultura, que se plasma en la narración, las imágenes visuales y las pistas de audio. Por lo tanto, un estudio sobre la traducción de *Comercio Mundial* proporcionará algunas inspiraciones para la traducción de documentales chinos y arrojará luz sobre la difusión en el extranjero de los documentales chinos.

El objetivo principal de este trabajo, estudiar las estrategias de subtítulos aplicadas en los subtítulos del documental *Comercio Mundial*, está complementado con los siguientes objetivos secundarios:

- 1) Analizar la TAV y el documental como el subgénero en relación con los textos multimodales;
- 2) Estudiar las estrategias de subtítulos aplicadas a la hora de extraer los subtítulos de 7 episodios del documental;
- 3) Realizar un análisis cualitativo de varios casos y investigar las estrategias de subtítulos de los subtítulos del documental seleccionado;
- 4) Realizar una conclusión de las estrategias de la subtítulos del documental y ofrecer propuestas.

La estructura del trabajo es la siguiente: en primer lugar, se presentan los fundamentos teóricos; en segundo lugar, se explica la metodología; a continuación, se detallan y discuten los resultados y, por último, se incluyen las conclusiones en torno al tema objeto de estudio y las limitaciones de investigación.

2. FUNDAMENTOS TEÓRICOS

2.1. La traducción audiovisual

2.1.1. Definición, origen y desarrollo

La definición de traducción audiovisual (TAV) se originó en francés, refiriéndose específicamente al uso de imágenes y sonido en el campo de la educación y la formación en la década de 1960 (Gambier, 2003: 172), y luego el significado se expandió gradualmente al campo de la traducción. En el libro *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* la TAV se define como "una rama de los estudios de traducción que se centra en la transformación de textos multimodales y multimedia en otro idioma o cultura" (Baker, 2009:13). En sentido estricto, la TAV se refiere a dos modos principales; doblaje de cine y televisión y subtitulación; en sentido amplio, los objetos de investigación de la traducción audiovisual también incluyen interpretación simultánea, interpretación consecutiva, traducción de lenguaje de signos y voz en off (Gambier, 2003: 172).

Según Delia Chiaro (2012), la TAV es el término utilizado para referirse a la transferencia de una lengua a otra de los componentes verbales contenidos en las obras y los productos audiovisuales. Las obras o los productos audiovisuales, tal como sugiere su significado literal, tienen dos métodos básicos para presentar el mensaje: la forma auditiva y la forma visual, que cooperan para transmitir la información.

La historia del desarrollo de la TAV es más larga que la de esta definición, por lo tanto, antes de que la definición en sí apareciera y se hiciera popular, varios términos relacionados se usaban sucesivamente en el ámbito académico traductor. En una entrevista con el profesor Yves Gambier (Sun & Nemaleu, 2020), mencionó que el primer término para denominar este campo fue el de «traducción de cine» (film translation), que surgió en los años 50 a raíz del cine,

ya que la televisión apenas existía en aquella época. No obstante, había cierta ambigüedad sobre el término en ese momento ya que implicaba traducir diálogos e imágenes. Con el desarrollo de las industrias de la televisión, el cine, los videojuegos y la popularidad de los nuevos productos culturales, el término «traducción para la pantalla (screen translation)» propuesto por Mason (1989) y el otro «traducción multimedia (multi-media translation)» propuesto por Eguíluz (1994) fueron ganando cada vez más aceptación. La traducción para la pantalla incluye todos los productos que se retransmiten en la pantalla, incluidas las pantallas de televisión, de cine, de ordenador y de videojuegos, sin embargo, está limitada en el sentido de que no puede abarcar todas las formas incluyendo las actuaciones teatrales.

El término «traducción multimedia» a menudo se compara con «traducción multimodal» y «traducción audiovisual», el profesor Gambier (Sun & Nemaleu, 2020) nos define que la relación entre estos tres debería ser: la «traducción multimodal» incluye «traducción multimedia», «traducción de cómics», «traducción de ópera», etc., mientras que la «traducción multimedia» incluye «traducción audiovisual» y «traducción de prensa». En la actualidad, cuando se trata de cines y programas de televisión, el uso del término «traducción audiovisual» se ha delimitado en gran medida (Sun & Nemaleu, 2020). Como lo que dice Di Giovanni:

las traducciones audiovisuales, como campo de investigación derivado, pronto alcanzó el estado de una disciplina de pleno derecho, atrayendo a numerosos investigadores y dando lugar a la organización de innumerables conferencias, seminarios, cursos universitarios y publicaciones (Di Giovanni, 2012: 10).

2.1.2. Modalidades

Todas las modalidades de la traducción, no sólo se refieren a las de la TAV,

están restringidas por algún factor, lo cual no sólo se limita a los aspectos verbales, sino también a otros no verbales. La TAV se diferencia del resto de la traducción debido a que los textos audiovisuales pertenecen al lenguaje audiovisual. En sentido estricto, el lenguaje audiovisual contiene los elementos verbales como los diálogos, la voz superpuesta, el monólogo y etc. Sin embargo, en sentido amplio, además de los elementos verbales, este tipo de lenguaje también consiste en los no verbales tales como la imagen, el sonido, entre otros. Ya que los productos audiovisuales se presentan al público como un conjunto de lo acústico y lo visual, son inseparables la imagen y el sonido. Por eso, en el presente trabajo, preferimos la definición del lenguaje audiovisual en el sentido amplio. En cualquier caso, el traductor no puede realmente cumplir su traducción de productos audiovisuales sin considerar la combinación entre lo acústico y lo visual.

Esta definición del lenguaje audiovisual está de acuerdo con la determinación sobre el texto audiovisual propuesta por Delabastita (1989), a la cual Zabalbeascoa (1997) añade las características y se notan por Carrillo en su tesis como lo siguientes:

la presencia significativa de elementos no verbales, la sincronización entre elementos verbales y no verbales, la transmisión por pantalla o reproducibilidad y el que constituye una secuencia predeterminada de imágenes y sonido (que el texto audiovisual se dé en un soporte grabado). (Carrillo, 2014).

Como se ha referido anteriormente, en la entrevista con el profesor Gambier (Sun & Nemaleu, 2020), se menciona que en el siguiente nivel de TAV, se incluyen 12 modos diferentes: los principales son la subtitulación, el doblaje, la voz superpuesta, la audiodescripción, la subtitulación para personas sordas, etc. En cuanto a la localización, Gambier estima que ésta y la traducción de prensa son términos del mismo nivel que la traducción audiovisual, y que el siguiente nivel de localización implica los programas informáticos, los sitios web, los

videojuegos, etc. Sin embargo, todos se tratan de medios de comunicación más que de tipos de traducción. Con este punto de vista coincide Mayoral (1998), quien sostiene que con el término «traducción multimedia» se incluye también la localización. Además, Gambier cree que la traducción de cine, de televisión, de audioguías, etc., deberían clasificarse en las categorías específicas del siguiente nivel de localización.

Dado que este trabajo se centra en la subtitulación, en lo que sostiene Gambier, los tipos diferentes en los cuales se incluyen en el siguiente nivel de subtitulación son los siguientes: la subtitulación intralingüística, la subtitulación interlingüística, el supertítulo (surtitle), la subtitulación en vivo, la subtitulación a la vista (sight subtitling), el fansubbing (subtitulación hecha por fans) y la subtitulación estética (aesthetic subtitling). La traducción interlingüística se refiere a la traducción de lengua de origen a lengua meta, mientras la intralingüística sólo se transforma en una misma lengua.

2.1.3. Estudios previos

2.1.3.1. Estudios de la TAV

Como se ha mencionado anteriormente, el estudio de la TAV tiene una larga historia, que se remonta a las décadas de los 1960 y 1970. Tras más de cincuenta años de desarrollo, el estudio de la traducción audiovisual, que ha surgido y florecido en los países occidentales, se ha vuelto cada vez más sofisticado y diversificado. En las dos últimas décadas, con el desarrollo pujante de la tecnología multimedia e Internet, los intercambios interculturales se han hecho más frecuentes y la demanda de productos culturales audiovisuales se ha ampliado, lo que ha llevado a la culminación de la práctica y la investigación de la traducción audiovisual en el extranjero. La base de datos TransMon Studies Bibliography, elaborada por la Sociedad Europea de Estudios de Traducción y Benjamin Publishing con la ayuda de citespace, un software de

visualización científica, muestra que hay artículos sobre TAV ya en 1965. No fue hasta 1993 cuando se empezó a prestar atención al estudio de la TAV, y a principios de este siglo, la comunidad académica internacional confirió suma importancia al estudio de la TAV, llegando a publicarse 100 artículos de investigación en 2001, lo que hace que el primer pico de investigación en este campo sea pronunciado y, las principales revistas internacionales de lenguas extranjeras (por ejemplo, *Target*, *Meta*, *The Translator*, etc.) han dedicado repetidamente varios números monográficos (Wang, 2017). Después de 2006, hubo un aumento fluctuante, alcanzando un máximo de 128 artículos en 2012.

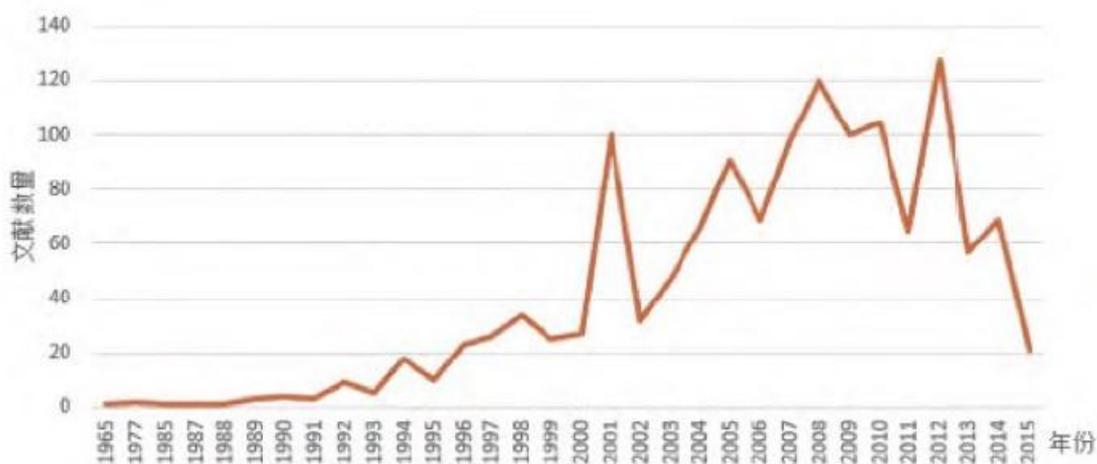


Figura 1: Gráfico de estadísticas sobre el número de estudios extranjeros de traducción de cine y televisión (1965 - 2015) (Wang, 2017: 81)

Además del aumento del número de artículos publicados, el ámbito de la TAV ha adquirido una importancia creciente en el conjunto de los estudios de traducción. La tabla de palabras clave en la investigación de la TAV occidental a lo largo de los años muestra que el término «traducción audiovisual» entró por primera vez en las ocho primeras palabras clave de la investigación en el ámbito de la traducción de 1986 a 1990, luego se saltó de los tres últimos puestos en atención al primer puesto de 1991 a 1995 y, a partir de entonces se mantenía en

la cima de todos los años de investigación de forma continua hasta 2015.

年代	前8位关键词(按频次由高到底排列)
1981 - 1985	theatre, translatability, dubbing, conference interpreting, literary approach, children literature, movie, juvenile literature
1986 - 1990	movie, audiovisual, simultaneous interpreting, impact, subtitling, influence, effect, culture
1991 - 1995	subtitling, movie, audiovisual, dubbing, norm, cultural approach, transmission, problem-solving
1996 - 2000	audiovisual, movie, dubbing, subtitling, adaptation, television, screen translation, strategy
2001 - 2005	audiovisual, subtitling, movie, dubbing, adaptation, television, screen translation, humor
2006 - 2010	audiovisual, movie, subtitling, dubbing, television, screen translation, adaptation, humor
2011 - 2015	audiovisual, movie, interpreting theory, dubbing, subtitling, translation theory, ideology, interpreting practice

Tabla 1: Lista de palabras clave en los estudios de traducción audiovisual extranjera a lo largo de los años. (Wang, 2017: 81)

A medida que el ámbito de la TAV se ha ido ampliando, surgían gradualmente nuevas direcciones de investigación después de 1996, la traducción del humor también entró en la perspectiva de la investigación de la TAV a principios del siglo XXI, mientras que la teoría de traducción comenzaba a llamar atención a partir de 2011-2015.

Además, el análisis de co-ocurrencias de palabras clave se puede reflejar el tema recurrente y la distribución temática de la investigación internacional sobre TAV en los últimos 30 años (He, 2021). Del mismo modo, otra vez con la ayuda del software *Citespace*, organizando y analizando los datos de otros 690 recursos bibliográficos de traducción audiovisual, cuyos se vienen de la colección principal de otra base de datos, Web of Science (WoS), extrajimos 20 palabras clave de mayor frecuencia entre los 30 años de 1990 a 2019.

表 5 国际视听翻译文献高频关键词排序表 (1990—2019)

序号	关键词	词频	序号	关键词	词频
1	audiovisual translation 视听翻译	95	11	English 英语	12
2	subtitling/subtitle 字幕	76	12	television 电视	12
3	translation 翻译	60	13	fansubbing 字幕组	12
4	multimedia 多媒体	37	14	performance 表现	10
5	dubbing 配音	29	15	eye tracking 眼动跟踪	10
6	language 语言	26	16	information 信息	9
7	accessibility 无障碍传播	17	17	adult 成人	9
8	reception 接受	15	18	algorithm 算法	8
9	machine translation 机器翻译	15	19	film 电影	8
10	audio description 音频描述	13	20	comprehension 理解	8

Tabla 2: Lista de clasificación de palabras clave de alta frecuencia de documentos internacionales de TAV. (He, 2021)

No cabe duda de que el término «traducción audiovisual» siempre ha sido un tema recurrente en este ámbito en los últimos 30 años y, no sería difícil inferir que la investigación sobre la TAV ha sido cada vez más sistemática y teórica. Dado que este trabajo se enfoca en la subtitulación, se puede ver en la Tabla 2 que, antes de la década de 1990, la posición de subtitulación seguía ocupando el sexto lugar entre las ocho palabras clave de la TAV, luego se saltó a la cima a mediados de la década de 1990, lo que demuestra que la tendencia de la investigación de la subtitulación estaba en consonancia con la evolución de la demanda de productos audiovisuales de la época y alcanzó su punto álgido durante ese periodo. A pesar de que la aparición constante de nuevos términos y nuevas ramas en la investigación de la traducción ha provocado un descenso del interés por la subtitulación desde 2010, en general, ha seguido siendo un

pilar central durante muchos años, como se demuestra la Tabla 2, donde el término "subtitulación" ocupa el segundo lugar con una cifra del 76, mientras que "traducción" ocupa el tercer lugar con 60.

2.1.3.2. Estudios de la TAV en China

Desde el siglo XXI, los intercambios culturales entre China y otros países son cada vez más frecuentes, y un gran número de obras audiovisuales extranjeras se han introducido en China, lo que ha impulsado la aparición de los estudios de TAV. No obstante, este campo de estudios en China seguía siendo una novedad comparada con el nivel internacional. Si bien se comenzaba tarde, este estudio también ha prestado la atención a los principales estudios de traducción. Hace mucho tiempo se han publicado diversos artículos chinos sobre la traducción de películas y televisión, pero en aquella época no existía el término «traducción audiovisual», y el concepto de "traducción para la pantalla" no podía representar todos los ámbitos de la TAV, por lo que en los primeros tiempos la investigación académica en este campo en China estaba relativamente vacía. Al mismo tiempo, la comunidad académica de traducción china no era suficientemente consciente de las limitaciones del concepto de traducción de película y televisión, y no lo ha situado en la perspectiva más amplia de la TAV para una investigación en profundidad. Dong (2007) fue el primero en citar el concepto de la TAV al introducir el estudio de la «traducción de película y televisión» occidental, y planteó las limitaciones del ese término. Liu (2010) propuso por primera vez el término de la TAV en chino y revisó la evolución de la terminología de la TAV, señaló que, en aquel momento, la práctica de equiparar básicamente este concepto con la «traducción de película y televisión» en China era inadecuada.

Dimensiones del tipo de producto

Ámbito de estudio	número	porcentaje
Obras de cine y televisión	51	94%
clase pública en línea	1	2%
entrevista especializada	1	2%
documental	1	2%
total	54	100%

Tabla 3: Cuadro de análisis cuantitativo de objetos de estudio de la TAV en China

(Wang, 2019)

Wang (2019) analizó los datos de un total de 71 artículos (a fecha de 3 de enero de 2018) de TAV publicados en las principales revistas de lenguas extranjeras recogidas en CNKI, la fundamental base de datos de revistas académicas chinas, y concluyó que, en cuanto a los objetos de estudios, la deficiencia de la TAV en China radica principalmente en que sus estudios se limitan principalmente al ámbito de la traducción de películas y televisión. En la dimensión de "tipo de producto", la proporción de estudios sobre "obras de cine y televisión" alcanza el 94%. Sin embargo, los estudios sobre «voz en off», «subtitulación» para personas sordas», «audiodescripción», no ha atraído mucha atención.

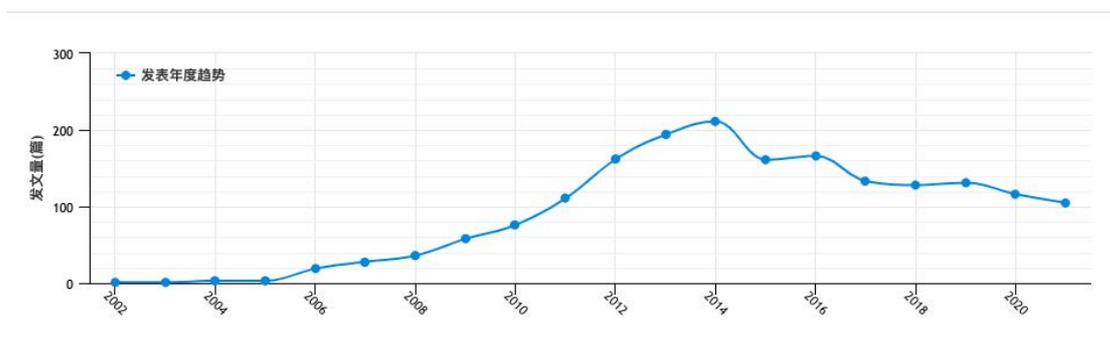


Figura 2: gráfico de visualización analítica de subtitulación de cine

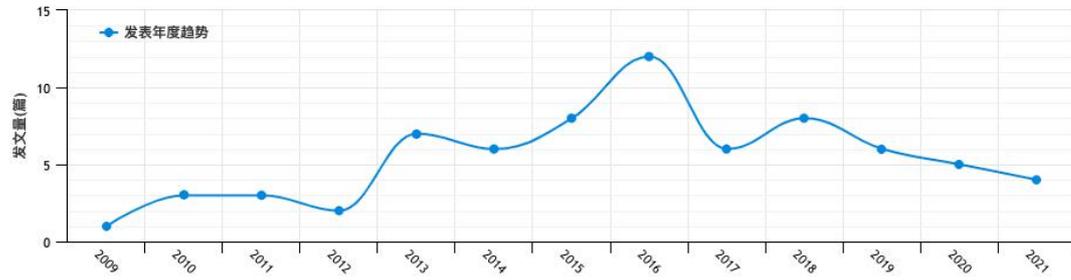


Figura 3: gráfico de visualización analítica de subtitulación de televisión

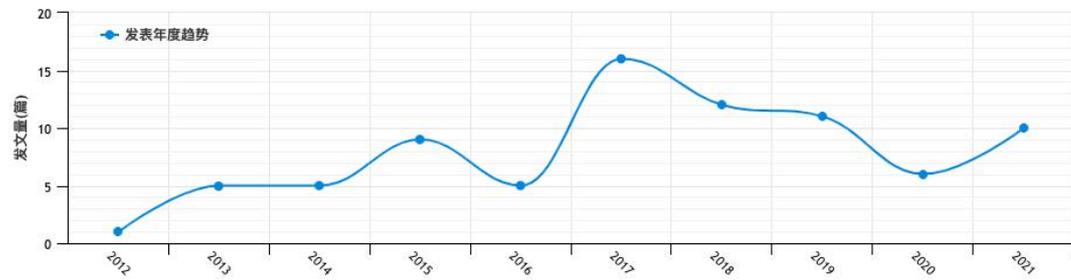


Figura 4: gráfico de visualización analítica de subtitulación de documental

(Fuente: CNKI²)

A través de la herramienta de búsqueda de CNKI, obtenemos los gráficos de visualización analítica de la tendencia anual de los artículos y, no es difícil encontrar que, en cuanto a la subtitulación para la pantalla, el foco se centra en la subtitulación de cine, con un pico de 211 artículos publicados en 2014. Aunque su número de estudios disminuye cada año después, el número de artículos publicados cada año sigue siendo una media de unos 100. En cambio, la subtitulación de televisión y documental tienen muy poca atención, con valores que no superan los 20 en el mayor número de años.

La publicación de revistas especializadas se puede reflejar la gran atención que

² <https://kns.cnki.net/KNS8/Visual/Center>

prestan las publicaciones al ámbito de estudios específicos, servir de guía para que el académico descubra los nuevos puntos y las tendencias, y servir de plataforma para llevar a cabo intercambios académicos (Wang, 2019). No obstante, desde 1980, pocos artículos han sido publicados en las revistas chinas básicas de lenguas extranjeras y, no se han abierto muchas revistas especializadas. Un gran número de trabajos de investigación sobre la traducción audiovisual se publican sobre todo en las principales revistas chinas de teatro, cine y artes televisivas, representadas por *Film Literature* y *Film Review*, y la falta de atención de las revistas conduce inevitablemente a un retraso en la investigación académica hasta cierto punto.

2.2. La subtitulación

2.2.1. Definición, origen y desarrollo

La subtitulación, una de las dos formas dominantes de la TAV, es definida por la *Encyclopedia of Translation Studies* (2ª ed.) como "el proceso de producción de un pequeño segmento de texto lingüístico escrito que generalmente se sitúa debajo de la pantalla cuando se proyecta, reproduce o emite un texto audiovisual". Gambier (2003: 172) sostiene que la subtitulación se refiere en particular a la traducción interlingüística entre dos lenguas y a la traducción intralingüística dentro de la misma lengua. En general, existen varias formas de subtitulación:

- 1) La subtitulación intralingüística, que implica la transposición del mensaje oral al lenguaje escrito, utilizando siempre la lengua de origen, o la subtitulación interlingüística, que implica la transposición del mensaje desde la lengua origen (LO) hasta la lengua meta (LM). Este depende del grupo al que se dirige, ya que la intralingüística se orienta a un público con discapacidad auditiva (SDH) y la subtitulación interlingüística sirve sobre

todo a un público desconocedor de la lengua origen, fundamentalmente.

- 2) con guión (producido en un proceso de traducción) o sin guión (producido en un proceso de interpretación)
- 3) subtítulos cerrados (el espectador puede elegir abrir o cerrar los subtítulos en función de sus necesidades o gustos) o subtítulos abiertos (el espectador no tiene la posibilidad de eliminar los subtítulos del vídeo ya que se forman parte de la producción).
- 4) Subtitulación en vivo: esta modalidad consiste en crear subtítulos en tiempo real y se utiliza principalmente en retransmisiones en vivo.

Los subtítulos, a diferencia del doblaje, por ejemplo, son visibles (Romero-Fresco 2019: 62). Esto significa que los espectadores los perciben visualmente mientras escuchan los diálogos originales. Además, los subtítulos ofrecen una traducción condensada del original. Estos dos aspectos son la clave para los críticos de esta modalidad de TAV (Díaz Cintas/Remael 2009, Romero-Fresco 2019, Jüngst 2010). Un público que conoce la lengua de origen detecta "la información que falta" y que el texto no se ajusta totalmente a lo que dice el personaje. (Maas y Garrido, 2020)

La subtitulación como una forma de traducción restringida, tiene una historia de investigación que se remonta a la década de 1980. El concepto de traducción restringida fue mencionado por primera vez por Tifford (1982: 113), quien argumentó que los principales problemas de traducción a los que se enfrenta la subtitulación "se derivan esencialmente de las restricciones impuestas al traductor por el propio medio", mucho antes de que se desarrollaran conceptos como el de traducción de cine. Más tarde, el académico subdividió las restricciones de la traducción restringida en seis categorías: tiempo, espacio, sonido, imagen, fonética y comunicación oral (Mayoral, 1988; 361). La subtitulación está limitada por tres de estos factores: el contenido (incluyendo el sonido y la imagen), el tiempo y el espacio.

La investigación china sobre la subtitulación es más tardía que la occidental. El público empezó a prestar atención a la subtitulación después de la reforma y la apertura. En la década de 1990, Ma (1997: 81-83) propuso cinco principios básicos de la traducción cinematográfica y televisiva: "coloquialismo, caracterización, emocionalización, posición de boca y popularización". El académico Zhang Chunbai publicó un artículo titulado *Introducción a la Traducción de Cine y Televisión*, en el que exploraba la cualidad, los principios y las destrezas. Qian (2000: 65) expuso las cinco características del lenguaje cinematográfico y televisivo en *Traducción de Cine y Televisión: un Campo Cada Vez Más Importante en la Industria e la Traducción*, que eran: "la escucha, la comprensión, la instantaneidad, la popularidad y la ausencia de nota", destacando que "la subtitulación debe ser primero la expresividad, seguida de la fidelidad y la elegancia". Li (2001: 40) analizó las características de la subtitulación en *Las Estrategias de Subtitulación*, utilizó el método de reducción para resolver las limitaciones espacio-temporales de los subtítulos y propuso la estrategia de traducción de tres palabras, "Reducción, Concisión y Rectitud". Además, también habló de la traducción de palabras culturales en los subtítulos, abogando por "el modo recto, minimizando o no utilizando la domesticación, la fusión y el modo de interpretación" (Zhang, 2001: 39).

Una síntesis de estudios anteriores muestra que la subtitulación tiene las siguientes características que las distinguen de otras formas de traducción (Pedersen, 2011: 9). Las características de subtitulación también constituyen una dificultad para traducir este tipo de textos.

2.2.2. Características

- 1) Uso de la lengua escrita/cambio de modo: Gottlieb (1994) propone que la subtitulación interlingüística es una "traducción diagonal": de una lengua a otra y de la lengua oral a la escrita al mismo tiempo.

- 2) Sincronización audiovisual: En función de la definición de subtitulación, se puede deducir que el espectador recibe la señal del texto traducido de forma visual al tiempo que recibe la señal del texto original a través del sentido del oído. La característica de recepción simultánea de la traducción y el texto original diferencia los subtítulos del doblaje, convirtiéndose en una "traducción vulnerable" que siempre está expuesta al escrutinio (Díaz Cintas & Remael, 2007: 55). Esta sincronización audiovisual permite a cualquier espectador que conozca la lengua original la oportunidad de identificar errores e imprecisiones en la traducción y evaluar los méritos de la misma.
- 3) Multisignificación / multimodalidad: En función de la definición del TAV, queda claro que la multimodalidad y la multisignificación son unos de los rasgos básicos de TAV. La multimodalidad en el TAV se refleja en la acción simultánea de múltiples canales sensoriales, principalmente de los dos "visual" y "acústico". Delabastita (1989: 199) combina los dos canales audiovisuales con los signos verbales y no verbales para obtener signos auditivo-verbales (referido al lenguaje hablado), signos auditivo-no verbales (referido a todos los sonidos), signos visuales-verbales (referido a la literatura) y signo visual-no verbal (referido a todos los demás signos visuales). Estos cuatro signos básicos son considerados por Díaz Cintas (2009: 143) como la base de la estructura multimodal de la traducción audiovisual.

	VISUAL	ACOUSTIC
NON-VERBAL	SCENERY, LIGHTING, COSTUMES, PROPS, etc. Also: GESTURE, FACIAL EXPRESSIONS; BODY MOVEMENT, etc.	MUSIC, BACKGROUND NOISE, SOUND EFFECTS, etc. Also: LAUGHTER; CRYING; HUMMING; BODY SOUNDS (breathing; coughing, etc.)
VERBAL	STREET SIGNS, SHOP SIGNS; WRITTEN REALIA (newspapers; letters; headlines; notes, etc.)	DIALOGUES; SONG- LYRICS; POEMS, etc.

Tabla 4: Canales en una obra audiovisual (Chiaro, 2009: 143).

- 4) Tiempo restringido: los subtítulos aparecen en la pantalla juntos con el sonido e idealmente desaparecen en sincronía. En cuanto al tiempo de permanencia de los subtítulos, Díaz Cintas y Remael (2007: 89) indica que el tiempo de permanencia óptimo es de seis segundos, cuando aparecen en la pantalla un máximo de dos líneas de coincidencia con 39 palabras (dependiendo del tamaño de la pantalla y del tamaño de la fuente).
- 5) Espacio restringido: hay tres limitaciones que afectan al espacio disponible para los subtítulos: la velocidad de lectura del lector (o espectador), la cantidad de espacio que queda en la pantalla para los subtítulos y el contenido de los propios subtítulos. En primer lugar, la velocidad hablada debe ser, por lo general, más alta que la de la lectura, y los subtítulos no deben permanecer en la pantalla demasiado tiempo después de que el hablante haya terminado una frase. En segundo lugar, el espacio que queda para los subtítulos en la parte inferior de la pantalla está limitado a un máximo de dos líneas; y una vez que hay dos personas están en conversación en la pantalla, sólo hay una línea de espacio para subtítulos para cada persona.

2.3. Producto audiovisual: Documental

Como ya se ha mencionado anteriormente, el documental como un género especial, ha implicado desafíos para los traductores en cuanto a "terminología, oradores y modos de traducción" (Matamala, 2009: 112). Por lo tanto, antes de profundizar en los temas relacionados con la traducción de documentales, es necesario discutir brevemente el género documental. Esta parte comienza con la definición de documental y luego continuamos con el análisis de tres características principales de los documentales y cómo se representan en la traducción.

2.3.1. Definición

No es difícil distinguir los documentales de los productos de ficción en el que los documentales siempre se tratan del mundo real y los hechos verdaderos. El documental es un género especial de productos fílmicos, que siempre se asocia con algunas convenciones, como comentarios de superposición de la voz, filmación en el sitio, el uso de personajes no actores involucrados en su vida cotidiana como personas normales y la exploración de temas sociales como el calentamiento global o la justicia social, los cuales son el sentido de una representación auténtica del mundo que compartimos (Nichols, 2017: xiv). Los documentales modernos, sin embargo, comienzan a emplear algunos nuevos métodos de filmación, como el guión, el ensayo, la recreación y las técnicas de animación con efectos 3D. Con todo, Nichols comenta que:

La definición de documental siempre se está poniendo al día, tratando de adaptarse a lo que cuenta como un cambio del documental y el por qué. Nichols (2017: 05)

A pesar de que la comprensión y definición de los documentales cambian todo el tiempo, Nichols sostiene que:

Podríamos entender mejor el documental si tenemos en cuenta estos cuatro factores", son instituciones, cineastas, cinematográficas y audiencias. Nichols (2017: 06)

Los documentales son lo que hacen las organizaciones e instituciones que los producen y dentro de un marco institucional específico, hay muchos límites y convenciones como "un documental tendrá un comentario de voice-over en general" y "un documental debe presentar ambos lados de una cuestión" (Nichols, 2017:06-07). A diferencia de las instituciones, los documentalistas comparten un mandato común y auto-elegido para representar el mundo histórico en lugar de inventar imaginativamente otros alternativas (Nichols, 2017: 09). Sin embargo, los practicantes individuales darán forma o transformarán las tradiciones que heredan (Nichols, 2017: 10). Estos factores conducen a la variabilidad y la calidad dinámica de nuestra comprensión de lo que es un documental.

2.3.2. Características

A pesar de que la definición o la comprensión de los documentales cambia todo el tiempo, hay algunas características comunes y destacadas de los documentales, incluyendo la autenticidad, la narración de historias y las características multimodales que cabe tener en cuenta en el caso de la traducción de documentales.

2.3.2.1. Auténtica

El cambio de siglo ha visto tal auge en la industria de la telerrealidad que ahora se ha convertido en el elemento básico más popular del horario estelar de la televisión. El interés del público por su género se manifiesta en las aplicaciones conocidas de redes sociales, como *Tik Tok*, una plataforma social global en la que sus usuarios pueden compartir videos cortos grabados por ellos mismos.

No cabe duda de que la aparición de los diapositivos baratos y accesibles es el motivo por el que se inicia esta moda. Aparte de eso, Grant y Sloniowski (2013) argumentan que:

ahora hay un intenso deseo global de registrar, descubrir y enseñar lo real y los académicos siguen tan interesados como el público en este floreciente del documental. (Grant y Sloniowski, 2013: 11)

Los investigadores de documental no cesan de explorar la característica específica de su autenticidad. A diferencia de las ficciones, los documentales describen las experiencias vividas de personas reales. En otras palabras, los documentales tratan del mundo y la gente real.

La representación de la autenticidad en la traducción de documentales a menudo conduce a diferentes estrategias o modalidades de traducción. Por ejemplo, Matamala (2009) señala lo siguiente:

la persona a la que está hablando generalmente se hace un nuevo doblaje utilizando una técnica de voz en off, con lo cual se aplica con el fin de transmitir la autenticidad y mantener la ilusión de que un intérprete está traduciendo lo original" (Matamala, 2009: 116).

Esta es también la razón por la que el *voice-over* es el modo de traducción preferido para los documentales en muchos países europeos.

2.3.2.2. *Narración de historias*

Además de la característica ampliamente proclamada de la autenticidad, el estilo narrativo distintivo de los documentales siempre se ha atraído mucha atención de los investigadores. Como se mencionó anteriormente, el documental es fiel al mundo real. Sin embargo, esto no significa que sea objetivo en todos los sentidos. A pesar de que el documental representa lo real,

hay que delimitar lo que se puede contar y de qué manera se tiene en cuenta. Como resultado, la subjetividad es inevitablemente, pero no está desligada en absoluto. El estilo narrativo distintivo del documental es reconocido como un tipo de narración de historias. Cuando se trata de contar historias, la primera pregunta que preocupa a la gente es quién debe contarla. Nichols (2017) sostiene que la voz del documental nos hace darnos cuenta de que alguien nos está hablando desde su propia perspectiva sobre el mundo, en el que tenemos en común con esa persona y, la voz es una medida de cómo un cineasta responde y habla sobre el mundo. No es difícil llegar a la conclusión de que los cineastas son los oradores de la narración del documental. A continuación surge otra cuestión sobre la manera en que se cuenta una historia. Bernard (2010) enumera algunos términos clave vinculados a la narración documental, que incluyen introducción, tema, arco, trama y personaje, punto de vista y detalle (2010: 15). Entre esos términos, punto de vista es el que describe desde qué perspectiva y posición se cuenta la historia documental. La perspectiva en tercera persona significa que el hablante se separa del tema, mientras que la perspectiva en primera persona involucra a la audiencia en el documental.

2.3.2.3 Construcción multimodal de textos audiovisuales

Casi todo tipo de productos audiovisuales constan de recursos verbales, visuales y acústicos, que interactúan para transmitir todo el mensaje. Si bien los documentales deben transmitir una impresión de autenticidad, no cabe duda de que las imágenes, los sonidos y la música siguen desempeñando un papel fundamental en la representación del sujeto. En cambio, algunas personas sostienen la idea de que la música dramática y los efectos de sonido destruiría la autenticidad del documental. En este sentido, Holly Rogers (2014: 3) sostiene que, aunque está relacionado con la "impresión de autenticidad", para la mayoría, el documental se trata de la persuasión. Y la emoción, los referentes históricos y la persuasión rítmica de la música hacen que el uso del sonido

creativo sea un recurso extraordinariamente convincente para muchos cineastas de no ficción. El documental no solo presenta lo real, sino que también transmite la voz del cineasta, para convencer, para expresar o para explicar. Además, para conseguir la impresión estética, el documental tiene que recurrir tanto a las herramientas visuales como a las acústicas. Por lo tanto, por mucho que la música y los efectos de sonido pudieran disminuir hasta cierto punto la autenticidad del documental, aun los incluirían los cineastas.

Según Holly Rogers (2014: 7), la música bien colocada se puede dar relieve a la narración, resaltar los hilos estéticos entre escenas, centrar la atención en una cosa con exclusión de otras y ayudar a promover un vínculo estético intenso con ciertos personajes o temas. Otros modos semióticos también juegan el mismo papel en facilitar la narrativa, los personajes y los temas, y no son independientes entre sí. Por el contrario, la interacción semiótica contribuye a una narración coherente de la narrativa documental. Esto también justifica el uso de técnicas de la animación con efectos 3D en documentales que se combina con la narración pueden fortalecer la narrativa.

Las características multimodalidades, al igual que las otras dos características de los documentales, también son de gran interés para los traductores. Franco (2000: 238) analiza las diferencias entre las versiones alemana y francesa del mismo documental y resume que la versión francesa tendía a mantener la relación interactiva entre palabra e imagen establecida por el original, mientras que la versión alemana tendía a transmitir la salida visual verbalmente, proporcionando imágenes con una función puramente ilustrativa.

En resumen, los traductores adaptan sus estrategias de traducción a las características de los documentales según diferentes situaciones, pero a veces la traducción también podría desviarse del documental original. Por ejemplo, Franco (2009: 240) revela que la traducción alemana de documentales proporciona una perspectiva negativa sobre la cultura de origen que muestra lo contrario de lo que el hablante está tratando de transmitir a su público extranjero.

Dicha traducción, "motivada ideológicamente", infecta la objetividad del documental original.

2.3.3. Estudios de la subtitulación de documentales

En los últimos años, los documentales han empezado a entrar en el horizonte de la gente, y gradualmente se han surgido investigaciones sobre los subtítulos del documental. En 2002, Franco propuso que la subtitulación de documentales y la traducción de largometrajes eran diferentes, estudió en detalle el desarrollo, los principios, el registro y la estrategia de la traducción de la subtitulación de documentales. Espasa (2004) analizó sus características y aclaró sus funciones textuales y su público potencial. Matamala (2009) propuso que la subtitulación de documentales debe ser diferente según sus temas y tipos.

Las características del género documental han sido una gran cuestión para los primeros estudios sobre la traducción de documentales. Franco (2000: 240) sostiene la idea de que la traducción de documentales debe considerarse como una práctica específica" teniendo en cuenta el género documental. También cuestiona la objetividad de la traducción de documentales y afirma que, las versiones en off pueden estar influenciadas por la propia interpretación de la cultura receptora del concepto de interpretación objetiva.

La particularidad de la traducción de documentales también puede atribuirse a su modo especial de transferencia, la voz en off. La voz en off, la subtitulación y el doblaje son los tres principales modos de transferencia de documentales en todo el mundo, pero los distintos países y regiones pueden tener diferentes modos de transferencia preferidos en función de las políticas y convenciones locales de traducción, así como de las prácticas del mercado. Un gran número de países europeos, como Polonia y España, tienen preferencia a la voz en off. Por este motivo, el estudio de los documentales con voz en off desempeña un papel dominante en la fase preliminar del estudio sobre la traducción de

documentales. Sin embargo, siguen existiendo problemas por la ambigüedad e indefinición de la terminología (Franco, 2001). Esto sugiere la ambigüedad y los principales retos del estudio preliminar sobre la traducción de documentales.

Algunos estudios posteriores han hecho grandes esfuerzos por ampliar este campo de estudio. Algunas investigaciones abordan el impacto de la ideología y la política lingüística en la actividad de traducción de documentales. Por ejemplo, Remael (2007) realiza un análisis detallado de un documental de la PBS y de dos documentales de la BBC traducidos del inglés al flamenco para investigar el impacto de las directrices locales de traducción y de las políticas lingüísticas en la actividad de traducción. Además, con respecto a otros factores que afectan a la traducción de documentales, llega a la conclusión de que los traductores simplifican las complejidades de las películas originales y se adaptan a los gustos y puntos de vista esperados por los espectadores locales.

Matamala (2009) señala los principales retos de la traducción de documentales desde la perspectiva de un profesional. Uno de los retos es la condición de trabajo, en la que surge de los plazos ajustados y la baja calidad del guión original. El otro es el causado por el género específico, que implica los desafíos terminológicos. Matamala (2009: 119) concluye que, “los traductores de documentales deben dominar las técnicas de posposición y narración, así como la subtitulación”.

Más adelante, explora las principales características de la traducción de documentales a partir de un corpus de 20 documentales traducidos del inglés al catalán desde la perspectiva del registro lingüístico, el modo y el campo. Según el análisis de los tres principales modos de transferencia, llega a la conclusión de que cada modo de transferencia comporta sus propios retos. Las cuestiones terminológicas han sido una gran preocupación para muchos traductores de documentales. Matamala (2010) analiza la traducción de la terminología en los documentales. Por su experiencia personal en la traducción de documentales, señala las principales limitaciones y dificultades en la práctica de la traducción y

ofrece algunas sugerencias prácticas.

La investigación en China sobre la traducción de documentales comienza más tarde que la de sus colegas occidentales. Con el floreciente desarrollo de los documentales chinos en los últimos años, el estudio de la traducción de documentales ha empezado a llamar la atención de cada vez más académicos e investigadores chinos. Desde 2012 han surgido investigaciones relacionadas, que consisten en trabajos fin de máster y artículos de revistas. La mayoría de ellas se centran en la subtitulación de documentales, la investigación de las normas de traducción para abordar los problemas interculturales, etc. Pero en general, la investigación sobre la traducción de documentales en China sigue enfocando la subtitulación. Además de lo mencionado anteriormente, los estudiosos chinos también han reflexionado sobre las características de la subtitulación de documentales.

Qian (2000) resume cinco características del lenguaje de los subtítulos de cine y televisión: escucha, exhaustividad, instantaneidad, popularidad y ausencia de anotación. Las diferentes películas y programas de televisión tienen estilos lingüísticos distintos. El estilo lingüístico de la película es diferente al del documental. Sin embargo, los documentales pertenecen a la categoría de películas y programas de televisión, y tienen las características de los estilos lingüísticos de las películas y los programas de televisión. De la generalidad a la individualidad, el documental cultural chino también tiene sus propias características, y la destacada es su exhaustividad. La exhaustividad es la combinación de imágenes, palabras y música, y transmite la información cultural al público de forma vívida. Entre ellas, la principal característica lingüística del documental cultural chino es la belleza del ritmo del lenguaje. La música de fondo y la imagen están llenas de estilo chino. La combinación de estos elementos profundizará la impresión del público objetivo sobre la cultura china, y afectará a la comprensión de la cultura china por parte del público, por lo que debe valorarse la recopilación de la traducción de los subtítulos y otros

elementos. La traducción de los subtítulos no sólo debe garantizar la exactitud de la traducción, sino también tener en cuenta la colocación de las palabras, las frases y la belleza retórica para promover mejor la difusión de la cultura china. Lo que deben hacer los traductores no es sólo lograr una expresión precisa del significado, sino también realizar cierto ritmo silábico y diseño estético.

En cuanto a los factores que suponen un reto, los académicos chinos también señalan que las limitaciones de tiempo y espacio, las limitaciones lingüísticas y las limitaciones culturales en la subtitulación de documentales son aspectos complicados del proceso de traducción. La información lingüística proporcionada por los subtítulos se utiliza para hacer coincidir la información audiovisual de los documentales. En el proceso de emisión del documental, el final de un videoclip significa también el final del subtítulo bajo la pantalla. Por lo tanto, la emisión de subtítulos del documental es irreversible, y la velocidad de rodaje es muy rápida en la emisión. Así pues, los traductores deben tener en cuenta la coherencia y la cohesión entre la pantalla y el subtítulo. Por otra parte, los subtítulos en los documentales desempeñan un papel de apoyo en la historia y la narración y, consecuentemente, es necesario que el espectador se centre más en las imágenes y la banda sonora y que evite los patrones de frases complejas y las redundancias (Cheng, 2014).

Mientras que los traductores utilizan la reducción para solucionar las limitaciones formales, hay que superar las limitaciones culturales y lingüísticas. Como un medio de comunicación y difusión transcultural, la traducción documental abarca tanto el nivel lingüístico como el cultural. Ya que a veces no es posible lograr un equilibrio entre la lengua y la cultura, a menudo se producen omisiones o traducciones erróneas de la información cultural, lo que da lugar a déficits culturales. En cuanto a las estrategias de traducción, se utilizan frecuentemente la simplificación y la naturalización con el fin de ayudar a los espectadores a entender y mejorar la aceptación y la comprensión (Zhang, 2018). Según Ma (2005), hay tres métodos específicos en la traducción para

superar las limitaciones: la concentración, la condensación y la eliminación. El método de concentración consiste en traducir el contenido principal de los subtítulos. El método de condensación consiste en resumir el significado general con frases más cortas, y el método de eliminación es omitir directamente los contenidos innecesarios. La razón fundamental que subyace a la diferencia lingüística es la diferente forma de pensar, que también está causada por las diferencias de cultura, historia, geografía y otros factores entre China y Occidente. Los documentales culturales desempeñan un papel importante en la comunicación cultural, por lo que los estudios de la subtitulación son de gran importancia.

En resumen, entre los últimos años se ha concedido gran importancia al estudio de la traducción de subtítulos de documentales. La calidad de la subtitulación influye en el éxito de los documentales. Sin embargo, en términos de teoría, en la actualidad, muchas investigaciones sobre la traducción de documentales se realizan desde la perspectiva de la teoría de la equivalencia funcional, la teoría del skopos y la teoría de la relevancia. En cambio, la multimodalidad no juega un papel muy importante. Por lo tanto, es significativo y valioso estudiarla desde esta perspectiva.

2.4. La multimodalidad y el análisis de textos multimodalidades

2.4.1. Modalidad, medio y modo

En la actual tecnología moderna, que evoluciona rápidamente, el concepto de medio no es nuevo para nadie; la presentación de la modalidad está inextricablemente ligada a los medios de comunicación, al tiempo que la etimología de modo aparece con frecuencia con ella. Como los límites entre estos tres conceptos no están claros en cuanto a significado y nomenclatura, es necesario aclarar el significado de estos tres términos básicos antes de

introducir la multimodalidad y los contenidos multimedia.

El término «medio» se refiere a los medios técnicos utilizados en el proceso de transmisión de la información y, aunque no es estrictamente un término del ámbito de la lingüística y la semiótica, se refiere al material que establece la conexión entre las personas y las materias, y en el ámbito de la comunicación, significa la herramienta material que utiliza el medio para conservar y transmitir la información, así como la herramienta material que tocamos y utilizamos directamente en diversas actividades comunicativas.

En cuanto a la definición de modo, Kress señala que:

los modos son recursos semióticos conformados socialmente y dados culturalmente para crear significado. La imagen, el diseño, la música, el gesto, el discurso, la imagen en movimiento, la banda sonora y los objetos 3D son ejemplos de modos utilizados en la representación y la comunicación. (Kress, 2009: 79).

Considera que los modos son un recurso semiótico exclusivo para la creación de significados y sostiene la idea de que los modos ofrecen formas distintas de relacionarse con el mundo y formas distintivas de representarlo (Kress, 2009: 96).

La etimología de la modalidad es modo, cuyo significado es más cercano al de modal en el verbo modal (Hu, 2007). En el ámbito de la lingüística, la modalidad consiste en el sistema de signos lingüísticos como mensaje principal transmitido, y los sistemas de signos no lingüísticos, como los sonidos, las imágenes y la tecnología, que desempeñan un papel de apoyo.

En la lingüística funcional sistémica, el tenor del discurso, el campo del discurso y el modo del discurso se denominan los tres elementos del contexto. Los modos de discurso también se conocen como canales de comunicación, incluyendo el modo hablado, el modo escrito, el modo electrónico, etc. Estos modos son fundamentales en la transmisión de la información, y la combinación

de diferentes modos provoca diferentes grados de transmisión de la información, afectando así al flujo de información y a las características del discurso, y si hay problemas en la transmisión de la información, se producirán expresiones incoherentes, intenciones poco claras, situaciones incompletas y otras omisiones de información (Zhu, 2007).

2.4.2. Estudios de la multimodalidad

2.4.2.1. Definición, origen y desarrollo

Kress y van Leeuwen definen la multimodalidad como lo siguiente:

el uso de varios modos semióticos en el diseño de un producto o evento semiótico, junto con la forma particular en que se combinan estos modos. (Kress y van Leeuwen, 2001: 20)

Kress y van Leeuwen (2001) profundizan en la multimodalidad desde la perspectiva del discurso y la comunicación distinguiendo la comunicación monomodal de la multimodal. La comunicación monomodal se basa en un único modo semiótico, mientras que la comunicación multimodal implica dos o más modos semióticos. Por ejemplo, los libros tradicionales de texto plano son un tipo de comunicación monomodal, ya que los lectores sólo pueden percibir el significado mediante signos verbales, mientras que los libros con ilustraciones son un tipo de comunicación multimodal.

Por el momento, existen tres enfoques principales de la investigación multimodal en el campo de la lingüística: el enfoque semiótico social (Kress, 2009; Kress y Van Leewen, 1996, 2006), el enfoque lingüístico funcional sistémico (O'Toole, 1994; O'Halloran, 2004; Jones y Ventola, 2008) y el enfoque del análisis conversacional (Goodwin, 1981, 2000).

Basado en esto, se ha complementado con nuevos enfoques como la

geosemiótica (Scollon, 2003), el análisis de la interacción multimodal (Norris 2004) y el análisis del corpus multimodal (Baldry y Thibault, 2006; Bateman, 2008, 2014).

2.4.2.2. El discurso multimodal

El discurso multimodal es un proceso que utiliza múltiples sentidos, como el auditivo, el visual y el táctil, para comunicarse a través de diversos medios y recursos simbólicos, como el lenguaje, las imágenes, el sonido y el movimiento (Zhang, 2009). Estos cinco canales perceptivos constituyen la fuente del discurso multimodal y, a su vez, dan lugar a cinco modalidades comunicativas, a saber, la modalidad auditiva, la modalidad visual, la modalidad táctil, la modalidad gustativa y la modalidad olfativa (Zhu, 2009:83). De ellas, las modalidades auditiva y visual son las que desempeñan un mayor papel en el análisis del discurso. En el estudio del análisis del discurso, se ha comprobado que el discurso verbal por sí solo no puede transmitir todo el significado de un mensaje y, por lo tanto, se ha destacado y estudiado en profundidad el impacto de los factores no verbales en la comunicación. Con el desarrollo de la tecnología moderna, el estudio de los factores no verbales no sólo acompaña a los factores principales como el lenguaje, el lenguaje corporal y el entorno, sino que también se centra en el papel de los equipos de enseñanza, los laboratorios, los ordenadores, las redes y otras herramientas auxiliares. El uso del powerpoint es una presentación típica del discurso multimodal. Las imágenes, el texto, el sonido y las explicaciones del profesor en el powerpoint constituyen conjuntamente un discurso multimodal.

La importancia del análisis multimodal del discurso radica en su capacidad para integrar los recursos significativos de los signos verbales y no verbales, no sólo para ver el papel que desempeñan los sistemas verbales en la comunicación, sino también para centrarse en los efectos de los sistemas no verbales como las imágenes, la música y los colores en el proceso de comunicación.

En la década de los noventa, surgió el análisis multimodal del discurso en la lingüística occidental, con su principal base teórica en la lingüística funcional sistémica. Los lingüistas consideran que la teoría de la lingüística funcional sistémica del británico Halliday proporciona el marco teórico para el análisis del discurso multimodal. Basándose en la gramática funcional sistémica de Halliday (1994), Según (Zhang, 2018), los sociosimbolistas comenzaron a estudiar las gramáticas multimodales, como la gramática visual (Kress y van Leeuwen, 1996), la gramática del color (Kress y van Leeuwen, 2002) y la gramática musical (van Leeuwen, 1999).

El discurso multimodal combina las ideas de la semiótica social y del análisis crítico del discurso, por lo que también se denomina semiótica social crítica. El marco teórico consta de cinco dimensiones: la cultura (ideología, potencial estructural del significado), el contexto (ámbito, tono y modo del discurso), el sinsentido (significado conceptual, significado interpersonal, significado esquemático), la forma (visual, auditiva, táctil) y los medios (verbales, no verbales). Kress y van Leeuwen (1996) fueron pioneros en el concepto de discurso multimodal, lo cual comenzó con la exploración de Barthes (1978) de la interacción entre imágenes y textos en la representación del significado visual. Desde entonces, el estudio del discurso multimodal se ha convertido en un nuevo desarrollo y tendencia en las ciencias sociales, especialmente en el campo del análisis del discurso.

2.4.2.3. El texto multimodal

En cuanto a la definición del texto multimodal, Baldry y Thibault (2006) la definen lo siguiente:

Los textos multimodales son productos compuestos de los efectos combinados de todos los recursos utilizados para crearlos e interpretarlos" (Baldry y Thibault, 2006:18).

Con la llegada de la era digital, los textos contemporáneos son cada vez más sofisticados en cuanto a la forma, ya que incluyen vídeos, ilustraciones, música, hipertexto, etc. Los textos multimodales han prevalecido sobre los textos monomodales tradicionales, representando una mayor parte en el mercado actual. En cierto modo, la comunicación multimodal se ha convertido en la forma de comunicación dominante en la sociedad moderna, no sólo para su uso comercial, sino también como parte indispensable en nuestra vida diaria. Las recientes investigaciones sobre películas (O'Halloran, 2004; Wildfeuer, 2014), exposiciones en museos (Rowe, 2012), libros ilustrados (Serafini, 2010), anuncios de televisión (Baldry, 2004) y páginas web (Baldry & Thibault, 2006) han ampliado el alcance de la multimodalidad.

En comparación con los textos monomodales tradicionales, los textos multimodales son mucho más complicados. Debido a sus intrincadas formas y a la diversidad de medios, el análisis de los textos multimodales ha resultado ser un reto arduo para muchos investigadores que se dedican al estudio de la multimodalidad. Baldry y Thibault (2006) han desarrollado un enfoque innovador para el análisis de textos multimodales, a saber, la transcripción multimodal (TM), que se centra principalmente en cómo se crea el significado en diversos textos multimodales, a saber, cómo la integración de la multimodalidad en el discurso cinematográfico ayuda al subtitulador a tomar decisiones importantes sobre dónde mantener y dónde eliminar ante las limitaciones de tiempo. En su libro *Multimodal Transcription and Text Analysis*, elaboran tres categorías de textos multimodales, que incluyen la página impresa, la página web y los textos cinematográficos, también ofrecen un análisis detallado de varios modos semióticos implicados en las tres categorías de textos multimodales. Han elaborado algunas herramientas para describir y analizar los textos multimodales, como el principio de integración de recursos:

un recurso semiótico es algo que se utiliza con el fin de elaborar un significado y que, en consecuencia, funciona en los textos en

los que estos recursos se utilizan con este fin. (Baldry y Thibault, 2006: 18)

En su libro *Multimodal Pragmatics and Translation: A New Model for Source Text Analysis*, Dictero (2018) presenta un modelo de análisis de textos fuente multimodales desde la perspectiva de la pragmática. Destaca el significado que transmiten los distintos modos semióticos en los textos multimodales y propone lo siguiente:

un modelo basado en la pragmática destinado a dar cuenta del significado multimodal no puede analizar solo las cuestiones contextuales y las relaciones entre los elementos visuales y verbales, sino que también debe considerar el significado que transmiten los modos individuales (Dicerto, 2018: 62).

Considera que el modelo es intrínsecamente multidisciplinar y podría aplicarse a otros tipos de análisis textual en cualquier campo de investigación en el que la multimodalidad sea omnipresente (por ejemplo, la literatura, el arte o la publicidad) (2018: 159).

Remael y Reviere (2019: 260) sostienen la idea de que el reto del enfoque multimodal hoy en día consiste en diseñar un marco sistemático para el análisis de los textos multimodales y su cohesión. Con la creciente popularidad de los corpus entre los profesionales e investigadores de la traducción, algunos académicos han comenzado a examinar cómo los corpus multimodales pueden ser explotados en la investigación de la TAV. Soffritti (2019) analiza las características de los corpus multimodales en comparación con los corpus unimodales e investiga los aspectos relativos al diseño, la construcción y la explotación de los corpus multimodales. En su opinión, desde el punto de vista de la AVT y de la investigación relacionada, es necesario considerar una gran cantidad de elementos visuales y acústicos de las situaciones representadas en los objetos a traducir. La exploración de corpus multimodales no sólo puede

facilitar el trabajo del traductor, sino también es beneficiosa para la investigación de la traducción multimodal.

En China, Li (2003) es la primera investigadora que ha considerado la lingüística funcional sistémica para analizar los textos multimodales, y que ofrece una discusión detallada sobre las estructuras y los sistemas de significado de las imágenes. Tras su trabajo, las investigaciones sobre los textos multimodales en la traducción han experimentado un notable aumento. La mayoría de estos estudios de traducción adoptan el punto de vista del discurso multimodal y se centran especialmente en la subtitulación (Ou, 2015; Liang, 2016; Xu, 2019). Según Zhang y Wang (2014), las teorías de la multimodalidad se han aplicado en diversos campos en China, como los pósters de películas (Qiao, 2010), la pedagogía del lenguaje (Zhang&Ding, 2013) y el estudio de los textos en las películas (Lv&Wu, 2012).

Entre las pocas investigaciones sobre la traducción de textos multimodales, existen problemas con el aspecto de la investigación y la metodología. Xu (2015) sostiene que las investigaciones chinas sobre la traducción de textos multimodales son todavía escasas en cantidad y que el marco teórico para el análisis aún debe ser mejorado. En la reseña del libro *Audiovisual Translation: The Global Context*, Yang (2015) señala que algunos investigadores profesionales nacionales han dado importancia a la interacción multimodal, mientras que los estudios empíricos sobre la TAV siguen centrándose en el texto escrito y los guiones (2015:82).

2.4.2.4. *La traducción multimodal*

La traducción multimodal es un término nuevo y una novedad en los estudios de traducción, en la cual aún se necesita estudiar y profundizar. La definición actual de este concepto no es concluyente por el momento. Wang y Qiao (2018) creen que la traducción multimodal es la traducción del significado del discurso multimodal, y contiene al menos tres niveles de significado: en primer lugar, la

traducción de obras multimodales, incluyendo pero no limitándose a la traducción de obras cinematográficas y televisivas/ audiovisuales, cómics, tiras cómicas, poemas subtítulos, libros infantiles, anuncios, etc.; en segundo lugar, la transformación o integración de diferentes modalidades en la traducción, como la transformación de la modalidad textual en la gráfica; En tercer lugar, el uso de la teoría multimodal en la enseñanza y la práctica de la traducción, como el uso de la tecnología multimedia para presentar textos multimedia, lo que hace que los estudiantes participen en el aprendizaje con sus múltiples sistemas sensoriales.

Kress y Van Leeuwen (2001) introducen el concepto de comunicación multimodal, que allana el camino para la intervención del concepto de multimodalidad en los estudios de traducción. Aunque los autores no se refieren directamente a los estudios de traducción en este trabajo, proporciona una referencia para el estudio de las funciones de las diferentes modalidades y la correlación entre la modalidad y el medio, y también sirve de inspiración para los investigadores de la traducción.

La introducción del concepto de multimodalidad en la clasificación de la traducción se remonta a las tres clasificaciones de la traducción creadas por el lingüista ruso Jakobson (1959:127): (1) traducción intralingüística, o reescritura: interpretación de símbolos lingüísticos en términos de otros símbolos dentro de la misma lengua; (2) traducción interlingüística: la interpretación de símbolos lingüísticos en alguna otra lengua; (3) traducción intersemiótica (transmutación): la interpretación de símbolos lingüísticos en términos de sistemas no lingüísticos de símbolos para interpretar los símbolos lingüísticos. Sin embargo, en la práctica real, los símbolos intersemióticos, interlingüísticos y traslativos no suelen estar separados, sino que en muchos casos se cruzan y coexisten. Por ejemplo, las traducciones de subtítulos de películas implican ambos tipos de traducción interlingüística y rúnica, y las adaptaciones suelen ser difíciles de definir entre traducciones intralingüísticas o interlingüísticas. Por ello, para las

traducciones de textos multimodales, Kaindl (2013) propone una clasificación más detallada de las traducciones basada en la relación entre modalidad, medio y cultura:

Según la modalidad, se pueden dividir en estas dos formas:

- 1) intramodal, que implica la traducción a una sola modalidad;
- 2) Intermodal, que implica la traducción a múltiples modalidades, es decir, incluyen un proceso de transformación entre diferentes modalidades, por ejemplo, un cómic de Disney se traduce a un cómic japonés.

Según el medio, se pueden dividir en estas dos formas:

- 1) intramedio: traducciones que implican sólo un medio;
- 2) intermedio: traducciones que implican múltiples medios, es decir, que suponen la transformación entre al menos dos medios.

Además, dentro de las cuatro categorías de traducción mencionadas, hay casos intraculturales e interculturales, que se pueden explicar con más detalle y dar ejemplos en la siguiente tabla:

Tipos de traducción	intracultural	intrecultural
Intramodal	una obra de teatro china a una obra se traduce en dialecto de Shangai	un cómic de Disney se traduce a un cómic japonés
Intermodal	un diagrama de montaje de zapateros se traduce a una versión textual	una Biblia se traduce a un cómic en otro idioma
Intramedio	un vídeo musical chino se adapta a un público	una ópera cómica francesa se traduce a

	de habla mandarín y a un público de habla cantonesa	una ópera romántica alemana
Intermedio	una novela se adapta a una película en el mismo idioma	Un drama se adapta a una melodrama en diferentes idiomas

Tabla 5: Clasificación de las traducciones según la modalidad, el medio y la cultura

Sin embargo, en la clasificación de traducciones de Kaindl, los conceptos de "modalidad" y "medio" suelen ser confusos en el análisis práctico. Por lo tanto, es más aceptado que Lee (2012) establezca una distinción entre los dos:

la modalidad se refiere a las diferentes formas simbólicas de un texto, como la verbal, la visual, la auditiva, etc.; el medio se refiere a las formas de expresión que corresponden a estas formas simbólicas, como la ópera, el cómic, etc., y sus canales materiales de comunicación, como la radio, la televisión, los medios electrónicos, etc. (Lee, 2012: 11)

En lo que respecta al aspecto de la TAV relevante para este estudio, fue el primer tipo de traducción que se diseñó en el campo de la multimodalidad en la investigación de la traducción, que inicialmente se orientó hacia la multimodalidad y las transformaciones lingüísticas o culturales en los textos multimodales (González: 2009: 13). El hecho de que la producción e interpretación del significado en los textos audiovisuales dependa de la configuración de varios recursos semióticos o modalidades, confiere a los textos audiovisuales propiedades multimodales. Como tipo de textos multimodales, los productos audiovisuales se caracterizan por la interacción semiótica, la cual los distingue de los textos literarios tradicionales. Los enfoques tradicionales de la investigación sobre la traducción, que se centran exclusivamente en los

elementos verbales, no son aplicables al estudio de los TAV. En otras palabras, aún no se ha establecido una integración de las dos disciplinas de la multimodalidad y los estudios de traducción. Sin embargo, en los últimos años se han hecho algunos progresos en la exploración de las perspectivas multimodales en la investigación de la TAV.

Como se ha mencionado en el parte anterior sobre la TAV, el texto audiovisual se cruza con los dos canales comunicativos verbales y no verbales a través de los dos signos de lo auditivo y lo visual, dando lugar a cuatro tipos de signos diferentes: "auditivo-verbal", "auditivo-no verbal" y "visual-no verbal". Por tanto, el estudio de la TAV debe tener en cuenta la interacción de múltiples canales de comunicación. Perego (2009) sostiene la idea de lo siguiente:

a veces, la carga semántica de los signos no verbales que acompañan al discurso es mucho más significativa que la del propio texto hablado. (Perego, 2009: 58)

Analiza tres películas subtuladas para examinar los métodos de traducción utilizados para restaurar la información no verbal en el proceso de subtitulación. Su investigación examina en primer lugar el cambio de los diferentes modos semióticos en la práctica de la traducción. Bogucki (2013) analiza en su monografía las principales semióticas de la transferencia audiovisual, incluyendo la imagen, la escritura, el sonido y el habla, e introduce brevemente la tipología de las relaciones semióticas propuesta por Tomaszewicz (2006), que consiste en sustitución, complementariedad, interpretación, paralelismo y contradicción. A pesar de que la naturaleza multimodal de la traducción audiovisual es evidente para cualquier académico, los análisis de los entresijos del doblaje y la subtitulación no parecen conceder la misma importancia a los distintos modos semióticos que intervienen en los productos audiovisuales. Gambier señala una fuerte paradoja en el estudio de la subtitulación:

estamos dispuestos a reconocer las interrelaciones entre lo verbal y lo visual, entre el lenguaje y lo no verbal, pero la perspectiva de investigación dominante sigue siendo en gran medida lingüística" (Gambier, 2006: 7).

En general, la relación entre la traducción audiovisual, la traducción multimedia y la traducción multimodal puede resumirse como lo siguiente:

La TAV pone énfasis en la conversión de información multisimbólica y multidimensional en la traducción de textos audiovisuales (por ejemplo, películas, series de televisión, programas de entrevistas, etc.); esencialmente, es la traducción de la cultura audiovisual, concretamente la traducción de productos culturales audiovisuales. El foco de la traducción multimodal se centra en la conversión de la información multimodal (por ejemplo, lenguaje, sonido, imagen, tecnología, etc.) en la traducción del discurso multimodal (por ejemplo, obras de cine y televisión, libros infantiles, etc.), que es esencialmente la conversión y traducción entre discursos de diferentes modalidades. Cuando se utilizan diferentes recursos simbólicos o modalidades para producir y traducir textos audiovisuales, el texto audiovisual tiene la propiedad de ser multimodal y la traducción audiovisual puede considerarse una "traducción multimodal". Cuando se trata de varias modalidades, como el lenguaje, las imágenes, la música, el color y la perspectiva, se combinan con las funciones principales de una pantalla multimedia, el texto audiovisual tiene propiedades multimedia, y la TAV también puede denominarse "traducción multimedia". Las modalidades visual y auditiva de los textos audiovisuales se presentan simultáneamente con la ayuda de la pantalla en coordinación con la tecnología multimedia, de modo que los textos audiovisuales no sólo tienen características multimodales sino también multimedia. (Wang & Qiao, 2018)

En cuanto a los fundamentos teóricos de la traducción multimodal, se pueden encontrar en tres áreas principales: el discurso multimodal y el análisis del discurso multimodal, los conocimientos teóricos relacionados con la tecnología

multimedia y la traducción intercalar. El marco teórico utilizado en este trabajo es el marco de análisis textual multimodal de Taylor (2003 y 2004).

2.5. Marco analítico de texto multimodal de Christopher Taylor

Christopher Taylor es profesor de lengua inglesa y traducción en la Universidad de Trieste. Lleva muchos años dedicándose a la traducción y está comprometido con los estudios sobre el lenguaje cinematográfico y la traducción de textos multimodales. Se encuentra entre los investigadores que han hecho grandes esfuerzos en la investigación de un enfoque multimodal en el TAV.

Taylor (2003 y 2004) aplica el método tripartito ideado por Baldry y Thibault (2000), que consiste en descomponer una película en planos, fotogramas y fases para analizar la subtitulación de las películas. Llega a la conclusión de que, en lo que respecta a algunos géneros,

las estrategias de reducción juiciosa reciben mayor aprecio que el uso de títulos más elaborados. (Taylor, 2003: 204)

Sostiene la opinión de que la transcripción multimodal propuesta por Baldry y Thibault es una herramienta eficaz para que los traductores audiovisuales justifiquen la reducción, la eliminación, la omisión y la condensación en el proceso de traducción al tiempo que transmiten el significado a través de las modalidades semióticas. En cuanto a la metodología futura para el estudio de la TAV, Taylor (2004) tiene una buena idea del enfoque de la transcripción multimodal y lo considera la base para el desarrollo futuro del estudio de la TAV. Taylor (2016: 103) procede a investigar la aplicabilidad de la transcripción multimodal y el análisis fásico en el estudio de la TAV y llega a la conclusión de que los traductores audiovisuales pueden hacer uso de herramientas como la transcripción multimodal y el análisis fásico para tomar decisiones razonadas

sobre qué elementos verbales van a traducir. Los trabajos anteriores de estos académicos, como Kress y van Leeuwen (2001), Baldry y Thibault (2006), han impulsado el desarrollo del enfoque de análisis textual multimodal. Sin embargo, sigue faltando la aplicación del enfoque multimodal en el estudio de la TAV. En otras palabras, aun es un gran reto atravesar las diferentes disciplinas en busca de un enfoque adecuado para los estudios de traducción, en particular el estudio de la TAV. Taylor sostiene que:

aunque la conciencia de la importancia de todas las modalidades semióticas en juego ha sido reconocida por los académicos, esta no se ha filtrado necesariamente a los profesionales del campo.

(Taylor, 2016: 232)

Por lo tanto, Taylor (2016) propone su innovadora forma de abordar los textos multimodales desde un punto de vista narrativo, lingüístico, semiótico y cultural. Este enfoque multimodal intenta averiguar cómo se combinan varios modos semióticos en un texto multimodal y la función de la interacción semiótica en la toma de decisiones de la actividad de TAV.

2.5.1. Consideración narrativa

La traducción, incluso de tipo intersemiótico, debe ser capaz de preservar la narratividad y sus mecanismos básicos". También afirma que "la narración puede elegir una determinada focalización para producir una perspectiva narrativa y, por tanto, efectos narrativos" (Vandaele, 2019: 229).

Los efectos incluyen la curiosidad, el suspense y la sorpresa. Según Taylor (2016), las películas y las series de televisión suelen contar historias de forma multimodal. Los productos fílmicos también incluyen personajes y tramas como las novelas literarias, no obstante, el público los percibe no sólo a través del lenguaje verbal, sino también de muchos otros modos semióticos. Los

fotogramas cambiantes de un producto fílmico constituyen la narración, que no sólo se basa en el flujo de los diálogos, sino que también se compone de transiciones de diversos modos semióticos. La narración cinematográfica se diferencia de la verbal en que "toda la 'acción' -verbal, paraverbal y no verbal- se duplica siempre como narración" (Vandaele, 2019: 231). Taylor también señala que,

mientras ve los distintos fotogramas de una película el público, tiene expectativas sobre cómo se desarrollará la narración y estas expectativas se cumplen (o no) mediante una combinación de pistas semióticas. (Taylor, 2016:224)

Desde este punto de vista, traducir los diálogos o los subtítulos no es ni mucho menos suficiente en el caso de la TAV, que está destinada a sacrificar la continuidad narrativa. Los traductores audiovisuales deben averiguar la formación de la narrativa multimodal en la obra original y lograr la reformulación de la historia en la lengua meta para el público objetivo.

2.5.2. Consideración lingüística

Cuando se trata del aspecto lingüístico de un texto, no se puede descuidar la coherencia y la cohesión:

La cohesión intersemiótica en la subtitulación se refiere a la forma en que conecta el lenguaje en forma directa con la banda sonora y con las imágenes en pantalla, utilizando la información que suministran para crear un conjunto lingüístico-visual coherente" (Díaz-Cintas & Remael, 2014: 171).

Sin embargo, según Taylor,

muchos de los enfoques de la AVT se han centrado hasta ahora

en estrategias diseñadas para afrontar las diversas áreas de problemas a las que puede enfrentarse un traductor, pero centradas en soluciones lingüísticas (Taylor, 2016: 225).

Si bien el producto final de la TAV es en forma de palabras, la traducción debe tener en cuenta todos los aspectos de un texto multimodal. Taylor sostiene la idea de que:

se considera que una película es coherente si el contenido semántico de los elementos auditivos y visuales se combina para proporcionar una comprensión clara de la narración o la trama (Taylor, 2016: 225).

Se nos ha enseñado a utilizar técnicas lingüísticas para reforzar la coherencia, pero en lo que respecta al texto multimodal:

el texto que se va a traducir necesita ser analizado en términos de todos sus lazos de cohesión, no sólo dentro de las propias palabras, sino entre las palabras y las imágenes y también otra parte de la banda sonora (Taylor, 2016, p. 225-26).

2.5.3. Consideración semiótica

Tener en cuenta varios modos semióticos en el proceso de traducción distingue a la TAV de la traducción tradicional de textos. Lo que los traductores audiovisuales deben recordar bien es que varios modos semióticos, aparte del lenguaje verbal, también desempeñan un papel fundamental a la hora de transmitir el significado de un producto audiovisual.

En el caso de la traducción para subtitulación, la constatación de que otros modos semióticos soportan la carga cognitiva desencadena la opción de la reducción. (Taylor, 2016: 226)

Para los traductores de doblaje, que deben tener en cuenta la restricción temporal, la sincronización de los labios y la sincronía, el factor de los modos semióticos también ayuda a justificar algunos ajustes que han realizado en el proceso de traducción.

Tanto en el caso del doblaje como en el de la subtitulación, la capacidad de la atmósfera, los aspectos del significado en los diferentes modos y ser sensible a la atmósfera, las tensiones y las emociones que los textos multimodales pueden engendrar son requisitos esenciales. (Taylor, 201: 226)

Además, los elementos verbales interactúan con las imágenes visuales y forman una sincronización dramática. En estas circunstancias, los traductores tienen que recrear la sincronización en la cultura meta para el público objetivo.

Por otra parte, según Díaz-Cintas y Remael,

en algunos casos el modo verbal define más la información que también se da visualmente; y en otros casos, las palabras y las imágenes comunican de modo o menos la misma información". (Díaz-Cintas y Remael, 2014: 50).

Estas relaciones semióticas se llaman "redundancia" y "anclaje". Debido a estas características del diálogo cinematográfico, Díaz-Cintas y Remael sostiene que:

una elipsis o un vacío en el diálogo (subtitulado) puede llenarse con información que el espectador obtiene de las imágenes en la pantalla en lugar de otro pasaje del texto (verbal)" (Díaz-Cintas y Remael, 2014: 50-51).

2.5.4. Consideración cultural

Los objetos culturales siempre han sido una tarea ardua y han planteado grandes retos a la traducción. Pedersen (2011) propone siete estrategias de traducción para plasmar las referencias culturales extralingüísticas (ECR) en la subtitulación, entre las que se encuentran la retención, la particularización, la traducción literal, la generalización, la sustitución, la elisión y el uso de un equivalente acuñado. Sin embargo, se ha prestado poca atención a la transferencia de las modalidades cargadas de cultura. En un texto multimodal, las referencias culturales son transportadas no sólo por los diálogos o los subtítulos, sino también por otros modos semióticos, como las imágenes visuales y los movimientos corporales. En este caso, Taylor afirma lo siguiente:

el traductor tiene que confiar en su conocimiento enciclopédico
unido a su conciencia cultural, así como en la comprensión de los
límites de conocimiento de una audiencia (potencialmente amplia)
(Taylor, 2016: 228).

El enfoque multimodal de Taylor sobre la traducción audiovisual revela cómo la interacción semiótica en un texto multimodal influye en la traducción a nivel narrativo, lingüístico, semiótico y cultural. Al conectar la multimodalidad con diversas cuestiones relativas a la TAV, como la cultura y el estilo narrativo, sirve de herramienta útil tanto para analizar los textos multimodales como para la traducción multimodal.

3. METODOLOGÍA

En este apartado, se explicará con detalle la metodología usada en esta investigación, desde las fases del proceso hasta que los recursos y herramientas que vamos a utilizar para abordar a analizar este trabajo.

3.1. Fases del proceso de trabajo

Como primer paso en este trabajo, tras decidir su ámbito, las estrategias de subtitulación del documental, se procedió a escoger la obra con la que trabajamos. Elegimos un documental titulado *Comercio Mundial*. A diferencia de muchos otros documentales que se cuentan enteramente a través de la narración con voz en off, cada episodio de él se compone de varias historias de negocios, es decir, cada episodio se hace mediante parte de narración y parte de entrevistas autobiográficas. Por lo tanto, los subtítulos contienen palabras formales y verbales tanto en la versión original como en la traducida a español.

Comercio Mundial consta de siete episodios, cada uno de los cuales dura unos 49 minutos. Una vez seleccionado el producto audiovisual que se iba a utilizar para el análisis, a continuación, había que extraer los subtítulos.

En primer lugar, descargamos cada episodio de la plataforma YouTube introduciendo el enlace de cada vídeo a través de una aplicación que sirve especialmente para descargar los vídeos de Youtube. Tanto la versión original como la española están disponibles en los canales oficiales de YouTube. La versión original se puede obtener del canal CCTV Documental y la española se puede encontrar en el canal China Zone. Los subtítulos de la versión en español fueron traducidos por la Comunidad de Televisión de la Ruta de la Seda, socio oficial de la Alianza Internacional de Cine y Medios de Comunicación, una

empresa conjunta de la Corporación Internacional de Televisión de China y medios de comunicación de muchos países de los cinco continentes.

Como los subtítulos del documental están incrustados, y a falta de la tecnología de software pertinente, hubo que optar por el método de extracción más tradicional. Reproducí el vídeo mientras tecleé cada línea de los subtítulos en cada segundo. Fue una tarea bastante dura. Tras tiempo y esfuerzo, después de dos semanas extraje los siete episodios en siete documentos de texto diferentes con la primera línea en chino y la segunda en español, lo que nos dio un texto bilingüe alineado para el análisis.

Al lograr el material textual y audiovisual para el análisis, procedimos al trabajo de investigación. En cuanto al método de investigación, basándonos en las propiedades del material, utilizamos los métodos tradicionales como la investigación literaria y de estudio de casos en el marco de la investigación cualitativa. Según lo que concluye Guerrero:

la investigación cualitativa es utilizada generalmente en el análisis de las Ciencias Sociales, siendo un proceso metodológico que utiliza como herramientas a las palabras, textos, discursos, dibujo, gráfico e imágenes (datos cualitativos) para comprender la vida social por medio de significados, desde una visión holística, es decir que trata de comprender el conjunto de cualidades que se al relacionarse producen un fenómeno determinado. (Guerrero, 2016: 2)

En este sentido, el uso de la investigación cualitativa como método en este trabajo es razonable y eficaz.

En cuanto a la teoría de la investigación, aplicamos el marco teórico del análisis textual multimodal de Taylor (2016), como se ha mencionado anteriormente, analizaremos los casos seleccionados de material textual subtulado desde los cuatro consideraciones: narrativa, lingüística, semiótica y cultural.

En cuanto al análisis de las estrategias de traducción, como ha mencionado mi profesora Teresa Molés en clase, las técnicas se refieren a unidades microtextuales, mientras que el conjunto de técnicas de una traducción nos dará pistas sobre el método traductor empleado. La estrategia debería identificarse como el puente de unión entre la técnica y el método. Con todo, Al hablar de los métodos de análisis, vamos a utilizar las 18 técnicas de traducción por Molina y Hurtado (2002: 509-511) y se analizan junto con los casos extraídos. Las 18 técnicas son las siguientes:

- 1) Adaptación: reemplazar un elemento cultural por otro propio de la cultura receptora.
- 2) Amplificación: introducir precisiones no formuladas en el texto original: informaciones, paráfrasis explicativas, notas del traductor, etc. Se opone a la técnica de reducción.
- 3) Amplificación lingüística: añadir elementos lingüísticos.
- 4) Calco: traducir literalmente una palabra o sintagma extranjero; puede ser léxico y estructural.
- 5) Compensación: introducir en otro lugar del texto un elemento de información o un efecto estilístico que no se ha podido reflejar en el mismo sitio en que está situado en el texto original.
- 6) Compresión: sintetizar elementos lingüísticos. Se opone a la técnica de la amplificación lingüística.
- 7) Creación discursiva: establecer una equivalencia efímera totalmente imprevisible fuera de contexto.
- 8) Descripción: reemplazar un término o expresión por la descripción de su forma y/o función.
- 9) Equivalente acuñado: utilizar un término o expresión reconocido (por el diccionario, por el uso lingüístico) como equivalente en la lengua de llegada.
- 10) Generalización: utilizar un término más general o neutro.

- 11) Modulación: efectuar un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento con relación a la formulación del texto original; puede ser léxica y estructural.
- 12) Particularización: utilizar términos más precisos. Se opone a la técnica de la generalización.
- 13) Préstamo: integrar una palabra o expresión de otra lengua sin modificarla. Puede ser puro (sin ningún cambio) o naturalizado (transliteración de la lengua extranjera).
- 14) Reducción: no formular elementos de información del texto original. Se incluye las técnicas de la implicación, la concisión y la omisión.
- 15) Substitución (paralingüística, lingüística): cambiar elementos lingüísticos por paralingüísticos (entonación, gestos) o viceversa.
- 16) Traducción literal: traducir palabra por palabra un sintagma o expresión.
- 17) Transposición: cambiar la categoría gramatical.
- 18) Variación: cambiar los elementos lingüísticos o paralingüísticos (entonación, gestos) que afectan a aspectos de la variación lingüística: cambios en el tono, el estilo, el dialecto social, el dialecto geográfico, etc.

Por otra parte, los casos se presentan en una tabla, en la que la columna de la izquierda muestra el código de tiempos de los subtítulos que aparecen en el vídeo, la del medio son los subtítulos originales en chino y la de la derecha son los subtítulos en español. Al final, hemos seleccionado 20 conjuntos de casos y, combinados con las cuatro consideraciones del marco teórico, analizaremos las estrategias de traducción utilizadas en la técnica correspondiente bajo cada perspectiva, para finalmente ofrecer un resumen sistemático.

3.2. Recurso analizado: Comercio Mundial

3.2.1. Breve introducción a Comercio Mundial

Comercio Mundial trata del rostro de la supervivencia china y la comprensión de la riqueza y los sueños en el contexto de la globalización económica. Presenta la sabiduría empresarial de los chinos a través del singular espíritu emprendedor y el concepto de cooperación de los empresarios, mostrando la comunicación efectiva y el progreso común entre China y el mundo. Este documental fue producido por un equipo de élite del canal de documentales de la CCTV, con siete episodios de 50 minutos cada uno, y se emitió oficialmente en el canal de documentales de ciencia y educación de la CCTV en mayo de 2015. El equipo es responsable del documental gastronómico más famoso del mundo, *Un Bocado de China*. Este documental fue aclamado por la crítica en su estreno y justo después de la emisión del ensayo y, en octubre de 2019, se emitió la versión española a través del canal China Zone en Youtube.

Debido a la larga historia de China, los documentales históricos son los más numerosos y mejor producidos, con un extraordinario logro técnico-estético. En cambio, hay relativamente pocos documentales sociales sobre la realidad, y es precisamente esta realidad rica y diversa en la que los documentales deberían centrarse más. Es esta naturaleza documental la que hace que los documentales de realidad sean tan valiosos. *Comercio Mundial* abarca el mundo y decenas de industrias, creando decenas de personajes vívidos, por lo que se puede imaginar la dificultad de su creación y los logros alcanzados son sumamente preciosos.

Cada episodio de *Comercio Mundial* utiliza un enfoque narrativo estructurado en paneles para contar más de 30 historias de negocios llevadas a cabo entre China y el mundo, así como las culturas y las normas comerciales de diferentes países y regiones. El equipo viaja a través de seis continentes -Asia, África, Europa, América del Norte, América del Sur y la Antártida- grabando y siguiendo las historias en tiempo real en 12 países, incluyendo China, Estados Unidos,

Italia, Japón, India, Mongolia, Myanmar, Qatar, Indonesia, Kenia, Etiopía y Argentina, mostrando el significado de los negocios tal y como ocurren en diferentes industrias, países y regiones, en diferentes entornos culturales, y tal y como son cambiados por los negocios vidas, mostrando por primera vez a gran escala la figura de los chinos que caminan en el proceso de integración en el mundo. Zhang Renwu compró una granja en Utah (EE.UU.), Li Haibin abrió una posada china en Mumbai (India), un equipo chino de exploración petrolera buscó petróleo en Kenia, Shunfeng Express abrió una sucursal en Italia, Changan Automobile se expandió en Europa, etc. Estos chinos están repartidos por todo el mundo, hablando un inglés fluido o no tan fluido, conectando el mundo con sus negocios. No obstante, no cabe duda de que la integración en el mundo no es un camino pavimentado con flores, y los pioneros deben esforzarse, trabajar duro, estar solos e incluso pasar apuros que pueden conducir al éxito o al fracaso. El Mundo de los Negocios no sólo elige historias de éxito, sino que también presenta una perspectiva humanista sobre las complejidades de la vida: Zhang Renwu sufre un abuso de confianza por parte de una empresa estadounidense, pero se ve obligado a volver a la mesa de negociaciones ante el mercado; los trabajadores de una mina de zinc de Mongolia pasan años fuera, aislados de sus familias y solos; un equipo chino de exploración petrolífera en Kenia es asediado por los aldeanos locales y se le cortan los cables; una barbería china en Italia utiliza las horas extras y los precios bajos para hacerse un hueco.

En cuanto a los detalles, *Comercio Mundial* tiene una gran habilidad para captar la quintaesencia, por ejemplo, cuando Shunfeng abre una sucursal en Italia, el personal italiano se siente inicialmente incómodo con el ritmo de China, y Dani deja claro que no le gusta trabajar horas extras, no es la cultura italiana. Sin embargo, después de un periodo de adaptación, Dani dijo en un chino no muy hábil: "Ahora estoy acostumbrado a trabajar horas extras y China se ha convertido en parte de mí". Otro empleado, Taifeng, también reiteró en chino la

cultura corporativa de SF: "Respeto, seriedad, solidaridad y dedicación". Si se sitúa este detalle en el contexto de más de 30 años de reforma y apertura, o incluso de un siglo de choques culturales e integración entre Oriente y Occidente, merece la pena reflexionar sobre su significado.

En cuanto al tratamiento de la cámara, los documentales se abren y transitan a menudo con tomas de lapso de tiempo, que son una forma importante de representación del entorno y un modo de vivir con el medio ambiente, las tomas de este documental en tiempo real también ponen de relieve la relación entre las personas y su entorno. Las rápidas transiciones entre las escenas y los objetos en time-lapse, y la sustitución entre la luz suave y la dura en este documental son la prueba de cómo los diferentes personajes se enfrentan a una vida mejor en el nuevo mundo en el que viven. En la misma noche, el ritmo de las transiciones de la cámara se vuelve más lento, con pequeñas tomas del gesto nacional después del té y de los relajantes jardines en el rápido desarrollo.

En cuanto al tratamiento musical, la música del documental es en su mayoría canciones populares inglesas, con diferentes emociones emparejadas con diferentes músicas, y la fuerza de la música cambia con la emoción. También hay algo de música ligera, por ejemplo, en el sexto episodio, cuando aparece "La danza del río", se pasa de la eufonía de un violín, a los tonos de salto de piano, enérgicos y optimistas, durante la producción del anime, lo que supone un cambio que funciona bien para que las emociones del público cambien con la música.

Según la clasificación de documentales de Nichols (2017), *Comercio Mundial* es un ejemplo atípico de documental participativo. El típico documental participativo se centra en la interacción entre el cineasta y el sujeto. Según Nichols (2017), estos documentales suelen "contarse en forma de película recopilatoria, ya sea de arriba abajo (sobre los personajes y los acontecimientos principales) o de abajo arriba (sobre las experiencias de la gente corriente con

los acontecimientos)". A diferencia de la mayoría de los documentales, que son narrados por el narrador, la narración es realizada en su mayoría por los participantes, lo que da una mejor sensación de la realidad de los hechos y permite al público apreciar mejor las emociones de los participantes.

3.2.2. Principales limitaciones de la subtitulación del Comercio Mundial

La versión traducida de *Comercio Mundial* implica dos modos de transferencia, el doblaje y la subtitulación. En cuanto al doblaje, sólo la narración de voz en off se ha doblado en español, mientras que las partes de la historia en las que habla el propio protagonista se mantienen con la voz original. Sin embargo, todos los subtítulos que se han traducido contienen una sección de narración doblada en voz en off y una sección de narración verbal como entrevista, lo que significa que cada palabra hablada en el vídeo se presenta en forma subtitulada.

En cuanto a la subtitulación, está más sujeto a las limitaciones espaciales y temporales. Cómo transferir el contenido original dentro de un tiempo y espacio limitados es la principal preocupación del subtitulador. Los subtítulos son una mancha en la pantalla de la película y la subtitulación es un tipo de traducción que no debe llamar la atención (Díaz-Cintas y Remael, 2014: 82)

En general, el subtitulado interlingüístico se limita a dos líneas, que no ocupan más de dos doceavas partes de la pantalla (Díaz-Cintas y Remael, 2014: 82). Pedersen(2010, 19) afirma que las limitaciones temporales están estrechamente vinculadas a las espaciales, en el sentido de que el mensaje contenido en las líneas debe mostrarse durante un tiempo determinado.

Además, la subtitulación indica un cambio de medio desde el discurso oral al escrito. Como ya se ha mencionado, el diálogo cinematográfico es diferente de la comunicación cotidiana. En *Comercio Mundial*, el principal material a

subtitular son los subtítulos de las entrevistas originales cuyas características se han analizado anteriormente. Según Matamala (2009: 15), las personas que son entrevistadas y explican sus propias experiencias y opiniones en la pantalla" se denominan "cabezas parlantes". En cuanto al discurso de las cabezas parlantes, opina que normalmente hacen uso de un registro más espontáneo que incluye vacilaciones, salidas en falso, repeticiones, anacolutos y otros rasgos orales que no se encuentran generalmente en la narración. En *Comercio Mundial*, el discurso de los entrevistados, aunque tal vez esté guionizado de antemano, contiene cierto nivel de redundancia y repetición, errores gramaticales y sintácticos, frases inacabadas, etc. Traducir el discurso al pie de la letra en el subtítulo puede suponer una gran carga para el público.

Por otro lado, la isocronía y la sincronía kinésica tienen que implementarse en la traducción de subtítulos. La isocronía, es decir, la misma duración de los enunciados en el subtítulo original y en el subtítulo de destino, debe lograrse porque si el orador en la pantalla deja de hablar, el subtítulo que aparece después será un obstáculo para la audiencia.

Matamala (2009:16) también afirma que, en el caso de la subtitulación, la reducción del tiempo obliga al traductor a controlar la duración de la versión traducida y, aunque no haya sincronía labial, el traductor debe tener en cuenta la sincronía entre el texto y la imagen (gestos, descripciones, inserciones en pantalla, etc.). En *Comercio Mundial*, los entrevistados, en ocasiones, se ven explicando algunas vistas o un objeto delante de ellos con una presentación oral. En estos casos, el traductor tiene que tener en cuenta la sincronía kinésica a la hora de tomar decisiones sobre si debe explicitar el significado de los signos kinésicos para el público objetivo y cómo hacerlo.

4. RESULTADOS

En este capítulo, dividido en secciones, se presentan ejemplos de las estrategias de subtitulación con 4 consideraciones. La primera incluye la modulación y la reducción. En la segunda sección, centrada en la consideración lingüística, que incluye la condensación y explicitación. En la tercera consideración semiótica, se introduce la reducción y especificación. La última sección, la consideración cultural, describe la generalización y la compensación. Cada estrategia incluye 2 o 3 ejemplos a modo de ilustración.

4.1. Estrategias de subtitulación con consideración narrativa

Como se ha mencionado anteriormente, *Comercio mundial*, como documental de experiencias e historias comerciales, goza de un estilo narrativo distintivo. Los narradores, por un lado, actúan como un difusor que cuenta historias relacionadas con su experiencia e ideas a la audiencia. Por otro lado, para lograr la autenticidad del documental, la postura y la voz del narrador deben ser objetivas. El traductor que tiene conocimiento del estilo narrativo del documental debe ser capaz de ser sensible a él y tomar decisiones acertadas en el proceso de traducción.

Además, las escenas de la filmación alternan entre el pasado y el presente, algo parecido al modo de narración intercalada con flashbacks que se utiliza habitualmente en las obras literarias. Cada episodio gira sobre un tema determinado. En combinación con la introducción de los antecedentes de la historia de comercio, los recuerdos del protagonista y las descripciones de su propia experiencia, las tomas de cada episodio constituyen numerosas capas progresivas del proceso narrativo. En otras palabras, el lenguaje verbal no es el único componente de la narración en el documental. Los traductores de

Comercio Mundial han tenido en cuenta el estilo narrativo del documental y diversas semióticas que intervienen en la narración.

4.1.1. Modulación

La modulación puede considerarse en este caso como el cambio de vista o perspectiva en este documental. Mientras que la transposición es un cambio entre categorías gramaticales, la modulación es un cambio en las categorías cognitivas (Molina y Hurtado, 2002: 509-511). Desde la aparición de la teoría del Skopos en los estudios de traducción, el estatus del texto traducido se ha elevado enormemente. Los traductores e investigadores han dado mucha más importancia a la función de los textos en diferentes contextos culturales. Incluso si tiene que desempeñar la autenticidad y la objetividad de una historia en este documental, se puede encontrar un sentido de orgullo entre las líneas de la narración. Sin embargo, cuando se traduce para el público objetivo, los traductores deben tener en cuenta la postura y el tono de voz en off en la narración, así como el skopos del texto de llegada. En la versión española de *Comercio Mundial*, se han encontrado cambios de perspectiva en muchos casos.

Ejemplo 1: EP01 narración

Código de tiempo	Chino	Español
00:02:06-00:02:11	脚步不仅可以定义自己, 也可以丈量距离, 昭示未来。	Uno no solamente puede determinar su propio ritmo, sino también la distancia a recorrer, las necesidades futuras.

En este ejemplo, el subtítulo español adopta una visión más objetiva. En primer lugar, en la versión china de la primera frase, el sujeto es "脚步 (pasos)", que no es referencial y puede entenderse como los pasos de cualquiera de las tres personas, o como el narrador sacando conclusiones sobre sus propias ideas o dando a saber a los demás. En la traducción, sin embargo, el "uno" de la perspectiva se da como un punto de vista en tercera persona, que es de característica más "individual". Al igual que en la cultura occidental, que se centra más en el "individuo" como un todo independiente, esta traducción se acerca más a la comprensión que el público objetivo tiene de su propia cultura, asimismo, se aumenta la interactividad de la narración en comparación. Según Vanoye,

la interacción entre los personajes es el nivel "horizontal" de la comunicación, mientras que la interacción entre la película y el público, la narración propiamente dicha, constituye el "nivel vertical" de la comunicación. (Vanoye, 1985, citado en Remael, 2003: 227).

En este caso, la incorporación de la perspectiva narrativa constituye el nivel vertical de la comunicación y hace que el diálogo cinematográfico funcione.

Además, la traducción también cambia la palabra "footsteps" de sujeto a objeto, mientras que la estructura "verbo más objeto" de las dos frases siguientes se unifica en la forma "objeto más artículo definido", que, a pesar de este cambio, sigue siendo tan unificada y concisa como el original.

Ejemplo 2: EP01 narración

Código de tiempo	Chino	Español
00:11:42-00:11:48	改变着世界的中国制 造, 也改变着中国人	No sólo ha cambiado la concepción de "made in China", sino también la de los propios

	自己。	chinos.
--	-----	---------



Figura 5 ³: 00:11:47

En el subtítulo original, la traducción literal hubiera tenido *Made in China* como sujeto enfatizado, reflejando el orgullo del sujeto chino por ser *Made in China*, pero en la traducción la perspectiva se cambia a la tercera persona pasiva. Esto se debe a que la narrativa de esta historia comercial trata de un jefe de empresa, Zhang Huarong, que ha venido a Etiopía para establecer una sucursal de una fábrica de zapatos. Formaba a los nativos utilizando el modelo de gestión de la empresa china e introduciendo los métodos de producción industrial en el contexto del "Made in China" en el entorno laboral local. Bajo este subtítulo, se muestra una plantilla de zapato con "MADE IN ETHIOPIA", de modo que la influencia de la idea de "Made in China" en el mundo se muestra objetivamente junto con el subtítulo traducido. La siguiente línea dice que los propios chinos han sido influenciados y cambiados, por lo que la siguiente escena se convierte

3

<https://www.youtube.com/watch?v=kSgdK-k3SNQ&list=PLMGfxXQ7nopus-g4aUF0rNC47A7JF1uv2v&index=1&t=736s>

en una entrevista con Zhang Huarong, explicando al público cómo ha recibido el cambio. Por lo tanto, la subtitulación en este lugar combina el contenido del vídeo, se tiene en cuenta la consideración narrativa objetiva.

Ejemplo 3: EP04 narración

Código de tiempo	Chino	Español
00:25:30-00:25:36	这座城市的抱负，并不甘心于封闭的地理条件的限制。所以必须有所改变。	La visión de esta ciudad no estaba de acorde con las restricciones de una confinada geográfica. Por lo tanto, tenemos que cambiar.

Este ejemplo se encuentra en la introducción de Chongqing, una ciudad de montaña con una situación geográfica especial. Va precedido de dos breves frases y un videoclip simultáneo que explica brevemente la especial situación geográfica de la ciudad, que limita la velocidad de desarrollo con el exterior. En este ejemplo, tanto la "ambición" como la "reticencia" utilizan una retórica antropomórfica, con emoción subjetiva, para transmitir la determinación de los ciudadanos de Chongqing de superar las desventajas objetivas. Por lo tanto, en la subtitulación, ésta se vuelve más sencilla y objetiva, facilitando la comprensión del público objetivo. Mientras que en la última frase, las palabras "hay que cambiar", que deberían traducirse literalmente, se traducen como "tenemos que cambiar", una inversión de la perspectiva que también aumenta la interactividad de la narración en comparación con el cambio anterior de la primera a la tercera perspectiva.

4.1.2.Reducción

La reducción significa suprimir ciertos contenidos del texto original ya que el mensaje se transmite a través de otras modalidades semióticas. Como tipo de texto multimodal, la narración de *Comercio Mundial* se distingue de los textos tradicionales en que el elemento narrativo del documental consta de varias modalidades semióticas. Esto privilegia al documental en la medida en que facilita la percepción de la historia por parte del público. Sin embargo, en algunos casos, cuando se traduce a otro idioma, la narración contiene tanto contenido que supone una gran carga cognitiva para el público objetivo. Por ello, para ofrecer una mejor experiencia de visionado, los traductores del documental adoptan la técnica de la supresión.

Ejemplo 4: EP01 entrevista

Código de tiempo	Chino	Español
00:12:02-00:12:08	将来有小孩的话，还是要好好先读书，要先自己有点文化，没文化是不行的。	si en el futuro se tiene un hijo, lo primero que se debe hacer es leerle, para que vaya adquiriendo cultura.



Figura 6 ⁴: 00:12:09



Figura 7: 00:12:10

En este ejemplo, el entrevistado es un colega de la empresa. No es difícil ver

4

<https://www.youtube.com/watch?v=kSgdK-k3SNQ&list=PLMGfxXQ7nopus-g4aUF0rNC47A7JF1uv2v&index=1>

que en el fragmento original expresa su idea subjetiva de tener hijos en el futuro, pero en la versión española se ha cambiado la perspectiva narrativa de forma objetiva. Lo más importante es que la última frase "没有文化是不行的 (no se puede hacer sin cultura)" es omitida por el traductor. Debido a que este protagonista la pronuncia desde su propio punto de vista subjetivo, la traducción de ésta socavaría la objetividad de la narración. En segundo lugar, como ya se ha mencionado anteriormente, debido a las limitaciones de tiempo y espacio del subtítulo de documentales, el número de caracteres en chino como un recurso semiótico, es mucho menor que en español, tanto en el doblaje y el subtítulos sincronizados. En cambio, si se traduce la última frase y se añade en la versión española, el tiempo de desplazamiento de los subtítulos se va afectado y causaría detrimento de la velocidad de lectura del público. Aunque se omita en los subtítulos, esto se compensa con las imágenes de varios niños chinos que crecen en ese país tomando clases de inglés, que se muestran inmediatamente después de la entrevista, transmitiendo al espectador la importancia de las necesidades culturales a través del elemento visual.

Ejemplo 5: EP07 entrevista

Código de tiempo	Chino	Español
00:19:55-00:20:10	它（公平贸易规则）里面有好几百条，一条一条的细节，细到什么程度。你男工和女工劳动报酬是否相同，是不是有洗澡的地方，卫生间是不是符合标准。是不是有	Dentro de estas hay cientos de detalles, cada uno hasta qué punto llega. Tú, trabajador y trabajadora tienen o no el mismo sueldo, las condiciones de higiene encuentran los estándares básicos, si hay mejores de edad trabajando o

	使用童工的现象等等。	no, y así sucesivamente.
--	------------	--------------------------

Este fragmento, también como una entrevista oral, trata del negocio del empresario Hong Peng de exportar té en Alemania. Dado que la exportación de té de los países europeos requiere la certificación internacional de comercio justo, dio una breve explicación de los detalles de las reglas. Del mismo modo que lo que uno expresa suelen contener palabras repetitivas, el número de caracteres aumenta en el proceso de traducción del chino al español. Para evitar unos subtítulos traducido al pie de la letra que transmita la información redundante, es necesario recortar el contenido repetitivo y pulir los subtítulos para que los subtítulos se vean mejor. En este ejemplo, cuando Hong Peng da el ejemplo de los trabajadores de diferentes sexos, la frase "是不是有洗澡的地方"(hay lugares para bañarse o no) no se traduce en la versión española, ya que el significado que se transmite es casi idéntico al de "卫生间是不是符合标准"(las condiciones de higiene encuentran los estándares básicos). Al mismo tiempo, la omisión no crea un problema de coherencia narrativa en todo el subtítulo, en cambio, equilibra el efecto visual de la versión española cuando el subtítulo se desplaza.

4.2. Estrategias de subtitulación con consideración lingüística

Cuando se trata del aspecto lingüístico de un texto, la coherencia y la cohesión son siempre las principales cuestiones. El análisis tradicional del texto desde la perspectiva lingüística sólo se centra en la cohesión y la coherencia construidas por el lenguaje verbal, mientras que en los textos multimodales los vínculos de cohesión existen no sólo en las palabras, sino también entre las distintas modalidades semióticas, especialmente entre las verbales y las visuales. Los

vínculos de cohesión entre diferentes modalidades, como las palabras y las imágenes, son más difíciles de transferir al texto de destino. Los traductores, por lo tanto, tienen que decidir si descartan este tipo de cohesión multimodal o la hacen explícita en el texto meta.

4.2.1. Condensación

La condensación se refiere a la compresión de algunas frases u oraciones para transmitir mejor el contenido y el significado del texto original cuando el tiempo y el espacio son muy limitados. Además de la mencionada redundancia multimodal, también se ha encontrado redundancia lingüística en la narración. Los traductores han adoptado la técnica de la condensación.

Ejemplo 6: EP02 narración

Código de tiempo	Chino	Español
00:25:42-00:25:53	任何从国内带来的补给都是雪中送炭，即将到来的建矿纪念日也将会打破这里日复一日的沉寂。	Toda la ayuda que sea traída desde el interior del país es muy bienvenida. El aniversario de la construcción de la mina ya está próximo, lo que romperá con el silencio y la monotonía diaria.

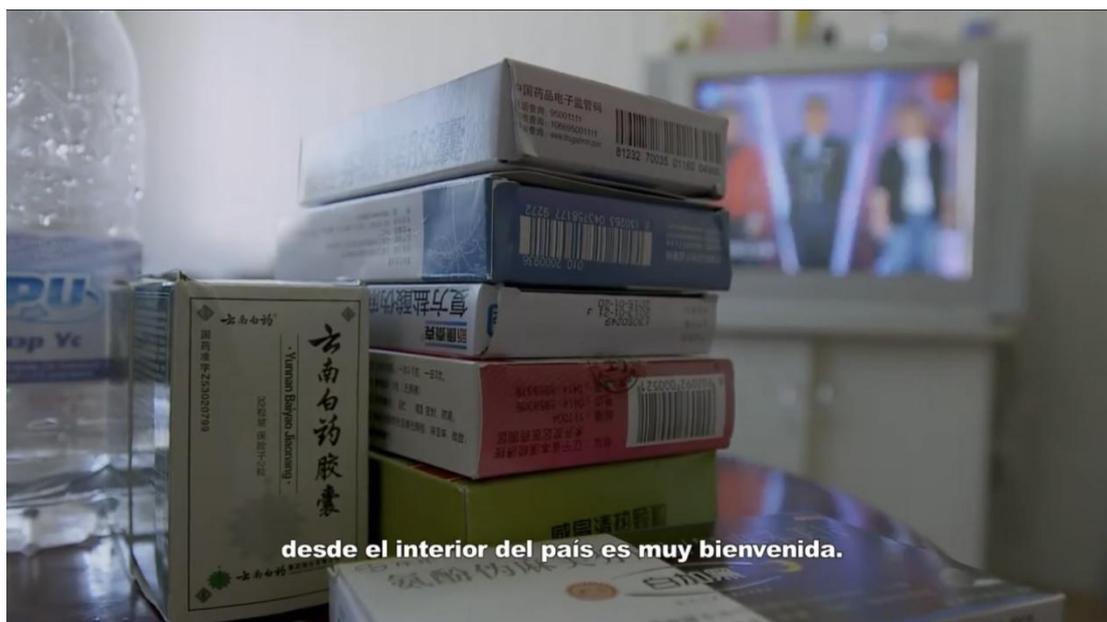


Figura 8 ⁵: 00:25:43

Este ejemplo muestra a los empleados chinos que hacen negocios en Mongolia recibiendo ayuda material desde su propio país, China, como medicamentos para tratar enfermedades. A pesar de que la frase hecha china "雪中送炭" (literalmente significa regalar carbón en días de nieve) significa la ayuda oportuna para tales medicamentos no se traduce explícitamente en los subtítulos españoles, los medicamentos aparecen exactamente en la imagen con el subtítulo. En segundo lugar, cuando aparece el subtítulo "lo que romperá con el silencio", en el fondo suena el sonido del taller al mismo tiempo. En este sentido, desde el punto de consideración lingüística, los subtítulos, imágenes y sonidos se combinan juntos para mostrar la cohesión en el texto multimodal.

Ejemplo 7: EP06 narración

Código de tiempo	Chino	Español
------------------	-------	---------

5

<https://www.youtube.com/watch?v=fvMF-itDd3A&list=PLMGfxXQ7npu-g4aUF0rNC47A7JF1uv2v&index=2>

00:18:35-00:18:43	小笠原笃史是量子物理学博士，但看上去，更像是东京做“洗剪吹”的青年。他是独立动漫原创师。	Xiao Liyuan tiene un doctorado en Física Cuántica pero se parece más a un joven peluquero. Él es un maestro del comic independiente.
-------------------	--	--



Figura 9 ⁶: 00:18:39

En este ejemplo sobre una empresa china que produce anime busca una asociación comercial en Japón, presenta al maestro del comic independiente Xiao Liyuan, descrito en el subtítulo origen como un "做洗剪吹的青年" (un joven que hace lavado, cortado y secado). En chino, se emplea vivamente para describir los peluqueros. Para que el subtítulo español sea muy claro para el público objetivo, se ha traducido en la forma más simplificada "un joven peluquero". Por otra parte, la escena en la que Xiao Liyuan aparece en la imagen al mismo tiempo que el subtítulo hace que el público objetivo quede

6

<https://www.youtube.com/watch?v=favOLkBolcl&list=PLMGfxXQ7nopu-g4aUF0rNC47A7JF1uv2v&index=6>

impresionado por este artista del anime, poseedor de un doctorado en Física Cuántica.

4.2.2.Explicitación

Explicitar se refiere a hacer que la cohesión multimodal del texto original sea más explícita para el público objetivo. Como se ha dicho anteriormente, la cohesión multimodal es una característica del texto audiovisual, pero transferir la cohesión multimodal del texto original al texto meta es una tarea difícil para los traductores, especialmente cuando la cohesión multimodal contiene referencias culturales exclusivas del público original.

Ejemplo 8: EP02 narración

Código de tiempo	Chino	Español
00:01:47-00:02:00	在中国有“草王”之称的张仁武，跨越太平洋，成为美国牧场埃斯科兰迪的新主人，农场的名字是西班牙语，意味着攀登者。	El "Rey de la Hierba" en China, Zhang Renwu, cruzó el Pacífico y llegó a Estados Unidos donde se convirtió en el nuevo propietario de la franja "El Randy". El nombre de la granja en Español significa "El Montañista".



Figura 10 7: 00:01:58



Figura11: 00:02:00

A través de las imágenes podemos ver claramente que durante la descripción del rancho, la cámara toma un primer plano del nombre grabado en el cartel del rancho. El nombre del rancho también se explica e ilustra por encima de los

7

<https://www.youtube.com/watch?v=fvMF-itDd3A&list=PLMGfxXQ7npu-g4aUF0rNC47A7JF1uv2v&index=2>

créditos, para transmitir mejor el mensaje particular del nombre del rancho al público objetivo y hacerlo más claro. Sobre todo la palabra “escalante”, los traductorles utilizan la técnica de descripción y lo traducen como “montañista”. Para el público objetivo, existe un tipo de cohesión multimodal entre las palabras y las imágenes en la pantalla. Las secuencias presentan al público el nombre del rancho con su significado positivo implícito.

Ejemplo 9: EP02 narración

Código de tiempo	Chino	Español
00:19:30-00:19:52	在这个信仰极其丰富的国家里，普通人的生活随意，虔诚。工地上人们正在印度节奏下忙碌，这座楼已经盖了很久，但是仍然很难预见它何时会竣工，这就是印度。	Este país, famoso por sus riquezas, es habitado por gente ordinaria y sincera. En el trabajo, la gente lleva ritmo de vida conocido como “ocupada verde”, que se refiere a que siempre están ocupados pero no son eficientes. Por ejemplo, este edificio se empezó a construir hace ya mucho tiempo, sin embargo, aún no se sabe cuando estará listo. Así es la India.



Figura12 ⁸: 00:19:44

En este ejemplo, los traductores añaden la perspectiva de un narrador al introducir la expresión especial " 印度节奏下忙碌 " como "ocupada verde" seguido con una explicación más detallada (que se refiere a que siempre están ocupado pero no son eficientes), lo que no se explica en la versión original. Esta expresión es desconocida para el público extranjero. En diversas circunstancias, los traductores pueden elegir diferentes técnicas para tratar las expresiones especiales chinas, como la omisión y la paráfrasis. En este caso, debido al privilegio de no estar limitados por el espacio o el tiempo, los traductores toman la decisión de explicar la implicación más allá de las palabras reales desde una perspectiva de tercera persona y utilizan las técnicas de traducción como la modulación y la descripción. Esta alteración hace que la narración sea más interactiva y directa para el público objetivo. Además, en la versión original, no aparece "Por ejemplo" en la narración del edificios en voz en off y los subtítulos , sino que se da como un "ejemplo" en la subtitulación española para que se integre bien con las imágenes que aparecen junto a los subtítulos. Esta adición

8

<https://www.youtube.com/watch?v=fvMF-itDd3A&list=PLMGfxXQ7nopu-g4aUF0rNC47A7JF1uv2v&index=2>

compensa en cierto modo la pérdida de cohesión multimodal formada en el documental original y hace que el significado sea más explícito para el público objetivo.

Ejemplo 10: EP05 narración

Código de tiempo	Chino	Español
00:27:51-00:28:02	2012年，他被选为客户代表，登上了阿里巴巴在纽约时代广场投放的巨型广告。这些普通中国人的面孔，令世人好奇。	En 2012, fue elegido representante de los clientes, entró en el anuncio gigante de Alibaba en Times Square. Estos rostros de estas personas chinas ordinarias parece curioso a los ojos del mundo.



Figura13: 00:27:58



Figura14 9: 00:28:02

En este ejemplo, tanto los elementos visuales como los verbales se ajustan bien. Cuando aparece el subtítulo “rostros de estas personas chinas ordinarias”, la imagen correspondiente en el vídeo es la imagen de los chinos que aparece en el anuncio de Times Square. En el último subtítulo “令世人好奇” podría haberse traducido literalmente como “es curioso para el mundo”, no obstante, para que los elementos verbales estuvieran más cohesionados con los elementos visuales, se traduce a “parece curioso a los ojos del mundo” con la técnica de amplificación, cuando la imagen se trata de las personas miran el anuncio con las caras curiosa.

4.3. Estrategias de subtitulación con consideración semiótica

Como se ha comentado anteriormente, se considera que la narración debe armonizar con otros modos semióticos, complementando o explicando el contenido de las imágenes visuales. En este sentido, la traducción de la narración se enfrenta a muchas limitaciones. En particular, cuando la narración es de contenido intensivo con tomas rápidas, es muy probable que la transferencia directa de la narración original provoque cargas cognitivas en el público objetivo, lo que va en contra del principio de legibilidad y comprensibilidad de la TAV. En ese caso, los traductores tienen que modificar sus estrategias de traducción.

4.3.1.Reducción

Para resolver este problema, aliviar la carga del público objetivo en esta situación incluso para permitir que el público objetivo comprenda mejor el contenido subtítulo con las imágenes simultáneas, los traductores de Comercio Mundial tomaron la decisión de descartar algunas informaciones de la narración original. Algunos ejemplos incluyen los siguientes.

Ejemplo 11: EP06 narración

Código de tiempo	Chino	Español
00:16:34-00:16:50	作为世界上最大的动漫制作和输出国日本享有动漫王国之称。漫画作品中经常出现的东京塔，以法国埃菲尔铁塔为范本建造。被视为东京的象征性建筑。走在街头，	Los comics a menudo aparecen proyectados por la noche en la torre de Tokio, resaltando el diseño de animación, se disfruta de una vista en la que emergen magnificas combinaciones de colores. Siendo el tercer pilar más importante de la industria

	<p>动漫产品，动漫形象，动漫商店无处不在。</p> <p>日本是全球第三大经济体，动漫是他的第三大支柱型产业。</p>	<p>japonesa, el comic propaga la cultura japonesa y pone de manifiesto su influencia.</p>
--	--	---

En este ejemplo, la descripción original es ligeramente redundante. los traductores la han omitido y alterado para que los subtítulos español sean más atractivos visualmente. En este caso, los subtítulos“走在街头，动漫产品，动漫形象，动漫商店无处不在”(Caminando por la calle, productos de animación, imagenes de animación y tiendas de animación se aparecen en todas partes) se muestra en las imágenes de los subtítulos anteriores como elementos visuales en compensación de ser omitidos.

Ejemplo 12: EP06 entrevista

Código de tiempo	Chino	Español
00:39:34-00:39:57	<p>北京其实总体来说是一个有缝隙的一个地方。所以有缝隙就存在着自由。我就是在这些缝隙里长起来的。天安门广场巨大，制度化的气氛下，你有你自己的空间，上屋顶，上树。我们为什么建一城市，我们在一城市里想要什么</p>	<p>Pekin, en general, es un lugar con muchas brechas. Por tanto si hay brechas existe la libertad. Yo he crecido dentro de estas brechas. El hutong te brinda mucho espacio propio, desde el punto más alto de tu habitación, hasta la cima de un árbol. El porqué construimos ciudades es por el tipo de vida que nos gustaria vivir en ella.</p>

样的生活。



Figura15 10: 00:39:44



Figura16: 00:39:46

10

<https://www.youtube.com/watch?v=favOLkBolcl&list=PLMGfxXQ7nopu-g4aUF0rNC47A7JF1uv2v&index=6>

A diferencia del ejemplo anterior, aquí la omisión se produce en la entrevista oral. Ma Yansong, que trabaja como diseñador en Roma, nos da su opinión sobre el espacio en el que creció en Pekín. En la versión española, la frase “天安门广场巨大” (La Plaza de Tian An Men es enorme) se omite para que el contenido de los subtítulos no esté limitado por el espacio y el tiempo, sin embargo, el contenido de eso se presenta como un elemento visual compensatorio en el último subtítulo como se puede ver en las dos imágenes. Aunque el tamaño de la plaza de Tian An Men no se menciona en los subtítulos españoles, su presencia de imágenes impresiona al público objetivo.

4.3.2. Especificación

La especificación significa explicar precisamente el mensaje verbal para conseguir una mejor presentación de los elementos visuales. En este caso, algunas técnicas se va a utilizar en esta estrategia como amplificación, modulación, etc. Existen casos en *Comercio Mundial* en los que los elementos verbales y visuales se combinan para transmitir el mensaje a la audiencia. Las diferentes modalidades de un documental también interactúan entre sí para transmitir el mensaje completo del documental. Tomasziewicz (2006) propone cinco relaciones semióticas: sustitución, complementariedad, interpretación, paralelismo y contradicción. Por ejemplo, cómo se asienta en el texto de destino el significado construido por la interacción semiótica en el texto original, y cómo pueden los traductores transferir con éxito el significado del texto multimodal original en la premisa de los elementos visuales inalterables.

Ejemplo 13: EP02 narración

Código de tiempo	Chino	Español
00:46:56-00:47:17	此时这艘船上的主角是中国人，对利益的追逐驱动人们漂洋过海，但生意只是开始，却并不事终点，生活里总还有其他的一些部分提醒我们追问自己，远行的目的是什么。	En este momento, el barco es el protagonista de la población china. La integración de los chinos en el sistema comercial mundial ha despertado en ellos un deseo de ver el mundo sin precedentes. La búsqueda los intereses de cada interés impulsada por el mar, pero los negocios son sólo el principio, no el final. Nuestras vidas están compuestas en muchas partes, están allí para recordarnos y preguntarnos cuál es el propósito de nuestra viaje.

Por el contrario, en este caso, tras traducir los subtítulos originales al español palabra por palabra según su significado, no hay limitaciones temporales ni espaciales, y para aprovechar el breve espacio en blanco del original, los traductores han añadido una descripción detallada tras la primera frase de los subtítulos que aborda el contexto de la narración: "La integración de los chinos en El sistema comercial mundial ha despertado en ellos un deseo de ver el mundo sin precedentes". Las imágenes que aparece en este subtítulo muestra a los turistas de una expedición a la Antártida a través de una empresa china de viajes de aventura celebrando el Año Nuevo Chino en un crucero con el

personal de la empresa. Este subtítulo añadido no explica directamente el mensaje de la escena, no obstante, lo hace sin desmerecer el subtítulo original al fusionar los dos recursos semióticos, a saber, un elemento visual de una atmósfera alegre y un elemento auditivo de la música del Año Nuevo chino que suena de fondo, para que este fragmento sea más completo y transmita así mejor el mensaje al público objetivo.

Ejemplo 14: EP06 narración

Código de tiempo	Chino	Español
00:12:56-00:13:09	繁华落尽，前路漫长。经历了走出去和引进来的文化生意，张力刚对生存迁徙融合与创新有了自己独特体会。他的大河梦依旧在继续着。	Terminan las tareas, cae la noche. Como hombre de negocios que ha recorrido mundo, Zhang Ligang tiene un profundo conocimiento sobre la supervivencia, la migración, la unión y la innovación. No importa cómo, su gran sueño todavía continua.

En la versión origen de este ejemplo, la primera frase se utiliza una frase hecha china “繁华落尽”(se puede decir que la prosperidad que una vez existió ya no existe). En combinación con el contexto en el que se desarrolla la historia, se acaba de terminar la estrella de la actuación comercial "La danza del río" con mucho éxito en China, cuya se introducido por el comerciante cultural Zhang Ligang. Para destacar bien el contecto, se traduce específicamente y directamente como "Terminan las tareas". Este fragmento en el ejemplo se trata de Zhang Ligang conduciendo su coche en el regreso hacia su casa después de

la actuación. Para transmitir el estado de ánimo del contenido narrativo, la cámara parte del ángulo de la ventanilla del conductor, desenfocando la luz que se ve, y luego alargando la cámara hacia la derecha hasta la carretera que está adelante. Esto hace que el contenido subtulado de la descripción de Zhang Ligang como hombre de negocios que ha recorrido mundo sea más vívido. Bajo la interacción de recursos semióticos visuales que no se corresponden directamente con el contenido transmitido de texto, se añade “No importa cómo” en el último proceso de subtitulación para fortalecer la coherencia, cada línea de subtítulo parece más artística.

4.4. Estrategias de subtitulación con consideración cultural

Al tratarse de un documental que cuenta la historia y la experiencia del comercio mundial, no cabe duda de que existe ciertas expresiones relacionado con las referencias culturales, cuyas son un reto común para todos los traductores. En el caso de los traductores audiovisuales, la tarea de transferir esas de una cultura a otra es un trabajo duro debido a las limitaciones técnicas. Para trasladar esas referencias culturales al texto meta, los traductores adoptan diversas técnicas de traducción.

4.4.1. Generalización

Según Díaz-Cintas y Remael, la explicitación es una de las estrategias más utilizadas para traducir referencias culturales extralingüísticas en la subtitulación:

en el caso de la explicitación, el subtitulador trata de hacer más accesible el texto de origen encontrándose con el público objetivo a mitad de camino, ya sea mediante la especificación, utilizando un hipónimo, o mediante la generalización, utilizando un hiperónimo o superordinado. (Díaz-Cintas y Remael, 2014: 203)

En la subtitulación de *Comercio Mundial* se ha adoptado la técnica de la generalización para abordar elementos ligados a la cultura. La generalización suele tener una función explicativa, que conduce a la condensación del texto original.

Ejemplo 15: EP03 narración

Código de tiempo	Chino	Español
00:19:20-00:19:28	包着皮壳的玉石毛料叫“蒙头个子”，买卖蒙头个子称作“赌石”。	Lo que cubre la piedra de jade tiene un nombre especial y los que comercialicen este material serán son llamados “ los apostadores de piedra ”.



Figura17: 00:19:20



Figura18 11: 00:19:22

Una técnica habitual para traducir los nombres de los objetos culturales es la transliteración y la paráfrasis. Sin embargo, en este caso, el plano cambia rápidamente al presentar esta piedra especial, sin dejar tiempo para explicar las connotaciones de su nombre. Si los traductores optan por elaborar esto, la narración no seguiría el ritmo de la imagen. Además, el nombre de la piedra no tiene significado muy especial para el público chino, por lo que los traductores prestan poca atención a especializarse en su nombre, sino de hacer un simple tratamiento de traducción; al fin y al cabo, el nombre de esta piedra también se compensa en las imágenes que aparecen antes y después de los subtítulos.

Ejemplo 16: EP02 narración

Código de tiempo	Chino	Español
00:34:15-00:34:23	年轻时林洁就在意大利成立了自己的旅行社，生意有声有色，但她也同样付出了代价。	Quando era joven, Lin Jie en Italia creó su propia agencia de viajes. Su negocio era importante y conocido, pero también pagó un alto precio por él.

En este ejemplo, hay una frase hecha en chino en el texto original "有声有色", que se emplea para describir un habla o actuación emocionante y animada, pero cuando se utiliza para describir un negocio, podemos entender que significa que este negocio va muy bien. En general, cuando se traduce las frases hechas chinas a otros idiomas, se utiliza el método de exteriorización en la mayoría de los casos. Para facilitar que el público objetivo comprenda mejor su significado original, en este subtítulo se traduce a "importante y conocido", lo que describe bien la situación y el proceso del negocio.

Ejemplo 17: EP05 entrevista

Código de tiempo	Chino	Español
00:39:23-00:39:40	中国的移动互联网产品出去，其实在中国文化的品牌溢价	El valor de la expansión de los es relativamente menor, por lo que tenemos que gastar un poco más de tiempo y dinero para

	<p>值，相对来讲会小一点点。所以，这个就需要我们付出一些比较多的时间和代价，去创造出我们品牌的价值。</p>	<p>crear valor de nuestra marca.</p>
--	---	--------------------------------------

En este ejemplo, se menciona en el texto original un término "品牌溢出价值", que se utiliza sobre todo en las plataformas de comercio electrónico B2B. En palabras sencillas, se refiere al valor que aporta la mayor notoriedad de una marca más allá del valor del uso de los propios productos y, es un reflejo de la popularidad y el reconocimiento de la empresa por parte del mercado. Sin embargo, para el público objetivo, es muy importante describirlo de forma que sea fácil de entender. En este caso, los traductores utiliza "el valor de la expansión", para encontrar una explicación sencilla y directa de este término empresarial más difícil de entender.

4.4.2. *Compensación*

Según Díaz-Cintas y Remael (2014), compensación significa sustituir una pérdida traslativa en un intercambio sobretraduciendo o añadiendo algo en otro. La técnica de compensación se ha adoptado para tratar los elementos ligados a la cultura en la traducción de Comercio Mundial.

Ejemplo 18: EP01 entrevista

Código de tiempo	Chino	Español
00:05:42-00:05:50	我没跟别人讲，可能 这个工作要交给你们 两个。好好地，你们 还年轻，搞承包制。	Yo no digo nada, tal vez este sea vuestro trabajo. Sóis jóvenes aún, podéis seguir adelante con la contratación

En este ejemplo, aparece un término “承包制” (Sistema de responsabilidad del contrato doméstico), que se relaciona con la política económica establecida en 1982. Se trata de que en la producción agrícola, los agricultores, como entidad económica relativamente independiente, contratan las tierras colectivas y otros medios de producción a gran escala y llevan a cabo la producción y la gestión de forma independiente según el contrato. Salvo una pequeña parte de sus ingresos de explotación, que se paga a la colectividad y los impuestos estatales tras el contrato, todos los ingresos se atribuyen a los agricultores. Dadas las limitaciones de tiempo y espacio de los subtítulos siempre, y el hecho de que no tenga mucho significado explicar esta política al público objeto, los traductores simplemente lo traducen a la contratación.

Ejemplo 19: EP02 entrevista

Código de tiempo	Chino	Español
00:34:34-00:34:43	我说在意大利你要记 住了，你要面子， 你就最后没面子，我	Lo que quiero decir es que en Italia no puedes olvidar que las cosas funcionan de otra manera

	现在只能是练到了一 半的功夫。	y puedes llegar pasar vergüenzas, por eso ahora sólo he alcanzado la mitad de mi éxito.
--	--------------------	--

Este ejemplo trata del sentimiento de su vida en Italia de la protagonista. La palabra “面子” en China es muy común y, según la wikipedia, desempeña un rol sumamente importante en el entramado de la sociedad china. Se refiere a la reputación de una persona, un concepto sociológico en general vinculado a la dignidad y prestigio que posee una persona en cuanto a sus relaciones sociales, aunque literalmente significa el rostro o la cara. Por razones de diferencia cultural, es obvio que no se puede traducir simplemente la palabra como “cara” o “rostro”, sino a “vergüenza” para que coincida con lo que se entiende en su cultura del público objetivo. El contexto del texto original, se incluye dos “面子”, lo primero en la primera frase “你要面子” literalmente significa “si tiene vergüenza hacer algo” y, lo segundo en la siguiente “你就没面子” se refiere a “vas a perder la reputación”. Sin embargo, combinando el contexto de esta historia y para que las dos frases estén más cohesionadas, los traductores lo han cambiado la expresión como “las cosas funcionan de otra manera y puedes llegar pasar vergüenza”. El método de compensación utilizada en este punto parece inteligente, mejorando la comprensión de la narrativa por parte del público objetivo.

Ejemplo 20: EP03 narración

Código de tiempo	Chino	Español
------------------	-------	---------

00:27:25-00:27:42	伊洛瓦底江缅甸最大的河流，包括曼德勒在内，缅甸历史上各个王朝的都城都沿这条河分布。哺育缅甸人的母亲河，也是中国玉石商人梦开始的地方。	El río Irrawaddy es el río más grande de Birmania. Incluyendo Mandalay, la capital de todas las dinastías en la historia de Birmania han estado situadas a lo largo del río. El tan importante río de Birmania, es el lugar soñado por los comerciantes de jade chinos para empezar.
-------------------	--	--

En el texto origen, la característica más evidente de este ejemplo está en la frase final, es decir, el uso de la retórica antropomórfica, donde el río Irrawaddy se compara con el río madre del pueblo birmano, transmitiendo la importancia de este río para el país. Esto es un uso bastante común en China, pero no tanto en el extranjero. Por ello, los traductores lo traducen directamente como “el tan importante río de Birmania” para resaltar la objetividad, transmitiendo el mensaje del río al público objetivo de forma veraz y precisa.

5. CONCLUSIONES

Los documentales, como género especial, atraen cada vez a más público en todo el mundo. Su contenido estético e informativo hace que los documentales sean la opción preferida para la difusión cultural. En los últimos años, China se ha dedicado a promover los documentales nacionales y a darlos a conocer en el mercado internacional. El proceso de promoción en el extranjero pasa inevitablemente por la traducción.

La traducción de documentales, como subcategoría de la TAV, es diferente de la traducción literaria, ya que el material a traducir incluye más que el texto verbal. Además, la TAV está más restringida que la literaria, ya que debe reproducir fielmente el texto original en un tiempo y espacio limitados. Merece la pena estudiar cómo se las arreglan los traductores audiovisuales para conseguirlo en el producto audiovisual de llegada.

Tomando el ejemplo de *Comercio Mundial*, un documental de historias comerciales producido por un equipo de élite del canal de documentales de ciencia y educación de CCTV, este trabajo compara la versión española con la original en cuanto a los subtítulos de la narración y los subtítulos de las entrevistas dentro del marco teórico del análisis textual multimodal de Taylor (2004). En primer lugar, tras extraer los subtítulos de la versión original en chino y la versión traducida al español y compararlos sistemáticamente, se resumen algunas de las técnicas habituales utilizadas en la subtitulación. Las estrategias de omisión se utilizaron principalmente en subtitulación para eliminar la redundancia lingüística. Mientras tanto, se han adoptado estrategias de especificación y explicitación para que los elementos verbales y visuales sean más explícitos para el público objetivo o para representar mejor los elementos visuales. A continuación, se ha presentado una serie de ejemplos de subtitulación para analizar las motivaciones de los traductores a la hora de

tomar decisiones en la actividad de subtitulación.

Al nivel narrativo, los traductores han recortado selectivamente ciertos contenidos narrativos que pueden compensarse con pistas visuales para lograr la continuidad y concisión de la narración en el documental de llegada. Además, los traductores también han alterado la perspectiva tanto en la narración como en el subtítulo de la entrevista para conseguir la perspectiva narrativa objetiva del documental. Este tipo de ajuste es frecuente en la traducción de documentales.

Al nivel lingüístico, los traductores han omitido algunos subtítulos descriptivos, la parte que más fácilmente se pasa por alto en la TAV, para deshacerse de la redundancia entre los diferentes modos semióticos. Además de eliminar la redundancia multimodal, los traductores también han omitido cierta información en la narración para aliviar la carga cognitiva del público objetivo. Sin embargo, cuando los lazos de cohesión se encuentran en el elemento visual, los traductores optan por añadir alguna información para que la cohesión multimodal sea más explícita para el público objetivo. Además, cuando la narración no se ajusta al elemento visual o cuando es difícil que el público objetivo perciba la cohesión multimodal entre la narración y las imágenes visuales, los traductores optan por especificar el lenguaje verbal para representar mejor el elemento visual.

Al nivel semiótico, hay multitud de casos en los que los traductores optan por suprimir algunos contenidos de la narración original. Teniendo en cuenta la interacción semiótica, los traductores recortan selectivamente el contenido redundante tanto en los elementos visuales como en los verbales porque la redundancia multimodal, constituida por los elementos visuales verbalizados, causa una gran carga cognitiva al público objetivo. Además, en algunas circunstancias en las que el elemento verbal no se coordina con el elemento visual y la cohesión multimodal es menos evidente, los traductores recortan parte de la información verbal para lograr una cohesión multimodal más clara y

hacer que el texto de destino sea más conciso. Además, los traductores también especifican el lenguaje verbal verbalizando el elemento visual para hacerlo más explícito para el público objetivo.

Al nivel cultural, enfrentados al reto de transferir algunos elementos específicos de la cultura de llegada. Los traductores han simplificado la parte de la información explicativa y, ante el problema de la compensación cultural, también han realizado los ajustes pertinentes en la subtitulación para facilitar la comprensión del público objetivo.

Inevitablemente, el análisis de este trabajo también tiene notables limitaciones. En primer lugar, los documentales pueden tratar muchos temas, sin embargo, este trabajo sólo se ocupa de uno de ellos. Los documentales comerciales para compartir historias difieren en contenido y estilo narrativo de, por ejemplo, los documentales especializados en ciencia y educación, los documentales históricos o los documentales de personajes. Estos son factores fundamentales en la actividad de traducción. Por lo tanto, es necesario realizar más estudios experimentales sobre documentales de diferentes temas. Además, debido a la limitada extensión del trabajo, los ejemplos se seleccionan específicamente entre los episodios 1 y 4. Una investigación basada en corpus podría aportar resultados más intuitivos y persuasivos en cuanto a las estrategias adoptadas en la subtitulación de *Comercio Mundial*. Además, si bien este trabajo analiza el texto desde una perspectiva multimodal, se ha prestado la mayor atención a la interacción semiótica entre la imagen visual, los subtítulos y la narración. Por lo tanto, el descuido de los efectos sonoros y la música es también una limitación en la presente investigación. Es aconsejable tener en cuenta más modos semióticos en futuras investigaciones.

Por último, el enfoque multimodal en el estudio de la TAV está todavía en desarrollo y el marco analítico adoptado en esta tesis es nuevo y necesita ser perfeccionado. Como lo que afirma Taylor (2016: 232), el hecho de que tanto los estudios de traducción como los estudios de multimodalidad hayan florecido en

los últimos años aún no ha dado lugar a una integración consolidada de las dos disciplinas. Más esfuerzos quedarían por hacer para que este ámbito de multimodalidad sea más aplicable a la práctica y a la investigación.

BIBLIOGRAFÍA

- Baker, M., & Saldanha, G. (2019). *Routledge encyclopedia of translation studies*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315678627>
- Bernard, S. C. (2011). *Documentary storytelling: Creative nonfiction on screen*. Taylor & Francis. <https://doi.org/10.4324/9780080962320>
- Bogucki, Ł. (2013). *Areas and methods of audiovisual translation research*. Peter Lang.
- Carrillo Darancet, J. M. (2014). Del original al sobretitulado: la adaptación y la traducción audiovisual en el teatro contemporáneo.
- Chen, G. (2019). Pragmática multimodal en la investigación: Pragmática multimodal y traducción: un nuevo modelo de análisis del texto original. *Traducción China, 1* (TRADUCCIÓN DE REFERENCIA ORIGINAL EN CHINO)
- Chiaro, Delia (2009). Issues in audiovisual translation, en Jeremy Munday (ed.) *The Routledge Companion to Translation Studies*. London: Routledge, 141 - 165 .
Recuperado desde: https://www.academia.edu/32927855/9_ISSUES_IN_AUDIOVISUAL_TRANSLATION_DELIA_CHIARO.
[26 de junio de 2020].
- Chiaro, D. (2012). Audiovisual translation. *The encyclopedia of applied linguistics*. <https://doi.org/10.1002/9781405198431.wbeal0061>
- Cintas, J. D. (Ed.). (2009). *New trends in audiovisual translation*. Multilingual Matters.
- Cintas, J. D., & Remael, A. (2007). *Audiovisual translation: subtitling*. Routledge. <https://doi.org/10.1556/Acr.9.2008.2.8>
- Cintas, J. D., & Remael, A. (2014). *Audiovisual translation: subtitling*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315759678>
- Di Giovanni, E., Giovanni, E. D., Orero, P., & Agost, R. (2012). Multidisciplinary in Audiovisual Translation. *MonTI: Monografías De Traducción e Interpretación*, (4), 9–22. <https://doi.org/10.6035/MONTI.2012.4.1>

Espasa, E. (2004). Myths about documentary translation. *BENJAMINS TRANSLATION LIBRARY*, 56, 183-198. <https://doi.org/10.1075/btl.56.19esp>

Franco, E. (2000). Documentary film translation: A specific practice?. *BENJAMINS TRANSLATION LIBRARY*, 39, 233-242.

Fu, J. y Zhang, K. 2011 Una nueva especie del género Phyllostachys (Hymenoptera, Ichneumonidae) de China. (2021). 20 años de investigación en traducción audiovisual (2000-2019): análisis del mapa de conocimientos y comparación de la literatura a partir de revistas chinas y extranjeras. *Lenguas extranjeras chinas*.

(TRADUCCIÓN DE REFERENCIA ORIGINAL EN CHINO)

Gambier, Y. (2003). Introduction: Screen transadaptation: Perception and reception.

Gambier, Y. (2006). *Multimodality and audiovisual translation. Proceedings of*

the Marie Curie Euroconferences MuTra: Audiovisual Translation Scenarios.

Desde https://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Gambier_Yves.pdf

Grant, B. K. & Sloniowski, J. (2013). (Eds.). *Documenting the documentary: Close readings of documentary film and video*. Wayne State University Press.

Guerrero Bejarano, M. A. (2016). La investigación cualitativa.

Han, J. (2015). Intercultural communication and cultural mediation: translating Chinese films for the Australian audience. *Australia and China: Challenges and Ideas in Cross-Cultural Engagement*, 137-153. (TRADUCCIÓN DE REFERENCIA ORIGINAL EN CHINO)

Heath, S. (1977). Image-music-text. *London: Fontana*, 78-118.

Hu, Zhuang. L. (2007). El multimodalismo en la investigación semiótica social. *Enseñanza e investigación de idiomas*, (1), 1-10. (TRADUCCIÓN DE REFERENCIA ORIGINAL EN CHINO)

- Krees, G., & Van Leeuwen, T. (2006). Reading Images. The grammar of visual design. *London and New York*.
- Lee, T. K. (2013). Performing multimodality: Literary translation, intersemioticity and technology. *Perspectives*, 21(2), 241-256.
- LeVine, P., & Scollon, R. (Eds.). (2004). *Discourse and technology: Multimodal discourse analysis*. Georgetown University Press.
- Liu, D. (2010). Análisis de la evolución de los nombres de la AVT: de la traducción de películas a la traducción multimedia. *Shanghai Translation*, (4), 61-65. (TRADUCCIÓN DE REFERENCIA ORIGINAL EN CHINO)
- Maas, C., y Garrido, S. H. (2020). Easy and Plain Language in Audiovisual Translation. *Easy Language Research: Text and User Perspectives*, 2, 131.
- Matamala, A. (2009). Main challenges in the translation of documentaries. *In New trends in audiovisual translation* (pp. 109-120). Multilingual Matters. <https://doi.org/10.21832/9781847691552-010>
- Matamala, A. (2009). Translating documentaries: from Neanderthals to the Supernanny. *Perspectives: Studies in Translatology*, 17(2), 93-107. <https://doi.org/10.1080/09076760902940112>
- Mayoral, R. (1998). Traducción audiovisual, traducción subordinada, traducción intercultural. *Seminario de Traducción subordinada*, 1-18.
- Molina, L., & Hurtado Albir, A. (2002). Translation techniques revisited: A dynamic and functionalist approach. *Meta: Journal des Traducteurs/Meta: Translators' Journal*, 47(4), 498-512.
- Nichols, B. (2017). Introduction to documentary. Indiana University Press.
- Norris, S. (2006). Multiparty interaction: a multimodal perspective on relevance. *Discourse studies*, 8(3), 401-421.
- Pedersen, J. (2011). *Subtitling norms for television: An exploration focussing on extralinguistic cultural references* (Vol. 98). John Benjamins Publishing. <https://doi.org/10.1075/btl.98>

- Perego, E. (2009). The codification of non-verbal information in subtitled texts. In Díaz-Cintas, J. (Ed.), *New trends in audiovisual translation* (pp. 58-69). Channel View Publications.
- Qian, S. (2000). La traducción de cine y televisión, un campo cada vez más importante en el panorama de la traducción. *Traducción al chino*, (1), 61-65. (TRADUCCIÓN DE REFERENCIA ORIGINAL EN CHINO)
- Remael, A. (2003). Mainstream narrative film dialogue and subtitling: A case study of Mike Leigh's 'Secrets & Lies'(1996). *The Translator*, 9(2), 225-247.
- Remael, A. & Reviere, N. (2019). Multimodality and audiovisual translation: Cohesion in accessible Films. In Perez-Gonzalez, L. (Ed.), *The Routledge handbook of audiovisual translation* (pp. 260-80). London & New York: Routledge.
- Sun, X. y Flor, A. (2020). Terminología e investigación en traducción audiovisual - Entrevista con el profesor Yves Gambill. *Revista de Lenguas Extranjeras*. (TRADUCCIÓN DE REFERENCIA ORIGINAL EN CHINO)
- Taylor, C. (2003). Multimodal transcription in the analysis, translation and subtitling of Italian films. *The Translator*, 9(2), 191–206.
- Taylor, C. (2004). Multimodal text analysis and subtitling. *Perspectives on multimodality*, 153-172.
- Taylor, C. (2013). Multimodality and audiovisual translation. *Handbook of translation studies*, 4, 98-104.
- Taylor, C. (2016). The multimodal approach in audiovisual translation. *Target. International Journal of Translation Studies*, 28(2), 222-236. <https://doi.org/10.1075/target.28.2.04tay>
- Wang, C. (2017). Análisis de la cartografía del conocimiento en la investigación de la traducción audiovisual extranjera. *Revista de Lenguas Extranjeras*, 1. (TRADUCCIÓN DE REFERENCIA ORIGINAL EN CHINO)

- Wang, H. y Qiao, M. (2018). Traducción audiovisual, traducción multimedia y traducción multimodal: identificación y reflexiones. *Colección*, 6. (TRADUCCIÓN DE REFERENCIA ORIGINAL EN CHINO)
- Wang, Q. (2019). Una revisión de la investigación nacional sobre la traducción audiovisual: un análisis basado en las principales revistas de lenguas extranjeras. *Educación lingüística*, (4), 77-82. (TRADUCCIÓN DE REFERENCIA ORIGINAL EN CHINO)
- Xin, Z. (2018). Nuevos avances en el análisis del discurso - Análisis del discurso multimodal. *Serie de Ciencias Sociales*, (5), 208-211. (TRADUCCIÓN DE REFERENCIA ORIGINAL EN CHINO)
- Yves, G., & Jin, H. (2018). Audiovisual translation in China: A dialogue between Yves Gambier and Haina Jin. *Journal of Audiovisual Translation*, 1(1), 26–39. <https://doi.org/10.47476/jat.v1i1.42>
- Zhu, Y. (2007). Fundamentos teóricos y métodos de investigación del análisis del discurso multimodal. *Revista de Lenguas Extranjeras*, (5), 82-86. (TRADUCCIÓN DE REFERENCIA ORIGINAL EN CHINO)
- Zhang, D. (2009). Teoría del discurso multimodal y tecnología de los medios de comunicación en la enseñanza de lenguas extranjeras. *Enseñanza de lenguas extranjeras*, (4), 15-20. (TRADUCCIÓN DE REFERENCIA ORIGINAL EN CHINO)
- Zhang, D. (2009). Exploración de un marco teórico global para el análisis del discurso multimodal. *Lenguas extranjeras chinas: edición en inglés y chino*, (1). (TRADUCCIÓN DE REFERENCIA ORIGINAL EN CHINO)
- Zhang Delu. (2018). Un marco integrado para el análisis del discurso multimodal en el contexto de la teoría funcional sistémica. *Lenguas Extranjeras Modernas*, 41(6), 731-743. (TRADUCCIÓN DE REFERENCIA ORIGINAL EN CHINO)