

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE EDUCACIÓN

DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA LENGUA Y LA
LITERATURA (ESPAÑOL, FRANCÉS E INGLÉS)



LAS REFERENCIAS SOCIO-CULTURALES DEL CINE DE AUTOR COMO
PROBLEMA TRADUCTOLÓGICO EN LA DIDÁCTICA DE LA
SUBTITULACIÓN: SERBIO-ESPAÑOL

TESIS DOCTORAL DE:

JASMINA LAZIC

DIRIGIDA POR:

**MANUEL SEVILLA MUÑOZ
ISABEL SANTOS GARGALLO**

Madrid, 2013



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE EDUCACIÓN

DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA LENGUA Y LA
LITERATURA (ESPAÑOL, FRANCÉS E INGLÉS)

TESIS DOCTORAL

**LAS REFERENCIAS SOCIO-CULTURALES DEL
CINE DE AUTOR COMO PROBLEMA
TRADUCTOLÓGICO EN LA DIDÁCTICA DE LA
SUBTITULACIÓN: SERBIO-ESPAÑOL**

DOCTORANDA: D.^a JASMINA LAZIC
DIRECTOR: D. DR. MANUEL SEVILLA MUÑOZ
CO-DIRECTORA: D.^a DRA. ISABEL SANTOS GARGALLO

Madrid, 2013.

El estilismo personal consiste, por ejemplo, en que el autor desvía ligeramente el sentido habitual de la palabra, la obliga a que el círculo de objetos que designa no coincida exactamente con el círculo de objetos que esa misma palabra suele significar en su uso habitual. La tendencia general de estas desviaciones en un escritor es lo que llamamos su estilo.

Pero es el caso que cada lengua comparada con otra tiene también su estilo lingüístico, lo que Humboldt llamaba su “forma interna”. Por tanto, es utópico creer que dos vocablos pertenecientes a dos idiomas y que el diccionario nos da como traducción el uno del otro, se refieren exactamente a los mismos objetos. Formadas las lenguas en paisajes diferentes y en vista de experiencias distintas, es natural su incongruencia.

José Ortega y Gasset “Miseria y esplendor de la traducción”

AGRADECIMIENTOS

Un trabajo de esta envergadura no hubiera visto la luz, y me agrada reconocerlo, sin la beca otorgada por la AECID y sin la colaboración y ayuda de un gran número de personas a quienes quiero mostrar públicamente mi agradecimiento en estas páginas iniciales.* El entusiasmo e interés demostrados por la Dra. Isabel Santos Gargallo (Universidad Complutense de Madrid), codirectora de esta tesis, han sido decisivos desde el primer momento para la maduración y redacción del trabajo. Quisiera agradecer expresamente al Dr. Manuel Sevilla Muñoz (Universidad de Murcia), director de esta tesis, por su clarividentes e intuitivos consejos y por su enorme paciencia para con esta doctoranda. También vaya mi más sincero agradecimiento a la Dra. Aleksandra Mančić-Milić (Centro de Investigación de la Literatura y de las Artes de Belgrado), por el apoyo que me ha ofrecido a la hora de emprender este camino. Mi más sincera gratitud va también al Dr. Francisco Javier Juez Gálvez (Universidad Complutense de Madrid) por su buena disposición hacia mi persona a pesar de haberle privado, durante largo tiempo, de gran parte de su colección de subtítulos de unas películas serbias y de haber abusado de su hospitalidad en tantas y tan maravillosas ocasiones. No sé muy bien qué habría sido de esta tesis sin su ayuda en la búsqueda de las correspondencias, en ambos idiomas, de los títulos filmicos de ciertas películas que, ni decir tiene, rara vez se ajustan a una traducción literal.

También me gustaría dejar constancia de mi gratitud para con Antonio Lara, el director de doblaje, que de forma desinteresada se preocupó por conseguirme una copia de la lista de diálogos de *Gato negro, gato blanco*. Quiero también dar las gracias especiales a la Dra. Isabel Santos Gargallo, que fue tan amable de conseguirme el libro más actual y tan importante en el momento más oportuno del proceso de elaboración de mi tesis. No quisiera olvidarme de Javier Herrera, bibliotecario de la Filmoteca Española de Madrid, a quien quiero agradecer su ayuda en la búsqueda de las agencias y

* La autora de este trabajo es becaria de la Agencia Española de Cooperación Internacional del Ministerio de Asuntos Exteriores.

JASMINA LAZIC

estudios de subtitulación así como sus cientos de fotocopias de material de la biblioteca que, de otro modo, me hubiera resultado casi imposible conseguir.

Vaya también mi más sincero agradecimiento a todos mis amigos encontrados y reencontrados en España y a mis compañeros y compañeras de doctorado, a Rogerio Soares y Ana Virtudes Ruiz-Escribano de la Huerta, por haber soportado hasta el infinito mis constantes referencias a “mi tesis” y haber sido tan amables a la hora de escuchar mis dispersas lucubraciones.

Por último, deseo agradecer a mi familia y a mis amigos belgradenses su apoyo y ánimo constantes, así como su comprensión en aquellas horas bajas en las que mi sentido del humor y mi actitud sociable no eran precisamente de entrega fácil.

ÍNDICE

Agradecimientos.....	V
Índice	VII
Índice de tablas	XI
Índice de figuras	XII
Abreviaturas.....	XIII
Nota terminológica	XV
Introducción.....	1

I. MARCO TEÓRICO

Capítulo 1. Objetivos y metodología	13
1. Objetivos	13
2 Metodología	14
Capítulo 2. Enfoque interdisciplinar de la subtitulación	25
1. Paradigma de investigación en la traducción audiovisual.....	25
1.1. La traducción audiovisual –el paradigma semiótico	26
1.2. Las nuevas unidades del análisis: texto audiovisual, canal y código	36
1.3. Síntesis.....	40
2. Bases teóricas dentro del marco de la TAV aplicadas a la subtitulación de películas.....	41
2.1. Estudios Descriptivos de Traducción (EDT): Gideon Toury	42
Los EDT y subtitulación	47
2.2. Teoría de polisistemas: Itamar Even-Zohar.....	50
Teoría de polisistemas y subtitulación	57
2.3. Lingüística del texto: la intertextualidad; narratología: la hipertextualidad	62
El discurso audiovisual, el intertexto, el hipertexto y la subtitulación	70
2.4. Semiótica cinematográfica: Christian Metz.....	74

Semiótica filmica y subtitulación.....	77
2.5. Síntesis	83
3. Una aproximación interdisciplinar a la subtitulación de las películas y al tratamiento de las referencias socioculturales.....	84
3.1. La Teoría de la manipulación. André Lefevere	85
La reescritura y la subtitulación	88
3.2. La perspectiva integradora. Mary Snell-Hornby	92
La traducción integradora y la subtitulación.....	94
3.3. La propuesta interdisciplinar	102
3.4. Síntesis.....	105
Capítulo 3. Las referencias socioculturales: definición, naturaleza y clasificación	106
1. Definición de las referencias socioculturales.....	106
2. Naturaleza de las referencias socioculturales.....	108
2.1. Las referencias socioculturales desde el punto de vista de la sociología cultural.....	108
2.2. Las referencias socioculturales desde el punto de vista de los Estudios de Traducción.....	110
3. Clases de referencias socioculturales	115
4. Clasificación de las conceptualizaciones del tratamiento de las referencias Socioculturales.....	120
5. Propuesta de referencias socioculturales.....	127
6. Síntesis	128
Capítulo 4. La subtitulación: aspectos técnicos, lingüísticos y traductológicos.....	129
1. Los rasgos formales y lingüísticos característicos de la subtitulación interlingüística	130
1.1. Transferencia del código oral al código escrito.....	130
1.2. Observaciones espaciales y temporales de los subtítulos.....	131
1.3. Otros factores importantes que inciden en la configuración discursiva de los subtítulos.....	133
2. Aspectos técnicos de la subtitulación.....	135

3. Estrategias de traducción para de la subtitulación	137
3.1. La propuesta de Gottlieb (1992)	138
3.2. La propuesta de Lomheim (1995).....	140
3.3. Las aportaciones de Díaz Cintas y Remael (2007).....	141
3.4. Estrategias para la subtitulación de referencias socioculturales de Díaz Cintas (2003) y Santamaría Guinot (2001)	142
3.5. Propuesta de estrategias de subtitulación	143

Capítulo 5. Didáctica de la subtitulación.....147

1. Introducción	147
2. El intento de definir el lugar de la didáctica de la traducción, en concreto la didáctica de la subtitulación.....	149
3. La didáctica de la subtitulación.....	151
3.1. Aspectos didácticos de la subtitulación como parte integral de la formación de futuros traductores-subtituladores en el campo audiovisual	152
3.2. Aspectos didácticos de la subtitulación como parte de la enseñanza de la traducción para fines específicos: el caso del público con discapacidad auditiva o visual.....	160
3.3. Aspectos didácticos de la subtitulación como parte integral de la enseñanza de lenguas extranjeras.....	164

II. ANÁLISIS EMPÍRICO

Capítulo 6. Análisis de las referencias socioculturales y su problemática traductológica.....167

1. El cine serbio de autor en España	167
1.1. Subtitulación y doblaje de películas serbias como acto de comunicación	170
1.2. Subtitulación y doblaje de <i>Gato negro, gato blanco</i>	171
1.3. El mundo cinematográfico de Kusturica	173
2. Análisis de las referencias socioculturales y su problemática traductológica..	179
3. Resultados obtenidos.....	244
4. Análisis estadístico de los resultados	249

JASMINA LAZIC

5. Análisis cualitativo de los resultados	256
5.1. Áreas claves y temáticas de las referencias socioculturales	256
5.2. Área de errores en la traducción	266
5.3. Oposiciones y congruencias entre la cohesión Semiótica y el discurso oralizado en la traducción del cine de autor	268
5.4. Influencia polisistémica en la problemática de la traducción de las referencias socioculturales en la modalidad de la subtitulación	270
CONCLUSIONES	275
BIBLIOGRAFÍA	285
ANEXOS	299
Anexo I: Lista de diálogos <i>Gato negro, gato blanco</i> en la versión serbia.....	301
Anexo II: Lista de diálogos <i>Gato negro, gato blanco</i> en la versión castellana.....	333

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Esquema de la posible relación traductológica de la película de partida y la película de llegada de Delebastia (1989: 199)	30
Tabla 2: Esquema resumen de los problemas específicos de traducción audiovisual de Chaume (2004: 305).....	34
Tabla 3: Algunos rasgos propuestos para diferenciar el canal y el código.....	38
Tabla 4: Clasificación de las conceptualizaciones del tratamiento de las referencias socioculturales en la teoría de la TAV enfocada a la subtitulación. .	125
Tabla 5: Nuestra propuesta de las referencias socioculturales	127
Tabla 6: Estrategias de subtitulado de Gottlieb (1992)	138
Tabla 7: Estrategias de subtitulado de Lepphime (1995)	140
Tabla 8: Estrategias de reducción cuantitativa en subtitulación de Díaz Cintas y Remael (2007)	142
Tabla 9: Nuestra propuesta de la organización de estrategias de subtitulación.....	145
Tabla 10: Objetivos generales de la iniciación a la traducción según Delisle (1993)...	151
Tabla 11: Evaluación de las competencias lingüísticas según Kruger (2008: 86)	158
Tabla 12: Evaluación de las competencias técnicas según Kruger (2008: 86).....	159
Tabla 13: Ficha técnica de la película <i>Gato negro, gato blanco</i>	179
Tabla 14: Estructura de la ficha para el análisis de la película <i>Gato negro, gato blanco</i>	180
Tabla 15: Las categorías funcionales de las referencias socioculturales encontradas en la película <i>Gato negro, gato blanco</i>	245
Tabla 16: Variable X – la agrupación de las referencias socioculturales	250
Tabla 17: Variable Y – la clasificación de las estrategias de traducción	251
Tabla 18: Tabla de contingencia.....	251
Tabla 19: Resumen del procesamiento de los casos.....	253
Tabla 20: Tabla de contingencia Estrategia de traducción versus Agrupación de referencias socioculturales	254

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Nuestra propuesta del modelo de las normas desde el texto audiovisual de la cultura original hacia el texto audiovisual de la cultura meta	30
Figura 2: La ciencia de la traducción (Newmark, 1988: 136)	23
Figura 3: El arte de la traducción (Newmark, 1988: 137)	23
Figura 4: El proceso científico de la traducción artística (Newmark, 1988: 137)	23
Figura 5: Nuestra propuesta de la traducción artística multimodal	24
Figura 6: Modelo de las principales relaciones dentro de los EDT (Toury, 1980: 14).....	42
Figura 7: Esquema de relaciones entre el texto original y texto meta que intervienen en el proceso de traducción (Ramire, 2006: 156)	49
Figura 8: La subtitulación filmica desde la perspectiva semiótico-polisistémica (Díaz-Cintas, 2005: 8)	60
Figura 9: Diagrama del total de las referencias socioculturales encontradas en la película <i>Gato negro, gato blanco</i>	247
Figura 10: Diagrama de las técnicas de la subtitulación aplicadas en la película <i>Gato negro, gato blanco</i>	248

ABREVIATURAS

Para facilitar la redacción y lectura de la presente tesis, hemos recurrido al uso de abreviaturas para un pequeño número de expresiones que se repiten docenas, o incluso centenares de veces. De acuerdo con nuestro criterio de selección, hemos perseguido reducir su número al mínimo, hacer uso de las mismas en contextos relativamente explícitos y emplear una terminología, si se nos permite, bastante cohesiva.

EDT= Estudios Descriptivos de Traducción	TAV= Teoría de la Traducción Audiovisual
ET= Estudios sobre la Traducción	TM= Texto Meta
LM =Lengua Meta	TO= Texto Origen
LO= Lengua Origen	VM= Versión Meta
PM= Polisistema Meta	VO= Versión Origen
PO= Polisistema Origen	

NOTA TERMINOLÓGICA

La mayor parte de la bibliografía sobre el tema de nuestra Tesis está escrita en inglés (en menor medida en francés) y existe una gran diversidad de traducciones al español de algunos de los términos técnicos más relevantes. A lo largo de este trabajo hemos procurado emplear las traducciones más comúnmente empleadas en la literatura especializada, al tiempo que mencionamos las alternativas con las que nos hemos topado. Queremos dejar constancia, en estas páginas iniciales, de nuestra deuda con el profesor Jorge Díaz Cintas (Imperial College of London) de quien tomamos los términos *meta* y *origen* como traducción de sus equivalencias inglesas *target* y *source* respectivamente, frente a tantas otras opciones posibles, y que de hecho hemos encontrado en la literatura científica en castellano.¹

En primer lugar, y para ayudar al lector a seguir nuestra exposición teórica, introduciremos algunos términos básicos que emplearemos desde el comienzo de la argumentación. Comenzaremos por ofrecer unas pinceladas de lo que entendemos bajo la denominación *Estudios sobre la Traducción*: se trata de una traducción literal del inglés *Translation Studies*² que, a pesar de su vaguedad terminológica y globalizadora, hace referencia precisa a un movimiento teórico cuyos orígenes arrancan en la década de los años 70 del pasado siglo. De este modo, nuestro empleo del concepto Estudios sobre la Traducción (ET) ha de ser entendido como una actualización de dicha corriente conceptual sobre los fenómenos traductores, y de ahí su grafía en mayúsculas. A este grupo académico también se le conoce bajo diversos epígrafes acumulativos que, como recoge uno de sus artífices y más prominentes exponentes, el investigador belga Lambert (1995: 211) “developed under different labels (from «Polysystems Studies» to

¹ Vásquez-Ayora (1977), uno de los primeros en teorizar en español sobre los fenómenos traductores, disciplina que él bautiza como traductología, habla de *origen* y *término*. Por su parte, Gallego Roca (1991) mucho más literal, habla de *fuentes* y *destinos*.

² Estamos de acuerdo con Hurtado Abir (1994:30) que, al traducir al español, es mejor la versión “los Estudios sobre la Traducción”, porque “los Estudios de Traducción” hace más bien referencia a la formación de traductores.

«Descriptive Translation Studies», «the Manipulation School» and «Historical-Functional Approach»”. Un análisis más pormenorizado de sus orígenes y objetivos se encuentra recogido en el capítulo 1 de esta tesis.

En cuanto al término *didáctica de la subtitulación*, se trata de un concepto novedoso acuñado por Díaz Cintas (2008) (igual que el de *didáctica de la traducción audiovisual*) que se puede definir como *la disciplina que se ocupa, en un marco práctico y metodológico propio, de explicar, predecir y dar cobertura práctica y sistemática, a la vez que coherente, a los fenómenos y procesos de subtitulación*.

Desde nuestro punto de vista es éste un término altamente operativo y a lo largo de nuestra redacción lo empleamos como sinónimo acomodaticio del más común y genérico término *didáctica*.

Para finalizar, quisiéramos hacer una última puntualización: el marco crítico en el que nos basamos está fundamentalmente diseñado para dar cabida a los fenómenos transnacionales que acontecen en el terreno filmico, que muchas veces proviene del terreno literario. Por ello, los ejemplos aducidos, así como las premisas de las que parten la mayoría de los estudios sobre el tema, hacen referencia constante a dicha parcela traductora, con lo que en ciertas citas resultan inevitables las referencias al mundo filmico o literario. Salvo discrepancias mínimas, el conjunto de postulados teóricos es adecuado como utensilio de trabajo en el mundo de la traducción audiovisual y allí donde hay pequeñas divergencias entre el aparato teórico y la organización del análisis nos permitimos una ligera modificación del aparato teórico para que se adecúe a nuestros propósitos.

INTRODUCCIÓN

La estrecha relación entre lengua y cultura hace entender mejor las implicaciones de cualquier teoría de la traducción, incluyendo la *teoría de la traducción audiovisual* (en adelante TAV). Como sugiere Nida (1996: 56), una lengua es una serie de hábitos que representan aspectos de una cultura. Por eso, no hay hablante que posea el inventario completo de los signos y de las estructuras de cualquier lengua, sino que la comunidad de hablantes colectivamente posee, cambia y transmite esta herencia a las generaciones siguientes. De ahí concluye este autor que “las personas aisladas no pueden preservar una lengua, porque las lenguas constituyen un fenómeno interactivo” Nida (1996: 56). Justo en esta interacción de índole sociocultural, tanto las lenguas como las culturas cambian continuamente. Por lo tanto, estos cambios se producen en todos los niveles: desde los sonidos hasta los diferentes textos o discursos (Nida, 1996: 58). De aquí parte nuestro interés por investigar estos cambios que se forman entre la lengua y la cultura y que se plasman en el texto audiovisual filmico a través de los códigos interculturales, intratextuales y semióticos y en descubrir cuáles son las habilidades o destrezas que nos permiten utilizar estos códigos de un modo adecuado tanto en la cultura de partida como en la de llegada.

Los principales objetivos de esta tesis son: (a) identificar los problemas que aparecen al verter a la lengua meta las referencias socioculturales de la lengua origen en el cine de autor, dentro de un marco traductológico; (b) observar las propuestas que a este respecto ofrecen las principales modelos de interpretación, que son los Estudios Descriptivos de la Traducción (EDT en adelante, cf. Toury, 1995) y Estudios Polisistémicos (cf. Even-Zohar, 1990), que nos sirven como marco epistemológico; (c) examinar detalladamente el proceso traductológico en lo que atañe a las referencias socioculturales, por un lado, y a la metodología del proceso mismo (su práctica y su ejercicio) por el otro, considerando sus implicaciones lingüísticas, semióticas, culturales

y didácticas, y aplicándolo al caso concreto de la subtitulación al castellano del cine de origen serbio, y (d) proponer algunas soluciones a estos problemas traductológicos.

Por lo tanto, en esta investigación se presentarán los instrumentos de análisis con los cuales se pretende comprobar la presencia y el alcance de las referencias socioculturales en el texto audiovisual elegido y su respectiva traducción, así como los resultados de su aplicación en una película suficientemente representativa de origen serbio. Se trata, pues, de un trabajo eminentemente descriptivo y reflexivo en el la mayor parte (los capítulos 2-5) está dedicada a cuestiones teóricas, con la introducción de un caso experimental aplicado a la película analizada, para la que se van a proponer los modelos, los conceptos, las estrategias y la metodología del análisis que se van a manejar dentro de una asignatura de traducción audiovisual. Esta tesis se enmarca por tanto en el ámbito de la investigación educativa, dentro del marco de la didáctica de la traducción audiovisual, que no duda será de interés tanto para los estudios propios de una titulación oficial en Traducción e Interpretación como para otro tipo de formación relacionada con la Semiótica y la traducción. Nuestro estudio atañe específicamente a la problemática de la traducción de las referencias socioculturales y de las teorías de traducción que se han ido ocupando de este tema a través concretamente del análisis pormenorizado de la película *Gato negro, gato blanco* de Emir Kusturica. El objetivo es identificar los problemas que se presentan en el proceso traductológico y ofrecer soluciones pertinentes desde el punto de vista de una actuación traductológica docente que persigue la materialización de los objetivos y los contenidos de la didáctica de la subtitulación en aquello que se refiere a los referentes socioculturales.

Justificación de nuestra tesis

La enseñanza de TAV aún carece de una base teórica suficientemente desarrollada y una metodología sólida que la respalde. La traducción audiovisual ha sido muy poco estudiada hasta hace relativamente poco tiempo, y en esto España no es una excepción. Coincidimos con Chaume (1997: 393) y Gambier (1997) en que siguen siendo escasos los estudios teóricos en el campo de la traducción audiovisual (TAV), lo que probablemente se deba (como sostiene Ballester Casado (2004: 21)) a la poca atención que ha recibido la TAV en los estudios teóricos sobre la traducción, donde la TAV sigue ocupando una posición periférica. No obstante, como la cultura del tercer Milenio

INTRODUCCIÓN

se convierte progresivamente en una cultura visual, creemos que esta situación cambiará dentro del propio sistema. Otro tanto puede decirse de la traducción de las referencias socioculturales, que tradicionalmente se ha comparado, por sus características estéticas y formales, a otros tipos de traducción como la de textos literarios y poéticos, considerados a menudo (pero erróneamente) como intraducibles. En cualquier caso, los estudios en este sentido han sido tanto de carácter descriptivo como prescriptivo, centrándose en el análisis de dichas referencias desde la perspectiva del proceso o del producto. Sin embargo, casi ninguno se ha centrado en las distintas estrategias que el traductor ha llevado a cabo en el proceso de traducción del texto audiovisual cargado con las referencias socioculturales, o en cómo debería considerarse dicho proceso.

A partir de su tesis doctoral, Agost (1999: 235-252) ha elaborado una bibliografía de TAV dentro y fuera del España, estructurándola en varios apartados: aspectos generales, doblaje y cine, doblaje y televisión, estudios históricos, estudios descriptivos, el proceso del doblaje y didáctica de la TAV. Concluye el autor afirmando que todavía hay pocos títulos que traten este tema y destaca que, históricamente, la modalidad de traducción audiovisual más practicada en España es la del doblaje. Sin embargo, y como advierte Chaume Varela (1997), recientemente la investigación realizada sobre la TAV ha empezado a centrarse en cuatro categorías:

1. Estudios que consideran el texto audiovisual como género o tipo de texto susceptible de ser traducido (proceso).
2. Estudios que atienden a la especificidad del texto audiovisual según su modo de discurso y su modo traductor (proceso).
3. Estudios que consideran el texto audiovisual como traducción de un texto literario anterior (producto).
4. Estudios que atienden al impacto cultural de la traducción de textos audiovisuales, la generación de nuevos tipos de textos en las culturas receptoras y las adaptaciones necesarias (producto).

En el reciente repertorio bibliográfico sobre traducción en general en España hecho por Ortega Arjonilla y San Ginés Aguilar (2009: 719), se establecen doce categorías en el ámbito de la Traducción e Interpretación y disciplinas afines (concretamente:

Lingüística aplicada, Didáctica de las lenguas extranjeras y Didáctica del español como lengua extranjera). Dentro de la categoría *Teoría, práctica y didáctica de la traducción audiovisual y subordinada*, sólo se incluyen cinco títulos. Los autores afirman que hay un aumento de la ratio de publicaciones por año con el fin de consolidar los Estudios de Traducción e Interpretación en las universidades españolas, pero este aumento no es todavía muy significativo.

Ante esta situación se abre el camino de la consolidación y difusión de la investigación traductológica en lengua española desde un enfoque tanto teórico como aplicado. En el marco de esta investigación, hemos observado que los estudios de la TAV, a pesar de su auge en la última década (casi todos los títulos publicados son de los últimos diez años) siguen siendo un campo que explorar y desarrollar. Hasta la fecha predominan los trabajos y tesis doctorales centrados en el estudio de los productos audiovisuales que tienen el inglés como lengua de origen, debido naturalmente a su gran peso a escala internacional (Pugés, 2009: 684), en detrimento de los estudios que analizan los fenómenos de traducción audiovisual relacionados con otros idiomas como el francés (Pugés, 2009: 685), por no hablar del caso de la lengua serbia. Por consiguiente, consideramos importante realizar investigaciones en este terreno que tengan como objetivo evidenciar el proceso traductológico dentro del campo fílmico y entender cómo se formulan las estrategias y la metodología que abarque este ámbito tan novedoso y amplio a la vez.

Aplicabilidad y limitación de nuestra tesis

Con esta investigación pretendemos realizar una aportación a los estudios de traducción desde diversos puntos de vista, que consideramos útiles y originales. En primer lugar, aunamos los tres campos señalados anteriormente: (a) el de la traducción audiovisual (en concreto la subtitulación); (b) el de la traducción de las referencias socioculturales y (c) las posibles aportaciones en la didáctica de la subtitulación. Son diversos los estudios que se han realizado sobre cada uno de estos terrenos, pero muy pocos los que se centran en el estudio de la subtitulación del cine de autor a través de la traducción de las referencias socioculturales. Creemos que al tratarlas en los textos audiovisuales, uno de los objetivos esenciales de cada investigador debería ser el establecimiento de las normas a partir de las cuales el traductor audiovisual puede

INTRODUCCIÓN

comparar, contrastar e interpretar de una forma justificada los comportamientos, decisiones y opciones que tomará u omitirá.

Mientras algunos autores, como Zabalbescoa Terán (1993: 94) consideran la traducción subtitulada como un tipo de “traducción restringida”, atendiendo al número de caracteres permitido, otros como Díaz Cintas (2001: 133) la denominan “traducción vulnerable” por el hecho de que debe adaptarse a numerosas limitaciones impuestas por el medio y también porque debe someterse al escrutinio comparativo y evaluador de una audiencia, que puede tener un conocimiento variable y discutible de la lengua original. En cuanto a los aspectos técnicos de la subtitulación, Delebastia (1989: 203) se refiere a los autores norteamericanos Beker *et al.* (1984) y Warlop *et al.* (1986), quienes establecían una distinción técnica entre la subtitulación para la televisión y la subtitulación para el cine, válida en los años ochenta. Sin embargo, hoy, con la aparición y desarrollo de varios programas informáticos para la subtitulación, estas observaciones han quedado obsoletas, aunque sigue siendo válida la siguiente opinión:

An important problem with subtitling derives from the fact that film dialogues are usually delivered at a faster speed than a translation that is rendered graphically on the screen can keep up with; consequently a certain compression or reduction of the text seems to be unavoidable. (Delebastia 1989: 203)³

La restricción proviene de unos convencionalismos semióticos, concretamente, que el texto escrito se percibe más lentamente que el texto hablado. Por eso, la extensión total de las señales verbales en la subtitulación es de 60 o 70 caracteres por subtítulo como máximo, distribuidos en una o dos líneas al pie de la pantalla. En ciertos contextos bilingües se puede ofrecer una subtitulación doble (por ejemplo, en Noruega, se ofrece la traducción desde el inglés al noruego y al sueco a la vez). Sin embargo, Delebastia (1989: 204) destaca que la recepción de la película no podría explicarse sólo por factores cuantitativos, como es la presentación gráfica de los caracteres de los subtítulos en la pantalla en un tiempo real, sino también a través de factores cualitativos

³ *Un importante problema de la subtitulación deriva del hecho que la lista de diálogos de un film está habitualmente hecha a una velocidad más rápida de lo que la traducción gráficamente representada en pantalla puede seguir; en consecuencia, cierta compresión o reducción del texto parece inevitable.*

que influyen en la política lingüística/estilística/cultural⁴ de la subtitulación que la gobierna. Dentro de este grupo de factores de carácter cualitativo se incluyen también normas de traducción como la orientación comunicativa del texto audiovisual para que tenga buena recepción por parte del público.

De ahí, se hace evidente una serie de problemas que en la transferencia del texto oralizado al texto escrito debe resolver el traductor: los aspectos prosódicos de la lengua, los dialectos, el argot, el lenguaje coloquial, la sintaxis elíptica, los enunciados no gramaticales o no regulares o defectivos. Tanto Delebastia como Díaz Cintas concluyen que en la subtitulación no hay posibilidad de utilizar el metatexto:

El subtitulador tampoco puede recurrir a elementos metalingüísticos como las notas a pie de página, prólogos o epílogos y aunque haya comprendido el juego de palabras del original o la oscura referencia cultural, si las limitaciones mediales son acuciantes no podrá pasar sus descubrimientos al espectador, ni justificar su postura traductora (Díaz-Cintas, 2001: 134).

Por consiguiente, muchas veces estas “imposibilidades” afectan a las referencias socioculturales, que no sólo no se traducen, sino que se omiten por completo: el traductor de subtítulos tiene que estar preparado para encontrar soluciones aceptables, adecuadas e inteligentes en tales situaciones.

Cada texto audiovisual es también el producto de una cultura en concreto, y por ello debe transmitirse con todas sus peculiaridades y especificidades, que provienen de sus características socioculturales. La manera en que un texto audiovisual puede ser traducido, reescrito, manipulado o adaptado es un campo denso y dinámico, pero, la descripción e interpretación de las estrategias traductorales ayudan a establecer las normas no prescriptivas para que los traductores de subtítulos puedan enfrentarse a los problemas de la traducción. Por eso, en nuestra tesis doctoral intentaremos abarcar, examinar y clasificar toda la problemática traductológica de las referencias socioculturales que definen cada película y de esta manera intentar establecer unos

⁴ En este sentido ha sido muy fructífero el trabajo de la doctoranda Yi-Chen Wang de la Universidad Autónoma de Barcelona sobre los convencionalismos en la subtitulación en chino – el caso de la comunidad china en Taiwan, cf. Wang (2009).

INTRODUCCIÓN

procedimientos y una metodología que serán aplicables en la formación de los subtituladores.

En segundo lugar, debemos resaltar la naturaleza y las características del objeto de nuestro estudio empírico, la película *Gato negro, gato blanco* (1997), de Emir Kusturica, particularmente interesante para este estudio. Es, además, ésta la primera vez que este trabajo cinematográfico se estudia por extenso, desde el punto de vista de la traducción en Serbia o en España. El hecho de habernos decantado por elegir un ejemplo de *cine de autor* (frente a tantas otras posibilidades y géneros de los textos audiovisuales) se debe a que pensamos que (a) se trata de un género textual más elaborado; (b) posee un mayor nivel de creatividad en la historia narrada y (c) cuenta con un argumento bien cohesionado y en coherencia con el entorno filmico.

En palabras de Metz (2002: 87), el cine de autor posee unos componentes estéticos y un lenguaje filmico muy desarrollado semióticamente, tanto en su nivel lingüístico y narrativo, como en su nivel icónico y visual. Esto es semejante a decir que en él se ha llevado a cabo un entretrejo más complejo y polisémico entre la poética del autor y los códigos icónicos, verbales, visuales, etc. Por eso, creemos que al tratar, no solo la parte argumental de la película, sino también otros aspectos (como la imagen, el sonido, la música, etc.) tomando como ejemplo uno de estos textos audiovisuales, podría resultar provechoso desde un punto de vista pedagógico, dado que, además del carácter estético y poético (que les puede aproximar al género textual literario), poseen una base discursivo-pragmática relevante en cuanto a texto oral para ser estudiado. La complejidad de estas películas demanda un mayor grado de atención, un papel más activo por parte del espectador para poder recibir el mensaje transmitido, y por eso, a nuestro entender, el uso de estas películas en el aula favorece la enseñanza-aprendizaje de la TAV.

Queremos enfatizar, además y sobre todo, lo novedoso de nuestra aportación al mundo de la traducción audiovisual, al realizar un estudio descriptivo y empírico a la vez de la traducción de las referencias socioculturales, y ofrecer una conceptualización didáctica de este contenido concreto dentro de la didáctica de TAV. Cabe señalar, en este sentido, que existe una gran cantidad de estudios teóricos y prácticos sobre los distintos campos de la traducción, Sin embargo, los estudios realizados sobre la

problemática de las referencias socioculturales del serbio al castellano son nulas, salvo la tesis de Mancic-Milic (2004), en la cual, dicha problemática está enfocada a la traducción literaria en los siglos XIX y XX. Son todavía menos los trabajos realizados desde un punto de vista descriptivo (en el sentido del término de los EDT) sobre un campo especializado de la traducción, como es el nuestro. Aunque muchas teorías y estudios hablan de los *intertextos*, de la *recepción del humor*, de la *manipulación* y el *nacionalismo de la traducción audiovisual*, muy pocos se centran en la problemática de lo sociocultural en el texto audiovisual. Los pocos que existen se basan en estudios de los aspectos humorísticos o las canciones dentro del cine, o bien en la intertextualidad, es decir, en un criterio de “equivalencia” con el texto de origen. Existen diversos estudios psicológicos o antropológicos sobre la recepción de las referencias socioculturales en general, pero no conocemos la existencia de ningún estudio sobre la problemática de las referencias socioculturales en relación con la didáctica de la subtitulación.

Esperamos poder contribuir con nuestro trabajo a una faceta de los estudios de traducción audiovisual que está muy poco desarrollada, proponiendo un enfoque multidisciplinar (traductológico, semiótico, lingüístico, textual), dada la complejidad y pluridimensionalidad de la TAV.

La tesis doctoral presentará esta estructura:

INTRODUCCIÓN. Presentación de la problemática, justificación, cuestiones y objetivos de la investigación, contextualización y delimitación de la problemática traductológica de las referencias socioculturales, así como de la manera en que se estructuran los contenidos de la tesis doctoral.

CAPÍTULO 1: Objetivos y metodología. En este capítulo se detallan los objetivos de la tesis. Se parte del objetivo principal de la investigación, que luego está complementado con objetivos adicionales. También se presenta la metodología aplicada de nuestra investigación.

CAPÍTULO 2: Enfoque interdisciplinar de la subtitulación. Este capítulo, de índole teórica, presentará el marco teórico y conceptual de la TAV enfocado a la subtitulación.

INTRODUCCIÓN

Se presentan los presupuestos teóricos de los que parte nuestro estudio, y se revisan los principios y conceptos básicos de los estudios de traducción que se han ocupado del tratamiento de las referencias socioculturales. Seguidamente, se presta atención a las teorías de la traducción en el ámbito del medio audiovisual y se esboza una panorámica con el enfoque interdisciplinar sobre el tratamiento de las referencias socioculturales en cada una de las teorías.

CAPÍTULO 3: Las referencias socioculturales. Dedicaremos este capítulo a la definición y clasificación de las referencias socioculturales dentro de varias teorías tanto de estudios culturales como de traducción que han tratado este tema. No se trata de pura nomenclatura sino más bien de diferentes denominaciones del ámbito de lo sociocultural, sustentadas por diferentes conceptualizaciones sobre las referencias socioculturales. Estas conceptualizaciones son útiles *a posteriori* para efectuar la tarea de análisis de las mismas dentro de la película objeto de nuestro estudio empírico. Por lo tanto, nuestro labor en este capítulo es ofrecer una clasificación de las referencias socioculturales con la finalidad de determinarlas, clasificarlas e interpretarlas en el análisis empírico de una forma sistemática desde la lengua serbia hacia el castellano.

CAPÍTULO 4: La subtitulación: aspectos técnicos, lingüísticos y traductológicos.

En este capítulo expondremos las características tanto profesionales y técnicas como traductológicas y lingüísticas relacionadas con la modalidad de la subtitulación. Prestamos atención a los rasgos técnicos y sus limitaciones respecto a la traducción dentro de la modalidad de subtitulación, y a otros factores que inciden en la configuración discursiva de los subtítulos. El conocimiento de las estrategias de traducción es de suma importancia para llevar a cabo una subtitulación, lo que podemos observar en variadas propuestas de sus clasificaciones respectivas. Al final, proponemos nuestra clasificación de las estrategias de subtitulación.

CAPÍTULO 5: Didáctica de la subtitulación. Como el presente estudio se enmarca en el ámbito de la investigación educativa, en este capítulo incidimos específicamente en los aspectos didácticos de la subtitulación. Intentaremos situar el lugar de la didáctica de

la subtitulación, siendo ésta la parte integradora de la formación académica de los futuros traductores-subtituladores.

CAPÍTULO 6: Análisis de las referencias socioculturales y su problemática traductológica. Se trata de un capítulo experimental en el que haremos el análisis pormenorizado de las referencias socioculturales de una película de autor de origen serbio y su problemática al subtitularla al castellano. A través del análisis cualitativo, con el apoyo del análisis estadístico, estaremos en posición de establecer la correlación entre las estrategias de traducción y el tipo de las referencias socioculturales, previamente definidas y clasificadas, y ahora localizadas en la película objeto de nuestro estudio.

CONCLUSIONES. Por último, llevaremos a cabo una reflexión sobre todo lo discutido en esta investigación, resaltando los aspectos más importantes y las aportaciones originales la tesis doctoral. Se reflexiona sobre las eventuales implicaciones teóricas y pedagógicas de los resultados obtenidos y se exponen las conclusiones y las limitaciones de nuestro trabajo.

ANEXOS. Finalmente, en la Sección de anexos se presentan las listas de diálogos en serbio y en castellano con las transcripciones íntegras de la película objeto de nuestro estudio, *Gato negro, gato blanco*.

N.B. Las traducciones del inglés son de la doctoranda.

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

1. OBJETIVOS

Nos planteamos como *objetivo principal* establecer, mediante un corpus filmico concreto (la película *Gato negro, gato blanco* de Emir Kusturica (1998), seleccionada por su alto contenido de interés sociocultural) las estrategias que aplica el traductor audiovisual y las decisiones que adopta. A partir de este objetivo principal, enunciarnos los siguientes *objetivos complementarios*:

1. Presentar y analizar una película de origen serbio subtitulada al castellano.
2. Definir la naturaleza de las referencias socioculturales utilizadas por el autor.
3. Estudiar la problemática a la hora de traducir esas referencias socioculturales del serbio al castellano. Concretamente:
 - a. Definir el límite hasta el cual se puede hablar en términos de “traducción” cuando se trata de la transferencia lingüístico-cultural de películas de una comunidad (cultura) origen a la otra comunidad (cultura) receptora.
 - b. Identificar los tipos de (ir)regularidades que conducen y gobiernan este tipo de traducción, en particular cuando se realiza desde lenguas (culturas) “exóticas” hacia las lenguas (culturas) dominantes.
 - c. Comprobar si las estrategias de traducción tratan diferentemente (y hasta qué punto) las referencias culturales, y si ello conlleva un tipo de apreciación distinta según el tipo de contexto cultural.
 - d. Describir el nivel de la extranjerización del texto audiovisual hacia la cultura dominante o la domesticación hacia la cultura receptora.
 - e. Averiguar si la traducción literal de ciertos ejemplos de juegos de palabras o de ideas (alusiones) deriva de las transformaciones de los aspectos lingüísticos o socioculturales difíciles en comprensión o son de corte intersemiótico.

4. Sistematizar los problemas traductológicos de las referencias socioculturales dentro del campo de la didáctica de la subtitulación.
5. Establecer un catálogo de soluciones a los problemas traductológicos derivados de las referencias socioculturales.

Con estos objetivos pretendemos incrementar el conocimiento de la traducción de las referencias socioculturales entre lenguas no tan próximas (como es el caso del serbio y el español) de interés especialmente para futuros traductores dentro del ámbito audiovisual. La consecución de estos objetivos permitirá proponer y diseñar mecanismos para transferir al aula de TAV los resultados de la investigación sobre el tratamiento de las referencias socioculturales en la subtitulación de películas.

Nuestro objetivo final es discernir hasta qué punto la revisión de los planteamientos teóricos ha implicado una auténtica renovación de la metodología utilizada para formar traductores audiovisuales, y a partir de ahí, llegar a construir una aproximación didáctica y unos objetivos pedagógicos concretos en la formación de subtituladores.

2. METODOLOGÍA

Para la configuración de nuestro marco teórico y el análisis de la información derivada del mismo, optaremos por el concepto de **paradigma teórico**. El presente capítulo se adscribe a la definición del mismo propuesta por Alvira (1998: 15), quien lo entiende como “una visión del mundo compartida por un grupo de científicos que implica, específicamente, una metodología determinada”. Así pues, los paradigmas no son teorías, sino maneras de concebir la investigación, esquemas y modelos investigadores que pueden llevar (a través de una investigación) al desarrollo de una teoría.

El paradigma teórico que adoptamos en este capítulo es un tipo de **paradigma interpretativo** cuyo fin es “*to help us understand, in the broadest possible terms, not the products of scientific enquiry but the process itself*”⁵ (Cohen y Manion, 1985: 42). El paradigma interpretativo se concibe mejor como una metodología descriptiva, cuyo objetivo es el proceso de acercamiento para encontrar las soluciones a los problemas inter-

⁵ *Para ayudarnos a entender, en los términos más amplios posibles, no el producto de la investigación científica sino el proceso en sí mismo.*

CAPÍTULO 1: OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

dependientes a través de una recolección sistémica y planificada de los datos, sus análisis y sus revisiones.

Según los teóricos Glaser y Strauss (1967: 24), el paradigma interpretativo está más enfocado a la comprensión profunda de las interpretaciones que el individuo hace sobre la realidad que le rodea, y por eso el investigador interpretativo no busca teorías universales, sino teorías que expliquen el comportamiento de las personas o de los hechos en determinados momentos y en situaciones concretas. En nuestro caso, se trata del tratamiento de las referencias socioculturales en el constructo traductológico audiovisual.

De ahí que el paradigma interpretativo se interese por la acción en contexto, por entender los significados y así poder descifrar el sentido de las acciones. Por esta razón elegimos la investigación interpretativa como base para: (a) analizar y comprender el significado que les otorgan unos protagonistas determinados (los teóricos de la TAV) a situaciones y acontecimientos específicos (el tratamiento de los componentes socioculturales y su problemática traductológica) y (b) intentar fundamentar bases teóricas y generar un enfoque nuevo a través de la reflexión y revisión de perspectivas y posturas previamente existentes con una proyección aplicada de carácter didáctico.

Para ello, en las Secciones 2-5, de carácter teórico, hemos intentando hacer una revisión bibliográfica estructurada de la siguiente manera:

- Selección y análisis de libros de teorías tradicionales y modernas de la traductología.
- Selección y análisis de tesis doctorales actuales.
- Selección y análisis de artículos especializados sobre la traductología y traducción audiovisual.
- Selección y análisis de revistas internacionales y actas de congresos de traductología y traducción audiovisual.

Como sugiere Nuan (1990: 216) la revisión bibliográfica se diferencia de la bibliografía anotada “*in that the researcher extracts and synthesizes the main points, issues, findings and research methods which emerge from a critical review of the readings*”⁶. De acuerdo con Nuan, nuestro objetivo principal ha sido establecer la diferencia entre

⁶ [E]n que el investigador extrae y sintetiza los puntos de vista más importantes, los temarios, hallazgos y métodos de investigación, los cuales provienen de la revisión crítica de la lectura.

“data-based research” y “non-data based writings”. Lo primero se refiere a una bibliografía basada en la información empírica y recopilada por el investigador, mientras que lo segundo se refiere a la experiencia propia del redactor, que puede variar desde unos testimonios altamente teóricos hasta los más populares. Por tanto, hemos intentado revisar y resumir de qué manera la información empírica condiciona y regula el proceso de la traducción audiovisual, en concreto la subtitulación y el tratamiento de las referencias socioculturales. Hemos seguido la propuesta de Nuan (1990: 217) para hacer la revisión bibliográfica, consistente en:

1. Seleccionar los estudios que atañen más profundamente al tema de nuestra investigación.
2. Intentar relacionar los resultados de los estudios, de tal manera que sus aportaciones sean claras y evidentes (en ningún momento hemos pretendido recoger un compendio de referencias no entrelazadas entre sí).
3. Examinar con atención las variaciones encontradas y sus posibles explicaciones, especialmente cuando descubrimos conflictos entre distintas teorías. Porque ignorando las variaciones dentro de la multitud de opiniones científicas y simplificando los efectos encontrados se pierde información válida y se tiende a errar en el reconocimiento de la complejidad del problema.
4. Prestar especial atención a los aspectos menos investigados o que necesitan ampliar el campo de la investigación.
5. Aunque se debe citar la información obtenida de la bibliografía, se debe también intentar no hacer de la revisión una serie ilimitada de citas.
6. La revisión se debe organizar de acuerdo con lo más relevante para el problema en cuestión. No hace falta forzar la revisión cronológica, por ejemplo, cuando ello pueda provocar una confusión en cuanto a lo relevante y lo válido dentro de la revisión.
7. Indicar lo más importante que hemos encontrado como resultado de la revisión hecha. Unos resultados tienen más peso y más efecto que otros, lo que se ha de subrayar.
8. Presentar conclusiones en cada sección, estableciendo una relación con diferentes aspectos comentados en distintos apartados.

CAPÍTULO 1: OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Para el análisis empírico de nuestra investigación (el análisis de la subtitulación de una película de autor de origen serbio), se aplicará la metodología de **estudio experimental**. Este tipo de investigación no permite elaborar generalizaciones suficientemente objetivas (Cohen y Manion, 1985: 44). Se acerca a la metodología cualitativa y utiliza las técnicas del análisis cualitativo para la obtención de datos, que son aplicables a un caso concreto y pueden aportar información de gran interés, extrapolable a futuras investigaciones.

Es posible que surjan nuevas cuestiones a medida que se realiza el análisis de los datos obtenidos como resultado de aplicar la metodología que aquí presentamos, pero las preguntas no surgen con el propósito de comprobar o refutar una teoría, sino con el objeto de recopilar la información y de interpretarla, lo que es consecuencia del carácter flexible de este tipo de investigación.

En la práctica, y con el fin de alcanzar los objetivos planteados en esta tesis, hemos seleccionado la película de autor de nacionalidad serbia titulada *Gato negro, gato, blanco* de Emir Kusturica para analizar el proceso de subtitulación al español de las referencias socioculturales. La elección de esta película no es casual sino que ha sido seleccionada por el elevado número de referencias socioculturales que presenta, lo que aportará más datos sobre el objeto de estudio de esta tesis.

Para el análisis de las mencionadas referencias socioculturales, se elaborará una ficha por cada una de las referencias en la que se recopilará información sobre la referencia en sí y sobre la estrategia de subtitulación utilizada para su traducción.

Una vez elaboradas las fichas de todas las referencias socioculturales reseñables de la película, la información recopilada se someterá a un análisis estadístico cuantitativo, seguido de un segundo análisis cualitativo, a partir de los cuales se podrá empezar a establecer algunas directrices sobre los contenidos que deberían considerarse en una asignatura en la que se tratara la subtitulación de textos audiovisuales en los que hay una presencia señalable de referencias socioculturales.

El análisis estadístico lo hemos llevado a cabo con el programa SPSS (*Statistical Package for the Social Sciences*), de uso muy extendido (cf. Castañeda, Cabrera, Navarro y Vries (2010: 15)). Los procedimientos estadísticos de este programa son de mucha utilidad tanto en el análisis de bases de datos en aplicaciones prácticas como para el establecimiento de necesidades de investigación, que fue nuestro caso. En el ámbito

investigador académico, este programa sirve para comparar las características de dos o más grupos en relación con diversas variables, previamente establecidas. Se trata del *análisis de correlación* que constituye una base fundamental en la realización de diversos análisis estadísticos, como el análisis factorial y el análisis de confiabilidad, ambos utilizados por los investigadores para determinar la validez y fiabilidad de las encuestas de actitud, por ejemplo.

En nuestra investigación, sin embargo, hemos aplicado el *análisis de correlación de Pearson* (*Pearson product moment correlation coefficient*), un análisis descriptivo en el que se tiene en cuenta el tipo de variable y el tipo de distribución de las variables de una muestra, de manera que, estableciendo la correlación entre ellas, se consigue determinar la diferencia respecto a una distribución normal. Por consiguiente, este análisis es útil para comprobar el tipo de variable de las referencias socioculturales y el tipo de distribución de las estrategias de traducción que se aplican en su tratamiento, lo que nos ha ayudado para establecer la norma del comportamiento traductológico en un corpus previamente seleccionado.

Para la obtención de los datos que se someterán al análisis estadístico hemos elaborado una ficha donde se extraen las macroproposiciones que conforman la macroestructura de cada una de las categorías proporcionadas, y se identifican y delimitan (con la ayuda del nombre exacto de las referencias socioculturales y las estrategias de la subtitulación aplicadas) las categorías pertinentes para nuestro análisis. En el Capítulo 6.2 se describe con detalle la estructura de esta ficha.

Durante el análisis de nuestro texto filmico pensamos que se pueden localizar los aspectos lingüísticos, los contextos pragmáticos, las referencias socioculturales y los elementos polisemióticos que conforman el objeto de estudio, y se puede estudiar el proceso de traducción realizado en la versión subtitulada, incluyendo un análisis contrastivo de dichos elementos. Para todo ello, en nuestra investigación se han utilizado tanto fuentes primarias (la película mencionada) como secundarias (la bibliografía específica y especializada del marco teórico, que dará el soporte necesario para el análisis y la interpretación de los datos obtenidos en las fuentes primarias).

Por otro lado, en nuestra base teórica, nos apoyamos en los estudios de la traducción audiovisual, que provienen de los estudios de EDT, de los estudios polisistémicos y los estudios de manipulación que se ocupan de aspectos traductológicos y semióticos del

CAPÍTULO 1: OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

proceso de traducción, planificación, documentación y en la toma de decisiones que el traductor lleva a cabo. Nuestro marco teórico a la hora de estudiar el tratamiento y la traducción de las referencias socioculturales en el cine se enmarca dentro del planteamiento traductológico, lingüístico (lingüística textual), semiótico y didáctico (didáctica de la subtitulación) de las teorías de Even-Zohar (1990) y Toury (1995) y con las aportaciones de Delebastia (1989), Lambert y Delebastia (1996), Ballester-Casado (2001), Chaume Varela (2001 y 2004), Díaz-Cintas (2001 y 2003) y Díaz-Cintas y Ramael (2007).

Además del marco de los EDT desarrollado por Even-Zohar y Gideon Toury,⁷ en nuestra tesis también aprovechamos las aportaciones teóricas de Snell-Hornby (1999) y Lefevere (1997), que proporcionan un nuevo acercamiento metodológico, enfocado principalmente en contexto, a través de sus categorías de *traducción en contexto*, *perspectiva*, *dimensión*, *reescritura* y *manipulación*, y refuerzan nuestra propuesta interdisciplinar al abordar la TAV y la subtitulación de las referencias socioculturales.

Intentaremos comprobar en la teoría de la manipulación y la teoría integradora que la reescritura creativa del texto audiovisual, la dimensión y perspectiva del texto y del contexto y la del punto de vista en el texto audiovisual filmico añade complejidad a la labor de traducción de un texto multidimensional, pues si hay que reconocer y decidir (a) de qué manera pueden reflejarse estas alternativas no sólo en lengua meta sino en todo entorno audiovisual filmico (imagen, canción, vestuario, etc.) entendido como un entorno creativo no sólo lingüístico, y (b) cómo aplicar entonces las normas de subtitulación sin infringir las reglas lingüísticas de la lengua meta.

En cuanto a los procedimientos seguidos para abordar los objetivos de nuestra investigación, creemos importante resaltar que hemos optado por seguir la propuesta de

⁷ Even-Zohar and Gideon Toury, have developed an approach which has come to be known as polysystem theory. They argue that the principal focus of translation research should lie on the rendered text and its place and function within receiving literary [audiovisual] system. Accordingly, the source language text is considered significant only in the extent that it would cast additional light on the translated text. [*Even-Zohar y Gideon Toury han desarrollado un enfoque que se ha llegado a conocer como la teoría polisistémica. Dichos autores defienden la tesis de que el principal enfoque sobre la investigación traduccional debe ser el texto traducido, y su lugar y función dentro de la literatura receptora del sistema [audiovisual]. Por consiguiente la lengua del texto fuente se considera importante sólo en la medida en que arroje más luz al texto traducido.*] (Mueller-Vollmer, K. y Irmscher, M., 1998: XI).

Snell-Hornby (1999) de **un modelo integrador** que combina los procesos lingüísticos y traductológicos, en especial para los aspectos culturalmente marcados, y el contexto en el que se desarrolla la subtitulación. La conjunción de ambos procedimientos hace más efectivo el procesamiento de la traducción. Este procedimiento tiene su base en un modelo previo de traducción audiovisual elaborado por Lambert y Delebastia (1996: 33), quienes desarrollaron el modelo de análisis de TAV más completo que ofrecen los EDT. Partiendo de la noción de *norma* de Toury, estos dos teóricos de la traducción opinan que el objetivo de la investigación en el campo de la traducción en general y de la audiovisual en particular, no debe ser formular reglas prescriptivas que establezcan cómo deben ser las traducciones ideales sino, por el contrario, estudiar de manera empírica cómo se producen realmente las traducciones en situaciones socioculturales concretas.

La base axiomática de las ideas traductológicas de Toury es el principio de que entre la multiplicidad de traducciones posibles a las que puede dar lugar un texto original, y los productos reales de traducción, existe un nivel intermedio, el de las normas de traducción, en el que es posible observar de un modo sistemático la recurrencia – y por tanto la previsibilidad– de procedimientos preferibles o descartados por el traductor, según la situación cultural concreta en la que se produce la traducción. (Ballester Casado, 2001: 23)

Conscientes o inconscientes, colectivas o individuales, estas normas son, según Lambert y Delebastia, “el ancla” que vincula la actividad traductológica a la realidad cultural.

Estamos de acuerdo con la opinión de Lambert y Delebastia cuando afirman que el objetivo del investigador de la traducción debe ser reconstruir el paradigma de las posibles opciones y estrategias de un traductor ante un texto concreto (en nuestro caso de un traductor audiovisual ante un texto audiovisual concreto) y contrastarlo con las normas. Consideramos que este enfoque es fundamental para averiguar la problemática de la traducción de las referencias socioculturales en la modalidad de subtitulación y establecer posibles soluciones en la didáctica de la traducción. Como concluye Díaz-Cintas (1990: 102):

Es nuestra obligación abrir nuevas avenidas de investigación que permiten enfocar los datos empíricos desde diferentes ópticas analíticas, capaces de ofrecernos una vi-

CAPÍTULO 1: OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

sión pluridimensional no sólo de los aspectos lingüísticos que caracterizan la traducción que tiene lugar en los medios audiovisuales, sino también el contexto pragmático y cultural en el que se articula, de su evolución histórica y de su influencia en el polisistema filmico de la cultura meta en la que los productos traducidos se insertan.

En definitiva, en nuestra tesis doctoral pretendemos averiguar si se producen pérdidas y adulteraciones del contenido sociocultural en los subtítulos al castellano de películas serbias de autor y en qué medida, así como determinar cuál es la postura de la cultura receptora ante las traducciones hechas y descubrir el proceso de mediación cultural en un caso concreto. Nuestro propósito último será, de alguna manera, sistematizar el comportamiento traductológico en la labor de subtitulación y establecer una relación entre el tratamiento de las referencias socioculturales y las estrategias de traducción, con una proyección didáctica y profesional para el tratamiento de los contenidos socioculturales, de modo que se obtengan resultados cualitativamente estimables.

Para verificar las pérdidas o adulteraciones en el texto audiovisual meta, es decir toda la gama de las posibles estrategias utilizadas por el traductor en el texto audiovisual, hemos elaborado, dentro de nuestra base teórica, un esquema donde se muestran las estrategias de traducción donde vamos a comprobar el tratamiento de las referencias socioculturales en el texto audiovisual meta.

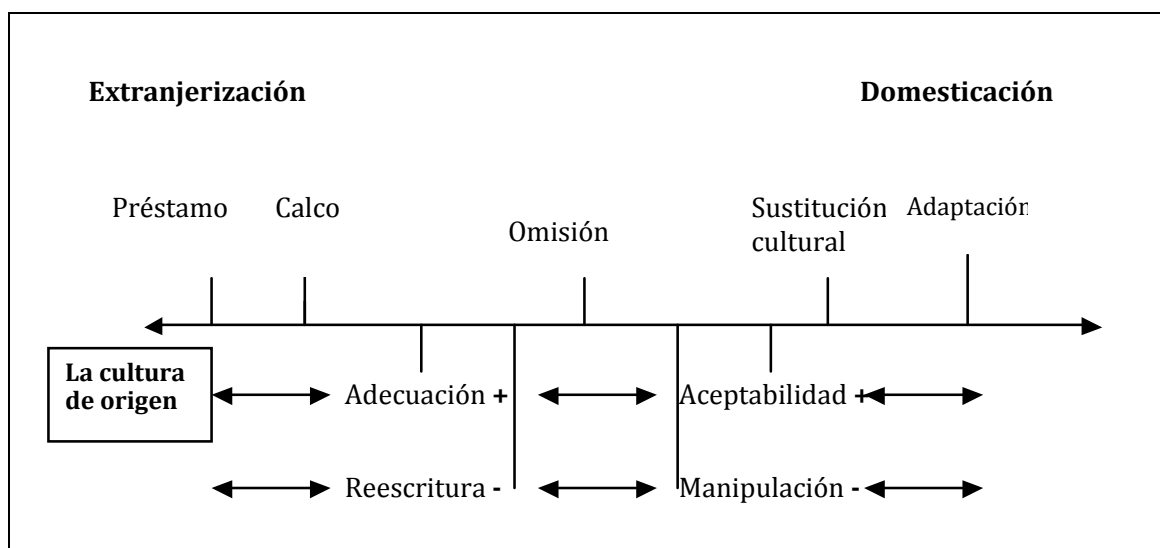


Figura 1: Nuestra propuesta del modelo de las estrategias de traducción desde el texto audiovisual de la cultura original hacia el texto audiovisual de la cultura meta.

Como hemos comentado en el Apartado 2, nuestra propuesta expresa las normas que se inclinan hacia el texto audiovisual meta, pero también aquellas que se inclinan hacia el texto audiovisual fuente. Por ello, para nuestro análisis hemos introducido los conceptos *extranjerización* y *domesticación*, que marcan el acercamiento del texto audiovisual traducido hacia la cultura fuente o la cultural meta respectivamente.

Esta propuesta será **un instrumento** en nuestro análisis del tratamiento de las referencias socioculturales en la película *Gato negro, gato blanco* de Emir Kusturica, lo que le confiere un punto de vista **metodológico interdisciplinar** que considera el componente semiótico, la perspectiva y dimensión dentro del texto (Snell-Hornby), la pluricotididad que implica multisignificación (Metz), las *normas* de Toury y la visión polisistémica de Zohar, a través de un paradigma interpretativo, que generará un enfoque nuevo, interdisciplinar, a través de la reflexión y revisión de las perspectivas y las posturas previamente existentes.

En cuanto a los **criterios** para el análisis del cine de Kusturica, utilizaremos los conceptos de las *referencias culturales*. En segundo lugar, para denominar la traducción de la referencia sociocultural en concreto, nos serviremos del concepto de *equivalencia dinámica* acuñado por Nida, según el cual no se entiende la equivalencia formal (palabra por palabra), sino la equivalencia funcional, que dependerá del contexto, la situación y los aspectos extralingüísticos. Para explicar el grado de la dificultad de traducir las referencias socioculturalmente marcadas, que convierten una ciencia de traducción en un arte de traducir, Newmark (1988: 136) afirma:

Stylistic, cultural and pragmatic colouring, all equivalents that are not standardized or generally accepted – all this come within the scope of the art of translation, provided that scientific methods are used to eliminate all other possibilities before the moment of choice arrive⁸ (Newmark, 1988: 136).

Para demostrar la diferencia entre la *ciencia de la traducción* y el *arte de la traducción*, Newmark utiliza sendas representaciones gráficas:

⁸ *El colorido estilístico, cultural y pragmático, como también sus equivalentes que no han sido estandarizados o generalmente aceptados – todo ello pertenece al ámbito del arte de traducir, dando por hecho que para eliminar todas las restantes posibilidades antes del momento de la elección se usen los métodos científicos.*

CAPÍTULO 1: OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

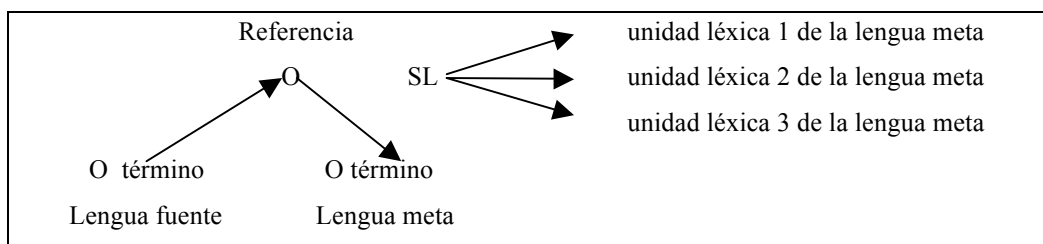


Figura 2. La ciencia de la traducción
(Newmark, 1988: 136)

Figura 3. El arte de la traducción
(Newmark, 1988: 137)

Mientras que en la ciencia de la traducción siempre hay una transferencia obligatoria (lo que es aplicable en la traducción técnica, que es siempre más precisa y concisa), en el proceso llamado artístico (como es el proceso traductológico audiovisual del cine de autor) siempre hay una multitud de opciones, así que entre posibles variantes igualmente buenas, el traductor debe optar por una sola, que dependerá de razones estilísticas, estéticas, etc. y que parece la más apropiada en un momento dado. El proceso artístico de la traducción, cuando se tratan las unidades léxicas y las estructuras gramaticales no estandarizadas, según Newmark, se transforma en un proceso continuo de hipótesis y verificaciones por parte del traductor a través de la eliminación de las referencias menos fieles o las variantes menos aceptables y la selección de las referencias o variantes más apropiadas y aceptables, de manera que se reduce el número de las variantes posibles. Newmark lo representa gráficamente de esta manera:

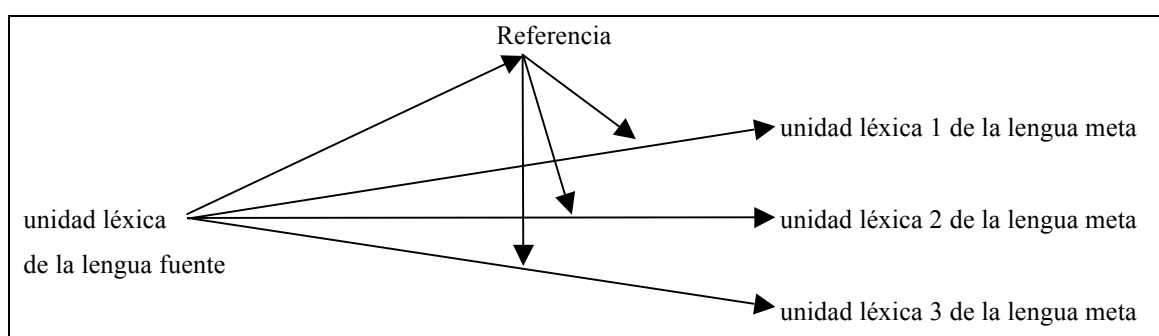


Figura 4. El proceso científico de la traducción

Consideraremos esta propuesta de Newmark como método que permita seleccionar la traducción más apropiada y aceptable de una referencia sociocultural entre varias posibles, solo que en lugar de centrarnos en unidades léxicas no estandarizadas o

unidades gramaticales no estandarizadas, de carácter exclusivamente lingüístico, ampliaremos el concepto y utilizaremos la denominación “unidades multimodales”, pues el texto audiovisual, objeto de nuestra investigación, está caracterizado por la multicodicidad y multimodalidad, como se ha comentado en el Capítulo 4.1. Por ello, el esquema gráfico que nos servirá como criterio para comprobar la traducción de referencias socioculturales concretas será el siguiente (una evolución a partir del anterior gráfico de Newmark):

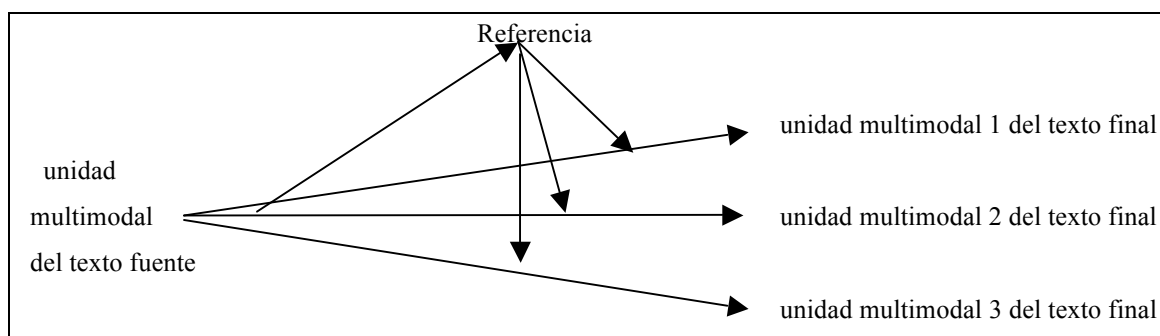


Figura 5. Nuestra propuesta para la traducción de textos multimodales

Una vez entrelacemos la traducción audiovisual con la traductología (desde un enfoque comunicativo); la traducción audiovisual con la lingüística textual (la traducción como fenómeno intertextual e hipertextual); la traducción audiovisual con la Semiótica (el texto audiovisual traducido entendido como una reescritura de códigos multimodales –escritos, orales, visuales, etc.); y la traducción audiovisual con las posturas integradoras (la traducción formulada como la mediación entre el texto fuente y texto meta en un contexto dado) y analicemos las normas y estrategias, podremos afrontar el trabajo de proponer una aplicación en la didáctica de la subtitulación.

CAPÍTULO 2

ENFOQUE INTERDISCIPLINAR DE LA SUBTITULACIÓN

En el presente capítulo abordamos, en primer lugar, algunos aspectos de la traducción audiovisual que interesan a nuestro estudio en particular, y centraremos nuestra atención en los estudios descriptivos sobre la traducción audiovisual, la escuela de manipulación y el acercamiento integrador con el fin específico de la intermediación de estas teorías en cuanto al tratamiento de las referencias socioculturales.

1. PARADIGMA DE INVESTIGACIÓN EN LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL (TAV)

En este apartado repasamos sucintamente algunos aspectos fundamentales de la traducción audiovisual, prestando especial atención a los enfoques de carácter interpretativo. Nuestro principal centro de atención estará formado por las teorías sobre la problemática de la traducción de las referencias socioculturales, y nuestra intención primordial se limitará a la obtención, análisis descriptivo y cualitativo empírico y a la mejor comprensión de una serie de estrategias involucradas sobre una realidad: la subtitulación de las referencias socioculturales en una película en concreto. Todo ello aconseja que antes de acercarnos a nuestra elección teórica y sus bases epistemológicas dentro del marco de la TAV, nos centremos más en algunos de los constructos sobre la traducción audiovisual y su especificidad a la que a continuamos nos referimos.

La noción de traducción audiovisual es, en primera instancia, producto de la reflexión teórica sobre el doblaje y la subtitulación. Tiene lugar en un momento histórico concreto y dentro de un paradigma de investigación determinado en el que convergen una serie de disciplinas esencialmente interesadas por el estudio del texto audiovisual y de la Semiótica filmica (desde Ferdinand de Saussure, Christian Metz hasta Roland Barthes), junto con otras disciplinas que cuentan con una tradición más

sólida en este ámbito específico (como los Estudios de traducción, Teoría literaria, o la Lingüística textual). El objetivo de este apartado es proporcionar una justificación epistemológica al concepto de *traducción audiovisual*, revisando las principales aportaciones que nos han ido llegando a través de las diferentes disciplinas que se ocupan del texto audiovisual. Para ello: (a) expondremos primero las características del paradigma en el que se generan estas disciplinas; (b) definiremos los conceptos de “texto audiovisual”, “Semiótica filmica” y “traducción audiovisual”, y finalmente (c) describiremos sucintamente los diferentes enfoques y perspectivas desde las que se ha analizado el texto audiovisual dentro de las fronteras (difusas) de la Semiótica y de la Lingüística, con exclusión de los estudios de corte traductológico, a los que –por las diferencias metodológicas y debido a su especial impacto en el ámbito de la traducción– se consagran dos secciones en el Capítulo 2.2.3-4.

Me gustaría recordar que en la parte central de esta Tesis nos centraremos en la modalidad de la subtitulación, mientras que el análisis empírico nos permitirá centrarnos más profundamente en el análisis de la película *Gato negro, gato blanco* subtitulada al castellano. Esta es la modalidad de subtitulación más antigua utilizada en el cine, cuyo origen radica en los intertítulos empleados en el cine mudo y a la vez representa un puente para superar las barreras lingüísticas que la introducción del lenguaje verbal podía suponer en la difusión del cine en sus tiempos más tempranos. Hoy en día, la modalidad de subtitulación se considera en los circuitos filmófilos e intelectuales como la única modalidad válida y apreciada para disfrutar del cine original, especialmente si se trata de cine de autor (por oposición al cine comercial).

1.1. La traducción audiovisual: el paradigma semiótico

Como han puesto de manifiesto Chaume Varela (2001 y 2004) y Zabalescua Terán, Chaume Varela (2005) la traducción audiovisual no es definible ni clasificable mediante los mismos parámetros con los que se clasifica la traducción especializada (como la jurídica o la técnica) ya que en estos casos la discriminación se centra en categorías como el género textual o el campo del discurso, mientras que en nuestro caso los parámetros que nos pueden permitir una clasificación razonable que incluya la

CAPÍTULO 2: ENFOQUE INTERDISCIPLINAR DE LA SUBTITULACIÓN

traducción audiovisual son el medio o canal de transmisión del texto y su configuración semiótica.

Del mismo modo que resultaría muy complicado clasificar la traducción de libros en un único apartado –se estudia de qué tratan los libros, su función, su grado de formalidad, su intencionalidad, su valor como signo dentro de una cultura determinada, etc.– es también arriesgado definir y clasificar la TAV en un único apartado, a no ser que la clasificación esté realizada desde el punto de vista de los canales de comunicación del texto audiovisual, de sus códigos de significación, del medio empleado para el acto de comunicación. (Chaume Varela, 2004: 120)

Segovia (2005: 81) reconoce que el texto audiovisual (objeto de la Traducción Audiovisual) es un fenómeno complejo y poliédrico que puede ser abordado desde encuadres muy diferentes. Por ello, a lo largo de la historia han existido aportaciones de otros campos de estudio de procedencia fundamentalmente anglosajona, que dicha autora reduce a dos: *Estudios de Comunicación* y *Estudios Mediáticos* (de Cine y TV). Convenimos con Segovia en que estos estudios se han servido de algunas de las corrientes más relevantes de las últimas décadas en lo que respecta a nuestro campo de estudio (lo que incluye no sólo la semiótica, sino también los estudios sobre psicoanálisis, feminismo, narratología, etc.) y han enfocado tradicionalmente su interés en torno a los diferentes aspectos que conforman el sistema cinematográfico y televisivo, incluyendo el funcionamiento de los códigos que conforman los textos audiovisuales.

Estos trabajos teóricos relativos a la definición del texto audiovisual se basaban en que la especificidad del “lenguaje” cinematográfico se fundamentaba en la imagen en movimiento, y tomaban en consideración la tradición Semiótica según la cual el texto audiovisual es un texto construido por varios códigos (visuales, verbales, sonoros) o conjuntos de signos que a través de un mutuo entrelazamiento daban sentido completo al producto cinematográfico o televisivo. Es precisamente su carácter acústico y visual, y la confluencia simultánea de varios códigos de significación en la producción de un único mensaje lo que une los textos audiovisuales, conformándose como su denominador común y, a nuestro modo de ver, *debe ser* el foco de atención para el traductor de este tipo de textos. Sin embargo, según Segovia (2005: 83), el punto de

vista del que ha de partir un traductor audiovisual debe ser considerar que el sonido y la imagen se complementan y que los códigos verbales (o lingüísticos) contenidos en ambos canales aparecen interrelacionados con los demás tipos de códigos. Desde su perspectiva se desprende que la lengua –tanto en su manifestación escrita como en la hablada– debe concebirse sólo como un sistema mas dentro de un contexto de sistemas de signos. Lo que se entiende por *contexto* son varias circunstancias externas que forman parte de todo el proceso de comunicación, es decir:

el emisor del texto (la nacionalidad, productora, cadena de TV, etc.), el medio (i.e. película comercial, cine de autor, programa de TV, video-juego, etc.), el año de producción y duración (1994, 30 minutos, 120 capítulos) y el receptor o destinatario (i.e. público mayoritario, infantil, culto, femenino, etc.) (Segovia, 2005: 82).

Dirk Delebastia, conocido por su obra acerca de la traducción en los medios de comunicación de masas (cine y televisión) como muestra de la dinámica cultural (1989: 196) opina que el objeto de las posibles modalidades de la traducción en los medios de comunicación dirigidos al gran público (y en concreto de la traducción fílmica) es extremadamente complicado por la naturaleza peculiar del filme.

It is well known fact that film establishes a multi-channel and multi-type of communication. As opposed to radio communication or communication through the books, for instance, film communication takes place through two channels rather than one: both the visual channel (light waves) and the acoustic channel (air vibrations) are simultaneously utilized. An exception might perhaps to be made here for silent movies, even though piano players or orchestras provided a musical accompaniment to the film projection..... The acoustic and visual channels are the means by which the film message goes to its audience. They should not be confused with codes that are used to produce the film's actual meaning. There is in fact a multitude of codes that gives to any film a meaningful sign and that enables its spectators to make a joy of it. (Delebastia, 1989: 196)⁹

⁹ “Es un hecho bien conocido que el film establece una comunicación multicanal y multimodal. Al contrario de la comunicación por radio o a través de libros (por ejemplo) la comunicación fílmica se desarrolla empleando dos canales y no uno: ambos canales – el visual (las olas de luz) y el acústico (las vibraciones del aire) se emplean simultáneamente. Podríamos hacer aquí una excepción en el cine mudo,

CAPÍTULO 2: ENFOQUE INTERDISCIPLINAR DE LA SUBTITULACIÓN

Para explicar el fenómeno de la traducción audiovisual, Delebastia (1989: 197) intenta primero describir su peculiaridad audiovisual desde el marco semiótico, y distingue los códigos que, en su opinión, dan una mayor aportación al sentido filmico de una película:

1. El código verbal, compuesto por varios códigos lingüísticos (tanto del texto oral como de los textos de canciones, de otros sonidos acústicos que pertenecen al fondo del imagen, etc.) como paralingüísticos (que se refieren en general a una variedad geográfica, sincrónica, estilística y social de los dialectos de las lenguas).
2. El código literario y el código teatral. Son los resultados de las convenciones, los modelos de los diálogos, el conocimiento con las estrategias narrativas, el uso de las técnicas del argumento o el debate, aprovechamiento de los géneros literarios, de los motivos literarios, etc.
3. Los códigos proxémicos, kinéticos, de vestuario, maquillaje, de buenas maneras, etc. y los códigos morales (i.e. todos aquellos que nos facilitan, entre otras cosas, conocer mejor y acercarse a la comunicación no verbal del personaje en cuestión).
4. Los códigos cinematográficos (las reglas y las convenciones de las películas, técnicas filmicas, los géneros filmicos, etc.).

Es importante advertir que Delebastia no menciona todos los códigos (a los que otros investigadores de la TAV sí aluden dentro del grupo de los códigos icónicos y acústicos) y no presenta esos códigos en la estricta sucesión cronológica de su desarrollo, sino que más bien da una primera visión de las variedades de códigos y de su grado de influencia. En ella cada uno se puede combinar con los otros de varias formas, o más bien superponerse sincrónicamente para formar una “macro-señal” de toda la película como un todo. Lo que este autor y teórico de la TAV propone es una tabla en la

aunque hubiera pianistas u orquestas que acompañaban la proyección de estas películas... Los canales visuales y acústicos son los medios a través de los cuales el mensaje filmico llega a su público. No se deben confundir los canales con los códigos que se utilizan para producir el sentido filmico actual. De hecho, hay una multitud de códigos que otorgan a cada película un sentido significativo proporcionando así el placer a sus espectadores.

que ofrece toda la gama de posibilidades de conexión de los canales acústicos y visuales con los códigos verbales y no verbales.

Delebastia advierte, sin embargo, que la distinción entre esos dos canales y dos códigos no es paralela en algunas ocasiones. Tomando sólo un ejemplo, en la mayoría de las películas el canal visual también transmite el signo verbal (“The End”, en las películas rodadas en inglés, como indicación visual y a la vez verbal de que la película ha terminado; letreros, periódicos, señales de tráfico, etc. que siempre aparecen junto al texto verbal). Por ello, la combinación que propone Delebastia (1989: 199) es la siguiente:

- a. presentación visual – signo verbal
- b. presentación visual – signo no verbal
- c. presentación acústica – signo verbal
- d. presentación acústica – signo no verbal

A partir de estas categorizaciones, Delebastia propone el siguiente esquema:

canal (transmisión)	tipo de signo	<i>repetitio</i>	<i>adiectio</i>	<i>detractio</i>	<i>substitutio</i>	<i>transmutatio</i>
V I S U A L	signos verbales
	signos no verbales
A C Ú S T I C O	signos verbales
	signos no verbales

Tabla 1. Esquema de la posible relación traductológica de la película de partida y la película de llegada en Delebastia (1989: 199)

Delebastia explica (1989: 199) cómo encuentra la inspiración para esta división en la antigua retórica latina, abarcando *repetitio* (el signo está reproducido de idéntica

CAPÍTULO 2: ENFOQUE INTERDISCIPLINAR DE LA SUBTITULACIÓN

manera), *adiectio* (el signo está reproducido con un acompañante), *detractio* (la reproducción no está completa y necesita reducción), *transmutatio* (los componentes de la reproducción están repetidos en un orden cambiante interno o lo que es lo mismo: hay una alteración de las relaciones entre signos) y *substitutio* (un signo está por completo reemplazado por el otro signo).

Lo que verdaderamente importa aquí no es tanto el esquema mismo como el concepto que está detrás de esta división gráfica. Este esquema surge para explicar todas las variantes posibles de la traducción filmica a la vista de las funciones que se ejercen con el texto audiovisual, y no simplemente a las dos tradicionalmente más conocidas de doblaje y subtítulos.

In order to avoid certain terminological difficulties –cf. the practical problem that our metalanguage does not provide a convenient label for each specific transformation– I have preferred to leave all the boxes in my scheme ink. (Delebastia, 1989: 199)¹⁰

En consecuencia, tenemos los siguientes posibles cruces y combinaciones:

- i. Signo verbal acústico x *substitutio* = doblaje (los signos de la película de origen se reproducen sin el signo verbal acústico original, el cual es reemplazado por el signo acústico verbal del idioma de llegada).
- ii. Signo visual x *adiectio* = subtulado (el macrosigno de la película meta es la copia idéntica de la película de origen, pero con la adición de un nuevo signo visual verbal, el subtítulo en lengua terminal).
- iii. *Repetitio*. La película está reproducida sin ningún cambio (i.e. por completo en la forma original) con todas sus propiedades de la película de origen. Es el caso de las películas no traducidas, en las que no se realiza ningún tipo de labor traductora, del mismo modo que en los tres casos siguientes.
- iv. *Transmutatio*. Los distintos signos de la película de origen están reproducidos de manera idéntica, pero en diferente orden y en diferente formación.
- v. *Adiectio*. Se añaden nuevos diálogos, imágenes y/o música (versión más larga de la película original con escenas eliminadas, nueva música que no se ha escuchado en la versión de cine, etc.).

¹⁰ Con el objeto de evitar todas las dificultades terminológicas –cf. el problema práctico de que nuestro metalenguaje no ofrece una marca conveniente para cada transformación en concreto– preferiría dejar abiertas todas las casillas en mi esquema.

- vi. Signos no verbales acústicos *x repetitio* = la edición de la banda sonora de la película estrenada, que contiene sólo la parte musical de la película de origen.

En su esquema, Delebastia contempla la posibilidad de no tratar la película entera, sino también unidades o fragmentos, como el título o la canción principal que permanecen en su forma original (*repetitio*), mientras que los diálogos de la película se doblan. También está el caso de la película en la que originalmente se utilizan dos idiomas A y B, de tal forma que el texto hablado del idioma A se dobla, y el texto hablado en el idioma B se subtitula.

La presentación gráfica de Delebastia, según nuestra opinión, tiene un gran valor comprensivo porque intenta relacionar, dentro del paradigma semiótico, todas las posibles relaciones y combinaciones, tanto de las partes de cualquier tipo de producto audiovisual como las de su conjunto. Sin embargo, su esquema es de naturaleza meramente cuantitativa, como subraya el mismo autor, de tal manera que indica sólo las muestras de redistribución signo-canal que el traductor impone al texto audiovisual de origen. Vemos, pues, que para Delebastia el doblaje transmite enteramente la sustitución de los signos verbales acústicos del idioma de origen a los signos verbales acústicos del idioma meta tal y como está previsto en el esquema que reproducimos en la Tabla (1), pero no incluye ningún tipo de descripción de la cualidad de la transmisión hecha, o sea de la traducción hecha en su dimensión estilística, cultural, social o hasta ideológica. A pesar de definir la subtitulación como una adición al signo visual y verbal de la película de origen, no provee ninguna cualificación de la relación que se puede establecer entre el texto de origen y el texto de meta. Por lo demás, su paradigma comparte un interés científico por la traducción audiovisual, de modo que ya no se trata tanto de nombrar los tipos de la traducción audiovisual, como de ofrecer las posibles relaciones y combinaciones de los signos semióticos que construyen los textos audiovisuales, complejos en su origen, mediante la formulación de un modelo de competencia donde cada modo de la traducción audiovisual necesita un análisis profundo y más específico.

Por su parte, Chaume Varela (2004: 305) va aún más allá y amplía los modelos de análisis y de la explicación de características de cada canal visual y acústico (vid. Tabla 2). Se incide aquí, especialmente, en las diferencias existentes entre los códigos que construyen cada canal, así como sobre los niveles de interpretación de cada código,

CAPÍTULO 2: ENFOQUE INTERDISCIPLINAR DE LA SUBTITULACIÓN

donde se está dando una leve supremacía al código visual. En palabras de Chaume Varela (2004: 304):

he centrado la atención en describir el funcionamiento de los códigos visuales que potencialmente pueden afectar a la traducción, aquellos códigos cuyo análisis puede ayudar tanto al analista como al traductor en su tarea. Por ello, en cada caso he pretendido relacionar cada uno de estos códigos de significación con la práctica de la traducción audiovisual, desde los símbolos que han de utilizarse en doblaje o subtitulación hasta los procedimientos de cohesión entre ambas narraciones. La apropiación de la tradición en investigación sobre cine y televisión, sobre teoría del espectáculo en general, ha resultado un ejercicio efectivo de interdisciplinaridad.

Canal Visual	1. Código lingüístico	1.1. Nivel fonético-prosódico 1.2. Nivel morfológico 1.3. Nivel sintáctico 1.4. Nivel léxico-semántico
	2. Códigos paralingüísticos	2.1. Diferenciadores 2.2. Alternantes 2.3. Cualidades primarias de la voz 2.4. Calificadores 2.5. Silencios
	3. Código musical y de efectos especiales	3.1. Banda sonora 3.2. Canciones 3.3. Efectos especiales
	4. Código de colocación de sonido	4.1. Tipos de voces
Canal Acústico	5. Código iconográfico	5.1. Iconos 5.2. Índices 5.3. Símbolos
	6. Código fotográfico	6.1. Perspectiva 6.2. Iluminación 6.3. Color
	7. Código de planificación	7.1. Tipos de planos
	8. Código de movilidad	8.1. Proxémica 8.2. Cinésica 8.3. Articulación bucal
	9. Códigos gráficos	9.1. Títulos 9.2. Intertítulos 9.3. Textos 9.4. Subtítulos
	10. Códigos sintácticos	10.1. Nexos 10.2. Signos de puntuación

Tabla 2: Esquema resumen de los problemas específicos de traducción audiovisual en Chaume Varela (2004: 305)

Autores como Casetti y di Chio (1991: 83) advierten de la presencia de códigos estilísticos, que marcan *el estilo* propio del director y nos permiten reconocer su huella en una película, especialmente si se trata de cine de autor. son códigos de movilidad como el *travelling*, la panorámica vertical, horizontal u oblicua,¹¹ subcódigos iconográficos, de transcripción icónica, de composición icónica, de reconocimiento icónico, etc.

En definitiva, todos los niveles de análisis expuestos hasta ahora configuran la narración visual de los textos objeto del presente estudio. Como hemos comentado

¹¹ Tomemos un ejemplo tomado de la película “Agora” de Amenábar: en la escena donde las llamas destruyen la Biblioteca de Alejandría, la imagen gira 180 grados, para ofrecer un plano invertido, como una metáfora de un mundo que perdió lo más valioso y se volvió del revés.

CAPÍTULO 2: ENFOQUE INTERDISCIPLINAR DE LA SUBTITULACIÓN

anteriormente, ni éstos son todos los códigos visuales existentes, ni su repercusión será la misma en cada texto. Las relaciones entre los códigos verbales y el resto de los códigos y sus repercusiones en la traducción se han de entender de manera global: algunos textos presentarán signos no verbales con una repercusión directa en traducción mientras que otros, por el contrario, apenas contendrán información cuya descodificación sea esencial para la práctica de la traducción.

Sin embargo, todos los autores antes citados coinciden en el tratamiento de los textos audiovisuales desde el corte semiótico, si bien se observan distintos enfoques. Delabastia pertenece más bien a la *perspectiva operacional*, es decir, la que pretende mostrar todas las posibles operaciones que se ejercen cuando se unen los códigos principales, no de forma lineal, sino formando redes entre sí. Chaume es más explicativo y operando claramente desde la perspectiva estrictamente semiótica, pone de relieve qué abarca cada código dentro de un canal dado. Por esto, la tipología de Chaume apunta detalladamente a un análisis del contenido de cada código dentro de su canal respectivo, mientras que la de Delabastia, a través de sus categorías latinizadas (*adiecto, detractio, repetitio, substitutio, transmutatio*), provee más bien un análisis de las funciones que ejercen los textos audiovisuales, lo que creemos que, en última distancia, es necesario para formular una teoría audiovisual bien fundamentada, ya que un texto audiovisual puede desempeñar diferentes funciones.

En definitiva, el objeto de análisis no es ya *el producto* audiovisual (la película, serie televisiva, película animada, etc.), en tanto que constructo hipotético y perteneciente al género concreto sobre el que especular, sino *el texto* audiovisual, entendido como emisión contextualizada, real y efectiva, de múltiples signos y significaciones. Esto supone un intento de dar una explicación teórica y científica a fenómenos y propiedades del texto audiovisual hasta entonces calificados como mero producto de la industria del entretenimiento, excluido por tanto de los estudios traductológicos, semióticos o culturales. Definiendo el texto audiovisual por su carácter semiótico y multimodal y abarcándolo desde una metodología interdisciplinar, entran en juego las aportaciones de diferentes ciencias sociales.

Nos encontramos, pues, ante una concepción del texto audiovisual **dinámico, complejo y comunicativo:**

- a) **Dinámico**, porque la imagen-texto es extremadamente sensible al contexto sociocultural, lo cual explica los diferentes fenómenos de variación sincrónica y diacrónica (el uso de los dialectos regionales, argot, etc.).
- b) **Complejo**, pues la Traducción textual/lingüística por sí sola no basta ya para mostrar los diferentes fenómenos que explican las combinaciones de los códigos y signos utilizados, en donde que juegan un especial papel las explicaciones de corte semiótico, cultural, sociológico, etc.
- c) **Comunicativo**, porque lo que importa es comprender los modos y canales que puede utilizar eficazmente un texto audiovisual para conseguir unos fines concretos en una situación comunicativa reproducible (en oposición a una obra teatral que es única) con su público.

1.2. Las nuevas unidades de análisis: texto audiovisual, canal y código

En el paradigma semiótico, el interés se desplaza de la mera textualidad a la iconicidad o multicodigalidad del texto audiovisual. Esto supone, en primer lugar, una nueva metodología de la investigación traductológica sobre los textos audiovisuales, que ahora no persigue describir exhaustivamente las posibilidades formales de estructuración de los códigos (definidas en términos de *componentes* inexcusables) sino esbozar una descripción satisfactoria del funcionamiento del texto audiovisual en uso, en términos de *combinaciones* más o menos adecuadas y eficaces en un contexto determinado, es decir, en una cultura determinada. Por ello, ya no tiene sentido moverse en el relativamente encorsetado ámbito de los estudios de traducción, sino que se hace necesario observar desde la perspectiva de un constructo-mensaje semiótico la comunicación entre los códigos tal y como se producen en la realidad, en toda su complejidad. Esto implica la necesidad de delimitar nuevas unidades de análisis más amplias que la *transferencia lingüística audiovisual* (Raquel Segovia, 2004: 81), que son básicamente tres: el texto audiovisual, el canal y el código. En este apartado intentaremos definir las con la máxima precisión posible, ya que son utilizadas unívocamente por los autores, de modo que en muchas ocasiones se hace difícil discernir a qué se está haciendo referencia exactamente en un estudio o manual cuando se habla, por ejemplo, de *film dubbing* (Fodor, 1976), *constrained translating* (Titford,

CAPÍTULO 2: ENFOQUE INTERDISCIPLINAR DE LA SUBTITULACIÓN

1982), *film translation* (Snell-Hornby, 1999), *screen translating* (Hatim y Mason, 1990), *film and TV translation* (Delebastia, 1989), traducción filmica (Díaz Cintas, 1997), *media translation* (Eguíluz et al., 1994), traducción cinematográfica (Hurtado Albir, 1994) o traducción audiovisual (Chaume Varela 2004), si es que tales distinciones son pertinentes.

Todos estos términos explican cómo se ha ido modificando la terminología cinematográfica hacia la traducción audiovisual o traducción para la pantalla, de la misma forma que se han ido desarrollando los nuevos medios de comunicación e informáticos, que con el tiempo han ido incorporando la traducción para el cine, el video, la televisión, los video-juegos, los productos multimedia y los informáticos. También incluyen la traducción de la ópera o la traducción de cómics, dado su carácter verbal e icónico (Chaume Varela, 2004: 31).

De los tres conceptos, quizá el más fácil de describir sea el de *texto audiovisual*:

[...] el texto audiovisual es formalmente como un texto que se transmite a través de dos canales de comunicación, el canal acústico y el canal visual, y cuyo significado se teje y construye a partir de confluencia e interacción de diversos códigos de significación, no sólo el código lingüístico. (Chaume Varela, 2004: 15)

En definitiva, se trata de un intercambio caracterizado precisamente por el entrelazamiento de distintos códigos que alternan, se solapan o confluyen. Ahora bien, la definición que hemos recogido, siendo válida en lo esencial, precisa ser matizada. En primer lugar, creemos que en la actualidad, si tratamos los textos audiovisuales desde la perspectiva traductológica, no es correcto limitar el texto audiovisual a los canales (acústico o visual) que posibilitan su transmisión, sino que hace falta ubicarlos en un contexto determinado, porque sólo la contextualización de un texto audiovisual hace posible que se realice tanto el análisis de su sentido y significado como la potencial repercusión en una cultura (de origen o de meta). Por otro lado, desde la perspectiva Semiótica hace falta subrayar que el código lingüístico no jugó un papel importante en los comienzos del cine (en concreto en la época del cine mudo, donde la parte verbal existía solo en los intertítulos que se ponían detrás de las imágenes, pero que no eran imprescindibles para transmitir el significado querido). Así, como apunta Richard Maset (2009: 15) la dimensión lingüística de un film mantiene una relación de

determinación mutua con el resto de los sistemas semióticos, con los gestos que hace el actor al decir algo, con su manera de pronunciar las sílabas, con la estructura, con la lógica de acciones y con las presuposiciones de la narración fílmica. Fontecuberta i Gel (1997: 219) lo ha subrayado al referirse al hecho de que el traductor de guiones se ve obligado “a traducir no por ‘el significado’ sino por ‘el sentido’ del contexto situacional, dado sobre todo por las imágenes” y a “fijarse en los elementos extralingüísticos que ese contexto determina: gestos, entonación, sílabas, silencios, ritmos, emotividad”. También es preciso añadir otros canales que cada vez más participan en la emisión de los textos audiovisuales, en concreto en las películas de tres y hasta cuatro *dimensiones* (o sea transmitidas también por el canal olfativo y táctil). Efectivamente, la revolución tecnológica de los últimos años ha hecho posible que se utilicen nuevos modos para producir textos audiovisuales pluricanales.

Así que por los diferentes códigos que forman la totalidad del texto audiovisual se transmiten por varios canales. Pero mientras el canal es estático, el código es dinámico, como observamos en la Tabla (3).

Canal	Código
Modo o instrumento	Expresión
Estático	Dinámico
perspectiva técnica (con la misión de facilitar el intercambio)	perspectiva Semiótica (con la misión de construir el sentido)

Tabla 3: Algunos rasgos propuestos para diferenciar el canal y el código

Algunos de estos rasgos derivan directamente de las circunstancias históricas en que surgieron las disciplinas que estudian el canal (Estudios de comunicación, Estudios de mass-media, Estudios de información) y el código (Semiótica, Semiótica Fílmica, Estudios de cultura). Dado que en este trabajo nos proponemos abordar el estudio de la traducción audiovisual (en concreto la traducción fílmica en su modalidad de subtitulación, entendida como un constructo complejo)¹² coincidimos con Chaume Varela (2004: 304) en que es fundamental para nosotros “relacionar cada uno de los

¹² Y más específicamente, cuando en este constructo han de tratarse las referencias socioculturales que permiten al traductor realizar acciones encaminadas a la consecución de determinadas finalidades.

CAPÍTULO 2: ENFOQUE INTERDISCIPLINAR DE LA SUBTITULACIÓN

códigos de significación con la práctica de la traducción audiovisual, desde los símbolos que han de utilizarse en la subtitulación hasta los procedimientos de cohesión de narración audiovisual”.

En definitiva, no nos interesa tanto *el producto* final como *los procesos* que intervienen en su creación, aunque efectivamente, hay que reconocer que el texto audiovisual es el indicio tangible que nos permite precisar la existencia y el grado del desarrollo del lenguaje fílmico, o sea, de toda la poética fílmica desde el punto de vista traductológico.

Hoy en día, los estudios dedicados a la TAV suelen poner de relieve con justicia que fenómenos como el doblaje y la subtitulación (junto con todas las modalidades que vamos a mencionar más adelante) son una variedad de traducción con una especificidad y un valor propios. De ahí que los teóricos de la TAV muchas veces lo contemplen separadamente, centrándose en una modalidad en concreto. Por modalidades de traducción audiovisual se entienden los métodos técnicos que se utilizan para realizar el transvase lingüístico de un texto audiovisual de la lengua original a otra, la lengua meta. Doblaje y subtitulación son las dos modalidades más en uso, aparte de las siguientes:

- a. Voces superpuestas (*voice-over*): Es una técnica que superpone la oralidad de la traducción a la lengua meta a la oralidad del original. Esta práctica es muy común en documentales, entrevistas y ciertos publireportajes. “Por convención se mantiene a un volumen más bajo la banda original de los diálogos, quizá para dejar bien patente que se trata de una traducción” (Chaume Varela, 2004: 35).
- b. Interpretación simultánea: Se refiere a la traducción simultánea, usualmente de una película, por parte de un traductor/interprete que se encuentra físicamente en la misma sala donde se exhibe dicha película y dispone de un micrófono a través del cual el público escucha la traducción, superpuesta a los voces de los actores de pantalla. Este tipo de traducción audiovisual es de uso restringido, generalmente durante los festivales de cine o en filmotecas.
- c. Narración: “Consiste en la lectura de un texto escrito por parte de un locutor que, sin actuar, cuenta lo que está viendo en la pantalla. Los espectadores no suelen oír la banda original de los diálogos”. (Chaume Varela, 2004: 37). Según

Díaz Cintas (2001: 21) la diferencia con voces superpuestas radica en que el texto narrado puede ser más condesado y permite un mayor distanciamiento del producto original, del que también se aleja estilísticamente.

- d. Doblaje parcial (*half-dubbing* o *partial dubbing*): Consiste en la grabación previa de la lectura de la traducción hecha por el traductor y la emisión simultánea simultáneamente a la proyección del texto audiovisual.
- e. Traducción a la vista: Esta modalidad se utiliza en los festivales del cine donde el traductor traduce al leer directamente del guión en lengua origen mientras se emite la película en pantalla (Gambier, 2000: 56).
- f. Comentario libre: Considerado como otra modalidad por parte de Chaume Varela (2004: 39) a pesar de que se trata más de una adaptación que de una traducción, como confirma el mismo autor. Suele utilizarse (en el ámbito español) cuando se exhibe un video o un video-clip de carácter humorístico, o en unos fragmentos de parodias donde, en tono informal, se comenta lo que se ve y oye.

1.3 Síntesis

Como resumen de todo lo expuesto en este apartado, podemos destacar cómo los avances teóricos que se han producido en el ámbito del paradigma semiótico han fortificado los pilares de un estudio científico del tratamiento de la traducción audiovisual, y por ello se ha venido prestando especial atención, desde esa perspectiva, a nociones como código, texto y canal. Ello ha llevado a la necesidad de integrar un nivel audiovisual en los diferentes modelos descriptivos del funcionamiento de la traducción audiovisual, constituidos generalmente en torno a una serie de códigos. Es precisamente su carácter acústico y visual, y la confluencia simultánea de varios códigos de significación en la producción de un único mensaje lo que convierte al texto audiovisual en el foco de atención tanto para los teóricos más significativos en el campo como para los traductores de este tipo de textos. Como veremos en el capítulo 3, se ha venido postulando desde los años ochenta del siglo XX la existencia del aspecto sociocultural dentro del marco más amplio de la TAV, gracias al cual todas las modalidades de la traducción

CAPÍTULO 2: ENFOQUE INTERDISCIPLINAR DE LA SUBTITULACIÓN

audiovisual están contextualizadas en relación con la cultura receptora. En el próximo apartado intentaremos dar una justificación empírica a esta noción sociocultural, y en los siguientes intentaremos dársela a los avances experimentados por los estudios de traducción, en particular, por los Estudios Descriptivos de Traducción y Estudios Polisistémicos.

2. 2. BASES TEÓRICAS DENTRO DEL MARCO DE LA TAV APLICADAS A LA SUBTITULACIÓN DE PELÍCULAS

Relacionando la TAV con los Estudios de Traducción y los posibles caminos de nuevas investigaciones, Gambier ofrece una lista de los conceptos que deberían ser nuevamente analizados, revisados, extendidos y repensados cuando se aplican a la TAV. Entre ellos están el concepto del *texto*, el concepto de la *propiedad-autoría*, el concepto del *sentido*, las *unidades traductivas*, las *estrategias traductoras* y las *normas*. Sin embargo, acentúa que también hay un campo donde los Estudios Descriptivos de Traducción pueden influir en el desarrollo futuro de la TAV:

However Translation Studies can in turn help AVT research develop more fully, by bringing relevance theory, Descriptive Translation Studies and the polysystemic perspective. (Gambier, 2009: 20)¹³

Por tanto hagamos un breve repaso a la influencia de los Estudios Descriptivos de Traducción (EDT en adelante) y de la Teoría de los polisistemas que, según toda la bibliografía consultada, han hecho aportaciones cruciales y novedosas tanto en el tratamiento teórico como práctico en la traducción audiovisual. No hemos encontrado todavía, sin embargo, grandes contribuciones desde la perspectiva de la teoría de relevancia, excepción hecha de un trabajo que se refiere a las implicaturas, o sea, proyectado hacia una nueva metodología de los estudios de implicaturas para la subtitulación, del cual sólo tenemos información por la red (<en.cnki.com.cn/Article_en/CJFDTTotal-JDEW200702002.htm>).

¹³ No obstante, los Estudios de Traducción pueden a su vez ayudar al desarrollo más completo de la investigación de TAV mediante las aportaciones de la Teoría de relevancia, de los Estudios Descriptivos de Traducción y la perspectiva polisistémica.

2.1 Estudios Descriptivos de Traducción (EDT): Gideon Toury

Los Estudios Descriptivos de Traducción, como hemos señalado en la Sección anterior, han sido heredados de la crítica literaria, cuyo enfoque (como indica Mayoral (2009)) es estudiar la traducción como un producto cultural. Sin embargo, tomando en consideración las propias palabras de Toury (1995: 11), los EDT abarcan tres perspectivas para tratar el texto traducido –la perspectiva del *proceso*, del *producto* y de la *función*– y cada una de ellas está delimitada como un campo legítimo dentro de este tipo de estudio. Estas perspectivas están interrelacionadas entre sí. Toury (1995: 14) propone las siguientes relaciones entre ellas:

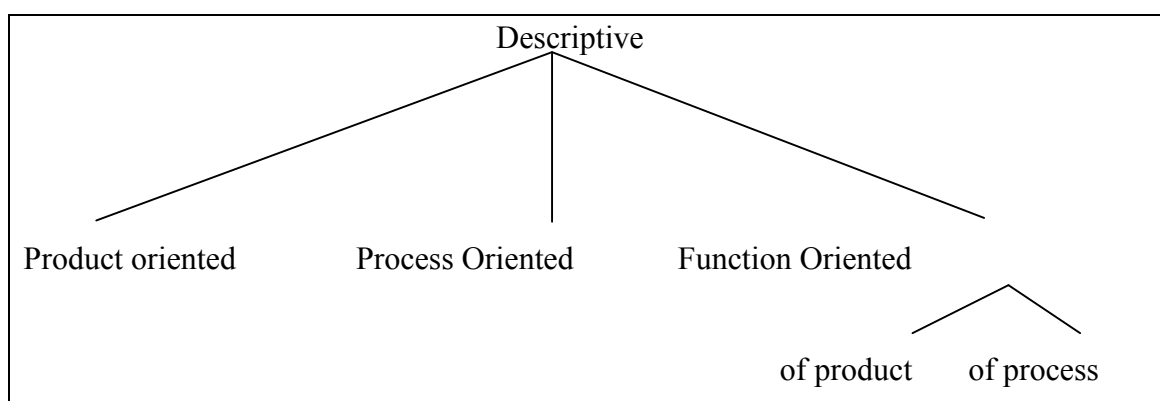


Figura 6: El modelo de las principales relaciones dentro de los EDT según Toury (1995: 14)

De modo que cuando el texto traducido se considera dentro del paradigma del producto es cuando se observa su posición dentro de la cultura receptora, mientras que cuando se estudia el texto traducido dentro del paradigma del proceso es cuando se examinan todas las normas, las leyes y las regularidades que han llevado a optar por una o por otra versión de la traducción. Finalmente, cuando se trata el texto traducido desde el paradigma funcional (que a la vez puede orientarse hacia el producto o hacia el proceso), es cuando se estudian las funciones del texto traducido: apelativa (o conativa), referencial, expresiva poética, fática y metalingüística –las cuales se enmarcan dentro de la perspectiva del *funcionalismo dinámico* de Even-Zohar (1990, vid. apartado 2.2), cuyos comienzos fueron formulados por Yuri Tynjanov, Roman Jakobson y Peter Bogatyrev a finales de los años 20 y comienzos de los 30 del siglo XX. Dentro de estos tres paradigmas de EDT, claramente definidos por Toury, se materializan varios

CAPÍTULO 2: ENFOQUE INTERDISCIPLINAR DE LA SUBTITULACIÓN

enfoques como son el *enfoque de las normas*, de los *polisistemas* y de la *manipulación*, que revisaremos en los siguientes apartados.

Para Toury los tres paradigmas tienden a establecer y ampliar los estudios de traducción tal y como se plantea en una visión puramente teórica: ya no le interesa sólo, diríamos, la genealogía de los estudios de traducción, sino todo el texto traducido como un sistema consolidado que mantiene varias relaciones y varias funciones dentro de sí mismo y con el mundo exterior. Por tanto los tres paradigmas comparten un interés científico por la traducción, de modo que ya no se trata tanto de describir el funcionamiento de la traducción mediante la formulación de las funciones que ejercen o de los contextos de sus ocurrencias y posiciones, sino también de establecer las normas, las reglas o regularidades:

the cumulative findings of Descriptive Studies should make it possible to formulate a series of coherent laws which would state the inherent relations between all the variables to be relevant to translation. (Toury 1995: 16)¹⁴

A pesar de que fue otro investigador de la escuela de Tel Aviv quien introdujo el término de *normas* –Itamar Even-Zohar (1990)– sería Gideon Toury (1995) quien lo desarrollaría. En su libro *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Toury comienza señalando que las teorías lingüísticas no son suficientes para explicar el fenómeno de la traducción, ya que traducir no es únicamente generar una serie de enunciados:

Translation activities should rather be regarded as having cultural significance. Consequently, “translationship” amounts first and foremost to being able **to play a social role**, i.e., to fulfill a function allotted by a community – to the activity, its practitioners and/or their products – in a way which is deemed appropriate in its own terms of reference. (Toury, 1995: 53)¹⁵

¹⁴ Los estudios aculados de los Estudios Descriptivos deberían hacer posible formular una serie de leyes coherentes que establecieran las relaciones inherentes entre todas las variables para ser relevantes para la traducción.

¹⁵ *Más bien habría que considerar las actividades traductorales como hechos de significación cultural. De ahí que lo principal y lo más importante de 'ser traductor' sea la capacidad de cumplir con un rol social, es decir, con una función asignada por la comunidad [...] de forma que se considere apropiada según las pautas establecidas por dicha comunidad.*

La “norma inicial” del proceso de traducción consiste en que un traductor puede bien plegarse al texto de origen siguiendo sus normas (y entonces se juzgará su *adecuación* al original), bien adherirse a las normas activas de su propia cultura (y con ello se hablará de una mayor o menor *aceptabilidad*). No obstante, como señala Toury (2004: 98), “incluso la traducción más adecuada presenta transformaciones respecto al texto origen”, reconocimiento éste en consonancia con la idea de que toda traducción es una metáfora del original.

A la norma inicial se suman: (a) las *normas preliminares* que se refieren tanto a la política de la traducción, esto es, los factores que regulan la elección de un texto (desde los tipos textuales a los agentes humanos) como, por ejemplo, a la consideración de si una traducción es *directa o indirecta*; y (b) las *normas operacionales*, dirigidas fundamentalmente a las decisiones que se toman durante el acto de traducción. Aquí se distingue entre *normas matriciales*, que regulan la distribución de los segmentos del texto origen y del texto meta, y *normas lingüísticas-textuales* referidas a los modos de sustitución de la lengua del texto original por la lengua del texto meta. La consecuencia de esta concepción normativa de la traducción es que la equivalencia deja de contemplarse como un fenómeno dado o natural y pasa a considerarse como algo gobernado por las normas. De ahí que Toury (2004: 103) afirme que “el estudio de las normas constituye un paso vital para establecer cómo se ha actualizado el postulado funcional-referencial de equivalencia”. Esto equivale a decir que la equivalencia es un fenómeno histórico y que más que tratarse de un criterio único para señalar la relación entre un texto de partida y un texto de llegada, se refiere a los diferentes criterios y concepciones que han caracterizado la traducción bajo unas condiciones determinadas.

Otro objeto que ha captado un enorme interés por parte de los EDT es la posición del texto traducido en la cultura receptora. Primero, Toury (1995: 25) advirtió de que el paradigma de los estudios de traducción había ido cambiando: desde el paradigma orientado hacia la cultura de origen (*source oriented paradigm*) durante los años setenta al paradigma orientado hacia la cultura meta (*target oriented paradigm*) desde los ochenta hasta hoy. Gracias a ello, se abrieron nuevas aplicaciones de rendimiento de varios conceptos de los estudios de traducción en la didáctica de la traducción, y con ello los investigadores empezaron a integrar nuevas consideraciones sobre el texto meta, y sobre los referentes de la cultura meta. Como consecuencia de esto, aparecieron

CAPÍTULO 2: ENFOQUE INTERDISCIPLINAR DE LA SUBTITULACIÓN

nuevas y modificadas formas de enseñanza y de evaluación, con lo que el concepto de normas y restricciones se ha modelado en concordancia con el cambio del paradigma. Además Toury revisa todas las posibles posiciones del texto traducido en la cultura meta, en concreto la posición:

- a) Del texto traducido como un hecho de la traducción directa.
- b) Del texto traducido como un hecho de la traducción indirecta.
- c) Del texto traducido como un hecho construido a base de la traducción falsa.
- d) Del texto traducido como el modelo en la cultura receptora.

Toury insiste en que todos ellos deben de ser objeto de estudio de los EDT. Sobre los textos procedentes de traducción indirecta o de “traducción de segunda mano”, que muchas veces han sido descuidados por parte de los investigadores, Toury (2004: 183) opina que son mucho más que un mero objeto legítimo de investigación. Más que eso, ofrecen un medio conveniente para moverse desde fenómenos observables a factores subyacentes, precisamente porque sus manifestaciones externas se detectan sin problemas y sus contornos se pueden delimitar con facilidad. Por eso, la traducción mediada (indirecta o de segunda mano) según él (2004: 183), ha de tomarse como base para estudios de carácter descriptivo-explicativo, “como una configuración de síntomas interrelacionados que hay que desvelar”. Dichos síntomas se descubren cuando se diagnostican y dan respuestas sobre las tendencias u obligaciones de marcar una obra traducida como mediada o bien se ignora / camufla / deniega este hecho. Si no se ignora, es necesario descubrir la identidad de la lengua mediada (o cuáles han sido las lenguas permitidas / prohibidas / tolerables / preferibles como lenguas mediadoras de dicha obra traducida). Por último, es necesario descubrir las tendencias / preferencias / prohibiciones traductorales en el período o época en que se realizaban tales traducciones mediadas. De este modo se puede abordar el estudio de las traducciones mediadas en cuanto textos, y de las prácticas que los originaron, y de cualquier cambio que hubieran sufrido no como una cuestión en sí misma, sino “como una intersección y correlación entre las relaciones sistémicas y las normas históricamente determinadas”.

Todas estas perspectivas, desde las que se pueden observar y estudiar las posiciones del texto traducido en la cultura meta representan un tipo de alternativa frente al

original. Pero cada una de estas ejerce otra clase de influencia y tiene diversa importancia en la cultura receptora que depende del momento histórico en que el idioma de dicha cultura receptora se encuentra, o de las ideologías, incluida la política, en el momento en que se hace la traducción. A pesar de que estas *migraciones* (como Toury llama al conjunto o la serie de textos traducidos) están recurriendo a unos patrones establecidos, también los textos traducidos empiezan a ser modelos en la cultura receptora (como es el caso, por ejemplo, de varias versiones de la Biblia). Es interesante destacar aquí que Toury toma un ejemplo en concreto –el de la literatura hebrea de los últimos doscientos años– sobre el cual describe y explica cómo se ve la posición e influencia de la literatura traducida desde el alemán, el inglés o el ruso sobre la constitución, integración o colonización de la literatura hebrea de los últimos dos siglos, dependiendo de unos momentos tanto históricos (del desarrollo de la lengua hebrea) como políticos e ideológicos. Dentro de este marco reelabora las estrategias traductoras, a partir de las cuales formula las normas y posibles explicaciones de las mismas, como ya hemos mencionado.

Por ejemplo –hace ver Toury– durante el Siglo de las Luces, la influencia de la cultura y (por tanto) de la literatura alemana, estas ejercieron una fuerte influencia (tanto en el plano de los géneros como en el temario y la composición) sobre la literatura hebrea, de modo que todas las carencias de la lengua receptora se completaban con la cultura de origen. Sin embargo, los textos traducidos de forma indirecta que llegaron a la cultura hebrea a través de la cultura alemana, tenían de vez en cuando una posición más importante en comparación con su propia posición en la cultura de origen. Toury explica este hecho a través de posibles lagunas o hasta inexistencias de la cultura / literatura receptora que se enriquecen a través de la traducción mediada:

[...] in a view of a corresponding non-gap in another culture that the prospective target culture has reasons to look up to and try to exploit. Semiotically then, translation is as good as initiated by the target culture. In other words starting point is always one of deficiency in the latter, even if sometimes –in a colonial situation– an alleged gap may be factually point out for it by a patron of sorts who also purports to “know better” how that gap may best be filled. (Toury, 1995: 27)¹⁶

¹⁶ [...] a la vista de un no-vacío ya existente en otra cultura que la futura cultura meta tiene razones para admirar y tratar de utilizar. Desde el punto de vista semiótico, entonces, la traducción es tan válida

CAPÍTULO 2: ENFOQUE INTERDISCIPLINAR DE LA SUBTITULACIÓN

Si esta posición de algunos textos no-originales en alemán era central, importante o reconocible o, como diría Even-Zohar, canonizada (lo veremos en la Sección 2.2), entonces, se tomaba como la *norma* para sus respectivas traducciones al hebreo, lo que daba como resultado que las fronteras entre la literatura original y la de la traducción fueran casi invisibles e inexistentes. En la época de la rusificación de la literatura hebrea, se hacían *adecuaciones* de distinto tipo cuando existían lagunas de tipo lingüístico o léxico. En cuanto a la contribución inglesa a la literatura hebrea, Toury (1995: 142) la explica como consecuencia de la influencia política en un momento dado (durante el mandato británico sobre Palestina y con el impacto central del inglés que ya ha tenido en culturas occidentales), mientras que en los últimas décadas del siglo XX y primera del siglo XXI es más evidente la contribución del inglés de EE.UU (cada vez más reforzado por el poder global de EE.UU, pero también por la diáspora judía en este país, especialmente como resultado de las recientes migraciones de los países de la Europa del este).

Toury pone por tanto de relieve el significado y variedades de los cambios e innovaciones que cada texto traducido ejerce (por uno u otro motivo) en la cultura meta, gobernado por las normas, estrategias y reglas, de las cuales ninguna es inmune a la constelación de influencias políticas, históricas y culturales en un momento y un contexto dados. Dentro de estas normas, principalmente fundamentadas en la descripción de las traducciones hechas al hebreo, utiliza los términos de *adecuación* y *adaptabilidad* referidos a las normas que se emplean entre la cultura de origen y la cultura de llegada, y no anteriormente aceptados por los estudios de traducción el modelo de equivalencias dinámicas.

Los EDT y la subtitulación

En ese subapartado nos interesa indagar qué aportan los estudios de traducción descriptiva a la comprensión de la subtitulación y el tratamiento de las referencias socioculturales dentro de esta modalidad. Resulta difícil no ver cómo los estudios descriptivos de traducción ayudan a comprender el tipo de traducción que llamamos subtitulación. Ya con la aportación de la distinción establecida entre el texto traducido

como si hubiera sido iniciada por la cultura meta. En otras palabras, siempre se parte de cierta deficiencia en dicha cultura meta, hasta en situaciones, como, por ejemplo, en contextos coloniales, en que algún agente señala un supuesto vacío y pretende, además, saber el “mejor” modo de suplir dicha carencia.

orientado a la cultura de partida y el texto traducido orientado a la cultura de llegada, han introducido una norma que se puede explicar a través de las denominaciones opuestas: *extranjerización versus domesticación*. Cada elemento de la película (sea verbal o no verbal: desde el diálogo hasta la imagen, o una canción, las palabras de un letrero, incluso una comida puesta en la mesa del escenario de la película, etc.) exigen al traductor tomar una posición en concreto a la hora de hacer la traducción y de subtítular. La cuestión es si el traductor se va a inclinar hacia la extranjerización y, por ejemplo, (como menciona Díaz Cintas) se va a quedar con la expresión original (“buffets”) o va a intentar a encontrar una traducción más española (para este caso) y en la perspectiva de *domesticación* encontrar la solución (él propone “donuts”, un típico desayuno o un bollo dulce que se puede tomar por la mañana). Otra norma, también establecida dentro de EDT es *adecuación versus equivalencia*. Si no se encuentra la solución, pudiéramos decir *ideal* en la traducción subtítulada, siempre hay un modo de hacer la adecuación a la cultura de llegada. Un ejemplo que cita Richart Maset (2009: 67), se ve en la adecuación de algún nombre propio en *Shrek* (película de cine de animación de DreamWorks), donde los traductores tomaron la decisión de convertir *Muffin Man* en *Mambrú* (en español) mientras los traductores catalanes lo convirtieron en el *Petit Joan Brown*. Observamos aquí que la adecuación cultural no se ha hecho sólo en lo que concierne al nombre, sino también en la elección de una canción infantil típica de cada cultura, en inglés la de *Muffin Man*, en castellano la de *Mambrú*, etc. Sin embargo, un obstáculo para conseguir una equivalencia total de esta película animada para el público español es la aparición en la pantalla de personajes de cuentos no conocidos en España, como el “hombrecito de galleta” o “los tres ratones ciegos” que se quedaron tal cual en la cultura de origen.

El método de describir todos los tipos de la relación que se puede obtener entre el texto original y el texto meta, tanto en sus segmentos como en su conjunto total es, según Toury (1995: 85), uno de los principales instrumentos que los EDT deben facilitar a la rama teórica de dicha disciplina. El establecimiento de las relaciones de traducción que no incluyen solo similitudes y diferencias sino también varias formas de invariantes es el foco central de los estudios de traducción y, dentro de ellos, de los EDT. Más en concreto se trata de poner de relieve los principios que gobiernan estos tipos de relaciones durante el proceso de traducción, los cuales son internamente

CAPÍTULO 2: ENFOQUE INTERDISCIPLINAR DE LA SUBTITULACIÓN

relevantes para un corpus dado. Para ello se ha recurrido en múltiples ocasiones a elaborar un modelo de las relaciones posibles durante los procesos de traducción, que varios investigadores de la TAV han tomado de la traducción literaria para sus estudios dentro del campo de la TAV, en concreto en la subtitulación. En esta línea varios autores, entre ellos Franco Aixelá (citado en Kwiencinski 2001: 15) y Ramiere (2006: 156) proponen un modelo concreto que resume visualmente las consideraciones teóricas de Toury y sobre el cual se puede organizar una escala de las normas y las estrategias traductoras:

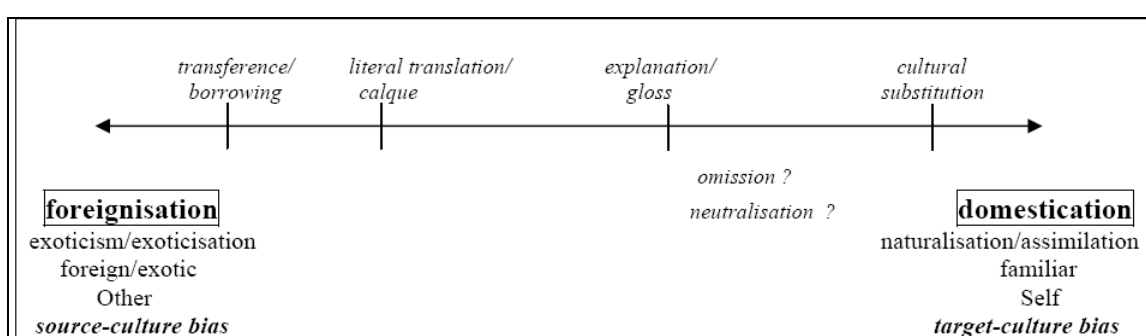


Figura 7: Esquema de relaciones entre el texto original y el texto meta que intervienen en el proceso de traducción (Ramiere, 2006: 156).

Como vemos, los extremos corresponden a la extranjerización y domesticación (también se utilizan otras denominaciones, como *exotización* y *asimilación*; *lo extranjero* y *lo familiar*; *alteridad* y *ensimismamiento*; la *cultura de origen* y la *cultura meta*) y entre estos extremos se desarrolla toda la escala de normas de traducción: préstamos, traducción literal (calcos, explicitación), glosas, sustitución cultural, omisión (reducción y neutralización), etc. Cada estrategia traductora está situada en este espectro en concordancia con el grado según el cual se acomoda a la procedencia cultural de su lector o espectador. A pesar de las variaciones terminológicas o léxicas, a nuestro entender el modelo ha resultado útil para representar la gama de estrategias traductoras situadas según su grado de mediación cultural y que, por otra parte, tienen su procedencia en los EDT.

El interés de los EDT por la esfera de las normas, de los procesos, productos y funciones nos resulta extremadamente útil a la hora de analizar su influencia en los estudios de la TAV, así como para comprender los mecanismos, procedimientos y la metodología que puedan favorecer su aplicación a la traducción audiovisual, en

concreto a la subtitulación enfocada hacia el tratamiento del contenido sociocultural. En las Secciones 1.1 y 1.2. hemos visto cómo, en el seno del paradigma semiótico, el texto audiovisual se ha ido configurando como un objeto de estudio autónomo, y ahora lo vamos a ir resumiendo desde las diferentes perspectivas de varios estudios de corte traductológico, comenzando por los EDT. Veremos cómo, por lo tanto, es susceptible de ser considerado como el resultado de poner en acción algún tipo de estrategia que reúna las palabras en textos por un lado, y lo visual y lo sonoro en imágenes por otro, para poder transmitir y traducir significado. Las bases teóricas quedan así bien asentadas a favor de modelos de producir, procesar e intermediar los significados. Ahora lo que nos preocupa es saber si hay evidencias de que estamos dotados de algún mecanismo polisistémico orientado a interpretar, interrelacionar y gobernar todos los factores incluidos en la traducción, lo que analizaremos en la Sección siguiente.

2.2. Teoría de polisistemas: Itamar Even-Zohar

La propuesta explicativa de lo que verdaderamente ocurre en torno a la traducción y en la traducción, centrándonos en la función que el texto resultado de la traducción cumple en el seno de la propia cultura, se halla en lo que gracias a la obra de Even-Zohar, luego seguida por sus discípulos¹⁷ y más tarde por Zohar Savit, Shelly Yahalom y Rakefet Shelly, se conoce como la *teoría de los polisistemas*. Este grupo de autores, conocido bajo la denominación de Escuela de Tel Aviv, funciona como un *Culture Research Group*. Crearon *Target*, una revista de referencia que abarca todos los aspectos relacionados con los estudios de traducción, incluyendo también la TAV, dirigida por Gideon Toury y José Lambert. Junto con la revista *Poetics Today* (publicada por el Instituto Porter de Poética y Semiótica de la Universidad de Tel Aviv) aglutina y agrupa una buena parte de las investigaciones sobre polisistemas.

La teoría de los polisistemas, según el mismo Even-Zohar (1990: 1) nace hacia 1969-1970 sobre la base de los estudios iniciales de traducción. Se apoyaba en el formalismo ruso, y luego reformuló y desarrolló sus premisas, con el objeto de resolver problemas concretos de la traducción literaria y de la posición y evolución propias de la literatura hebrea. Alejándose de la historicidad y el estatismo del formalismo ruso,

¹⁷ El más destacado Toury, que desarrolló su propia teoría a partir de los estudios de su maestro, como hemos visto.

CAPÍTULO 2: ENFOQUE INTERDISCIPLINAR DE LA SUBTITULACIÓN

Even-Zohar adoptó por una parte el marco general del estructuralismo dinámico o, como él lo denominó, el funcionalismo dinámico¹⁸ y por la otra las teorías semióticas de Yuri Lotman. El argumento principal de esta teoría es que la cultura puede ser identificada como un *sistema de sistemas* (de ahí el concepto de polisistema) que funcionan como un todo estructurado dinámico cuyos miembros son interdependientes, (se interseccionan) y en el que coexisten diferentes opciones susceptibles de ser utilizadas. En sus propias palabras:

The idea that semiotic phenomena, i.e. sign-governed human patterns of communications (such as culture, language, literature, society) could more adequately be understood and studied if regarded as systems rather than conglomerates of disparate elements has been one of the leading ideas of our time¹⁹ (Even-Zohar, 1990: 9).

Por otra parte se trata de un polisistema gobernado por los signos semióticos mediante los cuales se ubica dentro del marco de la investigación semiótica, lo que según Even Zohar se considera la precondition para una hipótesis polisistémica. De este modo es posible la integración de cada fenómeno o cada objeto o su propiedad dentro del campo semiótico. Eso también implica que:

standard language cannot be accounted for without putting into the context of the non-standard varieties; literature for children would not be considered a phenomenon sui generis, but related to literature for adults; mass literature production (thrillers, sentimental novels, etc.) would not simply be dismissed as “non literature” in order to evade the recognition of its mutual dependence with “individual” literature (Even-Zohar, 1990: 13).²⁰

¹⁸ “[A] chain of conceptual developments gradually pushed the Formalists to develop the framework of what I have proposed to label Dynamic Functionalism” [*Una cadena de avances conceptuales empujó gradualmente a los formalistas a desarrollar el marco que yo he propuesto denominar Funcionalismo Dinámico*] (1990: 2).

¹⁹ *La idea de que el fenómeno semiótico, es decir, los modelos humanos de comunicación gobernados por el signo (como, por ejemplo, la cultura, la lengua, la literatura, la sociedad), podría ser más adecuadamente entendida y estudiada si se contemplara como sistemas, antes que como un conglomerado de elementos dispares, ha sido una de las ideas principales de nuestro tiempo.*

²⁰ *El lenguaje estándar no puede explicarse sin ponerlo en el contexto de las variantes no-estándares: la literatura infantil no se considerará un fenómeno sui generis sino relacionado con la literatura para los adultos; la producción de la literatura de masas (novela de suspense, novela rosa, etc.) no se descartará*

De aquí se puede concluir que el cine de autor, por ejemplo, no se puede estudiar fuera del contexto que le provee el cine comercial, o la traducción audiovisual sin tener en cuenta el contexto de la traducción general, o como Even-Zohar expone, que la literatura traducida no se puede examinar sin el marco de la literatura original dentro de la cultura dada. Es decir, que cada artefacto cultural siempre se engloba dentro de un sistema de artefactos que están interrelacionados, interseccionados y que se influyen en doble sentido – desde el centro hacia la periferia y viceversa.

Según Even-Zohar, este polisistema tiene sus propiedades específicas, que se pueden clasificar dentro de estas categorías principales:

1. Estático *versus* dinámico.
 - a. Estratificación dinámica *versus* estratificación estática.
 - b. Estratificación canonizada *versus* estratificación no-canonizada.
2. Sistema *versus* repertorio *versus* texto.
3. Intra-relaciones *versus* inter-relaciones.
4. Estabilidad *versus* inestabilidad.

Lo que más destaca el autor es el hecho de que la mayoría de los investigadores no consiguieron apreciar por un lado la conexión entre la posición del texto y los modelos (propiedades, características) dentro de un todo estructurado, y por otro las decisiones que debe tomarse mientras se están produciendo dichos textos, utilizando los términos “malentendidos”, “malas interpretaciones”, “malas imitaciones” (comunes por lo menos dentro del campo de los estudios de traducción). Lo que introduce Even-Zohar son los términos *modelos*, *repertorios*, *normas* que en un momento dado llegan a ser canonizados, o sea, culturalmente aceptados por los círculos dominantes dentro de una cultura cuyos productos empiezan a ser la parte del denominado patrimonio cultural e histórico de dicha comunidad. Por otra parte, hay modelos que no son canonizados, es decir, que son modelos y normas considerados ilegítimos o no aceptados por los mismos círculos, y, por tanto, son olvidados por la comunidad. De ahí que el principio de lo canonizado *versus* no-canonizado no sea una propiedad intrínseca de la actividad textual de cualquier nivel.

como “no-literatura”, para evitar el reconocimiento de su dependencia recíproca con la literatura “de autor”.

CAPÍTULO 2: ENFOQUE INTERDISCIPLINAR DE LA SUBTITULACIÓN

En cuanto al repertorio del polisistema, Even-Zohar (1990: 17) lo concibe *as the aggregate of laws and elements (either single, bound or total models) that govern the production of texts.*²¹

Otra propiedad del polisistema es que dentro de él no todos los sistemas son equivalentes, sino que hay una jerarquía, con una lucha permanente entre sus estratos. De ahí deriva la dinámica permanente del polisistema, a la cual Even-Zohar compara con los movimientos centrífugos versus centrípetos, es decir, con transferencias continuadas desde el centro a la periferia y viceversa. Además, el autor advierte que:

However, with a polysystem one must not think in terms of **one** center and **one** periphery, since several such positions are hypothesized. A move may take place, for instance, whereby certain item (element, function) is transferred from the periphery of one system to the periphery of an adjacent system within the same polysystem, and then they may or may not move on to the center of the latter²² (Even-Zohar, 1990: 14).

El centro de un polisistema se debe al desarrollo de una subcultura, y cada actividad canonizada puede gradualmente empezar a ser periférica. Así que cada penetración de la cultura con “c” minúscula o de la cultura popular hacia el centro es vital para el enriquecimiento del repertorio de la cultura con “C” mayúscula. Sin embargo, como el autor advierte, hay dos tipos de canonicidad:

1. Canonicidad referida al nivel del texto (canonicidad estática): *a certain text is accepted as a finalized product and inserted into a set of sanctified text literature (culture) wants to preserve.*²³

²¹ El conjunto de leyes y elementos (particulares, vinculados entre ellos o los modelos totales) que gobierna la producción de textos.

²² No obstante, en lo que se refiere al polisistema, uno no debe pensar en términos de **un** centro y **una** periferia, dado que se plantean varias de esas posiciones. Por ejemplo, puede haber un movimiento donde algún ítem (un elemento o una función) puede ser transferido desde la periferia de un sistema a la periferia de otro sistema adyacente dentro del mismo polisistema; y de ahí, pueden seguir moviéndose hacia el centro del último, o pueden no hacerlo.

²³ Un cierto texto se acepta como producto final y se inserta en un conjunto de textos consagrados que la literatura (la cultura) desea conservar.

2. Canonicidad referida al nivel del modelo (también llamada “canonicidad dinámica”): *a certain literary model manages to establish itself as a productive principle in the system through the latter’s repertoire* (Even-Zohar, 1990: 17).²⁴

En este segundo caso es donde se puede observar el fenómeno de la *dinamicidad*, crucial para el concepto de los polisistemas. Sin embargo, cada texto canonizado en un momento puede ser reciclado en el repertorio de otro momento para ser de nuevo el modelo canonizado. Por el hecho de que el texto esté reciclado, no quiere decir que ya tenga un papel principal dentro de la cultura (en la literatura, en la traducción o en el cualquier artefacto cultural) sino que se comporta más bien como un modelo.

Even-Zohar intenta explicar cuándo y cómo unos repertorios empiezan a ser conservadores y, al revés, en qué momento empiezan a convertirse en repertorios innovadores. Esta cuestión está tratada dentro de la *oposición primaria versus oposición secundaria* de los polisistemas. Cuando se establece un repertorio y todos sus modelos derivados se construyen en acuerdo con lo permitido, estamos ante un repertorio (y polisistema) secundario (así denominado por Even Zohar, 1990: 20), o sea conservador, donde cada producto individual (enunciado, texto) será altamente predecible, y las desviaciones se considerarán más o menos escandalosas. Los polisistemas secundarios no poseen la discontinuidad con los modelos (literarios, culturales, históricos, estéticos) previos y a la vez canonizados. Al contrario, los repertorios (y polisistemas) en los cuales se introducen nuevos productos (frases, textos, etc.) gracias a los cuales se reestructura el repertorio y cuyos resultados son menos previsibles pertenecen a los polisistemas primarios. Se trata de un repertorio innovador, en el cual cada producto se vuelve menos predecible, que puede incluso romper la continuidad con los modelos previos y a la vez canonizados. Los modelos secundarios, por tanto, tienden a la simplificación y homogeneización del repertorio, mientras que los primarios conducen a la complejidad y la heterogeneidad. Como aclara Ballester Casado (2001: 14) la “secundarización” de Even-Zohar es el procedimiento habitual de los estados de cultura en el cual el freno a la innovación es una de las pautas principales de la planificación cultural, es decir, en los que lo extranjero, “lo otro”, lo exótico se considera una amenaza para la cohesión cultural. Un ejemplo de secundarización en sentido de Even-

²⁴ *Un cierto modelo literario logra establecerse como un principio productivo en el sistema a través del repertorio de este último.*

CAPÍTULO 2: ENFOQUE INTERDISCIPLINAR DE LA SUBTITULACIÓN

Zohar, especialmente interesante para tratar las referencias socioculturales, es el caso de los textos traducidos desde una cultura fuente a otra meta para finalmente volver a ser traducido a la cultura fuente. De este tema se ocupó Ballester Casado (2004: 159) al elegir como el foco de su investigación una adaptación cinematográfica norteamericana de una novela española y posteriormente el doblaje español de dicha adaptación (se trata de la película norteamericana *Sangre y arena*, basada en la novela española del mismo título de Vicente Blasco Ibáñez y del análisis de su doblaje del inglés al castellano).

Estos tipos de modelos / repertorios generan cambios y movimientos dentro de varios estratos del polisistema, lo que es vital para que un polisistema evolucione. Estos movimientos, como unas fuerzas centrípetas o centrífugas hacen que el modelo / repertorio / (poli)sistema propio cambie su localización desde la posición central hacia la periférica, o viceversa. Cuando ocupan la posición central, se trata de un modelo / repertorio / polisistema canonizado, y cuando no lo hacen, tienen una posición no canonizada, oficialmente no legalizada. Aplicado a la teoría literaria, por ejemplo, eso significa que, en un tiempo dado, si determinados textos y normas literarias ocupan la posición central se consideran oficialmente legalizados y aceptados tanto por la comunidad literaria como por la recepción crítica de dichas obras; y aquello que no la ocupan pertenecen al ámbito periférico y alternativo. De misma manera, la literatura traducida en un momento histórico puede pasar de la posición periférica a la posición central cuando conlleva las innovaciones en el léxico, la sintaxis, la fraseología, y así ser más meritorios y apreciados en la cultura dada, frente a la literatura original.

En cuanto al futuro del polisistema, Even-Zohar aporta:

The canonized repertoires of any system would very likely stagnate after a certain time if not for competition from non-canonized challengers, which often threaten to replace them. Under the pressure from the latter, the canonized repertoires cannot remain unchanged. This guarantees the evolution of the system, which is the only means of its preservation²⁵ (Even-Zohar, 1990: 16).

²⁵ Los repertorios canonizados de cualquier sistema se estancarían muy probablemente después de un tiempo, si no fuera por la competición con aspirantes no-canonizados que a menudo amenazan con reemplazarlos. Bajo la presión de estos últimos, los repertorios canonizados no pueden permanecer sin cambios. Eso garantiza la evolución del sistema, lo que es la única manera de conservarlo.

De hecho, uno de los objetivos de la teoría de los polisistemas es analizar cómo se producen las transferencias, qué las ha motivado y de qué forma se han manifestado. Otro objetivo destacado es descubrir la naturaleza de las relaciones que existen entre canonicidad e innovación en el repertorio. En ese sentido, subraya Even-Zohar:

The more we observe literature with the help of these notions, the more it becomes apparent that we are racing a general semiotic mechanism rather than an exclusively literary one. (Even-Zohar, 1990: 22)²⁶

Se puede concluir que el mecanismo válido para la literatura no es exclusivo de este sistema, sino que se puede aplicar a cualquier artefacto cultural. Para Even-Zohar la cultura en toda su complejidad es un polisistema, y a partir del acercamiento polisistémico a los hechos de la cultura (y dentro de ella, a la traducción) se ha convertido en uno de los campos de estudio semióticos más productivos. Ballester Casado incluso afirma (2001: 12) que la ciencia de la cultura que se deriva del enfoque polisistémico tiene sus orígenes en el estudio de las traducciones literarias en tanto que textos semióticos en los que varios códigos entran en contacto, textos que son exponentes, por tanto, de las diversas leyes que gobiernan y dinamizan un sistema o polisistema cultural. El análisis cultural que se deriva de los trabajos de Even-Zohar pretende sustituir un concepto humanístico de la cultura como conjunto de bienes y valores (vid. capítulo 3.1), por un concepto de cultura como conjunto de herramientas. Desde este punto de vista, cualquier objeto, entidad o idea puede convertirse en una herramienta de la cultura. Metafóricamente Ballester Casado (2001: 12) explica que, para Even-Zohar, la importación de textos, cuentos, películas etc. se estudia en el mismo nivel que la importación de la pimienta negra, la patata o determinados hábitos de higiene o leyes, por ejemplo, con las implicaciones socio-económicas, culturales o antropológicas que todas ellas conllevan.

Para Even-Zohar la cultura es un factor de cohesión socio-Semiótica sobre una entidad social. La cohesión está ligada a la elaboración de un “repertorio cultural”, concebido éste como el agregado de objetos, modelos, normas y leyes que rigen la producción de textos y, nosotros añadiremos, la producción de textos audiovisuales. Es

²⁶ *Cuanto más observamos la literatura gracias a estas nociones tanto más evidente resulta que competimos con un mecanismo general semiótico más que con uno exclusivamente literario.*

CAPÍTULO 2: ENFOQUE INTERDISCIPLINAR DE LA SUBTITULACIÓN

decir, que a pesar de ser una teoría procedente de la traducción literaria, creemos que el enfoque polisistémico puede ser válido para la TAV también. En primer lugar, en la teoría de los polisistemas, estos polisistemas funcionan gracias al mecanismo semiótico; en cuanto a la TAV, su carácter y base son también de índole Semiótica (vid. Capítulo 2.2.4). En segundo lugar, el enfoque polisistémico, según Even-Zohar, se aplica a cada hecho cultural, y la traducción audiovisual también constituye una parte de la creación cultural. Los conceptos que están en la base de la teoría de los polisistemas (como los conceptos de repertorios, modelos, los textos/sistemas canonizados o no) presentan un conjunto de las nociones que pueden manejarse en la teoría de traducción audiovisual, es decir, que pueden construir su base metodológica. En definitiva creemos que tanto los estudios polisistémicos como los EDT son una potente metodología que ha permitido secuenciar los distintos pasos de la investigación básica en los estudios de traducción, y por eso, son aplicables en los estudios de traducción audiovisual. Las distintas fases que van desde la selección de textos, identificación de modelos, repertorios, identificación y descripción de los cánones y regularidades, y construcción de corpus hasta el análisis de datos, formulación de normas y leyes de distinto tipo y nivel etc., siguen los protocolos lógicos que aseguran la fiabilidad de los resultados que se obtienen a partir de un estudio así planificado.

La teoría de los polisistemas y subtitulación

Ya advertimos más arriba que no sólo los estudios de TAV se han nutrido de conceptos provenientes de EDT sino también de la teoría de polisistemas que, como se desarrolló en el círculo de Tel Aviv, parece la continuación esperada de los estudios sobre la traducción descriptiva. Sin embargo, la teoría de polisistemas tiene estrechas relaciones con la teoría de la TAV. Hay autores tanto españoles como extranjeros que los han adaptado a sus enfoques al tratar las referencias socioculturales. La tesis doctoral de Ana Ballester Casado, ampliada en su libro (*Traducción y nacionalismo – la recepción del cine americano en España a través del doblaje (1928-1948)*, 2001), que considera solo la modalidad de doblaje dentro de la TAV, está fundamentada en las bases polisistémicas. La autora trata las estrategias traductoras en un corpus concreto de cine doblado no aisladamente sino como parte de un sistema más grande interdependiente de varios sistemas exteriores, donde las decisiones, preferencias,

restricciones, prohibiciones o permisos traductores corresponden no sólo a las normas traductoras en un momento dado, sino a las normas constituidas y construidas por la sociedad en dicho momento, incluyendo la ideología y la política. En este caso concreto, en el sistema de traducción se solapaban los sistemas políticos, económicos, educativos e ideológicos, lo que llevó a la autora (2001: 111) a la conclusión de que el doblaje en España fue introducido por:

- A. Razones políticas, que influyen sobre tres categorías: nacionalismo, censura y lengua. En la época examinada 1928-1948, según Ballester Casado (2001: 112), en España, dominaba políticamente un clima ideológico nacionalista, y en cuanto al cine y la industria cinematográfica el modelo cinematográfico de Mussolini tuvo un papel decisivo para la configuración de la industria española. En concreto, la investigadora cita a varios historiadores españoles que mencionan el hecho de que Mussolini, el 22 de octubre de 1930, había impuesto el doblaje con carácter obligatorio, y cómo más tarde, esta orden sirvió como modelo para España.
- B. Razones sociales. Ballester Casado (2001: 116) aduce varios autores que han relacionado la imposición del doblaje con el analfabetismo, entre ellos Gubern, que demuestra que en 1930 la tasa de analfabetismo en España alcanzaba 40% de la población en las grandes ciudades españolas. De ahí se derivaban una serie de conclusiones acerca de la funcionalidad social del doblaje, porque el régimen franquista también se apoyaba en los grupos marginados y “de las capas rurales y culturalmente atrasadas”.
- C. Razones económicas. Ballester Casado (2001: 118) cita la entrevista, hecha en 1981 con Victoriano López García (técnico del Estado en materia cinematográfica desde los años 40 y autor de varios libros sobre el cine español) quien explica cómo los cuatro productores más importantes que había en aquel momento en España pedían el doblaje obligatorio, lo que apoya la idea de que los empresarios de la industria cinematográfica –desde los sectores de producción y distribución como de exhibición– contribuyeron a imponerlo.

CAPÍTULO 2: ENFOQUE INTERDISCIPLINAR DE LA SUBTITULACIÓN

Todos estos motivos se reflejaban en el tratamiento de las referencias socioculturales y en la aplicación de las normas traductoras, de las cuales la autora identificó los siguientes: (a) la autocensura (del traductor); (b) la naturalización; (c) la omisión; (d) la explicitación y (e) la falta de rigor. Estas estrategias adoptadas por el traductor, debidas muy principalmente a la política y censura oficial, han llevado a una transformación gradual de los elementos socioculturales de las películas originales estadounidenses que casi por completo han sido domesticadas y han favorecido las alteraciones tanto en el aspecto ideológico y político como lingüístico.

Díaz-Cintas, en su artículo dedicado al futuro de la subtitulación (2005: 1) hace hincapié en la influencia de los polisistemas, interrelacionando el ámbito técnico de la industria audiovisual con la traducción audiovisual en su modalidad subtitulada. Se centra en observar nuevas normas de subtitulación respecto al desarrollo técnico, primordialmente de la tecnología digital, y en el caso del cine, en el formato DVD, que ahora permite la adopción de unos rasgos polisistémicos en la forma de hacer subtitulación. Actualmente, la forma de subtítular los video-juegos (cuyo soporte es el ordenador) o el teletexto (televisión) influye visualmente en la subtitulación de cine, así que se utilizan nuevos colores no sólo para establecer la diferencia entre interlocutores en la misma película, sino también para la caracterización de las voces en *off* o de los contenidos de las canciones dentro de la película, que antiguamente, se escribían en cursiva. A pesar que Díaz-Cintas (2005: 8) reconoce que esta forma todavía no está estandarizada en el ámbito profesional, sí se aplica en las películas de origen “exótico” donde se consolida que el amarillo es el color predominante para los diálogos (Fig.5). Cuando hay dos interlocutores en la pantalla, entonces los subtítulos que se refieren al primer interlocutor son amarillos y los del segundo interlocutor son de color verde (Fig.6) o azul (Fig.7). Si se añaden más interlocutores en la pantalla, y queda espacio en la subtitulación para el tercero, entonces, se utiliza el color rojo también. Así que el aspecto visual técnico, tomado desde otros sistemas de subtitulación (video-juegos, teletextos) se entrelaza con la subtitulación filmica.



Fig. 5: *Lady Snowblood. Love Song of Vengeance*
(both lines are in yellow)



Fig. 6: *Baby Cart in the Land of Demons*
(top line in yellow, bottom line in green)



Fig. 7: *Zatoichi's Pilgrimage*
(top line in yellow, bottom line in blue)



Fig. 8: *Baby Cart in the Land of Demons*
(top line in yellow, bottom line in green/red)

Figura 8: *La subtítulos filmica desde la perspectiva semiótico-polisistémica* (Díaz-Cintas, 2005:8)

Por lo tanto, en el plan formal de la subtítulos filmica, se aplican los postulados polisistémicos que ayudan, en nuestra opinión, a mejorar la comunicación cinematográfica entre el texto oralizado por los actores y su representación escrita en los subtítulos, con el fin de hacerlos más accesibles al gran público. A su vez, desde el punto de vista formal, estos subtítulos ofrecen una interesante aportación desde un punto de vista semiótico, dado que cada color es un signo, o sea representa un personaje de la película en concreto.

Por otra parte, puesto que el cine es un medio de comunicación de masas, sometido por tanto al control empresarial, es interesante contemplar las observaciones sobre las estrategias de traducción mantenidas por la teoría de los polisistemas, que resultan apropiadas en la descripción del fenómeno de la subtítulos. Las compañías

CAPÍTULO 2: ENFOQUE INTERDISCIPLINAR DE LA SUBTITULACIÓN

poseedoras de los derechos de la película, en conjunción con la empresa que se encarga de la traducción cumplen el papel de productores. La película subtitulada es el producto puesto en circulación por las distribuidoras. La publicidad de los diferentes medios de comunicación, las críticas, los programas acerca de los estrenos corresponden a los agentes de mercado e institución. Por último están los consumidores. Todos estos rasgos hacen que el cine en concreto se observe como un polisistema. Richart Maset (2009: 72) advierte que las interferencias que nota Even-Zohar (pertinentes a los polisistemas) dejaron de existir en lo que al cine de animación estadounidense y español se refiere; es decir, que los dibujos animados del polisistema estadounidense se han convertido en auténticos “repertoremas” del polisistema de la cultura española.

Este fenómeno, propio de la globalización ha llegado hasta el punto de que la creación de dibujos animados por parte de productoras españolas puede llegar a ser considerada como extraña por parte del espectador español, de forma que la interferencia no viene como consecuencia de un polisistema externo, sino que se origina en el interior del polisistema propio. (Richart Maset 2009: 73)

Estamos de acuerdo con esta afirmación, que es válida para las grandes producciones, especialmente en lo que se refiere a los doblajes, porque en un momento dado, el doblaje del cine de animación al castellano dejó de asumir una posición periférica en el sistema / cultura meta (o sea española) y dejó de utilizar los modelos secundarios, y se convirtió en la posición central y dominante avalada por todo el aparato empresarial de la cultura española. Sin embargo, en la modalidad de subtitulación no es así: todavía el cine de animación subtulado está ocupando una posición periférica, como en el resto de las culturas.

El tratamiento de las referencias socioculturales dentro de la modalidad de subtitulación desde esta perspectiva polisistémica, oscila entre la adecuación al texto audiovisual de origen y la aceptabilidad de las normas de la cultura meta, si bien, en caso de duda, el peso cae del lado de la aceptabilidad de la propia norma del traductor. En el caso concreto del tratamiento del humor, Richart Maset (2009: 74) explica cómo la norma se puede establecer a partir del repertorema creado por un programa humorístico con índice de audiencia muy elevado, que interfiere con un sistema previamente establecido, de modo que, desde el sistema considerado periférico se hacen

aportaciones al sistema considerado central y dominante, que deja de serlo justo porque la adecuación se ha realizado desde la posición periférica. El autor toma un ejemplo de la película *Shrek*: cuando el asno (un personaje de la película) está explicando al protagonista Shrek diversos acontecimientos de su vida pasada y en un momento dice: *I had strong gases eking out of my butt that day*, el doblaje es “Pasé un día zurrándome unos gases espantosos”, pero se ha subtitulado como “Tuve unos gases espantosos este día”. Este es un ejemplo claro donde la frase inglesa se traduce mediante un término argótico y metafórico (“zurrarse”) tal y como estaba siendo empleado en el lenguaje por dos conocidos cómicos de la televisión española, y que, como una estrategia traductora, empezó a ser una norma dentro de dicho dibujo animado, ya canonizada para este tipo de transferencia.

Los conceptos de Even-Zohar sobre la traducción en general, como observamos, pueden ser aplicados a la TAV, y especialmente a la subtitulación, porque por una parte la sintaxis de los subtítulos también es un sistema abierto, múltiple y heterogéneo y a la vez mantiene varios tipos de relaciones con otros sistemas, y por otra parte en este mismo sistema concurren diferentes solapamientos e intercambios cuando se trata de las referencias socioculturales, que, por esa misma razón, necesitan el establecimiento de las normas, repertoremas y estrategias para que funcionen en la cultura meta.

2.3. Lingüística del texto: la intertextualidad, Narratología: la hipertextualidad

Es imposible llevar a cabo una reflexión sobre la traducción audiovisual y el tratamiento de las peculiaridades socioculturales sin tener en cuenta otra base epistemológica que surge en la lingüística del texto. Como advierte Carbonell i Cortés (1999: 15), antes considerada sólo como una actividad o un ejercicio de traducción, a partir de los años ochenta del siglo pasado los estudios de traducción han experimentado una auténtica revolución que les confiere un carácter interdisciplinar.

[...] en primer lugar, por su definición como disciplina independiente, y en segundo lugar, por la incorporación de dos perspectivas que la diferencian de una búsqueda, lejana ya, de la equivalencia, de la alternativa exacta a un enunciado que en una lengua y cultura habría de sustituir al expresado en la otra. Tales perspectivas pueden resumirse en dos palabras: textual y cultural. (Carbonell i Cortés, 1999: 15)

CAPÍTULO 2: ENFOQUE INTERDISCIPLINAR DE LA SUBTITULACIÓN

La perspectiva textual dentro de dichos estudios, y en concreto en los estudios de la TAV proviene de la Lingüística del Texto – en opinión de Gutiérrez Ordoñez (2002: 84) una rama de la *lingüística de la comunicación*, junto al Análisis del discurso, Análisis de la conversación y la Pragmática– dedicada a los rasgos discursivos del texto y sus significados en los planes denotativos, connotativos y situacionales. Así pues, la lingüística del texto surge por la necesidad de aclarar una serie de fenómenos sintácticos que no podían ser explicados si no se tenía en cuenta el contexto verbal, esencial para la traducción, y por tanto para nuestro interés dentro de la TAV. El contexto verbal es todo lo que rodea lingüísticamente a una palabra:

- a) denotativo (objetivo)
- b) connotativo (subjetivo)
- c) significado de una palabra
- d) contextual (entorno lingüístico)
- d) situacional (entorno no lingüístico)

Gracias a la interacción de la Lingüística con disciplinas de orientación sociológica, como la Antropología cultural, La Etnografía de la comunicación o la Sociolingüística, se empezó a describir y analizar los factores lingüísticos y extralingüísticos que intervienen cuando hacemos uso de la lengua. Estas disciplinas tienen en común el entendimiento de la lengua como una unidad impregnada de significados socioculturales y de intenciones personales, es decir, que todos los actos verbales utilizan el lenguaje con la intención de conseguir diferentes objetivos. No hay que olvidar que la Lingüística del Texto (que tiene su origen en el estructuralismo del Círculo de Praga) se enmarca dentro de los enfoques formales, mientras que el Análisis del Discurso enlaza la tradición anglosajona de corte antropológico y sociolingüístico (Calsamiglia y Tusón, 1999: 25).

Además de la Lingüística del Texto, en su enfoque textual, contextual y comunicativo, nos interesa conocer la manera en que ciertos rasgos influyen, permiten o restringen el tratamiento de las referencias socioculturales en la subtitulación. Por eso recurrimos a lo que Neubert (1985: 49) expresa cuando dice: *Above all, in the context of Translation Studies, textuality can yield a criterium according to which a text of L1 and*

*its counterpart in L2 can be said to be equivalent.*²⁷ No cabe duda de que el ejercicio de la traducción audiovisual requiere una aproximación textual a la película (en nuestro caso) original por parte del traductor, lo cual supone el análisis de los constituyentes de la textualidad del texto audiovisual original a partir de los planteamientos de la lingüística del texto. De lo expresado se desprende que los principios de la textualidad (cf. Dressler y De Beaugrande, 1981), la cohesión formal (lingüística) y semántica, la coherencia, la informatividad y la intencionalidad presentes en el texto audiovisual original (TAO) resultarán representados en el texto audiovisual meta (TAM), en nuestro caso en la subtitulación, de una forma específica adaptada a esta modalidad, ya que todos ellos constituyen el factor sentido del TAO, el cual, en principio, permanece inalterado en el TAM. Ahora bien, si consideramos, como apunta Mayoral (2009: 16), que el texto original audiovisual (en nuestro caso la propia película) no es en todos sus componentes formales idéntico al texto audiovisual meta, entonces, algunos rasgos textuales se transformarán de diferente manera en la subtitulación. Esto es así porque no sólo sucede que de un sistema oral se hace la transformación a un sistema escrito, sino porque también existen rasgos gráficos propios de la subtitulación que reflejan el nuevo ámbito textual en el que ahora se sitúa el texto audiovisual traducido. Estos rasgos gráficos respetan e implican unas reglas de coherencia, cohesión, intencionalidad, o que afectan a los agentes del discurso (ausentes o no en la pantalla) en su forma subtitulada. Así se desarrolla toda una nueva sintaxis audiovisual o gramática textual del subtítulo que, a la vez, sigue respetando las reglas y las normas de un texto escrito, pero que también presenta e introduce rasgos peculiares de su sistema original visual e icónico. Dentro de los rasgos gráficos textuales entendemos, por un lado, las convenciones ya aceptadas en el mundo de subtitulación (el uso de las cursivas para las letras de canciones, ruidos de la radio, las voces que están fuera de la pantalla, para los monólogos interiores de los personajes del cine, el uso de tres puntos suspensivos para la conversación que no está terminada o que se rompe de repente, el uso del guión para introducir nuevo locutor en el diálogo, etc.)²⁸ y por otro lado, la sintaxis verbo-icónica (que se refiere a los mensajes verbo-icónicos contruidos por las imágenes y los textos: la imagen como ilustración, como cartel, como publicidad estática, como cómic, como

²⁷ *Sobre todo, en el contexto de los Estudios de Traducción, la textualidad puede generar un criterio según el cual se puede decir que el texto de la L1 y su homólogo en la L2 son equivalentes.*

²⁸ Ver más detalladamente sobre la sintaxis gráfica de los subtítulos en Castro Roig (1990).

CAPÍTULO 2: ENFOQUE INTERDISCIPLINAR DE LA SUBTITULACIÓN

letrero, como señal de la calle –todo lo que aparece en la película y que debería estar subtulado), como lo denomina Chaume Varela. Para explicar lo complejo que es establecer la cohesión y coherencia en un texto audiovisual, principalmente entre palabra e imagen, de modo que cumpla su función comunicativa hacia el público receptor, Chaume Varela (en Duro, 1990: 80) recurre al término de “valor añadido” como un mecanismo o vínculo a partir del cual se genera un tercer sentido que está más allá de la parte verbal o no-verbal. En su artículo *Más allá de la lingüística textual: cohesión y coherencia de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción* (en Duro, 1990: 65-81), el autor argumenta que, aparte de los mecanismos de la Lingüística del Texto que elaboran Halliday y Hassan (1976) y de Beaugrande y Dressler (1981), para un texto de características inherentes audiovisuales, se necesita un análisis más amplio de su discurso verbo-icónico, para lo cual propone un marco más comprehensivo de la teoría de la comunicación global, que no se restringirá únicamente a las relaciones de conexión que ocurren dentro de la narración verbal, sino también dentro de la narración visual. En el Subapartado (2.2.3) veremos cómo sus postulados se reflejan en el ejemplo concreto del tratamiento de referencias socioculturales y sus respectivas cohesiones y coherencias dentro del discurso audiovisual subtulado.

Otro aspecto surgido dentro de la Lingüística Textual tratado por Beaugrande y Dressler (1981) en sus siete categorías de la textualidad, es el de la *intertextualidad*, otra noción significativa en la TAV, y por lo tanto también en la subtitulación. Como la Lingüística del Texto centra sus esfuerzos en construir una gramática textual (esto es, una formalización de las estructuras supraoracionales), es normal que fuera ahí dónde se acuñara el término de *intertextualidad*, gracias a la labor de Julia Kristeva, quien se inspiró en los estudios del lenguaje de Saussure (1916) y del investigador ruso M.M. Bajtín (1982). El término concreto de “hipertextualidad” es aportación del narratólogo francés Gerard Gennete (1982).

En un primer momento del desarrollo de la Lingüística del Texto surgen ciertas cuestiones sobre la producción del discurso o la construcción del sentido que han sido sometidos a examen por diversos lingüistas. Para ello, se ha recurrido en múltiples ocasiones a los constructos teóricos empleados por los lingüistas. Mas adelante se prestó una atención particular a las nociones de intertextualidad e hipertextualidad, así como a los diferentes mecanismos que las sustentan (signo, significado, sentido, referencia,

aspecto referencial, sustitución) que conectaban el aspecto semiótico con el aspecto textual basándose especialmente en el trabajo de Saussure (el primer lingüista teórico que descompuso el signo lingüístico en *significante* y *significado*) y Bajtín (quien introdujo el concepto del contexto social en la teoría saussuriana del signo lingüístico) y cuyos postulados han sido seguidos en los trabajos sobre el lenguaje filmico por Cristián Metz (1971) y Roland Barthes (1990) que comentaremos en la Sección (2.2.4).

El concepto de intertextualidad en la obra de Kristeva (1968) está definido de la siguiente manera:

El significado poético remite a significados discursivos distintos, de suerte que en el enunciado poético resultan legibles otros varios discursos. Se crea así, en torno al significado poético, un espacio textual múltiple cuyos elementos son susceptibles de ser aplicados en el texto poético concreto. Denominaremos este espacio intertextual (Kristeva, 1968: 66-67).

Ahora bien, desde el momento en que Kristeva se aparta de una concepción tecnicista de la intertextualidad, como la llama Richart Maset (2009: 141), podemos entender que la investigadora búlgara intenta recalcar que no se trata de la influencia de unos autores sobre otros, o de las fuentes de las que beben las obras, sino que es la que se da en el sistema textual: “cada texto está construido como un mosaico de las citas, cada texto es una absorción y transformación del otro texto” (Kristeva, 1968: 15). Esta visión de la intertextualidad muestra claramente la importancia de la misma al declarar que todos los textos no son sino “mosaicos” o “palimpsestos” contruidos a partir de otros textos.

Posteriormente y con un enfoque más actual y práctico, Hatim y Masón (1990: 120) definen el concepto de intertextualidad como *the way we relate textual recurrences to each other and recognize them as signs which evoke whole areas of previous textual experiences*.²⁹ Es decir, estos dos autores apelan a la experiencia previa del lector / espectador para la comprensión del intertexto (que también puede ser el intertexto filmico). Hatim y Mason (1995: 172) definen la intertextualidad como “la relación que

²⁹ *la forma de relacionar las recurrencias textuales entre ellas y reconocerlas como signos que evocan áreas completas de experiencias textuales previas.*

CAPÍTULO 2: ENFOQUE INTERDISCIPLINAR DE LA SUBTITULACIÓN

un texto mantiene con los textos que lo preceden, lo inspiran y lo hacen posible” y establecen la siguiente tipología:

- a. *Referencia*: debe especificar el título, el capítulo, etc. en que se enmarca el texto.
- b. *Cliché*: aquella expresión que llega a perder parte del significado con el paso del tiempo y tras un uso extensivo de la misma.
- c. *Alusión literaria*: que vendrá a ser una cita o referencia o una obra conocida.
- d. *Cita propia*: cuando el autor cita al otro autor.
- e. *Convencionalismo*: se trata de aquellas frases que pierden su procedencia como consecuencia de un uso repetido en el tiempo.
- f. *Proverbio*: aquella expresión que, por su uso, ha llegado a ser memorizada en competencia.
- g. *Mediación*: la plasmación en forma verbal de la experiencia hermenéutica de los efectos de un texto.

Esta tipología está pensada principalmente para el tratamiento de la intertextualidad literaria, lo que no quiere decir que no la podamos modelar para la intertextualidad audiovisual. De hecho, el modelo teórico de la traducción de Hatim y Mason, concretamente en sus dimensiones pragmática y comunicativa, se está aplicando en las investigaciones de doctorado dentro del marco de la TAV tanto de la Universidad Jaime I como en la Universidad Autónoma de Barcelona, según Duro (1990: 26).

En el caso del cine, el concepto de intertextualidad es de gran importancia porque puede haber uno o varios intertextos (obras literarias u otros largometrajes) que actúan como intertextos de una película en concreto. Sin embargo, en estos casos debería reelaborarse la tipología ofrecida por Hatim y Menon, y adaptarse al ámbito de la traducción audiovisual, donde los intertextos operan de otra forma, principalmente dependiendo del código y del canal a través de los cuales se transmiten.

Como sugiere Botella (2009: 5) en su artículo sobre los intertextos audiovisuales, el uso de éstos por parte de un autor (ya sea de cine, literatura, televisión, cómics) no es algo arbitrario, sino que responde a una finalidad específica. En ocasiones se utiliza como un homenaje a una gran persona, una película o para fines humorísticos o paródicos. En cualquier caso, la comprensión de los intertextos por parte de los

receptores se basa en un conocimiento compartido, lo que Hatim y Mason (1994: 131) consideran *precondition for the intelligibility*. Sin este conocimiento compartido básico del proceso comunicativo, no se podría reconocer y, por tanto, recibir lo que se pretendía transmitir. Los mismos autores (1990: 128) ponen de manifiesto que *the motivated nature of this intertextual relationship may be explained in terms of such matters as text functions or overall communicative purpose*.³⁰ Puesto que no se trata, por lo tanto, de referencias ocasionales y aleatorias a otros textos, habrá que atender a la función que se deriva del uso de las mismas. A la hora de traducir, mantener la intención del emisor será un factor determinante. Y esto tiene, sin ninguna duda, una aplicación práctica evidente en el aula de traducción a la hora de confeccionar las actividades de traducción, porque los futuros traductores tendrán que estudiar la finalidad o la intención comunicativa, procurando no caer en el tópico de que el único propósito de la misma es transmitir información. Además, el estudio y la comparación del uso de la intertextualidad en diferentes traducciones nos permiten inducir normas y tendencias socio-históricas y culturales.

El interés de la narratología (como la nombró su propio autor, Gerard Genette, por el hecho de ocuparse de textos narrados, tanto en la literatura como en el cine) por la noción de la hipertextualidad resulta extremadamente útil a la hora de abarcar los aspectos socioculturales dentro de la TAV. En el primer capítulo de su obra “Palimpsestos” (1982), Genette –quien se apoyaba en sus percursores de procedencia Semiótica (Saussure) y quien amplió los campos de la Semiótica contemporánea– abre el análisis de toda la terminología de “la literatura de segundo grado” donde, nombrando las diferentes posibilidades de relaciones entre textos, en la categoría de relaciones transtextuales, enumera en cuarta posición la hipertextualidad, definida como toda relación que une un texto B llamado *hipertexto* a un texto anterior, al que se denomina *hipotexto*, “en el que se injerta de una manera que no es la de comentario”. Por tanto, el hipertexto no es sino un texto de segundo grado, o lo que es lo mismo, un texto derivado de otro texto preexistente. Los ejemplos que ofrece Genette de un texto que se deriva del anterior, al término de un proceso de transformación, y en consecuencia sin necesidad de hablar de él ni citarlo, sólo evocándolo, son la *Eneida* y el *Ulises*, ambos hipertextos de un mismo hipotexto: la *Odisea*. Sin embargo, cuando Aristóteles, en su

³⁰ *la naturaleza motivada de esta relación intertextual se puede explicar en términos tales como los de las funciones textuales o de la finalidad comunicativa más global.*

CAPÍTULO 2: ENFOQUE INTERDISCIPLINAR DE LA SUBTITULACIÓN

Poética, cita una obra sobre Edipo y a la vez la comenta, es decir, cuando “habla” de otro texto, está dando lugar a un metatexto, según Genette. En definitiva, como Medina-Bocos Montarelo subraya (1990: 17), la noción de hipertexto se entiende mejor en la oposición con el metatexto, porque un metatexto puede no cumplir una función literaria, sino que se queda en el ámbito de un puro comentario. Por el hecho de derivarse de un texto literario –una obra de ficción narrativa o dramática–, el hipertexto resultante suele ser también considerado como una obra propiamente literaria, lo que no siempre ocurre con el metatexto. En consecuencia, quedan así bien diferenciados los conceptos de comentario de un texto –que da origen a un metatexto (texto crítico)–, y la transformación o derivación de un texto, que origina un hipertexto (nuevo texto literario o dramático que se deriva del texto anterior).

En un polisistema fílmico se puede dar tanto la intertextualidad como la hipertextualidad, como observaremos en dos ejemplos que comentamos a continuación. A partir de la película española *Abre los ojos* del director Alejandro Amenábar se rueda una nueva película, *Vanilla Sky* con la misma trama argumental, pero completamente producida en EE.UU con un equipo estadounidense, lo que en la práctica fílmica se llama *remake*. Esta nueva película se considera un hipertexto en el sentido de Genette. Se trata de una nueva obra sin ninguna cita a la película ya realizada, ningún comentario en concreto, ninguna glosa adicional, que también posee sus cualidades propias artísticas y estéticas. *Vanilla Sky* es pues un hipertexto para *Abre los ojos*, que es su hipotexto.

Por otro lado se puede hablar de *autointertextualidad* en una reciente película de Almodóvar *Los abrazos rotos* en la que el cineasta español introduce descaradamente escenas enteras de su película anterior *Mujeres al borde del ataque de los nervios* dentro de la trama argumental de la nueva película, sólo que todo esto ahora se sitúa dentro de la función de su nuevo relato fílmico (porque el personaje principal es un director cinematográfico ciego, que hace mucho tiempo dejó de hacer películas, y en un momento habla de su última película nunca terminada, que en este trama lleva el título *Chicas y maletas*). Así que *Chicas y maletas* funcionan como un intertexto audiovisual como un tipo de autorreferencia.

Además de establecer esta distinción, que a primera vista puede ser difusa, creemos que los aspectos intertextuales e hipertextuales dentro de la subtitulación fílmica juegan

un papel importante, dado que una gran cantidad de películas han sido filmadas a partir de obras literarias y audiovisuales existentes y/o que contienen un grado alto de alusiones, referencias, citas de las mismas. A continuación veremos cómo se plasman estos conceptos procedentes de la lingüística del texto y de la narratología en la subtitulación.

El discurso audiovisual, los intertextos e hipertextos y la subtitulación

Para tratar acerca de las referencias socioculturales que se emiten en la pantalla en su realización tanto verbal como no verbal, algunos investigadores de la TAV recurren a acotar el campo de referencias socioculturales, de modo que dentro de dicho ámbito eligen un aspecto temático concreto que observar (los chistes, los elementos paródicos, los nombres propios, los lugares geográficos, las expresiones idiomáticas o los juegos de palabras, etc.) e investigan sus transformaciones en el sentido más amplio de la traducción, aplicándolas al contexto audiovisual y a otras que se enfocan en unas perspectivas propias al medio y la especificidad de lo audiovisual y a sus restricciones. A partir de ahí intentan deslindar los problemas traductológicos de las transferencias de los elementos socioculturales. Para el análisis de dichas transferencias y sus respectivas representaciones en la traducción de un texto audiovisual, debería irse más allá de las posturas estrictamente lingüísticas y contemplar cómo otros aspectos icónicos interactúan para construir los diferentes sistemas de significado y códigos presentes en un texto audiovisual.

En cada comunicación, además de dirigirnos a un locutor a través de palabras (la parte verbal), utilizamos gestos (la parte que pertenece a los rasgos icónicos, visuales, de la comunicación humana) con el fin de explicitar, adicionalmente, lo que estamos diciendo. De forma similar, en una interacción apropiada al texto audiovisual se producen unos mecanismos de cohesión y coherencia que superan el ámbito de la simple Lingüística del Texto. A través del estudio de estos mecanismos se pretende descubrir un marco más amplio en el que se insertan los mecanismos que describen el funcionamiento y la producción del discurso audiovisual.

Para cumplir su función comunicativa, en un texto audiovisual es necesario establecer la cohesión y coherencia, principalmente entre el aspecto icónico y verbal, o sea, entre la imagen y la palabra. Muchas veces las referencias socioculturales no vienen

CAPÍTULO 2: ENFOQUE INTERDISCIPLINAR DE LA SUBTITULACIÓN

dadas sólo en uno de estos dos aspectos, sino siempre cohesionadas, como de costumbre ocurre en la comunicación humana. Autores como Halliday y Hassan (1976) y de Beaugrande y Dressler (1981), introdujeron los términos *cohesión* y *coherencia*, procedentes de la Lingüística Textual, para explicar cómo se realiza el discurso humano, al nivel léxico. Tanto *cohesión* como *coherencia* presentan un mecanismo sustentador discursivo, y por ello tienen un potencial explicativo de nuestro modo de procesar el discurso. De todos modos, ha de advertirse que la coherencia debe ser entendida no como un rasgo inherente sólo a los textos, sino también como un estado psicológico que hace que, en cierto contexto y para unos interlocutores determinados, un texto resulte coherente o no lo sea (Bernárdez Sanchís, 2004: 211). Cuando transponemos al medio audiovisual y al tratamiento de la traducción de las referencias socioculturales estos conceptos de la lingüística textual utilizaremos el término de “valor añadido”, acuñado por Chaume Varela (en Duro, 1990: 80) con el propósito de explicar un vínculo específico a partir del cual nace la unión entre lo verbal y lo icónico de un texto audiovisual, que debería de estar en el foco de atención del traductor audiovisual cuando ejerce la traducción subtitulada, dado que ambos aspectos se inscriben en la comunicación global.

Chaume Varela (en Duro, 1990: 78) ofrece un caso paradigmático de subtitulación de referencias socioculturales, en el cual demuestra que el modelo de Halliday y Hasan no incluye la coincidencia temporal y de significado del enunciado verbal con la imagen simultánea que lo ejemplifica. En su caso, ambos canales de comunicación (el sonido y la imagen) comunican la misma información. Al descodificar la problemática de los juegos de palabras (la traducción idiomática de “they have five legs” acompañada con los movimientos ostensibles de cinco dedos del actor principal que simbolizan cinco patas del caballo), en un caso concreto (la subtitulación de *Viva Zapata* de Elia Kazan, 1960), Chaume Varela (en Duro, 1990: 78) no lo observa sólo como un rasgo traductológico de carácter cultural, sino también desde la perspectiva de Lingüística de Texto, específicamente el de la cohesión y coherencia en el medio audiovisual, así que ya no se trata sólo de explicar la problemática traductológica (fielmente traducir con la castiza expresión española de “dar gato por liebre”) sino de incorporarla como tal en el discurso audiovisual. Por eso, el caso de juegos de palabras, como lo ve Chaume Varela, no radica sólo en el aspecto verbal que se transmite a través del subtitulado, sino

también en el aspecto visual e icónico que ejercen los actores (en caso concreto Marlon Brando, en papel de Zapata, moviendo los dedos en la pantalla).

Chaume Varela elabora su argumento sobre el hecho cultural de que en la cultura meta (española) no se conoce el paradigma de “tener cinco patas” o piernas como algo defectuoso, que es propio de la cultura anglosajona, y que la ayuda visual de la mano de Brando explicitaba la significación verbal. Con eso, Chaume Varela demuestra que, al tratar las referencias socioculturales dentro del texto, debemos tomar en consideración que el texto audiovisual no solo narra a través de lo verbal sino que también narra su historia a través de lo visual, y por ello los dos componentes de la macro-señal filmica deberían estar en cohesión y coherencia, y como tal plasmarse en los subtítulos. Por eso, en vez de hablar sólo de la traducción audiovisual, ha de tenerse en cuenta un marco más amplio, el de una teoría más global de la comunicación, a partir de la cual se hace hincapié entre el signo lingüístico con su referente simbólico del mundo real o del mundo imaginario. (Chaume Varela en Duro, 1990: 79).

Por ello concluye Chaume Varela que sobre la base de “diferentes sincronías, la especificidad del texto audiovisual y el foco de interés” el traductor debe centrarse en la consecución de un texto coherente y bien cohesionado a partir de los mecanismos que le proporcionan los diferentes códigos de significación del texto audiovisual y que dentro de tal ámbito ejerce la traducción de las referencias socioculturales que también coinciden y están condicionadas por este carácter verbo-icónico del mismo discurso audiovisual.

Para el análisis del tratamiento de las referencias socioculturales y sus respectivas traducciones, debería contemplarse también cómo otros intertextos e hipertextos audiovisuales interaccionan para construir los diferentes sistemas de significado en un texto audiovisual. Aunque hay muchos trabajos centrados en la intertextualidad y la hipertextualidad, todavía son pocos los que se enfocan hacia un análisis pormenorizado de estos fenómenos en la TAV en general y en la subtitulación en particular. El hecho de que una película tenga un intertexto o hipertexto es intrínsecamente un rasgo sociocultural, porque, como ya hemos mencionado en el capítulo anterior, siempre existe una finalidad por la que se introducen estos tipos de textos de segundo orden. En el campo de la TAV, Botella (2009: 7) cita a los ya mencionados Hatim y Mason, quienes piensan que el traductor debe estar preparado para encontrar “señales

CAPÍTULO 2: ENFOQUE INTERDISCIPLINAR DE LA SUBTITULACIÓN

intertextuales” en el marco filmico. De hecho, estas señales son “elementos del texto que ponen en marcha el proceso de la búsqueda intertextual, motivando el acto de la elaboración semiótica” (1995: 174). Por tanto, para traducir la intertextualidad o hipertextualidad es necesario descubrir el estatuto informacional (forma), el intencional (función) y el semiótico de la referencia. Los mismos autores (Hatim y Mason 1990, citados en Botella, 2009: 7) establecen una lista de prioridades a la hora de transferir la intertextualidad, a la que nosotros añadiremos la hipertextualidad.

- Mantener el estatuto semiótico.
- Mantener la intencionalidad.
- Mantener los elementos lingüísticos que dotan de coherencia al texto.
- Preservar, si es posible, el estatuto informativo.
- Preservar, si es posible, el estatuto extralingüístico.

Así pues, el papel del traductor resulta difícil cuando debe enfrentarse con los intertextos e hipertextos. Cuando los percibe, debe primero analizarlos en profundidad para decidir si serán comprensibles por la audiencia meta, o si la distancia entre el receptor meta y el texto origen es demasiado grande. Como un mediador entre ambas culturas, tendrá que buscar la solución más *apropiada, adecuada o aceptable* (como hemos visto que la caracteriza Toury en la Sección 2.2.1) para que su significado y sentido llegue a ser entendido por el público. Por eso, Botella (2009: 8) ofrece unas pautas que cada traductor puede seguir cuando se encuentre ante la problemática de la intertextualidad o hipertextualidad:

1. Detectar el intertexto (proceso de detección): estar preparado para percibir las “señales intertextuales” que permitan descubrirlo. La experiencia previa del traductor, como lector, será determinante para llevar a cabo esta primera fase del proceso.
2. Documentarse sobre posibles traducciones anteriores de la referencia para intentar recurrir a ellas en la medida de lo posible, de modo que los nuevos receptores estén en igualdad de condiciones que los del texto original.

3. Decidir si el intertexto será comprensible para los nuevos receptores o si les resultará opaco atendiendo al grado de mediación. Si el traductor considera que es opaco, podrá recurrir a estrategias como la adaptación cultural, la naturalización, la neutralización o incluso la omisión.
4. Respetar el contenido y la función [...] que el emisor trata de transmitir. No perder nunca de vista el ámbito de interés del texto origen y, si fuera necesario, sacrificar parte de la forma en pro del contenido.

Los conceptos de intertextualidad e hipertextualidad son clave a la hora de tomar una decisión respecto a sus traducciones audiovisuales respectivas, porque influyen directamente en la subtitulación de un texto audiovisual (una película) y en la obra en sí misma. En las películas en las que se hacen referencias claras a obras literarias o a otros textos audiovisuales (cuando se cita la *Biblia*, por ejemplo, o grandes obras de la literatura, como *Otelo*, de Shakespeare), el traductor puede citar las fuentes originales (traducciones de reconocido prestigio en la cultura meta) para utilizarlas en los subtítulos.

2.4. Semiótica cinematográfica: Christian Metz

En cine, toda una semiología de la denotación es posible y necesaria puesto que un filme está hecho de varias fotografías (noción de montaje, con sus infinitas consecuencias), que en su mayoría no nos ofrecen más que aspectos parciales del referente diegético. Una ‘casa’, en el cine, será la imagen de una escalera, luego uno de los muros captados desde el exterior, luego un plano cercano de la ventana, luego una breve vista de conjunto de edificio, etc. Aparece así una especie de articulación filmica, que no tiene equivalente alguno en fotografía: la denotación misma aquí está construida (no reproducida), organizada y es hasta cierto punto fruto de una codificación. (Metz, 2002: 122)

La Semiótica o Semiología se ocupa del estudio de la producción del significado, mientras la Lingüística estudia la producción del significado por medio de las lenguas naturales o idiomas. Esta es la visión de la Semiótica por su fundador, el ginebrino Ferdinand de Saussure, a pesar de que otros investigadores de la lingüística

CAPÍTULO 2: ENFOQUE INTERDISCIPLINAR DE LA SUBTITULACIÓN

postsaussureana, como Lotman (1922-1993), sugieren que la lengua natural es el modelo de todo código, y por consiguiente la Semiótica es una parte de la Lingüística. Esta discusión sigue vigente en los círculos académicos, como explica Garrido (1982: 14), a pesar de que a la mayoría de los especialistas no les parece fundada la segunda opinión. Sea como fuere, la Semiótica ha aportado innovaciones destacables al campo de la Lingüística y al de las llamadas Ciencias de la Comunicación porque ha hecho posible observar, contemplar, comentar y relacionar el mundo humano en todas sus facetas sociales y culturales, sobre la base de los sistemas de signos, desde las señales de tráfico hasta el lenguaje de la moda, desde el código Morse hasta lenguaje del teatro. Precisamente al amparo de la Semiótica se va a desarrollar la Semiótica filmica, principalmente en los círculos franceses –Cristian Metz, Roland Barthes– y luego, por los semióticos del cine de origen italiano Paolo Pasolini, Gianfranco Bettetini, Francesco Casetti y Umberto Eco. Cristián Metz será indiscutiblemente el fundador de la Semiótica filmica, rama de la Semiótica general. Jorst lo describirá, en el prólogo de la publicación más importante de Metz, *Los ensayos sobre la significación del cine*, como el “fundador de la discursividad” filmica (en Metz, 2002: 13), o en palabras de Foucault (refiriéndose a Metz, Eisenstein y Bazín), “tienen esto en particular: no son solamente los autores de sus obras, de sus libros. Han producido algo más: la posibilidad y la regla de formación de otros textos”.

Gracias a Cristian Metz, la Semiótica filmica ha empezado su andadura hacia un campo aplicado de la Semiótica general, tomando como objeto de estudio el cine y los textos filmicos. Como advierte Garrido (1982: 17), en la práctica, la Semiótica ha empezado a englobar la Lingüística, y nombra el cine como ejemplo: al analizar una película, la Semiótica filmica ha empezado a integrar, además del estudio de la composición cinematográfica, el de los diálogos (Semiótica de la comunicación verbal o lingüística), el de las secuencias de la historia (Narratología o Semiótica de la narración), el del comportamiento físico (Semiótica de la comunicación no verbal), etc. A partir de estos puntos de vista, la Semiótica filmica hoy en día se ve más como una metodología adecuada para el análisis textual filmico, alejándose de sus patrones estructuralistas y guiándose hacia la pragmática del texto filmico. Por eso, no se ha constituido todavía como una ciencia, pero a través de sus autores y teóricos filmicos, se ha intentado fundamentar teóricamente las relaciones entre practicas significantes y

simbólicas (todas las practicas que habitualmente se incluyen bajo el nombre genérico del arte: pintura, escritura, escultura, gesticulación, escenografía, y en este caso concreto cine) y el lenguaje codificado.

La aportación de Metz se refleja en el hecho de que, a pesar de su intento en los comienzos por ocuparse de los problemas puramente lingüísticos y de tratar el estudio del significado y significante en el texto filmico, de acuerdo con otros teóricos filmicos, (especialmente con Barthes) llegó a la conclusión de que el discurso y el texto filmico eran demasiado complejos para reducirse a las convenciones de una lengua. A pesar de que algunos precursores, como Einstein, explicaban el montaje como una sintaxis de la lengua, las imágenes como palabras y las secuencias como frases, Metz (2002: 156) argumentó que aquellos autores no conocían verdaderamente el ámbito de la Lingüística y que por eso eran imprecisos, e introdujo en su artículo *El cine: ¿lengua o lenguaje?* (1971) una nueva definición del cine como lenguaje, porque el cine como tal no se puede descomponer en unidades discretas, sino que se construye sobre una combinación de unidades sintagmáticas. Según Jorst (2002: 19), la idea de las unidades sintagmáticas de Metz procede de dicotomías sucesivas, según los métodos usuales de la Lingüística: planos autónomos / sintagmas, sintagmas no cronológicos / sintagmas cronológicos, sintagmas descriptivos / sintagmas narrativos, sintagmas narrativos alternados / sintagmas narrativos lineales, escenas / secuencias, secuencias por episodio / secuencias ordinarias. Sin embargo, como afirma Jorst (2002: 19), Metz las coloca sólo en el ámbito de la estructura visual del filme, sin tener en cuenta que la gran sintagmática debería abordar a la vez el elemento sonoro y hablado. La importancia de Metz radica en el hecho de que intentó definir y modelar el cine, afirmando que no puede ser tratado como lengua, o al menos no en el sentido estricto saussureano, puesto que no podemos considerar las imágenes como signos ni como unidades semejantes a las palabras ni organizarlos según las reglas de una sintaxis gramatical. Además en sus ensayos siempre advierte que las aportaciones de la Lingüística como ciencia se deben tomar con prudencia (2002: 158).

Todos los teóricos contemporáneos de la teoría filmica (Chateau 1990:b3 y b4, Casetti, 1994: 164-165) indican que Metz fue el primero en proponer el análisis del texto filmico como objeto de estudio de la Semiótica filmica y en recurrir a la teoría de los códigos como enfoque para los estudios semióticos filmicos, que hasta hoy sigue

CAPÍTULO 2: ENFOQUE INTERDISCIPLINAR DE LA SUBTITULACIÓN

siendo válido. De hecho Metz, en sus ensayos sobre significación, pone de relieve la heterogeneidad de lenguajes y sistemas, de los códigos que configuran el discurso filmico, dotándolo de su extraordinaria potencialidad comunicativa, lo que supone una aportación muy valiosa en la TAV. Por eso, los conceptos de la Semiótica filmica de Metz para el texto y el discurso audiovisual filmico y la descripción, especificación y delimitación de los códigos cinematográficos son extremadamente útiles a la hora de definir y abarcar los procesos traductológicos y el tratamiento de los elementos socioculturales, porque aquellos se desarrollan y ocurren en un ámbito peculiar y complejo. Mediante la comprensión de la problemática de la composición filmica, de su lenguaje y de sus representaciones para los canales visual y auditivo se comprenden mejor los códigos, la problemática traductológica y el tratamiento de los aspectos culturales.

Semiótica filmica y subtitulación

Para estudiar el texto filmico y el código filmico, se ha recurrido en múltiples ocasiones a los constructos teóricos por la vía de la Lingüística, la Semiótica y la Psicología cognitiva. En un primer momento se prestó una atención particular a la noción del texto o la narración filmica, así como a los diferentes mecanismos que la sustentan (referencia, simbolismo, significación narrativa, yuxtaposición de imágenes narrativas, relaciones espacio-tiempo), basándose especialmente en el trabajo de Eisenstein y su teoría del montaje (entre 1937 y 1940). Por eso, Metz afirma que “una verdadera definición de la especificidad cinematográfica no puede darse más que a dos niveles: *discurso filmico* y *discurso en imágenes*, [...] donde discurso filmico es específico por su composición” (2002: 83), y añade que, mientras en su nacimiento estuvo acompañado por el *discurso en imágenes*, posteriormente se le incorporó la palabra, el sonido y la música. Por eso, “estos lenguajes” no se sitúan en un mismo plano respecto al cine, no tienen la misma importancia desde el comienzo de cine. Otro rasgo esencial del cine es que la “riqueza de connotaciones –semiológicamente hablando– es lo que distingue a una novela de Proust de un libro de cocina, a una película de Visconti de un documental quirúrgico” (2002: 100). Esta afirmación de Metz es de gran validez tanto en su aspecto semiótico o semiológico como en el hecho de que Metz atribuye una cualificación artística al cine de autor, porque, para decir que

una película es una obra de arte, todos los aspectos del lenguaje cinematográfico deberían estar relacionados, ordenados y constituidos de una y no de otra forma. Para un traductor audiovisual, encargado de subtitar las películas, es fundamental que, antes de insistir en la relación de la producción (el film) con el sistema (los códigos), se sitúe en el aspecto funcional y comunicativo de la película, o lo que es lo mismo, en la relación entre producción y referente. Aunque esto no signifique perder de vista las implicaciones que la primera de estas dos relaciones tiene con la segunda –sobre todo las paralingüísticas, no verbales– partimos del supuesto de que una película no existe como tal si no es en función de la narración (lingüística, ideológica, política) dirigida a los espectadores, de modo que los traductores deben tomar en cuenta el carácter de enunciación con fines comunicativos al subtitar. Tanto la narración como los demás aspectos del cine componen el lenguaje del cine, que Rosellini, casi inconscientemente, pero como profesional del medio aduce en su afirmación “el cine es un lenguaje poético”, (en Metz, 2002, vol.1: 70). Por eso, con la intención de resolver la “sintaxis” cinematográfica, como ya hemos mencionado, la sintagmática cinematográfica.

[...] lenguaje cinematográfico, es [...] ese nivel específico de codificación que constituyen las organizaciones significantes propias del filme y comunes a todos los filmes. Sería, pues, más justo decir que el cine en tanto tal no tiene segunda articulación. Pero el cine como totalidad – es decir, el conjunto de todo lo que se dice en todos los filmes, así como todas las organizaciones-significantes (perceptivas, intelectivas, iconológicas, ideológicas, simbólicas, etc.) que entran en juego para la comprensión de un filme entero – representa un fenómeno mucho más amplio, en cuyo interior el lenguaje cinematográfico no constituye más que una capa significativa entre otras. En esta medida, no es en absoluto imposible que determinadas significaciones cinematográficas obedezcan a sistemas que presentan, en un sentido u otro, una o varias articulaciones. La noción del lenguaje cinematográfico es una abstracción metodológica: en los filmes, dicho lenguaje nunca aparece sólo, sino que siempre está mezclado con otros sistemas distintos de significación culturales, sociales, estilísticos, perceptivos. (Metz, 2002, vol.1: 86)

Para Metz, como vemos, cada película, a pesar de tener su propio lenguaje cinematográfico interno, se relaciona dentro de un contexto o sistema más grande y

CAPÍTULO 2: ENFOQUE INTERDISCIPLINAR DE LA SUBTITULACIÓN

abarcador, así que los procesos de significación dentro de una película (o dentro de una escuela de cine) se correlacionan con los procesos de significación cultural, social, etc. Para describir qué compone lenguaje cinematográfico, Metz (2002, vol.1: 86-87) continúa:

[...] el mensaje cinematográfico total pone en juego cinco grandes niveles de codificación, cada uno de los cuales es una especie de articulación. **1** la percepción en sí (sistemas de construcción de espacio, de las “figuras” y de los “fondos”, etc.) en la medida en que constituye ya un sistema de inteligibilidad adquirido y variable según las “culturas”; **2** el reconocimiento y la identificación de los objetos visuales y sonoros que aparecen en la pantalla, es decir la capacidad (también cultural y adquirida) de manipular correctamente el material denotado que ofrece el filme; **3** el conjunto de los simbolismos y las connotaciones de diversos órdenes que se vinculan a los objetos (o a las relaciones entre objetos) incluso fuera de los filmes, es decir en la cultura; **4** el conjunto de las grandes estructuras narrativas que se dan incluso fuera de los filmes (pero también en el interior de éstos), en el seno de cada cultura; por último **5** el conjunto de los sistemas propiamente cinematográficos que organizan un discurso de tipo específico a los distintos elementos que las cuatro instancias precedentes ofrecen al espectador.

Metz tiene en cuenta, además del lenguaje cinematográfico propiamente dicho, determinados sistemas culturales de significación de gran amplitud, que desbordan los límites del cine, pero intervienen, pese a todo, en el desciframiento del cine como totalidad. Por eso, entre los teóricos del cine se formó la idea de que el cine no es sólo la película en sí misma, sino también un producto cultural y social que por una parte representa una mirada de su director, pero por otra, más importante, también un aspecto propio de la cultura, como un sistema más grande, en el cual se inscribe.

Otro concepto de Metz, que nos parece interesante es la pluricodicidad o *banda de imágenes* y *banda de sonoros*, como los denomina. Al estudiar los “sistemas filmicos textuales” en su relación producción / sistema, Metz los entiende como una multiplicidad de códigos, de los cuales sólo algunos son específicamente filmicos. Los opositores de Metz le reprochan que se limite a explicar el funcionamiento de elementos –más o menos variables– en los filmes de fuerte codificación, pero que este análisis no

revele el funcionamiento de invariantes (Hernández Esteve, 1980: 203-204). Por otra parte, consideramos que sus aciertos en la constatación de variantes son muy importantes en el desarrollo de la Semiótica filmica (como una vía más fecunda de estos estudios) y en su transposición al campo de la TAV. “La simbólica del cuerpo humano, el lenguaje de los objetos, el sistema de colores (para los filmes en color) o las voces claro-oscuros (para los filmes en blanco y negro), el sentido de la indumentaria, el discurso del paisaje” (Metz, 2002, vol.1: 163) son todos estos signos los que explican el funcionamiento del texto fílmico o audiovisual. Al traducir en la modalidad subtitulada, todos estos aspectos se ponen en juego.

A pesar de la acción verbal de los actores, todos estos códigos (maquillaje, paisaje, vestuario, ruidos, planos de cámara, miradas de cámara, luz, toda la composición filmica) influyen para constituir los filmes y sus significados y para remodelarlos en parte hasta transmitir un sentido completo, que, como ya hemos visto, se inscribe y permanecerá confinados en la cultura, en un sistema más grande “dónde deberá esclarecerlas alguna semántica profunda de carácter muy general”, como concluye Metz (2001: 163). Además, cada código utilizado, no sólo en su aspecto denotativo, sino también connotativo, puede ser también en cada cultura un rasgo de carácter sociocultural.

El uso del color es un ejemplo de esta situación, pues cada color tiene diferentes significados en distintas cultural. El color rojo en la película española *Matador* (Almodóvar, 1986), está estrechamente vinculado con el mundo taurino (el argumento principal son varios amores de un torero que dejó de torear por una cornada prematura y ahora ha cambiado los toros por las mujeres), además, se utiliza como el reconocible color de la pasión, pero también el color de la sangre (porque el torero termina matándolas como una forma de revivir la faena). En la trilogía del director polaco Kieslowski (*Tres colores: Azul*, 1993; *Blanco, Rojo*, 1994), los tres colores representan en el sentido denotativo (y a la vez cultural) los colores de la bandera de Francia, pero en cada película por separado se moldean los significados, unos más simbólicos –los tres grandes postulados de la revolución francesa– y otros más emotivos en el nivel de microcosmos humano –los sentimientos de los personajes principales:

- a. Azul: la libertad y el pasado de Julie, protagonista, y la pérdida de seres queridos (el marido y el hijo).

CAPÍTULO 2: ENFOQUE INTERDISCIPLINAR DE LA SUBTITULACIÓN

- b. Blanco: la igualdad y la búsqueda de la amante del marido de Julie, así como un símbolo de la inocencia y la pureza.
- c. Rojo: la fraternidad y la alegría de la vida narrada desde la perspectiva de los recuerdos.

En resumen, un código como el color, puede convertirse en un código lleno de significados, en su potencial filmico y a la vez discursivo. Los códigos, pues, se pueden multiplicar en sí mismos con nuevos significados y nuevos valores, encubrir toda la escena del filme y todos los planos, influir significativamente en el paisaje mismo de una película, así que su traducción nunca será fácil.

Igualmente interesante para los estudios teóricos del cine, especialmente para Metz, ha resultado ser el aspecto diegético de la narración filmica, del que otros teóricos de montaje, Eisenstein (*Hacia una teoría del montaje*, 1962), o de la imagen filmica, Mitry (*Estética y psicología del cine*, primer vol. 1963 y el segundo vol. 1965), ya se habían ocupado al analizar el narrador diegético de la película. Eisenstein lo comentó como un recurso dentro de la sucesión de los planos, mientras que Mitry se preocupó de constatar la relevancia psicológica de este fenómeno en tanto que mecanismo que dota de coherencia al discurso filmico. Como advierte Metz (2002: 37), la noción de diégesis nace para explicar la distinción entre la realidad filmica –aquella que está dentro de la ficción del filme– y la realidad que surge de nosotros, de nuestras proyecciones y de las identificaciones que hacemos al ver una película. La primera es la realidad diegética y según Metz esta noción es tan importante para la filmo-semiología como la idea de arte.

El termino procede de del griego (διήγησις), en el que significaba ‘narración’ y designaba, particularmente, una de las partes obligadas del discurso judicial, la descripción de los hechos. En el terreno del cine fue Etienne Souriau quien devolvió el término a un lugar de honor; por tanto ahora designa la instancia **representada** del filme [...] es decir, en definitiva, el conjunto de denotación filmica: el relato en sí, pero también el tiempo y el espacio ficcionales implicados dentro y a través de ese relato, y con ello los personajes, los paisajes, los acontecimientos y otros elementos narrativos, en la medida en que se los considera en su estado denotado. (Metz, 2002: 121)

Así que lo diegético se refiere a totalidad filmica, lo diegético puede ser la imagen, el tiempo, el espacio, el paisaje, el sonido, los personajes, la narración. Es una característica intrínseca del cine. En una película pueden aparecer, por ejemplo, personajes de los sueños de los actores principales, que pueden conversar en estos mismos sueños. En el momento en que empiezan a hacerlo, son los personajes diegéticos de los que nosotros percibimos como realistas. Es una forma de diégesis dentro de la diégesis. Este aspecto se manifiesta claramente en la subtitulación, porque se subtítulo en cursiva.³¹ Otro caso es cuando el personaje principal está conversando consigo mismo; también se marcan en cursiva estos soliloquios, monólogos, reflexiones del personaje principal en los subtítulos. Así, en la pantalla estará el personaje, pero no veremos cómo mueve sus labios, sino sus pensamientos y reflexiones, pertenecientes a este plano diegético. Muchas veces, las letras y la música de las canciones también pueden pertenecer a este plano diegético de la película, especialmente cuando hacen referencia a los estados de ánimo de los personajes, y moldean el ambiente sensorial y emotivo de los personajes.

A través de la diégesis filmica, en cada segmentación accederemos más profundamente al significado de la película, y de cada aspecto dentro de la misma. Las referencias socioculturales, que, como hemos visto en el ejemplo del código de color, pueden aparecer en cualquier código y manifestarse a través de este fondo diegético constituyente de una película en concreto, tendrán que estar en el foco de atención de cada traductor audiovisual si quiere ejercer su trabajo con rigor. Esta noción diegética del cine, es sumamente importante, pues en ella se integran de una forma coherente todos los elementos de la composición filmica, tanto formales como funcionales, de modo que permite a los traductores audiovisuales percibir mejor el texto filmico para descodificar todos los mensajes que ofrece al traducir porque en este marco diegético, propio del cine, se transmiten todos los mensajes simbólicos, culturales, filosóficos, sociales, humanos que un buen traductor debe reconocer y traducir a la cultura meta.

³¹ Otros autores explican los rasgos y normas ortotipográficas de la subtitulación (Castro Roig, 1990), pero sólo tomando el aspecto práctico, no desde la perspectiva semiótica, es decir que hay más allá del aspecto formal mismo del subtítulo

2.5. Síntesis

En los tres subapartados anteriores hemos procurado analizar las conclusiones que se desprenden de los estudios descriptivos y polisistémicos, así como de Lingüística textual, que buscan definir las reglas y las normas relacionadas con la traducción de cultura origen a la cultura meta, intentando aplicarlos a los estudios de la TAV. También hemos presentado los conceptos con los que trabaja la Semiótica filmica en su análisis del lenguaje filmico que facilitan el proceso de la traducción audiovisual. A pesar de que estas bases teóricas pertenecen a varias índoles – traductológica, lingüística y semiótica–, sus conceptos se unen a la hora de comprender y explicar, dentro de la teoría de la TAV, los procesos de traducción de lo audiovisual. A pesar de que, como comenta Metz, en cada teoría se han alcanzado resultados positivos en cuanto al tratamiento de los textos audiovisuales relacionados con su intertextualidad o hipertextualidad en el plano narrativo-visual o referidos a la descodificación del lenguaje filmico en su pluricodificidad (planos todos que posibilitan conocer el entorno y descubrir las normas y reglas que permiten establecer el marco para el tratamiento de referencias socioculturales) no faltan quienes insisten en que el texto audiovisual es tan complejo que la realización del tratamiento debería ser estudiada e investigada justo en el ámbito propio de este fenómeno. No obstante, consideramos que esta objeción afecta esencialmente al ámbito de la metodología empleada en estos estudios porque, salvo en el enfoque semiótico, se basa en los estudios literarios, y no específicamente en los estudios de textos audiovisuales. Por consiguiente, hasta este momento, nuestro esfuerzo ha ido dirigido a profundizar en todos los aspectos de lo audiovisual, y a comprender cómo se reflexiona y opina sobre los conceptos socioculturales que son casi siempre, cuando se trata del cine, la parte integral de su propia semiología.

Hemos visto también cómo la teoría de los polisistemas establece la noción de cultura como un sistema interdependiente e interrelacionado especializado en su repertorio y repertoremas y que, a menor escala, puede ser aplicado al cine como un polisistema específico, con sus peculiaridades verbo-icónicas, dentro del cual se realizan los mismos procesos desde el centro hasta la periferia y al revés, tanto en el plano denotativo como en el plano connotativo.

Por último, desde un punto de vista semiótico-filmico, se ha hecho referencia al destacado papel que juegan los códigos, porque la “distinción de lo denotado y

connotado halla su mejor rendimiento operativo en los análisis que aprehenden el texto” (Metz, 2001b: 175). Esto es así porque no se puede encontrar en el cine ninguna transposición de la realidad sin estas caracterizaciones, que, como hemos visto, se filtran a través del constructo diegético. El texto audiovisual, considerado en las dimensiones complejas que le han sido atribuidas desde el paradigma semiótico, constituye una de las variables indispensables a tomar en cuenta en este tipo de estudios, junto con otras condicionantes contextuales (procedentes de la Lingüística textual). Además, desde la Lingüística textual, enfocada y adaptada al discurso audiovisual, se ha propuesto un modelo de descodificación contextualizado del sistema de la cultura meta, basado en el desarrollo de unas pautas para detectar y percibir todos los posibles intertextos e hipertextos que ya se emplean en el ámbito literario, y que, según los estudios hechos por Hatim y Mason, pueden dar sus frutos en los aspectos comunicativos de los textos audiovisuales. Estas apreciaciones, junto con la relación que hemos presentado en el modelo de las estrategias traductológicas para tratar las referencias socioculturales en (la subtitulación) entre la cultura de origen y la cultura meta (cf. Ramiere, 2006: 156), nos servirán de puente para abordar seguidamente la renovación metodológica, que, siguiendo la línea de las nuevas tendencias en las teorías traductológicas, se ha producido en el campo de actuación de la llamada Teoría de la Manipulación traductológica.

3. UNA APROXIMACIÓN INTERDISCIPLINAR A LA SUBTITULACIÓN DE LAS PELÍCULAS Y AL TRATAMIENTO DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES

Dada la complejidad de los fenómenos traductológicos, lingüísticos, semióticos y la diversidad de teorías en cada una de estas perspectivas epistemológicas para comprender y explicar los diversos aspectos que constituyen la traducción audiovisual en contexto, seleccionaremos aquellos modelos, conceptos y explicaciones que guarden relación con el objetivo de dichos estudios y con la finalidad de nuestro trabajo. En este capítulo veremos cómo el interés por el contexto y por las aportaciones de las teorías que la estudian han llevado también a una renovación metodológica en el campo de la TAV, que implica una revisión de todo el proceso de reflexión y observación de la traducción audiovisual.

CAPÍTULO 2: ENFOQUE INTERDISCIPLINAR DE LA SUBTITULACIÓN

Si hasta este momento hemos hecho una revisión de las innovaciones que los estudios sobre los textos audiovisuales y el tratamiento de las referencias socioculturales han aportado desde unas teorías de corte traductológico en concreto, ahora nuestro enfoque estará dirigido a las teorías que representan una aportación más significativa al tratar el texto audiovisual traducido en el contexto dado. Según Richart Marset (2009: 75) se trata de un salto cualitativo que se refiere a las críticas radicales de unos términos concretos relativos a la traductología, como el término de *equivalencia* que todavía se considera término fundamental, a pesar que varios autores lo han ido modelando (como hizo Toury con sus respectivos conceptos de *adecuación* y *aceptabilidad*, tal como hemos comentado en la Sección 2.2.1). A medida que estas críticas radicales han ido transformando términos y conceptos clave dentro de la traductología, también transforman los enfoques existentes y ofrecen nuevos marcos para la observación y aproximación al proceso, ámbito y contexto de traducción, que puede ser aplicable, según nuestra opinión, a la traducción audiovisual y al tratamiento de las referencias socioculturales.

3.1. La teoría de la manipulación: André Lefevere

Lefevere (1997) introduce dos conceptos clave –reescritura y manipulación– sobre los cuales intenta construir una mejor comprensión de los procesos traductológicos y sus posibles implicaciones en el contexto de la cultura en la que se inscriben. Los conceptos de *reescritura* y *manipulación* están inextricablemente unidos al problema de la ideología y del poder tanto en la literatura como en la sociedad.

La reescritura manipula, y lo hace de un modo eficaz. De hecho, el estudio de la reescritura podría ser incluso más importante más allá del encantador círculo de la institución educativa, podría ser una forma de devolver a un determinado estudio de la literatura algo de la relevancia social más inmediata que el estudio de la literatura en general ha perdido. (Lefevere, 1997: 22)

El concepto de reescritura abarca por una parte el proceso de la traducción y por otra el procedimiento a través del cual llegan a los nuevos lectores, receptores y consumidores, las obras de la literatura, antologías y compilaciones, pasando por la

crítica, historiografía y edición de textos. Por ello las cuestiones esenciales que reivindica Lefevere son: quién reescribe, para quién reescribe, con qué propósito se reescribe, en qué circunstancias se reescribe.

La idea de Lefevere es que la traducción no es una simple transferencia de una a otra cultura, sino un proceso de reescritura del original, que produce en la cultura meta una manipulación textual. Esta manipulación puede ser de índole política, ideológica o social-cultural y puede ser instrumentalizada por las casas editoriales, los editores mismos, las instituciones hasta por los traductores mismos.

Lefevere toma varios ejemplos para justificar su tesis, todos de procedencia literaria. Entre ellos está la traducción del diario de Anne Frank, que antes de publicarse por primera vez, ya sufrió “correcciones” por parte del padre de la chica, Otto Frank, de modo que ya con la primera versión del diario publicada en holandés en 1947, hubo un proceso de reescritura por parte del padre al mecanografiar el texto de los cuadernos de la niña. Si todavía esto pertenece a la reescritura del original, Lefevere ofrece además los ejemplos de reescritura en el proceso de traducción, hechos por parte de varios traductores a partir de este “palimpsesto” del original, así que la traducción al inglés, al alemán o al francés no tienen muchos puntos en común a pesar de que derivan del mismo texto holandés publicado en 1947. Los pasajes que Anne Frank dedicó al problema de emancipación de las mujeres como las referencias a funciones corporales de todo tipo (un caso gráfico de hemorroides, o su primera menstruación) o unas historias concretas relacionadas con la figura de padre, o de unos amigos familiares que luego les robaron o unos nombres concretos de todos aquellos que desde el 2 de enero de 1944 se han convertido en “personajes” de una “historia”... todo eso ha sido suprimido o por completo omitido en la traducción francesa, pero sin embargo existen en la traducción alemana e inglesa. Pero el caso más interesante de traducción condicionada por la ideología que cita Lefevere (1997: 87) es el de la traducción de unos pasajes del diario del holandés al alemán, como la famosa traducción de la traductora Schütz: “er bestaat geen Grover vijandschap op de wereld dan tussen Duitsers en Joden” [no hay enemistad mayor en el mundo que la existente entre alemanes y judíos] que se traduce al alemán como: “eine grössere Feindschaft als zwischen *diesen* Deutschen und den Juden gibt es nicht auf der Welt” [no hay enemistad mayor en el mundo que la existente entre *estos* alemanes y judíos]. Luego

CAPÍTULO 2: ENFOQUE INTERDISCIPLINAR DE LA SUBTITULACIÓN

siguen ejemplos en los cuales Lefevere justifica que la traductora de la versión alemana traduce según el lema “un libro que se quiere vender en Alemania no debería contener insultos dirigidos a los alemanes”, y de esta forma suaviza y modifica gradualmente las descripciones de alemanes hechos por Ana Frank en su diario. El autor concluye diciendo que esto tuvo como consecuencia, primero la de que la traducción fuera infiel al texto original, y en segundo lugar la de recrear y reescribir una situación menos difícil y dura sobre la vida de los judíos en los Países Bajos de lo que realmente fue. A base de este ejemplo, pero también de otros –como las traducciones de las comedias griegas de Aristófanes hechas a varias lenguas y culturas– demuestran el grado de relevancia respecto a la “espinosa” cuestión de la “fidelidad” y “libertad” en la traducción. Según Lefevere (1977: 71), el asunto se zanja en la práctica en la constatación de que a pesar de que las traducciones sean “fieles” o no, se publican; y a pesar de que es poco lo que se puede hacer para evitar que una traducción “infidel” proyecte su propia imagen del original, se siguen publicando. Por eso, según él:

'La fidelidad' es simplemente una estrategia transnacional que puede estar inspirada por la combinación de una determinada ideología con una determinada poética. Ensalzarla como la única estrategia posible, o incluso permisible, es tan utópico como inútil. Los textos traducidos nos pueden enseñar mucho sobre la intención cultural y la manipulación de los textos. A su vez, estas cuestiones pueden tener más interés para el mundo en general que nuestra opinión respecto a si una palabra ha sido 'adecuadamente' traducida o no. (Lefevere, 1997: 71)

En definitiva, Lefevere se refiere a todas esas modificaciones inevitables para que una obra escrita originalmente para lectores de una sociedad determinada sea comprensible, entendible y fiel en similar grado, por parte de unos lectores pertenecientes a una sociedad y cultura diferentes a las del autor del texto original. Sin embargo, también demuestra que al escribir traducciones, historias literarias o versiones reducidas de éstas obras de consulta, etc., los reescritores adaptan y manipulan, en cierta medida, los originales con los que trabajan, para hacer que se ajusten a las corrientes ideológicas y poetológicas de su época

Además de la ideología, hay dos factores influyentes en la reescritura: el *poder* y el *mecenazgo*. El término de poder es usado por Lefevere en el sentido foucaultiano (1997:

29), i.e. no sólo como una fuerza represora, sino una fuerza que produce conocimiento, placer, discursos, etc. El mecenazgo es muy similar a los poderes de las personas o instituciones, que pueden dificultar la lectura, escritura y reescritura de la literatura. Por ello advierte Lefevere que los profesionales del campo literario –como los críticos, los escritores de reseñas, los profesores y los traductores– también moldean el concepto de la literatura y de la literatura traducida según sus ideas y visiones poéticas e ideológicas, y luego los ponen como los conceptos dominantes de una época. Lefevere (1997: 39) menciona el ejemplo de los siglos IV y V d.C., cuando la reescritura se aplicaba en gran escala a la literatura griega y latina, sobre todo para alegorizarla con el objeto de que estuviese al servicio de la nueva ideología dominante de la Cristiandad, de manera que fuese aceptable para nuevos mecenas. Lefevere (1997: 25) sigue por tanto la línea de estudios polisistémicos de Even-Zohar que concibe la literatura (que es su enfoque) como un polisistema, y además hace una crítica más sólida en cuanto a los mecanismos que manejan y gobiernan este sistema, que de vez en cuando no son sólo propios del polisistema sino que pertenecen a los estratos ideológicos, sociales –como hemos visto– y poéticos y discursivos (desde el punto de vista de la pragmática) que los generan. Los mecanismos poéticos se reflejan en “un amplio inventario de los recursos literarios, géneros, motivos, situaciones y personajes prototípicos y símbolos” que le están formando. (Lefevere, 1997: 41)

La reescritura y la subtítulo

Lefevere da plena explicación de su concepto de reescritura al ámbito cinematográfico o televisivo: “El mismo proceso básico de reescritura actúa en la traducción, la historiografía [...] y obviamente, también funciona en otras formas de reescritura como las adaptaciones para el cine y la televisión.” (Lefevere, 1997: 22).

Nos parece adecuado asociar el proceso de la subtítulo, en su aspecto tanto formal como estructural, con una reescritura audiovisual. En este primer nivel, creemos que por su rasgo formal la subtítulo puede considerarse una reescritura, porque se desenvuelve en el proceso de reescribir un discurso oral a un discurso de forma escrita, un proceso en el que se manipula el texto oral, se acorta, se adapta, se hace más breve y más adecuado para que el espectador pueda leerlo al mismo tiempo que percibe las imágenes y el sonido.

CAPÍTULO 2: ENFOQUE INTERDISCIPLINAR DE LA SUBTITULACIÓN

En un segundo nivel, es también una reescritura dentro del mismo contexto de la subtitulación, y, como afirman muchos teóricos de la TAV, no depende sólo del traductor, de un conjunto de profesionales que directa o indirectamente influyen en el mismo proceso de traducir. Como nos describe Castro Roig, (en Duro, 1990: 277), la subtitulación consta de cinco pasos:

- i. **Localización:** se trata de localizar cuándo y en qué momento los actores entran en la pantalla y producen enunciados, y de adecuar el minutaje de los subtítulos al momento de inicio y la duración de esos enunciados. Es una forma de medir y delimitar el tiempo de los componentes verbales y determinar el tiempo según el cual cada subtítulo puede permanecer en la pantalla (cada subtítulo tiene un código de tiempo de entrada y otro de salida).
- ii. **Traducción:** la traducción de una lengua a otra de los diálogos y otros mensajes narrativos orales (diegéticos –la voz en off, monólogos, las canciones, etc.) y escritos (titulares, cartas, recortes de periódicos, leyendas, mensajes manuscritos) y del mensaje icónico que proviene de la imagen.
- iii. **Adaptación** (o *sincronización* o *ajuste*): el formato del texto audiovisual subtulado se ajusta a restricciones técnicas como son el metraje de la película y a la rapidez lectora del espectador
- iv. **Simulación:** la entrega de los subtítulos realizados al cliente para ver cómo va a quedar el producto terminado. El cliente valora que los subtítulos, los parlamentos de actores y la imagen estén en perfecta simbiosis. Si no, puede pedir cambios o modificaciones. Se denomina así porque se simulan los subtítulos sobreprimiéndolos en una proyección en vídeo. Durante este proceso de simulación (en la que está presente un operario y quizá un supervisor de la empresa distribuidora) se realizan los retoques de última hora, ajustes en líneas, se decide cortar o ampliar subtítulos y se graba.
- v. **Impresión:** proceso técnico que se hace en el laboratorio cuando los subtítulos realizados se imprimen en el celuloide.

Durante estas fases, además del traductor, como observamos, el localizador y el ajustador pueden ejercer su influencia en cuanto al cambio del texto audiovisual traducido. A pesar de que cada uno tiene una función bien definida, la labor subtituladora es

un esfuerzo común, que también depende de un contexto dado de esta modalidad de traducción. Como advierte Díaz Cintas (2001: 83) “el localizador se encarga de dividir los diálogos originales en unidades subtituladas y decidir los tiempos de entrada y de salida de los subtítulos; el traductor conoce las dos lenguas de trabajo y lleva a cabo la transferencia lingüística de una a otra; mientras el adaptador o ajustador, por su parte, es un experto conocedor de las limitaciones de medio en concreto y su labor consiste en reescribir la traducción literal del guión, que le ha sido suministrada por el traductor para condensarla y adaptarla a los rigores propios de presentación: número de caracteres por línea, cambio del plano”. El número de caracteres en los subtítulos no reduce la validez de la traducción, pero sí la modifica en cierto grado, considerado adecuado en la subtitulación. Así, como argumenta Castro Roig (1990: 285), siempre que haya una referencia visual, deberá tener preferencia sobre cualquier escrita, de modo que no hace falta traducir un elemento que ya aparece visualmente en la pantalla, y lo demuestra en el ejemplo siguiente (Castro Roig, 1990: 285)

<i>As you can see in the document, the assault was planned in advance.</i>	<i>Como ves, el asalto había sido planeado.</i>
--	---

En cuanto a las referencias socioculturales, el mismo autor Castro Roig (1990: 285-286) comenta sobre las que tienen un carácter universal, que el traductor debe entrecomillar en los subtítulos, como cuando el agente Scully en la serie *Expediente X* dice “La verdad te liberará” –en la forma subtitulada irá entre comillas, porque es una frase conocida de San Juan Evangelista (capítulo 8, versículo 32), y si el espacio del subtítulo lo permite, se puede añadir la fuente de la cita.

<i>The truth will set you free. Remember this?</i>	<i>“La verdad os hará libres” (Evangelio de S. Lucas, 8.32) ¿Lo recuerdas?</i>
--	--

También es muy importante que la reescritura de referencias socioculturales previamente existentes en la cultura meta se incorpore en la forma aceptada y reconocible, pues de otro modo habrá una pérdida de sentido para el público y por consiguiente una pérdida de comunicación. Castro Roig (en Duro, 1990: 286) cita un caso en el que la

CAPÍTULO 2: ENFOQUE INTERDISCIPLINAR DE LA SUBTITULACIÓN

traducción sociocultural no es percibida por parte del traductor al español, quien aporta una traducción inadecuada y no reconocible desde el punto de vista sociocultural en el siguiente subtítulo de la serie *El príncipe de Bel-Air*:

<i>“The rain in Spain stays Mainly in the plain.”</i>	<i>“La lluvia en España permanece tranquila en el llano.”</i>
---	---

El traductor hizo una traducción literal, sin darse cuenta de que se trataba de una cita de la conocida novela británica *My Fair Lady*, cuya frase, ya tuvo éxito hasta hacerse casi célebre en España con la traducción “La lluvia en Sevilla es una maravilla”, en la que se captó el “espíritu idiomático” de la frase, además del rasgo prosódico del original.

En la subtitulación, como hemos comentado, hay al menos tres personas que reescriben el texto audiovisual traducido, y que podrían de una u otra forma imponer sus convicciones ideológicas, estéticas o lingüísticas (de hecho, un ajustador o un adaptador trabaja solo con el texto en la lengua de término y no tiene por qué conocer el texto original ni la lengua de partida), y de tal manera manipular el texto subtitulado. Pero, para Lefevere es tan importante quién o quiénes reescriben, como la manera en que cada uno de ellos hace la reescritura. Díaz-Cintas (1997: 83) ofrece unas soluciones al contexto dado, según las cuales el traductor hace de nuevo la relectura de la traducción subtitulada para asegurarse de que su traducción audiovisual ha sido respetada, o de fusionar los tres pasos dados en la subtitulación, lo que reduce el grado de manipulación. Pero la traducción subtitulada puede estar manipulada por otros factores ajenos al proceso de traducción, que responden a las razones ya mencionadas por Lefevere, de origen ideológico, político o social. A este respecto, Jiménez Serrano (en Morillas y Arias (coord.), 1997: 293) ha estudiado las traducciones de títulos de películas del inglés al español. A pesar de que el investigador ha tomado en consideración los rasgos económicos que llevan a traducir una película de un modo determinado, ha comprobado que se hacen reescrituras de los títulos originales de acuerdo con la perspectiva ideológica de un momento dado.

Desde una perspectiva histórica del desarrollo del doblaje y la subtitulación Danan (1991: 606-607) ha demostrado que los rasgos ideológicos y culturales son cruciales para optar por una y no otra forma de traducción audiovisual. ¿Cómo se explica si no,

argumenta Danan (1991: 606), que las comunidades que comparten la misma lengua no compartan las mismas versiones dobladas, teniendo en cuenta que el doblaje es un proceso costoso? Danan (1991: 607) señala que las películas dobladas en Francia no se distribuyen en regiones francoparlantes de Bélgica o Suiza o que países hispanoparlantes, como México y Argentina, opten por subtítular en vez de aprovecharse y rentabilizar las inversiones que en España se han venido haciendo en doblajes. O, como afirma Agost (1999: 190), que la televisión valenciana no proyecta películas dobladas en Cataluña sino que ellos mismos hacen su propio doblaje. Esta situación apunta a motivos de manipulación de índole lefeveriana, e indica que estas manipulaciones no se deben a cánones literarios (dónde en principio Lefevere las ubicó), sino que también establecen, en un momento histórico, los cánones de modalidades audiovisuales preferentes, como concluye Danon.

Así, la teoría de la manipulación de Lefevere subraya la relevancia de la reescritura como fuerza que potencia la evolución literaria y, también, la traducción audiovisual. Lefevere concibe la traducción como escritura productiva, es decir, una reescritura o transformación de una obra en constante proceso de mutación. Para comprender el significado del texto final, sigue el camino de la teoría de la deconstrucción (Derrida, 1997), que deshace los vínculos entre el original y su traducción y se centra en el texto meta, considerado como una fase más del proceso de creación iniciado en el texto original.

Las referencias de Lefevere a autores postestructuralistas como Barthes, Hillis Miler, Foucault, Spivak o Derrida, según Richart Maset (2009: 79), señala el momento en el que las teorías de la traducción se centran en el texto meta antes que en su relación de equivalencia con el texto original. Es el momento en el que se presta atención al contexto del texto meta y de todas las “circunstancias” (la cultura, ideología o sociología) a las que un texto traducido debería incorporarse, y sobre todo a las influencias que, debido a ello, sufre.

3.2. La perspectiva integradora. Mary Snell-Hornby

Snell-Hornby aporta en su libro “Estudios de traducción. Hacia una perspectiva integradora” (1988) nuevos métodos y enfoques a partir de la Lingüística que se pueden aplicar a la traducción (en todas sus modalidades).

CAPÍTULO 2: ENFOQUE INTERDISCIPLINAR DE LA SUBTITULACIÓN

La primera vez que comprobé la ventaja de aplicar los términos de dimensión y perspectiva a los textos fue al traducir los comentarios de los documentales filmados, mientras la imagen de la pantalla y el texto hablado se fundían en un todo compacto a través de la percepción visual y acústica. (Snell-Hornby, 1999: 75)

Snell-Hornby comparte la teoría de Nida sobre los estudios de Traducción, considerados como una disciplina separada de la Lingüística, y establece, en primer lugar, la distinción entre la Lingüística y los estudios de Traducción que, según ella (1999: 19), radica en el hecho que la primera se ocupa de la teoría y de la descripción de la lengua, y la segunda lo hace con respecto a la teoría y la descripción de *la recreación de los textos concretos*, ya sean literarios, especializados o generales (y nosotros añadiremos los audiovisuales). De esta manera, Snell-Hornby se centra en el nivel textual cuando trata de aproximarse a unos conceptos traductológicos siguiendo la línea de la escuela anglosajona de la Lingüística del texto (Halliday, 1976; Halliday y Hasan, 1976; Beaugrande y Dressler, 1981) y de los teóricos de la Traducción de procedencia alemana (Reiss, 1971; Hong y Kussmaul, 1982; Scherner, 1984), a la vez ofreciendo su propio enfoque. Según ella, el problema se presenta ante la disyuntiva de si conviene establecer unas pautas absolutas y generalizadas, o si por el contrario, debería hacerse alguna diferenciación según *el tipo de texto* y los factores que surgen en el proceso de traducción. La autora (1999: 141) apuesta por la hipótesis de que “el énfasis y la orientación deberían variar según la constelación integrada por el tipo de texto, el perfil estilístico y la extensión de limitaciones no lingüísticas”. A partir de estos tres pilares de su propuesta integradora, Snell-Hornby investiga los textos (generales, especializados y literarios) del corpus de investigación de los académicos en Gotinga, y estudia las cuestiones implicadas en la teoría, concluyendo que:

- a. Cuanto más “especializado” o “pragmático” sea un texto, más asociado estará a una situación única y concreta, y más fácil será definir la función de su traducción.
- b. Cuanto más concreta sea la situación y más claramente definida esté la función, más orientada a la lengua y a la cultura meta estará la traducción.
- c. Cuanto más “literario” sea un texto (original o traducido), más dependerá “la situación” y “la función” de la participación del lector.

- d. Cuanto más “literaria” sea la traducción, más alto será el estatus del texto fuente como obra de arte que utiliza la lengua como medio (Snell-Hornby, 1999: 145).

De esta forma, Snell-Hornby ha integrado la posición (de raigambre alemana), según la cual (Iser, 1987: 33) “la lengua está considerada como texto-en-situación, como parte de una cultura y con una función determinada” y, por otra parte, la definición anglosajona del texto “como una alternativa sistemática a la versión aceptada del 'mundo real' (Beaugrande y Dressler, 1981: 83)” y que se crea a través de la dinámica del acto individual de lectura descrita por Iser (1987).

un texto, una vez aceptado como parte de canon literario, asume un grado de independencia y estabilidad como documento de los hechos percibidos o imaginados de un artista en un tiempo, un lugar e una cultura determinados, cuando son recreados por su interacción en la mente de los lectores que viven en otro tiempo, o en un lugar o una cultura distintos. (Snell-Hornby, 1999: 143)

Snell-Hornby llama a la relación entre el texto y la cultura, o en un sentido más amplio, a la que existe entre el texto y la situación, *perspectiva* (que puede ser temporal, espacial o conectada con los valores socioculturales) y subraya que cada relación que se crea entre el texto y el lector estará siempre condicionada por algún tipo de limitación situacional o cultural, al contrario de lo dicho por Barthes, según el cual, cada obra literaria es una obra abierta.

La traducción integradora y la subtitulación

Según Snell-Hornby (1999: 75), la *dimensión* se refiere a: “la orientación lingüística existente en los términos léxicos, en los recursos estilísticos y las estructuras sintácticas que se convierte en problema de traducción cuando en la expresión lingüística está implícita la multidimensionalidad”.³²

La multidimensionalidad se refiere no sólo a la interacción que existe entre sintaxis, semántica y pragmática, sino que se “extiende a los múltiples planos de focalización como ocurre en las metáforas y *puns* (o cualquier otro juego de palabras)” (Snell-

³² Como aduce la autora, la lingüística aquí se usa en el sentido de “lengua” (la lengua como parte integrante de la cultura) sin referencia a la disciplina de la lingüística.

CAPÍTULO 2: ENFOQUE INTERDISCIPLINAR DE LA SUBTITULACIÓN

Hornby, 1999: 75). Su forma de entender la multidimensionalidad en un texto literario, se puede aplicar también a un texto audiovisual fílmico, donde el origen de este carácter no sólo radica en los aspectos lingüísticos sino también en los aspectos icónicos, dada la multicodicidad de un texto audiovisual, que a veces crea y recrea nuevos ambientes y perfiles metafóricos o multisignificantes del texto meta.

Por *perspectiva*, Snell-Hornby (1999: 75) entiende “el punto de vista del hablante, narrador o lector en lo que se refiere a la cultura, actitud, tiempo y lugar” y añade que la perspectiva se puede cambiar, por ejemplo, en la parodia y la sátira y de manera invariable en la traducción. Por consiguiente, la *dimensión* se centra en aspectos internos de la lengua, y la *perspectiva* en la relación del texto con factores externos, sociales y culturales. Y para dejarlo más claro, Snell Hornby afirma (1999: 75-76):

Si fuera posible la comparación con una entidad no lingüística, compararía entonces el texto, según lo que surgieren los términos de dimensión y perspectiva, con una fotografía o una secuencia de película, donde los elementos individuales se hacen más prominentes por el enfoque de la cámara y su entorno.

Si el enfoque de la cámara en los estudios teóricos del cine se denomina *la mirada*, el elemento imprescindible incluido en esta mirada que conforma el texto audiovisual fílmico es *el ángulo de vista* desde el que se produce aquella. Como advierte Hernández (1980: 206), aludiendo al teórico Paolo Pasolini, y su *Discurso sobre el plano de secuencia o el cine como semiología de la realidad* (ponencia leída en la tercera *Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pésaro, 1967*):

[...] mientras toda mirada supone un ángulo de vista desde el cual se practica, al considerar un filme de montaje nos aparecen físicamente hablando varias miradas y diferentes ángulos, pero también una motivación que es la que ordena la fisicidad de estas miradas y de esos ángulos de vista. A esta motivación que hace que el texto esté ordenado de un modo concreto y no de otro es a la que llamaremos *punto de vista*. (Hernández, 1980: 206)

El punto de vista de un sujeto se presentará como las motivaciones que le han llevado a producir determinados efectos para comunicar determinadas sensaciones,

sentimientos o ideas al espectador en la organización y presentación de mirada. De este modo, según Hernández (1980: 206), la mirada y el punto de vista conforman una función específica y básica del lenguaje cinematográfico, la del *sujeto de enunciación*, entendido como sujeto de la producción del texto audiovisual filmico. Este sujeto de la producción, que está presente de un modo u otro en el resultado de aquella mirada como sujeto de la enunciación, se nos aparece a la vez

como el elemento que sirve de puente entre el sistema real socializado y el sistema textual, lo que equivale a decir que mostrándonos los mecanismos y la metodología mediante la que ha codificado el espacio pluridimensional e ilimitado del objeto real socializado en un espacio bidimensional [ahora ya puede ser tridimensional por el avance tecnológico en el sector filmico] y limitado patentiza tanto su concepción del mundo como su concepción del texto. (Hernández, 1980: 207)

La idea de la perspectiva del texto y la del punto de vista en el texto audiovisual filmico añade complejidad a la labor de traducción de un texto multidimensional, pues hay que reconocer y decidir entre varias opciones de qué manera pueden reflejarse no sólo en la lengua meta sino en todo entorno audiovisual filmico (en imagen, canción, etc.) como un entorno creativo no lingüístico y cómo aplicar entonces las normas de traducción subtitulada sin infringir las reglas lingüísticas del texto meta.

Según Snell-Hornby (1999: 76), los juegos de palabras, como un tipo de referencias socioculturales, vienen a ilustrar esta cuestión. La estrategia traductora consiste en identificar y recrear múltiples relaciones en la asociación cultural (perspectiva) y la lengua (dimensión), en el plano semántico y en el fonológico, y nosotros añadiremos el plano visual y acústico. La autora toma el ejemplo de la traducción de *Alice's Adventures in Wonderland* (Lewis Carroll, 1895) del inglés al alemán (aquí veremos el caso de la traducción del inglés al español), cuando el personaje de *Mock Turtle* habla de la relación de asignaturas que se imparten en el colegio del fondo de mar:

“Reeling and Writhing, of course, to begin with” the Mock Turtle replied “and then the different branches of Arithmetic: Ambition, Distraction, Uglification and Derision.” (Snell-Hornby, 1999: 76)

CAPÍTULO 2: ENFOQUE INTERDISCIPLINAR DE LA SUBTITULACIÓN

Snell-Hornby (1999: 76) concluye que las dimensiones relevantes para el análisis del traductor son siguientes:

- a. La congruencia semántica de los verbos *to reel* (tambalearse) y *to writhe* (retorcerse) con un agente ágil en constante movimiento, como corresponde a las criaturas cuando están bajo del mar.
- b. La asociación por afinidad fonológica (*reeling, writhing*) con las primeras tareas escolares de los ingleses *reading and writing*.
- c. La afinidad fonológica de los cuatro vocablos connotativos *ambition, distraction, uglification* and *derision* con *addition, substration, multiplication and division*, y los diferentes niveles de diferencia entre ellos.
- d. las connotaciones negativas de *derision* y el neologismo *uglification* que reflejan la modalidad tristonada del discurso de *Mock Turtle* y reproducen la severidad didáctica en el diálogo.

La traducción al español del fragmento, realizada por Manuel Garrido (1995: 198) es:

Pues lo primero que nos enseñaban era a *beber* y a *escupir* –le contestó la Tortuga– y después las diversas ramas de la Aritmética: a *fumar* y a *raptar* y también a *mutilar* y a *dimitir*.

Al analizar la versión castellana del texto, según Snell-Hornby (1999: 78):

- a) Se ha intentado conservar el modelo formal de constantes y variables, en particular cuando
- b) Los vocablos ingleses se sustituyen por otros existentes en la lengua castellana: ‘fumar’ en lugar de *sumar*, ‘reptar’ en lugar de *restar*, ‘mutilar’ por *multiplicar* y ‘dimitir’ por *dividir*, que reproducen por simple afinidad fonológica los cuatro elementos básicos de la enseñanza elemental en la materia de Aritmética en los colegios españoles,
- c) Junto a las asociaciones fonológicas se conservan las connotaciones peyorativas de los vocablos ingleses en el sentido literal, excepto en *raptar* que lo hace en sentido metafórico.

Como hemos visto, en los ejemplos concretos que utiliza Snell-Hornby, el concepto de dimensión se refiere a las relaciones que se observan entre estructuras y elementos lingüísticos del texto (se trata de la *congruencia semántica*, asociación por *afinidad fonológica* y *formaciones morfológicas*) junto con *connotaciones*. Pero el último elemento, en su relación con el trasfondo sociocultural, por una parte, y la imitación paródica, por otra, enlaza con su segundo concepto de perspectiva, que, igual que la dimensión, abarca un sistema de relaciones cambiantes, las cuales en este caso trascienden el texto hasta centrarse en su situación inmediata y su trasfondo cultural. Como afirma en autor:

La perspectiva no es necesariamente un problema traductológico cuando se trata de un trasfondo cultural distante y exótico tanto para el lector de la lengua de origen como para el de la lengua de llegada, sino que presenta dificultades reales cuando el lector [en nuestro caso el espectador] del texto en lengua original se le considera miembro de un grupo cultural o social, y cuando se presupone un conocimiento, o incluso una relación con esta cultura. Aquí la cuestión de la perspectiva afectaría de manera clara a la recepción de la obra traducida. (Snell-Hornby, 1999: 77-78)

Estos aspectos también se aprecian en la versión subtitulada al castellano de la película de animación *Alice's Adventures in Wonderland* (Walt Disney, 1951). Dichos aspectos están recogidos en su traducción filmica subtitulada, y son más reconocibles (por los espectadores y por el traductor también), pues las tortugas y los peces se mueven mientras explican lo relativo a *reel* y *writhe*, y en cuanto a los “cuatro campos de Aritmética”, también lo demuestran corporalmente, v. gr. *uglification*, haciendo guiños y muecas con la cara, facilitando de esta forma la comprensión de todas las connotaciones. El foco de la cámara y la mirada (oculta del sujeto de la enunciación tras la potencia de las imágenes que vehicula, organiza y motiva) dirigida hacia estos movimientos potencia la nitidez de las imágenes de los animales debajo del mar, y por consiguiente la nitidez de la narración filmica que aquellos conforman, remitiendo al espectador (y al traductor) un grado elevado de iconicidad que le ayudará a descodificar y trasladar todo el sentido del texto audiovisual, en todas sus dimensiones. Esta imagen nítida se convierte en un vehículo que estructura y conecta el significado con su sentido.

CAPÍTULO 2: ENFOQUE INTERDISCIPLINAR DE LA SUBTITULACIÓN

Según Snell-Hornby (1999: 80), el aspecto metafórico apenas se trata en los estudios clásicos de traducción de las escuelas de orientación lingüística. Estudios posteriores sí tratan este tema, y entre los ensayos más novedosos y desde el enfoque de la TAV están los de Miguel Mateo *The translation of irony* (1994), Walther Redfern *Traduction, puns, clichés, plagiat* (1997) y Veisbergs *The contextual use of idioms, wordplay and translation* (1997). Snell-Hornby trata la metáfora como un concepto cultural, desde su perspectiva integradora, relacionándola con los mencionados conceptos de dimensión y perspectiva.

En traducción, el problema fundamental que plantea la metáfora es el hecho de que las diferentes culturas, y por tanto diferentes lenguas, expresan los conceptos y crean los símbolos de manera distinta, y de ahí que el sentido de metáfora sea en muchos casos de origen cultural. (Snell-Hornby, 1999: 81)

Para ilustrar su argumento sobre el uso de las metáforas, Snell-Hornby (1999: 81) toma un ejemplo de Newmark: *She is a cat*. En la cultura inglesa, se utiliza “cat” con el sentido de “rencoroso, malicioso”, aspecto que no ocurre en alemán con *Katze* (gato), que se asocia con la gracia y agilidad. Un posible equivalente en alemán, propuesto por la autora, es *Sie ist eine alte Ziege* (cabra vieja), que expresa una mezcla de estupidez y desagrado, que tiene un sentido aproximado a la expresión inglesa, aunque no exacto. De este modo, la metáfora es un conjunto de al menos tres dimensiones, y con ellos alude Snell-Hornby a la idea de Newmark de la dimensión de semejanza, disparidad y “una nueva verdad” que se crea en torno a la metáfora utilizada. Esa nueva verdad requiere “suspension of disbelief, a fusion of perception and imagination” (Newmark, 1985: 296). Y en cuanto a la perspectiva de la metáfora, existe un desarrollo diacrónico porque, como comenta la autora (1999: 82) algunas metáforas se “desgastan” con el tiempo, se dejan de usar con su sentido original “gracias al proceso gradual de lexicalización por la contribución familiar que forma parte de la herencia cultural”. Por consiguiente, cada metáfora tiene su perspectiva tanto histórica como cultural.

De este modo, Snell-Hornby retoma la postura de Dagut (1976: 32) sobre la posibilidad de traducir cualquier metáfora dada en la lengua meta, un hecho complejo que dependería de:

- 1) Las *experiencias culturales* y *asociaciones semánticas* particulares que utiliza.
- 2) Hasta qué punto pueden o no ser reproducidas de manera adecuada en la lengua meta, dependiendo del grado de coincidencia en cada caso particular.

Snell-Hornby examina un rasgo sociocultural como es la metáfora y su (in)traducibilidad, desde la mirada de una metáfora en contexto, o sea, siempre como una metáfora condicionada cultural y textualmente. Esta visión integradora, en el sentido más amplio, tendrá impacto en cómo encuadrar las metáforas y juegos de palabras en sus respectivas traducciones audiovisuales, porque este “nuevo contexto” también las posiciona y determina de una u otra forma. En la subtitulación puede haber restricciones, pero también, gracias a la imagen o cualquier otro código cinematográfico, se pueden apreciar mejor todas sus dimensiones. Díaz-Cintas (2001: 128), refiriéndose al discurso subtulado, sugiere que a pesar de que en la subtitulación hay una tensión de códigos y el resultado de esta metamorfosis de oral a escrito suele ser una reformulación lingüística más formal y rígida, los subtítulos restauran muchas de las tradiciones del lenguaje literario más convencional, que los intercambios dialogados de los filmes han venido poniendo en tela de juicio, como comentan Lambert y Delebastia (1996: 35). Por el hecho de que el discurso subtulado posee estas características literarias, cuando aparezca una metáfora o un juego de palabras, el traductor de los subtítulos se verá más inclinado o forzado a recrear estas dimensiones y perspectivas. Como Díaz-Cintas subraya (2001: 133), cuando estos juegos de palabras o metáforas tienen un valor humorístico, muchas veces la interpretación cómica se apoya en el soporte gestual de los actores. Así, la traducción del humor “se ve subordinada a otra coordenada de entrega con la que el traductor ha de ser familiarizado”. Solo el visionado de la escena (o sea, los códigos visuales o códigos acústicos, el paisaje, etc.) le permitirá decantarse por una u otra configuración del subtítulo. Zabalbeascoa Terán (1993: 91) presenta una serie de observaciones sobre los riesgos que se corren en la traducción de los aspectos humorísticos, que también pueden aplicarse a los aspectos metafóricos: 1) falta de coherencia y pérdida de inteligibilidad, 2) pérdida parcial o total del efecto cómico (o metafórico), 3) pérdida de la naturalidad de la versión subtitulada. Esas debilidades se deben tratar de evitar a toda costa, pero como añade Díaz-Cintas, al

CAPÍTULO 2: ENFOQUE INTERDISCIPLINAR DE LA SUBTITULACIÓN

traducir las metáforas, se dan con mucha frecuencia estas faltas de coherencia y pérdida total de sus dimensiones.

3.3 La propuesta interdisciplinar

Hemos señalado que una perspectiva tanto ideológica y cultural (los factores externos al texto), como una integradora (los factores internos al texto) pueden desplazar el punto de interés de la mera manipulación del texto a la concienciación de la posibilidad de desarrollar y aplicar estrategias traductoras en contextos determinados. Por ello la mayoría de los teóricos de la traducción cree que este cambio de perspectiva (desde el nivel oracional y los términos de equivalencia al nivel textual y discursivo, semiótico y pragmático, con el enfoque siempre dirigido al medio y al modo en que se realiza) justifica un nuevo planteamiento de la traducción en general, y la traducción audiovisual en particular.

Coincidimos con Chaume (1997: 393) y Gambier (1997), cuando afirman que dentro de los estudios de traducción, la TAV sigue ocupando una posición periférica. En vista de esta situación, se abren caminos para la consolidación y difusión tanto de la producción como de la investigación traductológica en lengua española, tanto en el campo general y teórico, como en el particular y aplicado.

De ahí que nos haya parecido sumamente útil tanto una revisión bibliográfica crítica sobre los conceptos y las conceptualizaciones existentes en el campo de los estudios de traducción en general, y de los estudios de la TAV en particular, dado que los últimos siempre se respaldan en los primeros. Igualmente nos ha parecido de interés analizar cómo varias teorías, perspectivas y disciplinas intentan acercarse al tratamiento de las referencias socioculturales. Mientras investigadores como Agost (1999) y Chaume Varela (2004) aprecian en los estudios de TAV las relaciones de una sola disciplina con la TAV y los enfoques hacia el producto o hacia el proceso, nosotros creemos que debería buscarse una metodología más abarcadora. En vez de tener en cuenta varios puntos de vista, creemos más provechoso tener en cuenta un acercamiento metodológico hacia varias disciplinas y teorías que tratan los estudios de la TAV, y dentro de ellos las referencias socioculturales. Por un lado, el propio campo de la TAV es complejo y tiene origen en diferentes disciplinas y ciencias, entre las cuales hasta recientemente se ha

destacado más a los estudios de traducción (aspecto aplicado, la práctica) y no los de traductología (aspecto teórico y descriptivo). Sin embargo, los estudios de corte semiótico empiezan a tener una penetración más significativa. Por otro lado, las referencias socioculturales son inherentes a la lengua, y a fin de cuentas a la sociedad en la que se inscriben. De ahí que los aspectos lingüísticos y textuales no se puedan desatender. Tomando en consideración todas estas disciplinas y teorías por un lado, y la complejidad y pluridimensionalidad del campo, creemos que una postura interdisciplinar será más abarcadora que las posturas más frecuentemente tomadas hasta ahora (que se inclinan hacia el proceso o hacia el producto o hacia una ciencia en concreto). A nuestro entender, al tratar las referencias socioculturales en la teoría de la TAV debería hacerse desde una perspectiva interdisciplinar, en la cual se abarcarán los modelos y las conceptualizaciones de corte interactivo, que se entrelazan entre sí y son interdependientes. De esta forma, por un lado se abre un camino más amplio para futuras investigaciones, y, por el otro, los estudios de la TAV (y dentro de ellos el de las referencias socioculturales) obtienen un tratamiento más consolidado.

Vimos en la Sección 2.3.2 la propuesta de Snell-Hornby (1999) de un modelo integrador que combina los procesos lingüísticos y de traducción (en concreto para los aspectos que son culturalmente marcados) y el contexto en el cual se desarrolla este tipo de traducción. La conjunción de ambos procedimientos hace más cualitativo y efectivo el procesamiento de la traducción. Este último procedimiento tiene su base en un modelo previo de traducción audiovisual elaborado por Lambert y Delebastia (1996: 33), quienes desarrollan el modelo de análisis de TAV más completo que ofrecen los EDT. Como ya hemos mencionado en el subcapítulo 2.2.1, partiendo de la noción de *norma* de Toury, estos dos teóricos de la traducción opinan que el objetivo de la investigación en el campo de la traducción en general, y de la audiovisual en particular, no debe ser formular reglas prescriptivas que establezcan cómo deben ser las traducciones ideales sino, por el contrario, estudiar de manera empírica cómo se producen realmente las traducciones en situaciones socioculturales concretas.

la base axiomática de las ideas traductológicas de Toury es el principio de que entre la multiplicidad de traducciones posibles a las que puede dar lugar un texto original, y los productos reales de traducción, existe un nivel intermedio, el de las normas de traducción, en el que es posible observar de un modo sistemático la

CAPÍTULO 2: ENFOQUE INTERDISCIPLINAR DE LA SUBTITULACIÓN

recurrencia –y por tanto la previsibilidad– de procedimientos preferibles o descartados por el traductor, según la situación cultural concreta en la que se produce la traducción. (Ballester Casado, 2001: 23).

Conscientes o inconscientes, colectivas o individuales, estas normas son, según Lambert y Delebastia, “el ancla” que vincula la actividad traductológica a la realidad cultural.

De un modo más concreto, el objetivo del investigador de la traducción, debe ser, en opinión de Lambert y Delebastia, reconstruir el paradigma de las posibles opciones y estrategias de un traductor ante un texto concreto (en nuestro caso de un traductor audiovisual ante un texto audiovisual concreto) y contrastarlo con las normas. Sobre la base de este esquema general, estos dos investigadores elaboran un análisis de la TAV que parte de los aspectos técnicos y semióticos específicos de la transferencia de este tipo de texto y concluyen con los aspectos traductológicos.

En definitiva, elaboran un modelo que persigue relacionar las diversas transformaciones a las que puede someterse un texto audiovisual, transformaciones que, como afirma Delebastia (1989: 99), no resultan de una conversión puramente lingüística derivada de las exigencias de la película original, sino que están condicionadas en gran medida por las necesidades funcionales de la cultura receptora.

Por consiguiente, el tipo de aproximación por el que nos decantamos es un acercamiento interdisciplinar, que tomaría en consideración (a) el corte semiótico, la perspectiva y dimensión dentro del texto (como subraya Snell-Hornby); (b) la pluricodicidad que implica multisignificación en palabras de Metz, y que aplicaría (c) las normas de Toury y la visión polisistémica de Zohar adaptada al tratamiento de las referencias socioculturales dentro de la teoría de TAV, en concreto a la subtitulación de películas cinematográficas. Estos investigadores se acercan a nuestra forma de fijarse, ante todo, en las maneras, procedimientos y estrategias traductorales que conducen a la traducción de una cultura de origen a una cultura de llegada. Observando, describiendo y comparando estas traducciones y transformaciones, en una modalidad semióticamente definida y haciéndolas más adecuadas y accesibles a una cultura receptora creemos que obtenemos la llave principal con la cual se abre el mundo de la traducción audiovisual, en particular la filmica, en su modalidad subtitulada. Todos los posibles caminos de

reescribir, manipular, crear repertoremas, reformar, adaptar, suavizar, adecuar, etc. componen y hacen el proceso de traducción más complejo, poliédrico y culturalmente significativo. Cada una de estas estrategias o procedimientos matiza no sólo la posición del traductor, sino muchas veces la posición del texto audiovisual concreto en la cultura receptora.

Como concluye Díaz-Cintas en su artículo recopilado por Duro (1990: 102).

es nuestra obligación abrir nuevas avenidas de investigación que permiten enfocar los datos empíricos desde diferentes ópticas analíticas, capaces de ofrecernos una visión pluridimensional no sólo de los aspectos lingüísticos que caracterizan la traducción que tiene lugar en los medios audiovisuales, sino también el contexto pragmático y cultural en el que se articula, de su evolución histórica y de su influencia en el polisistema filmico de la cultura meta en la que los productos traducidos se insertan.

3.4 Síntesis

La implicación de factores traductológicos (manipulación), textuales (dimensión, perspectiva), pragmáticos (coherencia, discurso), socioculturales (metáforas, juegos de palabras) y estratégicos en la construcción e interpretación de la traducción audiovisual hacen que nos decantemos por una propuesta interdisciplinar e integradora de la TAV y por un tratamiento de las referencias socioculturales en el que estos factores ocupen un lugar central. Por un lado, porque en el discurso e imagen filmica, y su adecuada subtitulación, se manifiestan todos los niveles de descripción de la lengua y su traducción respectiva, y, por otro lado, porque las relaciones entre estos niveles en un ambiente semióticamente condicionado son complejas. Este tipo de propuesta tiene además evidentes ventajas desde una perspectiva descriptiva de las normas propuestas por Toury. Dedicaremos el capítulo siguiente al ámbito de las referencias socioculturales. Intentaremos abordar tanto la definición, la naturaleza y la clasificación de las referencias socioculturales, como la descripción de la clasificación de las conceptualizaciones del tratamiento de referencias socioculturales que se han presentado en cada una de las teorías y disciplinas anteriormente presentadas.

CAPÍTULO 3.

LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES: DEFINICIÓN, NATURALEZA, CLASIFICACIÓN

En este capítulo intentaremos abordar la definición, naturaleza y clasificación de las referencias socioculturales, así como la descripción de las conceptualizaciones del tratamiento de las referencias socioculturales que se han presentado en cada teoría y disciplina explicadas en el capítulo anterior.

1. DEFINICIÓN DE “REFERENCIAS SOCIOCULTURALES”

Podemos decir que una *referencia sociocultural* es la acción y efecto de referirse al entorno, aunque lo sociocultural se concreta de forma distinta de una cultura a otra. La capacidad de definir algo socioculturalmente relevante, independientemente del campo de investigación, es muy importante. Los humanos no somos sólo *homo sapiens*, capaces de razonar, utilizar el lenguaje, establecer sistemas de valores y principios filosóficos y morales, sino que también somos *homo socialis* y *homo culturalis*, con una capacidad de crear y mantener relaciones sociales y de cultivar y desarrollar identidades culturales.

Si consultamos los vocablos “sociocultural” y “referencia” en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (2001) encontraremos las siguientes acepciones.

sociocultural.

1. adj. Perteneciente o relativo al estado cultural de una sociedad o grupo social.

referencia

(Del lat. *refērens*, *-entis*, referente).

1. f. Acción y efecto de referirse (aludir).
2. f. Narración o relación de algo.

JASMINA LAZIC

3. f. Relación, dependencia o semejanza de algo respecto de otra cosa.
4. f. Base o apoyo de una comparación, de una medición o de una relación de otro tipo. *Modelo, ángulo de referencia.*
5. f. En un escrito, indicación del lugar de él mismo o de otro al que se remite al lector.
6. f. Comúnmente en el ejercicio comercial, informe que acerca de la probidad, solvencia u otras cualidades de tercero da una persona a otra. U. m. en pl.
7. f. Noticia o información sobre alguien o algo. *Tener alguna referencia de una película.*
8. f. Combinación de signos que identifican un objeto, especialmente un producto comercial. *La referencia figura en la etiqueta.*

La acepción (4) “base o apoyo de una comparación, de una medición o de una relación de otro tipo” es la que se ajusta al objeto de esta tesis. Es la que se centra en lo relativo a relación, alusión, significación o cualidad sociocultural respecto al otro. Pero lo sociocultural nos remite a otra cualidad más genérica, la de la “cultura”:

cultura.

(Del lat. *cultūra*).

1. f. Cultivo.
2. f. Conjunto de conocimientos que permite a alguien desarrollar su juicio crítico.
3. f. Conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.
4. f. ant. Culto religioso.

De estas definiciones de cultura, la aplicable a nuestro trabajo será la (3), cuyo concepto se detalla más en la siguiente definición de Porter y Samovar:

Cultura es el depósito de conocimientos, experiencias, creencias, valores, actitudes, significados, jerarquías, religiones, nociones del tiempo, relaciones espaciales, conceptos del universo, objetos materiales y posesiones adquiridos por un grupo de gente en el curso de las generaciones a través del esfuerzo individual o de grupo. (Porter y Samovar, citado en Sánchez Lobato, 1999: 6)

CAPÍTULO 3: LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES

Atendiendo a esta acepción se advierte que los conceptos de *cultura* y de *sociocultura*, en los cuales se centrará esta tesis, están presentes en todos aquellos ámbitos cultivados y desarrollados por los humanos y que son propios de una sociedad.

En los apartados siguientes veremos cómo se ha ido describiendo la naturaleza de las referencias socioculturales (vid. §2.2) y cómo a través de su clasificación histórica dentro de los Estudios de Traducción (§ 2.3) se ha ido perfilando y matizando lo que abarca y se sobreentiende bajo el concepto de *sociocultural*. Como la cultura desempeña un papel crucial y dinámico en la traducción, puede provocar más complicaciones que las diferencias en las estructuras lingüísticas cuando se pretende trasladarla al destinatario de la traducción, como comenta Nida (1964: 161). Por eso, la naturaleza, los conceptos y la categorización de lo sociocultural son tan numerosos y variados como los teóricos y traductólogos que han intentado hacer arrojar luz sobre este tema.

2. NATURALEZA DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES

2.1. Las referencias socioculturales desde el punto de vista de la sociología cultural

Como hemos señalado en la Sección anterior, lo sociocultural abarca varios campos de la acción humana y aunque se manifieste de formas diferentes, es una cualidad innata y exclusiva del ser humano. Ampliando las definiciones anteriores, llegamos al siguiente gráfico, que explica la naturaleza de lo sociocultural:

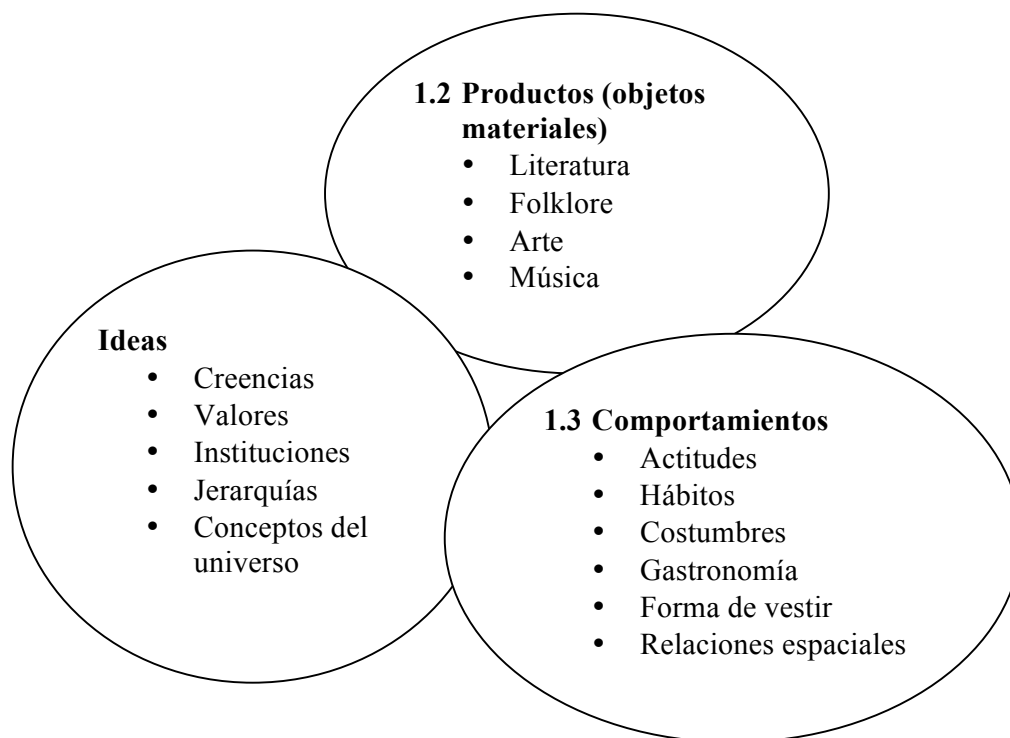


Gráfico 1: ¿Qué es cultura?

Como podemos observar, el término *cultura* siempre está relacionado con la visión de la *identidad*, la cual se construye con conocimientos, creencias, tradiciones, pero también es un sistema de símbolos, significados, signos y normas que se transmiten desde tiempos remotos hasta hoy. Lo sociocultural se nos presenta como un campo independiente y como un área de conocimiento dinámico en donde los códigos, las narrativas y los símbolos subyacen y cohesionan la sociedad, permitiendo que los actores sociales impregnen su mundo de significados y significaciones.

Desde la perspectiva de los estudios de la sociología cultural, Alexander (2000: 44) explora tres “tradiciones” que se han ocupado del análisis de la cultura. Una de ellas tiene su centro en el *Centre for Contemporary Cultural Studies*, también conocido como Escuela de Birmingham. El núcleo de la investigación de esta escuela fue estudiar ciertos textos referidos al papel de la hegemonía en el mantenimiento de las relaciones sociales. Según Alexander (2000: 44) “el resultado fue un análisis de ‘sociología de la cultura’ que vinculaba las formas culturales a la estructura social como manifestaciones de ‘hegemonía’ o ‘resistencia’”. Por su parte, el trabajo de Pierre Bourdieu, de enorme

CAPÍTULO 3: LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES

mérito no sólo por la metodología cualitativa o cuantitativa aplicada, sino también (según Alexander (2000: 46)) por la intensa aplicación de Bourdieu a reconocer y descodificar un texto cultural, en el cual, la cultura, “forjada a través de hábitos, opera más como una variable dependiente que independiente; es más una caja de cambios que un motor.” Y la última aportación a la que queremos hacer mención aquí, de carácter teórico (cf. Alexander (2000: 47)), se encuentra en los trabajos de Michael Foucault, sobre todo en *La arqueología del saber* (1969) y *El orden del discurso* (1970), dos escritos cruciales en los que incluye la idea que los discursos operan a partir de formas arbitrarias para clasificar el mundo y constituir el edificio del conocimiento. Alexander (2000: 47) destaca la genialidad del método genealógico de Foucault, su insistencia en que el poder y el conocimiento se funden en poder / conocimiento, pero critica que el sociólogo francés simplifique en exceso el entendimiento entre las culturas y las instituciones, entre el poder y sus fundamentos simbólicos textuales, entre los textos y las interpretaciones que los actores efectúan en estos textos.

Este vínculo del discurso con la estructura social en el *diapositif* no deja espacio para la comprensión de cómo el ámbito cultural autónomo puede apoyar al actor en la formulación de sus juicios, crítica o provisión de objetivos transcendentales que ofrece la textura de la vida social. (Alexander, 2000: 47).

Como define Alexander (2000: 48), hay trabajos modernos que se ocupan de la producción, consumo y distribución de la cultura, que se detienen en los contextos organizacionales más que en el contenido y en los significados (e.g. Blau, 1989 y Peterson, 1985). De misma forma existen investigaciones dentro de la sociología cultural que pretenden vincular el cambio cultural con el funcionamiento del capital (e.g. Davis, 1992 y Gottdeiner, 1995). Autores como Di Maggio y Powel (1991) ven la cultura como signifiante, “sólo como un entorno externo de acción, no como un texto vivido” (Alexander, 2000: 49). Por supuesto existen además numerosos sociólogos, en buena parte de origen norteamericano (e.g. Fiske, 1987) que abogan por poner de relieve el valor de la cultura que se difunde a través de la televisión y el cine, y que pertenecen intelectualmente a los llamados *Estudios Culturales Británicos*. Además, como señala Smith (1998: 28) apareció por la misma época una corriente de trabajos de sociólogos contemporáneos (los herederos intelectuales de la primera generación de

pensadores *culturalistas* (erg. Geertz, Bellah, Turner y Sahlins)) quienes escribieron contra la corriente reduccionista de los años Sesenta y Setenta, y que intentaron “poner de relieve la textualidad de la vida social y la autonomía necesaria de las formas culturales” (Alexander, 2000: 49).

Así que, mientras la teoría francesa se implicó en el estudio del impacto de los códigos y codificaciones culturales, la sociología cultural americana³³ pretende identificar los mecanismos concretos a través de los cuales la cultura opera su labor. Los pensadores postmodernos y postestructuralistas, según Alexander (2000: 51), además del nudo entre poder y conocimiento, tienden a añadir a su objeto de estudio el lenguaje, que se considera como una fuerza creativa para el imaginario social más que una cárcel:

Como resultado, los discursos y los actores están provistos de una gran autonomía respecto al poder en la construcción de las identidades (Alexander, 2000: 51).

Esta visión de la cultura, dentro de la sociología cultural, desvela el modo en que la cultura interactúa con otras fuerzas sociales, poder y razón entre ellas, así como con el lenguaje, en un mundo social concreto.

2.2. Las referencias socioculturales desde el punto de vista de los Estudios de Traducción

Actualmente, la tendencia más destacable dentro de los Estudios de Traducción contemporáneos es la que pone de relieve la cercana relación que se llega a establecer entre *traducción* e *ideología*, o entre *traducción* y *planificación cultural*, como subraya Ballester Casado (2001: 18). Esta traductóloga española llega a conclusión de que resultan imprescindibles las aportaciones de dos autores dentro de la TAV: André Lefevere (1992a y 1992b) y Lawrence Venuti (1992 y 1995), y sobre todo el marco metodológico establecido en su ya famoso *The translator's invisibility* (1995). Estos autores hacen un análisis ideológico y cultural de determinados textos traducidos, así como un estudio de las normas que se han tenido en cuenta para llevar a cabo dichas traducciones “en las que una concepción global de la cultura está determinada en gran

³³ Para una consulta de esta literatura ver Emirbayer (1996), Smith y Alexander (1996), Alexander (1990).

CAPÍTULO 3: LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES

medida por una determinada concepción de la manera de traducir” (Ballester Casado 2001: 18). Lo sociocultural, desde esta perspectiva de los EDT, también llamada Escuela de Manipulación, mantiene estrechas relaciones con la identidad e interacción cultural (incluso ideológica) en una sociedad en concreto. Así, Chen y Starosta (en Rodrigo Alsina, 1999: 163), utilizando el concepto “competencia”, define lo sociocultural como: “... la habilidad para negociar los significados culturales y ejecutar las conductas comunicativas apropiadamente eficaces que reconocen las múltiples identidades de los interactuantes en un entorno específico”. Y eso es precisamente lo que hacen los actores en una película: ejecutan las conductas comunicativas a través de las cuales se expresan, forman y construyen múltiples y variadas identidades y realidades, creando de tal forma una nueva “macroseñal” filmica que es objeto del trabajo del traductor audiovisual, quien se enfrenta a este macrocódigo o sistema complejo al emprender su proceso de traducción.

De este modo, la interacción entre los personajes de la película está determinada por la “realidad” ya dada en la propia película (por sus condiciones sociales y culturales), por otra “realidad” (fuera del texto audiovisual) que pertenece a las circunstancias exteriores en las cuales un texto audiovisual se inserta y por la relación mutua entre esas dos realidades. En la TAV, distintos autores han tratado diferentes componentes socioculturales que constituyen un texto audiovisual, tanto en su aspecto formal como en lo referente al contenido. De acuerdo con Mayoral Asensio (2009: 2), cuya investigación se enmarca dentro de los estudios descriptivos de traducción, las referencias socioculturales en la TAV abren dos perspectivas en las que habría que investigar:

1. Una perspectiva ideológico-cultural en la que la traducción se entiende como un **producto** cultural, fruto del contacto entre dos culturas: la original (CO) y la de la traducción (CT), que mantienen entre sí relaciones de dominación.
2. Una perspectiva en la que la traducción se entiende como un **proceso**, y que al menos permite dos puntos de vista diferentes:
 - a) La consideración del proceso de traducción de los elementos culturales presentes en la historia narrada.

- b) La consideración de los problemas de transmisión intercultural originados por la simultaneidad de sistemas de signos diferentes.

Según el mismo autor (2009: 3) la primera perspectiva proviene de los estudios literarios y su crítica respectiva, que sigue teniendo hoy en día una sólida resonancia. Dentro de esta línea se han tomado en cuenta varias denominaciones y enfoques: EDT (Toury, 1995) manipulación y postcolonialismo (Lefevere, 1997), y polisistemas (Even-Zohar, 1990). En este tipo de estudios, las cuestiones centrales se refieren a las repercusiones sociopolíticas y culturales, v.gr. la cuestión de la censura, los estereotipos socioculturales que aparecen en las traducciones audiovisuales, las traducciones extranjerizadas o domesticadas, el doblaje como sistema de censura política o de barrera para el desarrollo de las lenguas minorizadas, etc. Los autores más destacados e internacionalmente influyentes de este campo son José Lambert, Yves Gambier, Dirk Delebastia, Ana Ballester Casado, Frederick Chaume Varela, Jorge Díaz Cintas o Patrick Zabalescua Terán.

La segunda perspectiva parte de lo que define específicamente el producto audiovisual, es decir, los códigos semióticos que conforman la macroseñal filmica. Según Mayoral (2009: 6), este planteamiento implica el tratamiento de las referencias social y culturalmente condicionadas en la trama narrativa de la película, es decir, los valores, las creencias, las ideas compartidas en la película, etc. que a veces no son parte de lo verbal, sino del paisaje, de la imagen, del sonido o en última instancia de cualquier código semiótico. También incluyen segmentos del texto audiovisual culturalmente marcado como son: nombres propios, topónimos, nombres institucionales, conceptos jurídicos y administrativos, unidades de peso y medida, monedas, referencias históricas o folclóricas, etc., o como afirma Nida (2000: 14) todo *el supuesto cultural*:

Mucho del significado referencial [relación de los símbolos verbales no entre sí sino con los rasgos del mundo no lingüístico] para los receptores de un mensaje [audiovisual] depende de los supuestos culturales de una sociedad en particular.

La existencia de la comunicación no verbal, inherente al texto audiovisual, también puede ser socioculturalmente marcada, y es frecuente que provoque la extrañeza del espectador. Por otra parte, como sugiere Mayoral (2009: 9), puede ser que tenga “un

CAPÍTULO 3: LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES

efecto comunicativo muy poderoso que ayudará a la comprensión de los componentes socioculturales expuestos en la imagen”, es decir, en la narración visual. Este tema es de constante preocupación para los teóricos de la TAV. Según Reiss y Vermeer (1996: 18), podemos distinguir las siguientes clases de “transformación” (término utilizado para representar todos los tipos de traducción, incluida la TAV):

1. Acción no verbal — acción no verbal: Transformar una acción física en un gesto: v.gr. para echar a alguien de una habitación, en lugar de darle un empujón, se le indica la puerta con el dedo.
2. Acción no verbal — acción verbal y viceversa. Transforma un gesto en una orden: en lugar de indicarle la puerta con el dedo, se grita: *¡fuera!*
3. Acción verbal — acción verbal: Transformar una orden en una pregunta: en vez de gritar: *¡fuera!*, se le pregunta: *¿qué tal si te largas?* (Reiss y Vermeer, 1996: 18).

Como advierten los mismos autores (Reiss y Vermeer, 1996: 21) “los tipos de acción, o sea, los comportamientos de las diferentes culturas no se corresponden biunívocamente entre sí, por lo que pueden convertirse en problemas de traducción”, y por lo tanto constituyen un campo de reelaboración teórica y práctica.

Según afirma Yves Gambier en un artículo relacionado con las nuevas tendencias en la TAV (2009: 25), la mayoría de los nuevos enfoques sobre el tratamiento de referencias socioculturales se basa en los estudios de casos en los que se investigan dichas referencias dentro de una película o se centran en la filmografía de un director en concreto, o reabren un tema específico considerado un problema permanente dentro de los estudios de la TAV: el humor, formas concretas de chistes culturalmente condicionados, los tabúes en las lenguas, las variaciones lingüísticas, los sociolectos, referencias culturales en cuanto a la traducción de los nombres propios o de los títulos de las películas en un período concreto, etc.

Entre los autores internacionalmente reconocidos que consideramos más fructíferos y contemporáneos en este campo son:

1. Ana Ballester Casado (20011): Trata acerca de las formas de domesticación del texto audiovisual en las películas norteamericanas entre 1928-1948 dobladas al español y las manipulaciones traductoras que presentaba la política oficial.
2. Jorge Díaz-Cintas (1998): Analiza las normas traductoras y los sociolectos aplicados a la subtitulación de la película *Manhattan murder mystery* (Misterioso asesinato en Manhattan) de Woody Allen.
3. Patrick Zabalbeascoa Terán (1996): Estudia los chistes en las comedias televisivas dobladas.
4. Henrich Gottlieb (1997): Se centra en los juegos de palabras e ironías en la traducción audiovisual de las series televisivas nórdicas.
5. Oscar Jiménez-Serrano (1997): Analiza el papel del traductor en la adaptación al español de los títulos de largometrajes en inglés a través de un amplio corpus.
6. Fuentes Adrián (2001): Analiza diversos fragmentos de las versiones subtitulada y doblada de la película *Duck Soup* (*Sopa de ganso*) de los hermanos Marx (1933) para estudiar la recepción del humor audiovisual traducido.

En cuanto a la manifestación de las referencias socioculturales en la modalidad de subtitulación, uno debería entender primero el ámbito mismo de la subtitulación. Como aduce Mayoral (2009: 13), para la operación de subtitulado, es necesario asumir la recepción del mismo mensaje en dos sistemas distintos, oral y escrito, en lenguas diferentes. Por esta razón, Gottlieb (2005: 4) clasifica el subtitulado en la categoría de la traducción *interlingual diasemiótica*, mientras que otros autores de corte no semiótico, como Titford en 1982 (Mayoral 2009: 15) la incluyen dentro de la categoría de la *traducción subordinada* (especialmente cuando se refiere a la subtitulación para sordos y para la gente con la deficiencia acústica) porque se encuentra sometida a las restricciones espacio/ tiempo o a las propias de la lengua oral (porque los actores oralizan los textos).

En definitiva resulta muy difícil hablar sobre la subtitulación y los rasgos socioculturales dentro de una óptica aislada, pues por *sociocultura* podemos entender conceptos muy variados, desde las referencias socioculturales incluidas en los diálogos, al

CAPÍTULO 3: LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES

trasfondo marcado por las imágenes, el humor, los dialectos regionales, etc. “Además resulta muy difícil separar problemas culturales y problemas lingüísticos, dado que los elementos lingüísticos forman parte también de las culturas correspondientes” (Mayoral, 2009: 18). Parece más bien que la cultura es un concepto omnipresente en cualquier discusión sobre cualquier problema de la traducción audiovisual.

Sin embargo, a través de la historia de los Estudios de Traducción se ha desarrollado y se ha utilizado una terminología variada para abarcar el campo sociocultural desde el enfoque traductológico. En el siguiente apartado, veremos una categorización de las referencias socioculturales que, dependiendo de los autores, se lleva a cabo a través de una relación entre la lengua y la cultura (siguiendo las directrices de la Lingüística, incluso la Antropología cultural) o con un enfoque que mantiene la tendencia a aislar estos dos campos, como es el caso de Pedersen (2005: 114), quien claramente subraya:

The language issue is of course a complex issue as, depending on your standpoint, everything, some things, or nothing is purely intralinguistic [...] The same is true for the issue of culture. Is language culture and vice versa? These are highly complex issues and they go beyond the scope of this paper [...].³⁴

3. CLASES DE REFERENCIAS SOCIOCULTURALES

Para presentar una clasificación de las referencias socioculturales útil para nuestro estudio y científicamente fundamentada es necesario observar la terminología utilizada por varios autores desde el campo de los Estudios de Traducción. No todos han unificado la noción de *lo sociocultural* bajo esta misma denominación, sino que hay una variedad de términos para nombrar el mismo concepto, dependiendo de los autores:

1. *Cultural terms*. Término acuñado por Newmark y que está definido como “[...] token-words which first add local colour to any description of their countries of origin, and may have to be explained, depending on the readership and the type text” (Newmark, 1981).

³⁴ *El problema de la lengua, por supuesto es un asunto complejo, y en función del punto de vista todo, algo o nada es claramente intralingüístico. [...] Lo mismo vale para el asunto de la cultura. ¿La lengua es cultura o viceversa? Esto son asuntos bastante complejos que van más allá del ámbito de este ensayo [...].*

2. *Realia*. Pertenece a la terminología de autores alemanes como Bödeker y Fresse (1987), Vlahov y Florin (1970) o Koller (1992), quienes lo definen como aquellas realidades referidas al tipo de objetos materiales o conceptos mentales propios de una cultura y una sociedad en particular.
3. *Allusions*, de Leppihalme (1997), quien se centra más en el uso de este concepto como referencias o citas intertextuales.
4. *Culturemas*, de Nord (1997), hace referencia a los fenómenos culturales específicos que no se pueden encontrar en otra cultura.

De estos conceptos, diferentes en su denominación y construcción, ha surgido una variada clasificación de los elementos socioculturales. Por un lado, Newmark (1988: 44) sigue una taxonomía propuesta anteriormente por Nida (2001):

- 1) Ecology: a) flora. b) fauna. c) winds. d) plains. e) hills.
- 2) Material culture (artefacts): a) Food. b) Clothes. c) Houses and towns. d) Transport and communication.
- 3) Social culture: work and leisure.
- 4) Organizations, customs, ideas: a) Political and administrative. b) Religious. c) Artistic.
- 5) Gesture and habits.³⁵

Entre los estudiosos (principalmente alemanes) que han aplicado el concepto de *Realia*, nos gustaría poner de relieve el concepto de *cultura* recogido en la taxonomía propuesta por Iñigo y Westall (1998: 55):

³⁵ (1) *Ecología: a) Flora b) Fauna c) Vientos d) Llanuras e) Montañas*

(2) *La cultura material (artefactos): a) Comida b) Vestimenta c) Tipo de viviendas y ciudades d) Transporte y comunicación*

(3) *La cultura social – el trabajo y el pasatiempo*

(4) *Organización, costumbres, ideas: Organizations, customs, ideas: a) Políticas y administrativas b) Religiosas c) Artísticas*

5) *Gestos y hábitos.*

CAPÍTULO 3: LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES

- 1) Ideological *Realia*: legal (judicial system, police force), political (the Constitution, executive branches of government, elections, etc.), religious organizations (religious practice, knowledge), artistic movements, etc.
- 2) Cultural *Realia*: food, clothing, housing, leisure and professional activities, holidays, onomastics, etc.
- 3) Geographic *Realia*: toponymy, landscapes, wildlife and plants.
- 4) Linguistic *Realia*: mainly dialectical features related to grammar and lexis, but also certain characteristic elements of a language: set expressions, proverbs, sayings, swear words, etc.

Todavía dentro del campo de aplicación de los *Realia* tenemos la clasificación hecha por Vlakohov y Florin (1970), quienes distinguen entre *Realia*:

- 1) geográficos y etnográficos.
- 2) folklóricos y mitológicos.
- 3) objetos cotidianos.
- 4) sociales e históricos.

Por último, Agost (1999) propone una clasificación de los elementos culturales, incluyendo los personajes célebres, lo que según nuestra opinión pertenece a la cultura popular (o la cultura con “c” minúscula).

Varios autores, pues, han intentado organizar y ordenar los elementos socioculturales del texto, que siempre suponen una dificultad a la hora de traducir los pasajes donde aparecen desde una lengua (y una sociedad) a la lengua (y sociedad) meta, especialmente porque cada cultura posee caracteres propios y las lenguas reflejan la realidad de distinta forma, y por tanto la realidad sociocultural de una lengua frecuentemente choca con la reflejada por otra. Esta dificultad aumenta naturalmente cuanto mayor sea la diferencia cultural y lingüística. Sin embargo, entre estas categorizaciones, existe un punto común a través del cual se entiende que las referencias culturales:

- a) aluden a realidades que pertenecen a la cultura material o a la cultura simbólica y que están asociadas a una comunidad en concreto, o más bien a una cultura en particular que tiene sus peculiaridades institucionales, socioeconómicas, etc.
- b) Estas referencias existen porque contienen significados relevantes para la comunidad a la cual pertenecen.
- c) Pueden ser problemáticas para los consumidores o receptores que no conozcan o no pertenezcan a dicha comunidad sociocultural.
- d) Pueden convertirse en problemas traductológicos cuando una referencia sociocultural no coincide con la cultura a la cual está destinado el texto meta.

La mayoría de estos autores establecen una relación entre cultura y lengua, de modo que todos los “culturemas” o “Realia“ están imbricados con los aspectos lingüísticos. Por su parte Pederson (2005: 114) ofrece una definición de *referencias socioculturales extralingüísticas*, que él denomina “extralinguistic cultural-bound reference” y define de la siguiente manera:

[a] reference that is attempted by means of any culture-bound linguistic expression, which refers to an extralinguistic entity or process, and which is assumed to have a discourse referent that is identifiable to a relevant audience, as this referent is within the encyclopedic knowledge of this audience³⁶.

Estas referencias culturales extralingüísticas (RCE), que en la terminología de Leppihalme (1997: viii) se denominan “cultural bumps”, no poseen un homólogo en la cultura meta, de forma que cuando se mantiene la referencia cultural original, el receptor (el espectador) meta no puede acceder al significado completo o al abanico de connotaciones posibles, que sí perciben el receptor (el espectador) original. Pederson (2005: 114), que hizo su investigación partiendo de un corpus de películas y series televisivas anglófonas subtituladas al escandinavo, especifica que esta definición suya no se refiere a expresiones idiomáticas, proverbios, argot y dialectos (que según su

³⁶ [una] referencia que se ha abordado mediante cualquier expresión lingüística relativa a la cultura, que se refiere a una entidad o proceso extralingüístico, y que tiene un referente en el discurso que identificable para una parte relevante de la audiencia, puesto que este referente se halla dentro del conocimiento enciclopédico de tal audiencia.

CAPÍTULO 3: LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES

opinión pertenecen a las referencias socioculturales intralingüísticas) sino que se refieren a todas las referencias socioculturales que en un texto semiótico (como es el cine o la serie televisiva) podemos encontrar en la imagen, en el sonido (el ruido, la música, los efectos audiovisuales, etc.) que son inherentes a estos medios audiovisuales.

En esta tesis doctoral entenderemos que una *referencia sociocultural* es *tanto una realidad socioculturalmente marcada en la narración audiovisual como todas sus correspondencias, alusiones, signos y significaciones, tanto extralingüísticas como intralingüísticas que pertenecen a una cultura en particular y que se transmiten a la audiencia meta de la manera más fiel posible al texto verbal-icónico*, siguiendo la idea de que entre lengua y cultura existe una relación de interdependencia, y que por lo tanto un componente no puede ser analizado sin el otro. Estamos de acuerdo con Mayoral Asensio (2009: 2) y su propuesta de investigar las referencias socioculturales desde una perspectiva en la que la traducción se entiende como un *proceso*, de modo que las referencias socioculturales se van a analizar en un proceso cambiante y dinámico, tomando en consideración tanto el problema de *conseguir un transvase socioculturalmente marcado* como el modo de realizarlo, es decir atendiendo a la noción de *simultaneidad* de sistemas de signos diferentes (el texto oralizado en la película con su transcripción subtitulada). En nuestra opinión, la problemática de la traducción de las referencias socioculturales reside en el concepto funcionalista de traducción.

En el caso de la traducción de referencias socioculturales, puede que un error de traducción no interrumpa la comprensión del mensaje, aunque la información que percibe el espectador, en el caso de la traducción audiovisual, sea incompleta. Sin embargo, si el error se comete en la transmisión de la referencia de tipo humorístico (según Leppihalme, 1977), el efecto en la traducción de dicho elemento es más grave, porque afecta profundamente a la transmisión del componente esencial de un texto.

Cuando el traductor no logra transvasar todo el significado que contienen las referencias socioculturales en un fragmento determinado o los espectadores no pueden participar en el proceso de comunicación por falta de conocimiento sobre un elemento cultural utilizado, se producen *cultural bumps*, según la terminología acuñada por Leppihalme (1977: 3-5). De aquí surge la necesidad de tener un traductor audiovisual como mediador entre la cultura origen y la cultura meta (Hatim y Mason, 1997), pero

también la de tener un espectador cultivado (quizá incluso erudito) que entienda todos los matices de las connotaciones del significado que se quiere transmitir. Por eso, en nuestra opinión, el traductor no es el único que debe poseer un conocimiento de la cultura origen, puesto que la presencia de los elementos socioculturales exige un grado de participación de la audiencia, de manera que ésta sea capaz de captar su presencia y la función que ejercen dentro del texto audiovisual.

La traducción de los elementos socioculturales en el entorno audiovisual también dependerá del tipo del texto audiovisual (si es una comedia, una película de horror, una película de cine de autor, etc.), del contexto en el que se lleva a cabo la traducción (si es un festival de cine, una proyección privada, salas de cine para el gran público, cine en formato DVD, etc.) y de factores extrafilmicos asociados al clima ideológico-político de un país, el momento histórico en el cual aparece dicha película, etc.

Continuando en la línea de la traducción audiovisual, el empleo de determinados elementos socioculturales puede restringir el alcance del texto origen, es decir: el autor puede ser selectivo al escoger el público al que va destinado su texto a través del uso de elementos socioculturales específicos de alguna comunidad en particular (como es el caso de la película de Kusturica que analizaremos más adelante) que exigen un mayor grado de erudición, correspondientes a un momento alejado en el tiempo, etc.

4. CLASIFICACIÓN DE LAS CONCEPTUALIZACIONES DEL TRATAMIENTO DE REFERENCIAS SOCIOCULTURALES DESDE LA TEORÍA DE LA TAV

Una vez revisadas algunas de las teorías más importantes en cuanto a la traducción, el estatus que ocupaba el tratamiento de las referencias socioculturales en cada una de ellas, y los diferentes perspectivas y disciplinas de las que consiste la TAV, y después de definir y organizar la taxonomía de las referencias socioculturales, su naturaleza y varias agrupaciones, creemos que estamos en condiciones de afrontar la tarea de clasificar y delimitar dichas referencias socioculturales, que luego vamos a aplicar en nuestro estudio experimental.

El tratamiento de las referencias socioculturales debe ser coherente con el planteamiento epistemológico, traductológico, lingüístico y semiótico que se ha presentado en el Capítulo 2, y que, a nuestro entender, se alinea con las ideas propuestas

CAPÍTULO 3: LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES

por Toury (1995), Even-Zohar (1990), Delebastia (1989), Lambert y Delebastia (1996), y que en el ámbito español han seguido, entre otros, Chaume Varela (2001 y 2004), Díaz-Cintas (2001 y 2003), Ballester-Casado (2001), etc. En todo caso, no nos parece que esté de más tomar en consideración las aportaciones de los demás autores presentados en el Capítulo 2.2.3-4, pues pueden ayudarnos a delimitar un marco para el tratamiento de las referencias, al tiempo que nos permite afinar al máximo el alcance de nuestra clasificación, integrando ciertos rasgos relevantes que solo han sido destacados por algún autor.

Este esfuerzo sintetizador nos obliga, en primer lugar, a profundizar en las definiciones terminológicas, sobre todo en lo que atañe a las nociones de traducción audiovisual que se manejan en las diferentes propuestas. Recordemos que Delebastia (1989) habla de la *función* del texto audiovisual; ya explicamos en la Sección 1.1 que para dicho autor la tipología de la traducción audiovisual deriva de los posibles cruces y variantes de las redes creadas entre las funciones. Por su parte, Chaume Varela (2004) incluye la *Semiótica* como la disciplina más importante de la traducción audiovisual, de manera que en esta propuesta los códigos mismos son intrínsecos a la naturaleza del texto audiovisual. Tenemos así dos posturas que no se excluyen, sino que más bien se complementan y que intentan, cada una a su modo, denominar y definir el texto audiovisual como un ámbito específico, que puede dificultar, pero también facilitar, el tratamiento de las referencias socioculturales en el proceso de su traducción. Esto permite incluir los estudios de Toury (1995) y de Even-Zohar (1990) sin temor a comparar entidades diferentes, porque las conclusiones de los EDT y de estudios polisistémicos son aplicables a la TAV, lo que comprobaremos en nuestro estudio experimental.

De entre todas las conceptualizaciones teóricas de la traducción en general, y la traducción audiovisual en particular (Delebastia, 1989; Even-Zohar, 1990; Duro, 1990; Lambert, 1996; Toury, 1995; Lefevere, 1997; Snell-Hornby, 1999; Ballester Casado, 2001, Díaz Cintas, 2001 y 2003, Chaume Varela, 2001 y 2004; Metz, 2002;) podemos extraer los siguientes elementos comunes:

1. El conocimiento de mecanismos de organización y ordenación de códigos diferentes para crear un texto audiovisual. El texto audiovisual es un texto

que (a) comunica mensajes; (b) se expresa a través de la multicodicidad que le es intrínseca; y (c) está ordenada de una manera concreta a través de la unión de palabras, imágenes y sonidos, articulando un discurso fílmico en función de lo dicho, de lo presumido, de las reacciones entre el escenario y los actores que se mueven en él, etc. En algunos casos (Metz, 1972) se concibe el lenguaje fílmico como una articulación sintagmática entre la imagen y la palabra (y todas las posibles redes diegéticas). Otros autores hablan de la manera en que los códigos y los significados (tanto lingüísticos, como paralingüísticos, o sea verbales y no verbales), incluido el maquillaje, el vestuario, la escena, el espacio, etc. (Lambert, 1993; Delebastia, 1989; Chaume Varela, 2004) se van combinando en función de la comunicación fílmica contextualizada. En nuestra opinión, esta última visión permite comprender mejor los hechos que la primera, la cual presupondría la elaboración, en un primer momento, de todas o varias de las unidades sintácticas básicas, y posteriormente su organización y secuenciación, como si fuera una lengua. Al contrario, creemos que este proceso de organización y secuenciación del discurso fílmico se lleva a cabo en el mismo momento de la producción, tomando en cuenta el modo y el canal en que a lo largo de la misma se van configurando tanto el diálogo como el contexto de una película en concreto.

- 2. La transposición de los mecanismos de Lingüística del texto, en particular la coherencia y cohesión que favorecen el campo de la TAV.** Los estudios clásicos de la Lingüística del texto (de Beaugrande y Dressler, 1981) y de la gramática funcional (Halliday y Asan, 1976) llamaron pronto la atención de los teóricos de la TAV sobre el modo en que los mecanismos sintácticos y semánticos actúan a un nivel superior al de la oración, tanto desde una perspectiva verbo-icónica como cognitiva. No es por ello de extrañar que, a la vista de los resultados de tales investigaciones, Chaume Varela (2004) incluya estos mecanismos de coherencia y cohesión, procedentes de la Lingüística del texto, como mecanismos entre la imagen y la palabra, y los transponga en el posible foco de la traducción audiovisual, especialmente al tratar las referencias socioculturales, juegos de palabras, el humor. La coherencia y cohesión fílmica

CAPÍTULO 3: LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES

son dos estrategias que dotan de unidad al texto audiovisual, y facilitan su comprensión y su traducción.

3. La habilidad de adecuar el tratamiento de las referencias socioculturales a la situación comunicativa y a la cultura meta. Efectivamente, la ordenación y secuencial de las unidades verbales con las unidades de espacio-tiempo-imagen filmico responde a la finalidad de transmitir significados para satisfacer necesidades o cumplir objetivos específicos del público, al producir ciertos efectos y cierto placer en el espectador. Se habla así de comunicación textual filmica (Hatim y Mason, 1994). Al mismo tiempo, a lo largo de la interacción se van negociando los roles entre los actores, de modo que una persona en la película presenta diferentes identidades, valores, creencias, etc. en función del papel que desempeñan en un momento preciso de la interacción: madre, amiga, vecina, esposa, directiva, cliente, etc. (Brown y Yule, 1983). Por ello el discurso filmico no sólo se enmarca en un contexto, sino que al mismo tiempo es creador del mismo, y ha de ser reconocido y traducido por un traductor audiovisual. Debido a este carácter simbólico e intersemiótico del texto audiovisual, también son pertinentes los enfoques intertextuales e hipertextuales. Así que para el análisis del tratamiento de las referencias socioculturales y sus respectivas representaciones dentro de un texto audiovisual o dentro del discurso audiovisual, debería irse por un lado más allá de las posturas estrictamente lingüísticas y contemplar cómo otros intertextos e hipertextos audiovisuales interaccionan para construir los diferentes sistemas de significado y códigos presentes en un texto audiovisual; y por otro lado seguir las normas y estrategias traductorales que moldean la recepción de dicho texto audiovisual con todas sus peculiaridades socioculturales en un contexto dado.

4. La capacidad de reconocer y manipular los géneros textuales sancionados por la cultura meta. El uso reiterado de los patrones organizativos de los textos ha llevado a que en cada comunidad de hablantes se hayan consagrado unos ciertos usos o prácticas discursivas fácilmente reconocibles por sus miembros (el uso de metáforas, el uso de juegos de palabras, de alusiones, las citas ya aceptadas, como hemos previamente mencionado en el Capítulo 2, §3.1-3, a pesar de que la sistematización de sus rasgos sería muy compleja,

porque siempre es social y culturalmente condicionada. El recurso a los géneros textuales (hipertextos, intertextos) facilita la labor del traductor audiovisual, activando una serie de presupuestos y conocimientos previos (sobre la realidad del mundo, la situación de las comunicaciones, las intenciones de los hablantes, etc.) que permiten a un traductor la decodificación de los significados particulares que se pretenden transmitir en un texto audiovisual. Esto implica una significativa reducción de los costes cognitivos en el procesamiento de la lengua y su traducción en concreto, a la vez que da una cierta seguridad a los traductores, quienes saben que disponen de ciertos esquemas de comportamiento lingüístico que, correctamente utilizados, favorecen el logro de determinadas metas, como la adecuación del texto audiovisual traducido a la cultura meta.

5. La adquisición de la competencia bicultural para traducir y comprender textos audiovisuales a través de la traducción subtitulada. Se trata de una competencia dinámica de traducción, que no se configura de una vez para siempre, al ser excesivamente sensible tanto a la configuración del código como al contexto de comunicación. El traductor audiovisual competente es capaz de evaluar y de utilizar en cada momento los recursos y estrategias de que dispone en ambas culturas (la cultura de origen y la cultura de llegada) para enfrentarse a una actividad bicultural comunicativa, en función del canal que va a utilizar (oral, escrito, icono-verbal), del tipo de actividad (doblaje, subtitulación) y de los procesos en que va a verse implicado durante la traducción (producción, interacción, recepción), así como de los medios de que dispone para hacerlo.

En la Tabla (4) podemos ver una clasificación, enfocada a la subtitulación, de las conceptualizaciones del tratamiento de las referencias socioculturales en la teoría de la TAV.

CAPÍTULO 3: LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES

El tratamiento de las referencias socioculturales dentro del contexto de cada teoría de la TAV y sus conceptos relevantes		- lingüísticas (juegos de palabras, metáforas, humor, etc.) - paralingüísticas (gestos, mímica) - pragmáticas - valores, creencias, tradiciones, colores, nombres propios y geográficos, medidas de peso, etc.
Gideon Toury, 1995 (2004 de la trad. esp.)	Estudios descriptivos de traducción EDT	NORMA
		-adecuación -aceptabilidad
Even-Zohar, 1990	Estudios polisistémicos	POLISISTEMA
		- relaciones de interdependencia - funciones : periféricas y centrales - repertorios
Metz, 1972 (2001 de la trad. esp.)	Estudios de Semiótica filmica	CÓDIGO CANAL
		- restricción - cohesión y coherencia verbo-icónica - aspectos diegéticos
Gennete, 1980 Hatym y Mason, 1994	Lingüística textual	TEXTO
		- Hipertexto, Intertexto, Narración filmica - de texto oralizado a texto escrito
Lefevre, 1992 (1997 de la trad. esp.)	Estudios de manipulación	MANIPULACIÓN REESCRITURA
		-Política, Ideológica, Cultural
Snell Hornby, 1988 (1999 de la trad. esp)	Perspectiva integradora	INTEGRAR PERSPECTIVA DIMENSIÓN
		- De cultura de origen a la cultura de llegada - Actitud bicultural

Tabla 4: Clasificación de las conceptualizaciones del tratamiento de las referencias socioculturales en la teoría de la TAV enfocada a la subtitulación.

En el Capítulo 2 hemos analizado varias teorías que permiten entender el texto audiovisual y traducirlo de forma adecuada, concretando para el caso de las referencias socioculturales. En todas estas teorías hemos considerado distintos tipos de referencias socioculturales que hemos presentado en la Tabla 4, siguiendo la clasificación que de los fenómenos de la traducción audiovisual, en concreto la subtitulación, llevan a cabo los teóricos del ámbito de la traducción general, de la traducción literaria, de la

Lingüística textual y de la Semiótica, ya que estas son disciplinas que decidimos tomar como referentes, por explicitar las interrelaciones existentes entre la traducción y el tratamiento de los rasgos socioculturales (tanto en aspectos formales como de contenido) que forman parte de la traducción audiovisual bicultural en la subtitulación. Esta configuración motiva la diferenciación que llevan a cabo estos autores de los contenidos y de los conceptos dentro de la TAV en los siguientes puntos:

1. Normas y estrategias.
2. Polisistemas.
3. Canal y código.
4. Texto.
5. Manipulación y reescritura.
6. Cultura de origen, cultura de llegada.

Observamos, pues, cómo la interacción entre las referencias socioculturales y cada uno de los conceptos de estas teorías configura un área de acción diferenciada. Ahora bien, hay que aclarar que estas relaciones no son exclusivas de la subtitulación.

Una vez presentada en la primera columna la clasificación, de acuerdo con las propuestas de los distintos autores, hemos ido recogiendo, en las columnas siguientes, los términos en que concretan dichas teorías, respetando su propia denominación (por ejemplo la *reescritura* de Lefevre, 1999). Dicha clasificación ha sido relativamente fácil de llevar a cabo en la mayoría de los casos, pues cada uno de los componentes se define y delimita según su determinada taxonomía. Lo más delicado ha sido distribuir los contenidos de Snell-Hornby (1999), que en dicho estudio se presentan muy unidos.

Por último, hemos añadido, dentro de los conceptos fundamentales, aquellos términos que consideramos más relevantes dentro de cada teoría para su aplicación a la subtitulación en particular. Así, por ejemplo, Metz señala que la cohesión y coherencia verbo-icónica son los mecanismos que nos permiten construir el lenguaje fílmico, pero no incluye la estructura de los géneros textuales audiovisuales en el sentido en que lo hace, por ejemplo, Hatim y Mason (1994). No obstante, esa mera mención indica que, en cierta medida, tales conceptos están implícitamente presentes en el planteamiento del modelo, por lo que no los podemos marginar.

CAPÍTULO 3: LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES

5. PROPUESTA DE REFERENCIAS SOCIOCULTURALES

A partir de las clasificaciones comentadas en los dos apartados anteriores, proponemos una nueva, con veintidós tipos de referencias socioculturales agrupadas en cuatro categorías: *Realia* con “R” mayúscula, *realia* con “r” minúscula, Referencias de cohesión Semiótica y Referencias lingüísticas. Se trata de una categorización temática y según la naturaleza y el contenido de las referencias socioculturales. La diferencia entre *realia* con “r” minúscula y *Realia* con “R” mayúscula reside en la aproximación de los referentes a la cultura popular, cotidiana y diaria, o a una cultura más elevada, respectivamente, de forma análoga a la distinción entre cultura con “c” minúscula o “C” mayúscula descrita en el Capítulo 2.2.2 al tratar sobre la Teoría de los polisistemas de Even Zohar. Las *referencias de cohesión semiótica* son aquellas en las que se entrelaza el código visual con el código verbalizado, y sólo se manifiestan unidos (es un tipo de referencia característico de los textos audiovisuales). Las *referencias lingüísticas* son realizaciones puramente lingüísticas.

Referencias socioculturales			
<i>Realia</i> con “R” mayúscula	<i>Realia</i> con “r” minúscula	Referencias de cohesión semiótica	Referencias lingüísticas
<i>Realia</i> sociales	<i>realia</i> onomásticos	Intertexto	Expresión coloquial
<i>Realia</i> ideológicos	<i>realia</i> musicales	Hipertexto	Expresión idiomática
<i>Realia</i> históricos	<i>realia</i> alimentarios		Dialecto
<i>Realia</i> religiosos	<i>realia</i> de medidas		Lingüística
<i>Reale</i> políticos	<i>realia</i> alimentarios		Estilística
<i>Realia</i> geográficos	<i>realia</i> de vestimenta		Humor
<i>Realia</i> económicos			Proverbio

Tabla 5: Nuestra propuesta de clasificación de las referencias socioculturales

6. RESUMEN

Tras clasificar en este capítulo las referencias socioculturales según parámetros de la Sociología Cultural y los Estudios de Traducción, hemos delimitado su definición y naturaleza dentro de los constructos teóricos de corte traductológica, hemos ofrecido las diferentes conceptualizaciones del tratamiento de las referencias socioculturales dentro del marco de cada teoría de traducción y hemos llegado a una propuesta original de clasificación de estas referencias. En resumen, podemos decir que el tratamiento de dichas referencias no es tangente a la traducción audiovisual (en concreto a la subtitulación) sino que es inherente a ella, pues la lengua también es, al fin y al cabo, un producto cultural y un vehículo de transmisión de valores, conocimientos, ritos etc. propios de cada comunidad y cultura, a la vez que es un motor de creación y modificación de referencias culturales. Por eso, consideramos que la traducción del discurso fílmico, como texto audiovisual vivo y auténtico de una cultura, requiere una competencia bicultural por parte del traductor y una competencia semiótica y técnica que le permita conocer y manejar las normas y estrategias de este tipo de traducción.

CAPÍTULO 4

LA SUBTITULACIÓN: ASPECTOS FORMALES, TÉCNICOS Y LINGÜÍSTICOS

De las distintas modalidades de traducción mencionadas en la Sección 2.1.1, en este apartado nos ocuparemos de la modalidad de subtitulación desde la perspectiva tanto profesional y técnica como lingüística y traductológica. Los condicionantes técnicos de esta modalidad influyen en la manera en que un texto audiovisual puede ser traducido, reescrito, manipulado y adaptado. Díaz Cintas (2003: 32) define la subtitulación de la siguiente manera:

La subtitulación se puede definir como una práctica lingüística que consiste en ofrecer, generalmente en la parte inferior de la pantalla, un texto escrito que pretende dar cuenta de los diálogos de los actores así como de aquellos elementos discursivos que forman parte de la fotografía (cartas, pintadas, leyendas, pancartas, etc.) o de la pista sonora (canciones, voces en *off*, etc.).

Dentro de las distintas categorías de subtitulación establecidas por Díaz Cintas y Ramael (2007: 13), se observa una división fundamental división entre:

1. La subtitulación intralingüística.
2. La subtitulación interlingüística.

La distinción entre estas dos categorías esenciales reside en el hecho de que en la subtitulación intralingüística no hay ningún cambio de lengua (por ejemplo se traduce del inglés al inglés) y el producto de esta traducción está destinado a un público con conocimiento de la lengua (aunque con discapacidad auditiva), mientras en la subtitulación interlingüística sí hay un cambio de lenguas (se traduce de la lengua de origen a la lengua meta), para hacer posible la comprensión de un texto audiovisual a un público desconocedor de la lengua de origen. La subtitulación interlingüística es el objeto de estudio de esta tesis.

1. LOS RASGOS FORMALES Y LINGÜÍSTICOS CARACTERÍSTICOS DE LA SUBTITULACIÓN INTERLINGÜÍSTICA

La película es un texto multimodal, multicódigo y polisemiótico, lo que determina su traducción y su subtitulación. Díaz Cintas y Remael (2007: 9) señalan los tres elementos esenciales que constituyen una película subtitulada: la palabra oral, la imagen y los subtítulos. La interdependencia de estos tres factores, unida a la capacidad lectora del espectador y a las dimensiones de la pantalla, determinan las características básicas del medio audiovisual y a la vez resaltan la peculiaridad del subtitulado interlingüístico como forma de traducción. El subtítulo se añade al texto original, después de la filmación de la película, pasando del código oral al escrito, por lo que trata (como subrayan Díaz Cintas y Remael (2007: 61)) de una doble transferencia: de códigos y de lenguas,

1.1. Transferencia del código oral al código escrito

Con el término “oralidad prefabricada” Chaume (2004: 168) alude a la dimensión del texto oral de la película, que de hecho ha sido desarrollada a partir de un guión previamente escrito. Por eso, no se trata de un lenguaje oral espontáneo propiamente dicho, sino que este texto, oralizado y subtulado a posteriori, ya no posee las características lingüísticas del habla, pero tampoco del texto escrito; en los subtítulos encontramos más bien “un simulacro” de lengua entre la escrita y la oral.

Independientemente de que los rasgos lingüísticos sean más típicos del lenguaje oral o del escrito, la transferencia del discurso filmico oral al escrito conlleva la pérdida de muchas características prosódicas y paralingüísticas propias del código oral (los marcadores sociolingüísticos o los acentos, el tono o la modulación de la voz, etc.). Su ausencia puede provocar que los personajes del texto audiovisual acaben todos hablando de forma semejante, es decir, que se produzca una estandarización, incluso neutralización de niveles de lengua.

Aunque el traductor de los subtítulos tiene a su disposición algunas estrategias para resolver este dilema, como son el uso de las convenciones ortotipográficas y de puntuación, la supresión de estas características puede ocasionar lo que Lambert (1990) denomina “estilo cero”. Este giro designa un estilo impersonal y estéril, que no toma en consideración el aspecto pragmalingüístico de la comunicación. Por su lado, Díaz Cintas (2001: 130) afirma que en las subtitulaciones se suele dar importancia al contenido

CAPÍTULO 4. LA SUBTITULACIÓN: ASPECTOS FORMALES, TÉCNICOS...

sobre el estilo, lo que resulta en “un registro demasiado homogéneo en el que las diferencias de clase o de edad entre los personajes están apenas marcadas lingüísticamente”.

Por lo tanto, en esta actividad de transferir un texto de una lengua a otra, del código oral al código escrito, teniendo en cuenta todos los canales semióticos, se hace una modificación del texto audiovisual a través de varias estrategias de subtitulación, que comentaremos más adelante. De ahí se hace evidente una serie de interrogantes que en la transferencia del texto oralizado al texto escrito debe resolver el traductor: los aspectos prosódicos de la lengua, los dialectos, el argot, el lenguaje coloquial, la sintaxis elíptica, los enunciados no gramaticales (o no regulares, o defectivos), etc. Tanto Delebastia como Díaz Cintas concluyen que en la subtitulación no hay posibilidad de utilizar el metatexto.

El subtitulador tampoco puede recurrir a elementos metalingüísticos como las notas a pie de página, prólogos o epílogos y aunque haya comprendido el juego de palabras del original o la oscura referencia cultural, si las limitaciones mediales son acuciantes no podrá pasar sus descubrimientos al espectador, ni justificar su postura traductora (Díaz-Cintas, 2001: 134).

1.2 Observaciones espaciales y temporales de los subtítulos

En cuanto a los aspectos espaciales y temporales de la subtitulación, Delebastia (1989: 203) se refiere a los autores norteamericanos Beker et al. (1984) y Warlop et al. (1986), quienes establecen una distinción técnica entre la subtitulación para la televisión y la subtitulación para el cine, que probablemente era válida en los años ochenta. Sin embargo, hoy día, con la aparición y desarrollo de varios programas informáticos para la subtitulación estas observaciones han quedado en general obsoletas, aunque sigue siendo válida la siguiente opinión:

An important problem with subtitling derives from the fact that film dialogues are usually delivered at a faster speed than a translation that is rendered graphically

on the screen can keep up with; consequently a certain compression or reduction of the text seems to be unavoidable (Delebastia, 1989: 203)³⁷.

La restricción proviene de unos convencionalismos semióticos, es decir, del hecho de que el texto escrito se percibe más lentamente que el texto hablado. Por eso, la extensión total de las señales verbales en la subtitulación es de 60 o 70 caracteres por subtítulo como máximo, distribuidos en una o dos líneas al pie de la pantalla. En contextos bilingües, se puede ofrecer una subtitulación doble (por ejemplo, en Noruega, se ofrece la traducción del inglés al noruego y al sueco a la vez).

Debe existir una correlación sincronizada entre los diálogos de la película, las imágenes que se ponen en la pantalla y los subtítulos, es decir, el tiempo suficiente para que el espectador pueda leerlos sin mucha dificultad. Para ello se establecen unos límites físicos, y principalmente la llamada “regla de los seis segundos” (Delebastia, 1989), basada en que el espectador medio es capaz de leer y asimilar un subtítulo de dos líneas, cuando cada línea contiene 35 caracteres como máximo, es decir, 70 caracteres en total, en un periodo de seis segundos. No obstante, no es tarea fácil determinar la velocidad de lectura de la audiencia en términos absolutos, puesto que ésta depende de muchos factores, como la edad del público, su nivel de educación, la complejidad del vocabulario o la ausencia o presencia de acción en la pantalla (Díaz Cintas, 2007: 96). En cualquier caso, la velocidad de lectura del espectador es menor que la velocidad de habla de los personajes de la película subtitulada (Gottlieb, 1992: 164). Por ello, la extensión de los subtítulos debe limitarse para garantizar al espectador una velocidad de lectura adecuada. La limitación de caracteres lleva a Zabalbescoa Terán (1993: 94) a denominar la traducción subtitulada como “traducción restringida”, mientras que Díaz Cintas (2001: 133) utiliza la expresión “traducción vulnerable” por las numerosas limitaciones que condicionan este tipo de traducción.

El Instituto Europeo de la Comunicación (European Institute for the Media –Institut Européen de la Communication – Europäisches Medieninstitut e.v.) recomienda en su guía para el doblaje y la subtitulación (Dries, 1995: 28), que, salvo en el caso de las canciones, el tiempo mínimo de permanencia de un subtítulo en pantalla no debe ser

³⁷ *Un problema importante de la subtitulación deriva del hecho de que los diálogos de una película está habitualmente hablados a una velocidad más rápida que la que puede seguirse en la traducción gráficamente representada en pantalla; en consecuencia parece inevitable cierta compresión o reducción del texto.*

CAPÍTULO 4. LA SUBTITULACIÓN: ASPECTOS FORMALES, TÉCNICOS...

menor de un segundo ni mayor de siete (se desrecomienda un tiempo superior porque puede provocar que el espectador relea el subtítulo). Estas son las pautas generales, lo que no impide que la velocidad de lectura y el número de caracteres por subtítulo varíe de un estudio al otro.

En definitiva, a pesar que la longitud del diálogo de la película deberá coincidir con la duración del subtítulo, estos nunca podrán ser una traducción íntegra de todos los diálogos del texto audiovisual original. No obstante:

El discurso filmico se caracteriza por su elevado grado de oralidad, que a su vez se refleja en un alto grado de redundancia, por lo que para transmitir el mensaje no siempre es necesario traducir todos los elementos del original. Nos encontramos con un gran número de repeticiones, exclamaciones, discursos parásitos o vocablos que cumplen una función fática y cuya “pérdida” no tiene un efecto negativo en la mediación de información semántica (Díaz Cintas, 2003: 203).

Por último señalaremos que la sincronía entre el subtítulo y los códigos visual (imagen) y sonoro (sonido), la velocidad de lectura del espectador y las limitaciones físicas que impone la pantalla son los factores principales en el establecimiento de las restricciones espaciales y temporales de los subtítulos, lo que repercute directamente en su configuración discursiva y en la propia traducción. No obstante, existen otros muchos factores, como el medio de difusión del texto audiovisual (cine, DVD, DVX, videojuegos), el tiempo del que disponga el traductor para hacer la traducción, su nivel de experiencia, etc.

1.3 Otros factores importantes que inciden en la configuración discursiva de los subtítulos

En primer lugar, podemos diferenciar la subtitulación entre lenguas del mismo grupo lingüístico (por ejemplo la traducción entre dos lenguas románicas, con un grado menor de divergencia lingüística) o entre lenguas en contacto (como el gallego y el portugués) por un lado, con la subtitulación desde una lengua como la eslava (en este caso la lengua serbia) a la lengua española por otro. A pesar de las diferencias morfológicas, léxicas y prosódicas evidentes (especialmente si se trata de la declinación de los casos, la inexistencia de los artículos definido e indefinido, que es una

característica de la lengua serbia frente al español, o las diferencias en la manera de formar las palabras), en cuanto al aspecto sintáctico, la lengua serbia y la española presentan notables similitudes por cuanto la estructura sintáctica y oracional tienen amplios puntos de coincidencia. Por eso, las traducciones de textos audiovisuales del serbio al español no suelen ser más largas que el original. Sin embargo, como afirma Nida:

the cultural similarities [...] usually provide a series of parallelisms of content that make the translation proportionately much less difficult than when both languages and cultures are disparate. In fact, differences between cultures cause many more severe complications for the translator than do differences in language structure. (Nida, 1964: 161)³⁸

Por lo tanto, otro factor importante a considerar a este respecto es el grado de conocimiento y contacto que existe entre la cultura de origen y la cultura meta, en nuestro caso entre la cultura serbia y la cultura española, puesto que de él dependerá que el subtitulador tenga que explicitar ciertas referencias culturales, ampliar información, omitir otra menos importante, etc. Además, teniendo en cuenta el carácter intersemiótico del texto audiovisual, existe información lingüística que se puede omitir porque los rasgos cinésicos (los gestos, la entonación, la postura, la mirada, etc.) pueden reemplazar la información lingüística omitida, o, por el contrario, puede ocurrir que sean precisamente estos aspectos cinésicos los que obligan a añadir información lingüística, lo que Chaume denomina “el valor añadido”. Esto se debe a que naturalmente no todas las culturas comparten rasgos cinésicos, paralingüísticos o prosódicos (Masón, 2001: 30). Todos estos factores que hemos señalado inciden en las decisiones de traducción. Como ya hemos mencionado, ésta deberá adecuarse a los tiempos de entrada y salida de los subtítulos, tomando en consideración la velocidad de lectura de la audiencia. A este proceso se denomina “adaptación”, “sincronización traductora” o “ajuste” (Díaz Cintas, 2003: 81).

Delebastia (1989: 204) destaca que la recepción de la película no podría ser explicada sólo por factores *cuantitativos* como es la presentación gráfica de los

³⁸ *Las similitudes culturales [...] habitualmente proporcionan una serie de contenidos paralelos que convierten la traducción en algo proporcionalmente mucho menos difícil que cuando ambas lenguas y culturas son distintas. De hecho las diferencias entre culturas causan complicaciones mucho más importantes para el traductor que las propias diferencias en la estructura lingüística.*

CAPÍTULO 4. LA SUBTITULACIÓN: ASPECTOS FORMALES, TÉCNICOS...

caracteres de subtítulos en la pantalla en tiempo real, sino también a través de factores *cualitativos* que influyen en la política lingüística, estilística y cultural de la traducción subtitulada que la gobierna (Wang, 2009). Dentro de este grupo de factores de carácter cualitativo se incluyen también normas de traducción como la orientación comunicativa del texto audiovisual para que tenga buena recepción por parte del público.

The constraint of the limited text is also ultimately a norm-governed one to the extent that it should be relatively observed by translator, it gives rise to a major problem of selection of the items, i.e. central question being what source dialogue material has to be transferred in what information (stylistic-linguistic information, elements regarding plot character, cultural references, etc.) can be deleted. This deletion problem is united with another problem to be solved by subtitler, the namely asymmetry of spoken and written language. (Delebastia, 1989: 204)³⁹

2. ASPECTOS TÉCNICOS DE LA SUBTITULACIÓN

Entre los programas informáticos que actualmente se utilizan para subtitular cine destaca el *Subtitle Workshop*. Explicar el funcionamiento de todas las opciones sería demasiado prolijo, pero entre las opciones más importantes, este programa cambia el formato, sincroniza, corrige errores, une o divide subtítulos, etc. De hecho, se trata de una herramienta que nos permite hacer todo tipo de operaciones con un archivo de subtítulos en formato de texto: crear, editar, convertir, sincronizar, cortar, pegar, etc.

En cuanto a las limitaciones técnicas de la subtitulación, hay que tener en cuenta los aspectos siguientes, que suelen ser requeridos por los estudios de doblaje y subtitulación:

- a. Los subtítulos no podrán superar las dos líneas.
- b. Cuando el subtítulo conste de dos líneas de distinta longitud es aconsejable que la línea superior sea la más corta para que quede más espacio libre en pantalla.

³⁹ *La constricción del texto limitado también es del tipo que queda sometido a unas normas. En tanto que que debería ser relativamente seguida por el traductor surge el grave problema de seleccionar los ítems, es decir, la cuestión principal es identificar cuál es el material original de diálogo que debe ser transferido y en qué tipo de información (información estilístico-lingüística, elementos relacionados con el carácter de la trama, referencias culturales, etc.) puede ser eliminado. Este problema de la eliminación está unido a otro que debe ser resuelto por el subtitulador, el de la asimetría entre el lenguaje hablado y escrito.*

JASMINA LAZIC

Es conveniente ubicar el subtítulo en el centro para evitarle irregularidades innecesarias al movimiento del ojo.

- c. Deberá existir una correlación entre los diálogos de la película y el contenido de los subtítulos. Se procurará conseguir que exista una sincronización entre la lengua origen y la lengua meta.
- d. La extensión del diálogo de la película deberá coincidir con la duración del subtítulo.
- e. Los tiempos de entrada y de salida de los subtítulos deberán seguir el ritmo de la película.
- f. Ningún subtítulo podrá permanecer en pantalla menos de un segundo ni, a excepción de las canciones, más de siete.
- g. Se deberá dejar un mínimo de cuatro fotogramas entre subtítulos, de manera que el espectador pueda identificar la aparición de un nuevo subtítulo.

Además de estas reglas técnicas de la subtitulación, también se respetan otras, relacionadas con el componente sintáctico-semántico de esta modalidad de traducción:

- a. Los subtituladores deberán trabajar siempre con una lista de producción y, cuando sea posible, deberán disponer de una copia del guión y un glosario con los términos poco comunes, así como material de referencia.
- b. El resultado de la tarea del subtitulador ha de ser una traducción de alta calidad que transmita todos los matices idiomáticos y culturales del texto origen.
- c. Deberán utilizarse unidades semánticas sencillas.
- d. Cuando sea preciso resumir el diálogo, el resultado ha de tener coherencia.
- e. El texto deberá estar dividido línea a línea y subtítulo a subtítulo en bloques semánticos y/o unidades sintácticas.
- f. En la medida de lo posible, cada subtítulo deberá conservar su independencia sintáctica.
- g. El registro lingüístico deberá corresponderse con el registro de los diálogos originales.
- h. El lenguaje ha de ser gramaticalmente correcto, ya que los subtítulos constituyen un método de apoyo para el aprendizaje.

CAPÍTULO 4. LA SUBTITULACIÓN: ASPECTOS FORMALES, TÉCNICOS...

- i. Se deberá traducir, cuando sea posible, toda la información que aparezca en pantalla y sea relevante (títulos, letreros, etc.).
- j. También deberá subtitularse la información “superflua” como por ejemplo, nombres de personas, interjecciones de voces en off, etc.
- k. Las canciones se deberán traducir si su contenido es importante para la comprensión del desarrollo de la película.
- l. No será necesario traducir aquellos nombres o frases que sean inteligibles o que se repitan continuamente.

3. ESTRATEGIAS DE TRADUCCIÓN PARA LA SUBTITULACIÓN

Hurtado Albir (2007: 32) explica qué es una estrategia de traducción:

Las estrategias son procedimientos (conscientes e inconscientes, verbales y no verbales) orientados a consecución de una meta, que sirven para resolver problemas encontrados en el camino y son un elemento esencial de todo saber operativo y procedimental (saber cómo hacer algo).

La estrategia es, pues, un concepto que proviene de la psicología cognitiva y básicamente se refiere a un conocimiento operativo. Esta misma autora establece la diferencia entre *técnica* y *estrategia* de traducción: “las técnicas de traducción tienen que ver con el resultado concreto a que se llega al proponer una solución traductora; se diferencian así de las estrategias, que están relacionadas con el proceso” (Hurtado Albir, 1999). Las técnicas contemplan la traducción como producto, mientras que las estrategias la consideran como proceso. En este apartado estudiaremos el desarrollo del concepto de estrategias de la subtitulación, sus denominaciones y clasificaciones.

En la Sección anterior hemos concluido que la subtitulación es un tipo de traducción caracterizado por sus muchas limitaciones y restricciones. Éstas obligan muchas veces a reducir o expandir partes del discurso original en el texto final, pero lo que caracteriza a la subtitulación entre todas las modalidades de la TAV es precisamente la reducción (Díaz Cintas, 2003: 201).

Nuestro propósito a continuación es presentar los modelos teóricos más importantes que hasta la fecha se han desarrollado sobre estrategias de subtitulación, para luego

ubicar mejor las estrategias relacionadas con el tratamiento de las referencias socioculturales. Aunque estos modelos teóricos se basan en que la especificidad de la subtitulación se fundamentaba en la cantidad de palabras o caracteres, también toma en consideración toda la tradición semántica estructuralista, según la cual el texto audiovisual es ante todo un texto oralizado presentado por escrito. Para nuestro propósito, los modelos que sólo se basan en parámetros cuantitativos no son de utilidad. Llevaremos por ello a cabo un análisis cuyo objeto de estudio no permanezca en el nivel de la palabra, sino que trascienda al ámbito de multimedialidad de la lengua. Nuestro propósito consiste, en definitiva, en que la lengua –tanto en su manifestación escrita como hablada– debe concebirse como un sistema más dentro del contexto de varios sistemas de signos, para superar de esta forma los enfoques estructuralistas.

3.1. La propuesta de Gottlieb (1992)

Henrik Gottlieb (1992: 166) propone diez estrategias que el subtitulador puede utilizar durante su proceso de traducción:

Tipo de estrategia	Características de traducción	¿Específica del medio audiovisual?
1. Expansión	Expresión ampliada, traducción adecuada (referencias culturales específicas, etc.)	No
2. Paráfrasis	Expresión alterada, traducción adecuada (fenómeno específico del lenguaje no visual)	No
3. Transferencia	Expresión completa, traducción adecuada (discurso “neutral”, <i>slow tempo</i>)	No
4. Imitación	Expresión idéntica, traducción equivalente (nombres propios, saludos internacionales, etc.)	No
5. Transcripción	Expresión anómala, traducción adecuada (discurso no aceptado en la LM, etc.)	Sí
6. Dislocación	Expresión distinta, contenido ajustado (fenómeno específico del lenguaje visual o musical)	Sí
7. Condensación	Expresión condensada, traducción concisa (discurso normal)	Sí
8. Reducción	Expresión abreviada, contenido reducido (discurso rápido de cierta relevancia)	Sí
9. Omisión	Expresión omitida, no hay contenido verbal (discurso rápido de menor relevancia)	Sí
10. Renuncia	Expresión no coincidente, contenido distorsionado (elementos “intraducibles”)	No

Tabla 6: Estrategias de subtitulado de Gottlieb (1992)

Como ha puesto de manifiesto en su aportación Gottlieb (1992: 166), el subtitulado no alcanza el nivel óptimo de adecuación, y mucho menos de equivalencia, dadas las

CAPÍTULO 4. LA SUBTITULACIÓN: ASPECTOS FORMALES, TÉCNICOS...

características propias de esta modalidad de TAV. Cabe señalar que las primeras siete estrategias ofrecen traducciones correspondientes.

Gottlieb (1997) introduce el término de “redundancia intersemiótica” para explicar la distinción entre la estrategia de *reducción* y la estrategia de *condensación*. La de reducción ocurre por motivos cuantitativos o semánticos: la reducción cuantitativa se refiere a la disminución del número de palabras, mientras que la reducción semántica se refiere al cambio del significado. Sin embargo, la condensación está relacionada con la omisión de información redundante, es decir aquella que ya se da a través de otro código (música, imagen, etc.). Gottlieb aclara que en la condensación, el subtítulo mantiene la mayor parte del contenido semántico y estilístico del TO, mientras que en la reducción y la omisión, sí se producen pérdidas semánticas y estilísticas, que en la mayoría de las ocasiones “se recuperan” a través del canal visual o acústico. En la *renuncia*, el traductor se ve obligado a omitir información porque esta se contradice con la información que se extrae del canal visual o acústico (Gottlieb, 1992: 166-167).

Además, Gottlieb (1992: 165) añade que los subtítulos deben reflejar el estilo, el *tempo* discursivo y, en la medida de lo posible, la sintaxis y el orden de los elementos del diálogo. De ahí se concluye que el subtitulador puede cultivar su estilo de subtitulación, y por eso su nombre, como traductor, debe aparecer en pantalla, en los créditos de la película. Es importante advertir que el teórico menciona la confusión existente entre reducción cuantitativa y semántica porque observamos que a raíz de ella surgen las deficiencias de muchos modelos que confunden la reducción y ampliación de *palabras o caracteres* con la reducción o ampliación de *significados*. En cuanto a estrategias de explicitación, Gottlieb considera las estrategias de expansión y de paráfrasis.

Gottlieb considera el concepto de redundancia intersemiótica como una característica primordial del texto subtitulado, porque los subtítulos se diferencian de la noción común de texto traducido por su rasgo esencialmente polisemiótico.

Subtitling is additive, it adds information, unlike literary translation or dubbing (isosemiotic translation, where the ST is replaced by the TT). (Gottlieb, 1997: 141)⁴⁰

⁴⁰ El subtitulado es aditivo, añade información, a diferencia de la traducción literaria o doblaje (traducción isosemiótica donde el ST es sustituido por el TT).

Gottlieb (1997: 143) distingue cuatro canales en un texto polisemiótico: (a) el canal no verbal visual (la imagen); (b) el canal no verbal audio (la música y los efectos sonoros); (c) el canal audioverbal (el diálogo) y (d) el canal visual verbal (los signos y los subtítulos). Todos estos canales llevan información semiótica y usualmente existe un alto grado de solapamiento, es decir, de redundancia intersemiótica entre ellos. Desde el punto de vista de los subtítulos, a mayor redundancia intersemiótica, menor tensión del subtitulador para proveer al público de un texto meta. Por ejemplo, si algo aparece en el diálogo y a la vez es claramente visible en la imagen, es suficiente hacer la referencia a este objeto utilizando el pronombre en los subtítulos (generalización); también se puede simplificar la información, omitiéndola.

3.2 La propuesta de Lomheim (1995)

Sylfest Lomheim (1995: 291) propone seis estrategias de subtitulado, aunque no ofrece definición para ellas: omisión, condensación, adición, hiperonimia, hiponimia y neutralización.

Estrategia	Recurso
Omisión	Reducción
Condensación	Reducción
Adición	Ampliación
Hiperonimia	Reducción
Hiponimia	Ampliación
Neutralización	/

Tabla 7: Estrategias de subtitulado de Lomheim (1995)

Estas estrategias sirven cuando el traductor no puede encontrar un equivalente apropiado en la lengua meta. Tanto la omisión como la condensación y la hiperonimia implican la reducción en el número de palabras. Por el contrario, la adición y la hiponimia lo aumentan.

Estamos de acuerdo con Lomheim cuando afirma que el uso de estrategias varía considerablemente y depende del género de la película y del subtitulador (1995: 292). Si la película es más poética (frecuentemente el caso del cine de autor, por ejemplo), creemos que se exige el nivel más alto por parte de traductor y a la vez se nota mucho más su estilo en el subtitulado. En estas circunstancias, el manejo de las estrategias es más variado. Lomheim aclara que no considera el aumento o la reducción de palabras

CAPÍTULO 4. LA SUBTITULACIÓN: ASPECTOS FORMALES, TÉCNICOS...

atribuibles a diferencias estructurales de las lenguas. En realidad, esta observación aduce que no se puede hablar de lenguas más o menos sintéticas, etc. sino más bien de una traducción apropiada o no. Lomheim tampoco habla expresamente de estrategias relativas al tratamiento de las referencias socioculturales.

3.3 Las aportaciones de Díaz Cintas y Remael (2007)

Jorge Díaz Cintas y Aliñe Remael se propusieron ofrecer una explicación a fondo de dos estrategias: la condensación y la omisión, que presentan reducción, una característica intrínseca de la subtitulación (Díaz Cintas y Remael (2007: 145)). Como subrayan los autores (2007: 163), la reducción cuantitativa puede ser *parcial* o *total*. La primera consiste en condensar o hacer el texto meta más conciso y breve, y la segunda, en eliminar u omitir elementos léxicos. Estos autores aportan un largo listado de los componentes que se suelen omitir, a veces por razones lingüísticas, pero en la mayoría de los casos por razones de redundancia o relevancia. En muchas ocasiones, los dos procesos se combinan, es decir: el subtitulador elimina lo que no considera relevante para la comprensión del mensaje y reformula lo que sí estima relevante de una manera más concisa (2007: 146). En todos estos casos de condensación y concisión, el subtitulador ha de intentar alcanzar un equilibrio entre su traducción y los diálogos en tres niveles: (a) *semántico*, manteniendo la misma carga semántica del original; (b) *pragmático*, manteniendo la función del original; y (c) *estilístico*, manteniendo el estilo del original (Díaz Cintas 2003: 208). Sin embargo, para nuestro estudio, este listado de estrategias es insuficiente, ya que trata únicamente recursos de reducción y, además, desde un planteamiento estructuralista. Presentamos no obstante el listado de los recursos de reducción en el nivel léxico y sintagmático propuesto por dichos autores (2007: 151-171):

Condensación y reformulación	
Nivel sintagmático	Nivel oracional
Simplificación de perífrasis verbales	Transposiciones de preguntas o negaciones a aseveraciones o afirmaciones, preguntas indirectas a directas, etc.
Generalización de enumeraciones	Simplificación de los indicadores de modalidad
Empleo de sinónimos o expresiones equivalentes más cortas	Cambio de discurso directo a discurso Indirecto
Empleo de tiempos verbales simples en lugar de compuestos	Cambio de sujeto de una oración
Cambio de categoría gramatical de la palabra	Manipulación del tema y rema
Formas breves y contracciones	Cambio de oraciones largas o compuestas a oraciones simples.
	Cambio de oraciones pasivas a activas y Viceversa
	Empleo de pronombres y otros déicticos para sustituir nombres u oraciones nominales
	Unir dos o más frases u oraciones en una
Omisiones	
Nivel sintagmático	Nivel oracional
Modificadores	
Elementos fáticos, elementos interpersonales (saludos, interjecciones, vocativos, fórmulas de cortesía, etc.)	

Tabla 8: Estrategias de reducción cuantitativa en subtitulación de Díaz Cintas y Remael (2007)

3.4 Estrategias para la subtitulación de referencias socioculturales de Díaz Cintas (2003) y Santamaría Guinot (2001)

En la mayoría de los casos, las propuestas presentadas por los tres autores a los que nos estamos refiriendo se centran en una perspectiva estructuralista que marca el nivel oracional, pragmático, lingüístico y paralingüístico de la subtitulación; sin embargo, no parece que hayan considerado estrategias directamente relacionadas con el tratamiento de las referencias socioculturales. La única estrategia relacionada con la cultura en la que todos inciden es la estrategia de la *explicitación*, llamada de diferentes formas por los autores: *expansión*, *paráfrasis*, *hiperonimia*. Sin embargo, Díaz Cintas (2003) y Santamaría Guinot (2001), ofrecen una clasificación adicional de nueve estrategias específicas para el tratamiento de las referencias culturales: *préstamo*, *calco* o *traducción literal*, *explicitación*, *sustitución*, *transposición*, *recreación léxica*,

CAPÍTULO 4. LA SUBTITULACIÓN: ASPECTOS FORMALES, TÉCNICOS...

compensación, omisión y adición. Entre ellas, encontramos dos tipos de explicitación, la *explicitación propiamente dicha* y la *adición* (2007: 200). En cuanto a la primera, existen dos formas: (a) *especificación* (mediante el uso de un hipónimo) y (b) *generalización* (mediante el uso de un hiperónimo). Esta última es la forma más empleada, ya que posee una función explicativa, mientras que los hipónimos cercan el significado de la palabra:

The use of hypemymys includes the translation of brand names or abbreviations by the institutions or concept they stand for [...]. From a denotative point of view this works perfectly, but local colour is obviously lost. The use of hypemymys, often dictated by the need of transparency, contributes to the loss of specificity that is typical of subtitling and shows that subtitlers cannot always opt for the shortest word available, since clarity may have to come first. (Díaz Cintas y Ramael, 2007: 203)⁴¹

En cuanto al segundo tipo de explicitación, la adición, este recurso aparece principalmente en aquellos pasajes que contienen referencias culturales que posiblemente entrañen dificultades de comprensión al espectador meta, pero que son esenciales para una perfecta comprensión. El subtitulador tendrá entonces que añadir información, puesto que “las adiciones son siempre una forma de explicitación” (2007: 207).

Estas estrategias nos parecen imbricadas en la teoría literaria y la traducción literaria, y de ahí aplicadas al campo de la subtitulación. Sin embargo, creemos que no son suficientes para abarcar toda la problemática traductológica que puede surgir a la hora de resolver las situaciones socioculturalmente marcadas que puedan aparecer en un texto audiovisual.

⁴¹ *El uso de hypomimos incluye la traducción de marcas o abreviaturas en lugar de las instituciones o el conceptos al que sustituyen [...]. Desde el punto de vista denotativo, esto funciona perfectamente, aunque evidentemente pierde el colorido local. El uso de hypomimos, frecuentemente dictado por las necesidades de transparencia, contribuye a la pérdida de rasgos específicos, típico del subtitulado y demuestra que los subtituladores no pueden siempre optar por la palabra más corta disponible, dado que la claridad debe quedar en el primer lugar.*

3.5 Propuesta de estrategias de subtitulación

En este apartado propondremos la manera de configurar una clasificación de estrategias para subtítular referentes socioculturales, adaptando la presentación de Ramiere (2006: 156), ya mencionada en el capítulo 2, con nuestra propia propuesta del modelo de las normas desde el texto audiovisual de cultura original hacia el texto audiovisual de cultura meta, que tiene su origen en la teoría descriptiva de Toury. Tomaremos los conceptos de *adecuación* y *aceptabilidad* de Toury y los aplicaremos a un *polisistema filmico*, según la terminología de Zohar.

A pesar de que Toury, como sugiere Mayoral (2009: 3), define la traducción descriptiva como un producto cultural, siempre inclinado hacia la cultura receptora, a nuestro entender, el uso de los conceptos de adecuación y aceptabilidad pueden inclinarse hacia ambas culturas, es decir: un texto audiovisual podría ser adecuado hacia la cultura de origen, (texto audiovisual extranjerizado) y puede ser aceptable hacia la cultura de llegada, (texto audiovisual domesticado). Las normas de adecuación y aceptabilidad son de tipo positivo en función de su inclinación, mientras que las normas para reescribir y manipular los textos audiovisuales (cf. Lefevere, 1999), son de tipo negativo, o lo que es lo mismo: siempre se sitúan en el marco de un momento histórico concreto o de una ideología concreta, como demuestra Ballester Casado (2001) en su tesis sobre las películas norteamericanas dobladas al castellano en la época de la censura franquista. Para nosotros, la reescritura o la manipulación marcan una tendencia de carácter negativo dentro del mismo proceso de traducción, o sea una desviación hacia la violación de las normas traductológicas, por razones variadas: políticas, culturales, nacionalistas, ideológicas, etc.

Este tipo de configuraciones lógicas facilitan sin duda la comprensión del campo dinámico de las normas y posibles estrategias de un traductor. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que en el proceso de la subtitulación existen otros factores que entran en juego, como son la imagen, el sonido, el ruido, la visión espacio-tiempo y en definitiva toda la señal macrofilmica que de un modo u otro también influye en las decisiones tomadas. Por eso, muchos autores (Delebastia (1989) y Gottlieb (2003) entre otros) consideran la subtitulación como *una forma intersemiótica* de la traducción, porque la imagen original ya está mutilada con el añadido de las dos líneas de

CAPÍTULO 4. LA SUBTITULACIÓN: ASPECTOS FORMALES, TÉCNICOS...

subtitulación y porque los mismos subtítulos constituyen una substitución de la información visual por información verbal.

Creemos que una agrupación de las estrategias de traducción, derivada del esquema gráfico (Tabla 1) puede ser de ayuda a la hora de emprender nuestro análisis. En la Tabla (9) agrupamos por una parte las estrategias que domestican el texto audiovisual y por otra parte aquellas que lo extranjerizan. Mientras la traducción fiel tiene la posición neutra, los errores demuestran las posibles desviaciones dentro de la aplicación de estrategias.

Estrategias de subtitulación			
Domesticación	Extranjerización	Traducción fiel	Error
Aceptabilidad	Adecuación	Traducción fiel	Contra sentido
Adecuación	Reducción	Traducción literal	Falso sentido
Sustitución cultural	Omisión		Sin sentido
Adición			Error tipográfico
Explicitación			

Tabla 9: Nuestra propuesta de clasificación de las estrategias de subtitulación

Consideramos que los términos de *perspectiva* y de *dimensión* de Snell-Hornby deben estar siempre presentes a lo largo del proceso de traducción. La perspectiva siempre como una mirada desde la cultura original hacia la cultura meta funciona como una relación del texto audiovisual con los factores externos sociales y culturales: La dimensión, por su lado, como algo inherente al texto audiovisual que se subtitula, y que siempre mantiene la interacción entre el sistema filmico, las normas y las estrategias.

De igual manera que, con el desarrollo de la Lingüística textual, se ha dejado de considerar el texto como un conjunto de oraciones aisladas, descritas a su vez como una serie de elementos gramaticales y léxicos (Snell Hornby, 1999: 96), y se concibe como una estructura compleja y pluridimensional, el texto audiovisual es igualmente un sistema pluridimensional, de múltiples códigos y poliédrico. No es por tanto la suma de sus componentes, sino un polisistema dinámico y siempre bajo la influencia de relaciones y funciones interdependientes, tanto internas como externas. Dadas estas características, de cara a la traducción deben tratarse todos los aspectos lingüísticos, que se solapan, confluyen y sobreponen con otros códigos no verbales y que producen

conjuntamente el texto audiovisual de una manera concreta. En la subtitulación se pueden restringir en parte los aspectos lingüísticos y socioculturales mencionados como consecuencia de la limitación de caracteres, pero toda la dimensión del texto audiovisual que radica en la imagen-espacio-tiempo, permitirá que se comprenda la totalidad de sus significados, y se facilitará, por tanto, llegar a una traducción adecuada. Por lo que respecta al trasvase lingüístico, para lograr una imagen de buena calidad, los subtítulos deben cumplir y respetar, en esencia, los mismos requisitos que cualquier otra modalidad traductora: cohesión y coherencia discursivas, intentos de consecución del mismo impacto que el original, recreación de diversos registros lingüísticos, soluciones compensatorias, ausencia de errores, etc. Como sugiere Díaz Cintas, no debemos olvidar que todos estos logros están en íntima relación con la sincronización entre los subtítulos y la imagen proyectada: “el subtitulado, lo mismo que el doblaje, ha de ser entendido como parte integrante del proceso de creación artística y no como mero apéndice sometido a las fuerzas del mercado” (2001: 139).

También coincidimos con Díaz Cintas cuando afirma que el subtitulado nos hace más tolerantes con el multiculturalismo y el multilingüismo. “Esta tolerancia a otras culturas y hábitos arranca ya del respeto a la integridad artística del original, al que se añade la información adicional sin sustraerla nada de su propia esencia” (2001: 140).⁴²

⁴² Hemos tenido la oportunidad de conocer los trabajos sobre “La subtitulación como herramienta didáctica en la adquisición de la competencia léxica” presentada por Silvia Martínez Martínez (Universidad de Granada) y sobre “Maximising Audiovisual Translation in the language class” por Noa Talaván (UNED), en el IV Congreso Internacional de la AEITI, Vigo, 15-17 de octubre de 2009.

CAPÍTULO 5

DIDÁCTICA DE LA SUBTITULACIÓN

1. INTRODUCCIÓN

Aunque se puede afirmar que los estudios de traducción audiovisual han experimentado el desarrollo más rápido dentro de los Estudios sobre la Traducción (en adelante ET), según Díaz Cintas (2008: 1) la traducción en el campo de los medios audiovisuales, y en particular el subtítulo, es quizás una de las áreas de la traducción que menos atención académica ha recibido en España hasta la fecha, especialmente en comparación con el doblaje. Sólo en los últimos años se ha comenzado a observar un mayor interés por esta modalidad traductora, tanto en los ámbitos docentes e investigadores como en los hábitos de la audiencia, hasta pasar a convertirse en uno de los temas más novedosos y de más empuje dentro de los estudios sobre traducción audiovisual; cf. Jorge Díaz Cintas (2003 y 2007), Ramael (2007), Miguel Duro (1990), etc.

En cuanto a los aspectos didácticos de la subtitulación, el libro “Teoría y práctica de la subtitulación: inglés-español” (Díaz Cintas, 2003) es la primera publicación en España centrada exclusivamente en esta modalidad, tanto en sus aspectos pedagógicos y de investigación, como en la práctica a través de ejercicios, intentando abarcar las facetas histórica, sociocultural y laboral. El autor nos ofrece una visión que parte de los comienzos de la teoría de traducción y de la práctica traductora, y continúa con su articulación en la sociedad española, fundamentada en su oposición al doblaje; da una clasificación de los diferentes tipos de subtítulos, y trata distintas cuestiones relacionadas como son el valor semiótico de la imagen, la dimensión práctica de los subtítulos desde la lengua inglesa hacia la lengua española, los aspectos de la investigación relacionada con la subtitulación, la vulnerabilidad de una traducción que se encuentra en la difícil coyuntura de tener que cohabitar con el texto y los diálogos

originales, la invisibilidad sistemática del traductor audiovisual y los aspectos legislativos y económicos que rigen esta profesión.

La dimensión pedagógica incluida en este libro hace referencia a los aspectos teóricos para presentar la subtitulación, dentro y fuera de España, como una modalidad traductora, y no a la dimensión didáctica que se relaciona más bien con los objetivos, los contenidos y la metodología de la enseñanza traductora de la subtitulación. De hecho, hay un capítulo dedicado a ejercicios prácticos (el capítulo 11), que recoge desde una serie de actividades básicas de familiarización con los códigos del tiempo y del espacio hasta la subtitulación de escenas que ofrecen una cierta complejidad. Por esto, nuestro propósito en este capítulo es ofrecer unas directrices y elaborar unos conceptos vinculados con la didáctica de la subtitulación en su faceta esencialmente académica, en el marco de la traducción audiovisual.

Como afirma Hurtado Albir (2007: 20), los planteamientos didácticos, en definitiva, son insuficientes para dar cuenta de la complejidad de los mecanismos y de la metodología que intervienen en el aprendizaje de cada modalidad de la traducción. En realidad, se trata más bien de libros sobre los aspectos teóricos de la traducción que sobre la didáctica: lo que hacen es plantear el conocimiento de la reflexión teórica como un medio de aprendizaje de la práctica. Así, según la autora valenciana, se produce una confusión entre la Teoría de la traducción y la Didáctica de la traducción. Estamos de acuerdo con Hurtado Albir (2007: 20) cuando explica que:

La Teoría de la traducción (rama teórica de la Traductología) tiene entidad propia, y merece además un espacio propio en el diseño curricular de la formación de traductores. El papel de la Teoría de la traducción en la didáctica de la traducción, que pueda ayudar al didacta a elaborar los contenidos de su enseñanza, y al estudiante a reflexionar sobre los problemas que le plantea la práctica traductora.

Por eso, nuestro propósito será ofrecer un marco teórico aplicado a la didáctica de la subtitulación que pueda ayudar a los profesores a elaborar los contenidos para la enseñanza/aprendizaje de la subtitulación. En los siguientes apartados, pretendemos aportar luz sobre la didáctica de la subtitulación.

2. EL LUGAR DE LA DIDÁCTICA DE LA TRADUCCIÓN, EN CONCRETO DE LA DIDÁCTICA DE LA SUBTITULACIÓN

En primer lugar, creemos que la visión casi romántica, según la cual la traducción es una destreza natural que se puede mejorar a través de una experiencia y que casi todos los bilingües competentes pueden traducir o interpretar de una lengua a otra (cf. Nida, 1997: 56) ha sido superada por la idea de que es necesaria una formación adecuada y una instrucción apropiada con el propósito de formar los traductores e intérpretes competentes. En segundo lugar, durante mucho tiempo la traducción directa e inversa fue una materia dentro de la enseñanza/ aprendizaje de lenguas extranjeras modernas, y ya Nida (2001: 2) subrayó la importancia de establecer la distinción entre la didáctica de lenguas modernas y la de traducción. Por último, el libro más novedoso sobre didáctica de la TAV introduce el concepto de “academic translation” (Díaz Cintas, 2008: 2), bajo el cual se tiende a reunir el pensamiento práctico de la traducción en el campo de la aplicación académica y docente como un nuevo paradigma educacional.

Hurtado Abir (2007: 9) destaca que la didáctica de traducción está mucho menos desarrollada que otras didácticas porque tradicionalmente se ha vinculado a los estudios filológicos como un medio para un perfeccionamiento lingüístico, lo que se ha dado en llamar la traducción pedagógica. Sin embargo, con el desarrollo de las tecnologías de la información y de las relaciones internacionales, especialmente después de la Segunda Guerra Mundial, se consolidan primero las profesiones de traductor e intérprete, y luego el ámbito de la Traductología como una disciplina autónoma.

Como explica la investigadora valenciana, la didáctica tradicional de la traducción confundía el proceso de enseñar a traducir con enseñar lenguas. Por lo tanto, en épocas anteriores, la clase de traducción, en realidad, era una continuación de la clase de la lengua extranjera, en la que el único objeto de estudio eran las cuestiones léxicas y gramaticales de la lengua extranjera, sin tener siquiera un matiz contrastivo. Sin embargo, como aduce Hurtado Abir (2007: 13), gracias a teóricos como Lavault (1984) y Delisle (1980), se ha establecido claramente la diferencia entre la traducción pedagógica (el uso de la traducción en la didáctica de las lenguas) y la pedagogía de la traducción en la enseñanza de la traducción profesional. En consecuencia, se ha

consolidado una didáctica de la traducción (también una didáctica de la traducción audiovisual), siendo objeto de investigaciones académicas que reivindican su utilización en el marco de una enseñanza comunicativa basada en una metodología activa para formar profesionales en sus campos respectivos, en nuestro caso, la subtitulación.

Según Elena García (1997: 66) la situación de la didáctica de la traducción es muy compleja, con muchos factores que intervienen en su puesta en práctica. La profesora salmantina sugiere que se puede aplicar el acercamiento comunicativo a la enseñanza/aprendizaje de la traducción modificado, es decir, se puede aplicar la fórmula de Laswell con sus siete perístasis: *¿Quién dice qué a quién, con qué intención, en qué contexto espacio-temporal, con qué medios lingüísticos?*

En esta búsqueda de una metodología para la didáctica de la traducción, el profesor es un guía dentro de este tejido de relaciones, y juega un papel crucial, especialmente en cuanto a:

- a) La planificación de la clase.
- b) El desarrollo de la misma.
- c) La valoración y control del trabajo.

Para poder ejecutar esta gama de actividades, un profesor de traducción debería estar en posesión de una triple cualificación (Elena García, 1997: 67):

- a) Ser él mismo traductor.
- b) Saber de la teoría de traducción.
- c) Estar capacitado para amalgamar y transmitir ambas cosas.

Estamos de acuerdo con Elena García cuando subraya que sólo si el profesor posee estas tres cualidades está en condiciones de diseñar un repertorio diferenciado de comportamientos didácticos (estrategias para la solución de problemas, comportamientos cotidianos), de mediar en los procesos de enseñanza/aprendizaje, y de aprovechar de forma óptima el tiempo de clase disponible.

Siguiendo las premisas de Delisle (1980), Duff (1989) y Grellet (1991), Hurtado Abir propone las bases fundamentales en torno a la constitución de una nueva Didáctica de la traducción. Según esta autora (2007: 20) la aportación esencial son las propuestas de organización de la didáctica mediante:

- a) El diseño de los objetivos de aprendizaje.
- b) La búsqueda de una metodología activa.

CAPÍTULO 5. DIDÁCTICA DE LA LA SUBTITULACIÓN

A partir de estas aportaciones, se ha ido desarrollando el concepto de la didáctica de la traducción, y a partir de esta la didáctica de la traducción audiovisual, incluyendo la didáctica de la subtitulación.

Tomando en consideración las propuestas de Delisle en *L'analyse du discours comme méthode de traduction* (1980) y *La traduction raisonnée* (1983), Hurtado Abir (2007: 21) resume la diferencia entre los objetivos generales y específicos, y cita ocho objetivos generales según este autor:

1. Metalenguaje de la iniciación de la traducción
2. Documentación de base del traductor
3. Método de trabajo
4. Proceso cognitivo de la traducción
5. Convenciones de la escritura
6. Dificultades léxicas
7. Dificultades sintácticas
8. Dificultades de redacción

Tabla 10: *Objetivos generales de la iniciación a la traducción según Delisle (1993)*

Esta autora (2007: 22) destaca que en la investigación de la didáctica de la traducción lo importante es establecer los objetivos propios de la iniciación de la traducción y los de cada rama de la traducción especializada (traducción literaria, traducción audiovisual, traducción técnica, traducción científica, etc.), y la distinción entre ellos, y al mismo tiempo establecer la distinción entre los objetivos de la didáctica de la traducción directa y los de la traducción inversa.⁴³

3. LA DIDÁCTICA DE LA SUBTITULACIÓN

Hurtado Abir (2007: 27) advierte que en los últimos años han aparecido estudios que describen las modalidades de traducción audiovisual: el doblaje (substitución de un elemento auditivo por el otro), la subtitulación (superposición del texto traducido sobre la imagen), las voces superpuestas (convivencia del sonido original con la traducción

⁴³ Hurtado Abir (2007: 25) opina que en la formación de traductores conviene entender la traducción especializada en relación con los ámbitos de especialización del traductor.

oral grabada) y la interpretación simultánea de películas (relacionada con la interpretación simultánea de discursos), pero de nuevo la comunidad académica adolece de estudios que planteen cómo establecer y desarrollar su didáctica. Además, y a pesar de la importancia que hoy en día tienen estas modalidades de la TAV en el mercado laboral, no ocupan todavía el espacio académico adecuado que se merecen.

Por estos motivos, Díaz Cintas en su último libro, titulado *The Didactics of Audiovisual Translation* (2008) intenta cubrir esta deficiencia en cuanto a la didáctica de todas las modalidades de la traducción audiovisual, incluyendo la de la subtitulación, que es el objeto de este trabajo. De acuerdo con las aportaciones de los autores de este libro, entendemos que la didáctica de la subtitulación abarca una triple vertiente:

- a) Para la formación de futuros traductores-subtituladores del campo audiovisual.
- b) Como parte de la enseñanza de traducción con fines específicos, v.gr. para personas discapacitadas.
- c) Como parte de la enseñanza de lenguas extranjeras.

Estas tres ramas se distinguen por el acercamiento didáctico y pedagógico en cuanto a los objetivos y la metodología del trabajo.

3.1. Aspectos didácticos de la subtitulación como parte integral de la formación de futuros traductores-subtituladores en el campo audiovisual

De acuerdo con Díaz Cintas (2003: 66) la versión subtitulada encierra una ventaja pedagógica instrumental en el contexto de la integración europea. Es un hecho que a la hora de seleccionar el material que se subtitula (o dobla) se hacen evidentes las fuerzas sociales que adquieren un papel preponderante a través de las subvenciones, como las otorgadas por organismos. Un ejemplo es la *European Alliance for Television and Culture*, cuyo objetivo primordial es apoyar la producción televisiva, en particular el doblaje y la subtitulación de programas, o *Euroimage* (Fondo Europeo de Ayudas a las Coproducciones) para la filmación y distribución de películas europeas tanto en versión subtitulada como doblada. Solo las películas producidas en alguno de los países miembros de la Unión Europea o de coproducciones con un país miembro de la UE reciben las ayudas, y con estas iniciativas se pretende fomentar los intercambios culturales entre los distintos estados europeos, con el fin de que la cohabitación en el

CAPÍTULO 5. DIDÁCTICA DE LA LA SUBTITULACIÓN

seno de la Unión sea lo más satisfactoria posible. Según Díaz-Cintas (2003: 66), el impacto de la traducción audiovisual es notable ya en el presente, y el resultado será una menor importancia de las películas estadounidenses en comparación con las europeas. Estas decisiones europeas recrean un terreno sólido para afirmar y promocionar el cine europeo, y de ayudar a su difusión tanto en versión subtitulada como doblada (en los países en los cuales esta modalidad predomina). Una vez más a la subtitulación se le otorga un papel importante en la conexión entre las culturas, y por eso se debe ser más exigente con la formación de los traductores-subtituladores.

Este entorno se ha ido formado, según Gottlieb (1992: 161), desde hace mucho tiempo, y de hecho, en el contexto europeo, la Universidad de Lille (Francia), seguida por la Universidad de Copenhague, fue la primera institución académica que ofreció cursos de subtitulación en el año académico 1990/1991. Bartoll y Pilar (en Díaz-Cintas, 2008: 106) apuntan que dentro de todos los campos de la TAV, la subtitulación es la primera en cuanto a la rapidez de su difusión en el campo académico, tanto en la didáctica como en la investigación. Según Sponholz (en Díaz-Cintas, 2008: 61):

It appears that tutors are aware of the demands the market will place on their students after graduation and that they succeed in conveying the necessary skills, strategies and background knowledge students will need to meet these requirements⁴⁴.

Estas observaciones hacen más evidente lo que Díaz Cintas (2008: 5) ha constatado con el auge de la revolución digital: una época de gran desarrollo tecnológico ha llevado a la integración de los programas de TAV desarrollados por las propias universidades, como es el caso del Institut Supérieur de Traducteurs et de'Interprèts (ISTI) en Bruselas o de la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB), donde se desarrolló el programa *ReVoice* para la enseñanza y aprendizaje del doblaje y voice-over.

En cuanto a la didáctica de la subtitulación, junto con otras modalidades de la TAV (principalmente doblaje y voces superpuestas), ya se incluye en los diseños

⁴⁴ *Parece que los tutores son conscientes de lo que el mercado demandará a sus estudiantes después de la graduación y que han conseguido transmitirles las habilidades, estrategias y conocimientos básicos necesarios para que estos estudiantes cumplan dichos requisitos.*

curriculares universitarios en Bélgica, Finlandia, Alemania, Islandia y España (Toda, 2008: 157).

Un ejemplo de cooperación interuniversitaria citado por Toda (2008: 159) fue el proyecto *Trans-European intensive programme for the analysis and implemetation of effective audio-visual and multimedia screen translation, with special reference to less-widely spoken languagues* (28125-IC-2-2000-1-BE-ERASMUS-IP-3), de tres años de duración, llevado a cabo entre las Universidades de Salamanca, Gent, Mainz y la de Helsinki en el marco del programa Erasmus, cuyo objetivo fue mejorar la didáctica de la TAV y capacitar al alumnado para aprender técnicas concretas, en un entorno profesional (en concreto, aprender el uso y manejo de los programas Subtitul@m, TextYle, Win2020 y ScanTitling). A través del diseño de un curso de diez días en cada de los países, los alumnos de las cuatro universidades tuvieron la oportunidad de formarse en tres modalidades de la TAV. Los estudiantes españoles aprovecharon el mejor equipo de las universidades alemanas para desarrollar las técnicas de reducción, síntesis y simplificación en sus traducciones desde el alemán, y también para encontrar soluciones a los problemas dialectales o del habla no estándar, y en general para adquirir destrezas que les resultarán útiles en el mundo laboral.

Este tipo de enseñanza está de acuerdo con los objetivos que propone Hurtado Abir (2007: 186) cuando insiste en que el alumnado, después de una formación en TAV, debe conseguir:

1. Conocer los aspectos profesionales de la traducción audiovisual.
2. Asimilar los principios metodológicos de la traducción audiovisual.
3. Saber traducir para el doblaje.
4. Saber traducir para la subtitulación.

Coincidimos con Hurtado Abir (2007: 186) cuando afirma que deberían existir dos fases:

- A. *Fase de iniciación a la traducción audiovisual*, en la que el aprendiz ha de familiarizarse con el mundo profesional y con la metodología básica de la profesión. En esta fase el estudiante ha de aprender los rudimentos básicos de la profesión (subtituladora, dobladora o de voces superpuestas), así como las características principales de los textos audiovisuales.

CAPÍTULO 5. DIDÁCTICA DE LA LA SUBTITULACIÓN

B. *Fase de especialización* en la que se incide en los objetivos profesionales y metodológicos y textuales de todas las modalidades de la TAV. En esta fase los estudiantes ya se van a capacitar para llevar a cabo la traducción para el doblaje, la subtitulación o las voces superpuestas, gracias a los conocimientos previamente adquiridos.

La autora valenciana aclara que para la asignatura de la subtitulación, se ha de conseguir cumplir objetivos de dicha modalidad: saber subtitular, asimilar los principios metodológicos y saber traducir los géneros audiovisuales para la subtitulación.

En cuanto a **saber traducir para la subtitulación**, el aprendiz debe (Hurtado Abir, 2007: 189):

1. Conocer los aspectos profesionales:

- a. Conocer las situaciones profesionales en las que se requiere cada modalidad de subtitulación (televisión, producciones cinematográficas, empresas distribuidoras, festivales de cine, agencias publicitarias y empresas e instituciones públicas y privadas). También se debe conocer la oferta y la demanda, las tarifas, el modo de trabajo (si varía sustancialmente respecto a la modalidad del doblaje, etc.).
- b. Conocer las diversas técnicas utilizadas para la subtitulación como son, según el *Diccionario del cine* (1991: 735), el subtitulado químico, el subtitulado óptico, el subtitulado electrónico y hoy en día el subtitulado por láser.
- c. Pasar por las etapas de la subtitulación:
 - i. Antes: visionado previo, lectura y toma de notas, segmentación del original o pautado
 - ii. Durante: traducción del guión (y visionado simultáneo)
 - iii. Después: sincronización, edición de subtítulos

2. Asimilar los principios metodológicos

- a) Saber dividir el texto en las unidades de traducción propias de la subtitulación: saber pautar el guión, aprender las convenciones en la

configuración y distinción de los subtítulos, saber utilizar los símbolos más usuales en la subtitulación y realizar un esfuerzo de síntesis, que según Hurtado Albir (2007: 189) es la estrategia más relevante en la confección de subtítulos y caracteriza esta modalidad de TAV.

- b) Producir una buena traducción sincronizada respecto a las intervenciones de los personajes en la pantalla y respecto a los movimientos de los labios y de cualquier otra parte del cuerpo.

3. Saber traducir géneros audiovisuales para la subtitulación

- a) Noticias. Puede subtitularse o interpretarse simultáneamente.
- b) Documentales: según Hurtado Albir (2007) y Díaz-Cintas (2001) en este género el traductor debe realizar un esfuerzo de documentación suplementario.
- c) Películas: es un género difícil de traducir por esfuerzo suplementario de síntesis Hurtado Albir (2007: 189).
- d) Textos publicitarios: tanto para la versión subtitulada como doblada, en estos tipos de textos, es de gran importancia la concordancia entre la narración oral y la imagen, que obliga al traductor a desarrollar la capacidad de escribir otro texto, a veces totalmente distinto del original, puesto que lo importante es que se cumpla la función principal (instructiva).

La didáctica de la subtitulación y la formación de un futuro traductor se formula teniendo en cuenta estos saberes, en los que se pone de relieve el conocimiento fundamental de la traducción y del ámbito profesional. En el proceso de subtitulación interviene un técnico, además de un subtitulador, igual que en el doblaje también intervienen el ajustador, el asesor lingüístico y los actores. Aunque no es preciso que los traductores de textos audiovisuales sepan realizar las tareas de los otros participantes que intervienen en el proceso, de acuerdo con Hurtado Abir (2007: 183), es muy conveniente que los traductores tengan presente, incluso que aprendan, las funciones de todos los participantes. De esta manera, el estudiante será más consiente de las

CAPÍTULO 5. DIDÁCTICA DE LA LA SUBTITULACIÓN

restricciones y dificultades que surgirán a lo largo del proceso y será capaz de prever los obstáculos con los que se encontrará.

Ramael (2008: 59) añade en cuanto a los saberes de la subtitulación la necesidad de saber leer, distinguir y traducir el guion. La autora advierte que un buen subtitulador siempre debe comparar el guion o la lista de diálogos con la película. Por otra parte, el guion favorece la comprensión de la narración fílmica por parte del traductor. Además del story-board y del guión, los subtituladores también deberían tener acceso a la película en sí, pues a veces la forma de hablar puede ser más o menos cotidiana, más o menos espontánea, lo que también transmite cierta información al espectador. Ramael (2008: 66) distingue el habla más cotidiana en el cine de ficción y menos espontánea en el cine documental, lo que considera importante al hacer propuestas didácticas en cuanto a la subtitulación u otras modalidades de TAV.

Por otra parte, Kruger (2008: 74-76) considera crucial en la didáctica de la subtitulación la formación basada en competencias, en las que se contemplen los aspectos puramente traductológicos, pero también los relacionados con la tecnología necesaria en la subtitulación:

1. Encontrar los documentos.
2. Especificar el tipo del texto (la capacidad textual y analítica del traductor).
3. Adquisición de conocimiento especializado y su gestión).
4. Terminología técnica.
5. Diseño de documentos.

A partir de estas habilidades, un buen traductor ha de:

1. Entender por completo el material que va a traducir.
2. Detectar, interpretar y resolver las referencias culturales entre el texto de origen y texto meta.
3. Transvasar información, hechos, conceptos, argumentos, maneras de pensar a otra cultura, para un público diferente a los de.
4. Escribir y rescribir.
5. Revisar.
6. Asegurar la calidad.

Según Kruger (2008: 84), la competencia relacionada con el control de calidad es fundamental en la formación de subtituladores. Este autor presenta dos tablas sobre lo que se debe evaluar. En la primera, se evalúan las capacidades lingüísticas y traductológicas en los subtítulos, y en la segunda las capacidades técnicas.

Díaz Cintas (2001)	James et al. (1996)	Kruger (2008)
La dimensión informativa - Trásvase completo de la información. - Omisión de la información y prioridad dada a las <i>utterances</i> y al impacto de la omisión.	Representación - Preservación del registro y el estilo. La cualidad de la lengua - Nivel de traducción literal. - Uso de las expresiones idiomáticas.	Traducción/Edición - Nivel de equivalencia entre los subtítulos y los diálogos.
La dimensión semántica - Trásvase correcto de los sentidos y de los matices.		
La dimensión comunicativa - Trásvase intersemiótico hecho con éxito. - Aptitud idiomática.		
La rotura entre los subtítulos - Preservación de la coherencia entre los subtítulos particulares.	La gramática - Creación de las unidades coherentes, lógicas y sintácticas en cada subtítulo.	La división de los subtítulos - De línea a línea y de subtítulo al subtítulo (unidades coherentes).
	La gramática - Uso correcto de la gramática. - Simplicidad de la sintaxis.	El aspecto lingüístico - Pronunciación correcta, uso gramatical adecuado e investigación.
	La pronunciación - Evitar la presencia de errores de pronunciación que indican la falta de una buena revisión.	
	La puntuación - Uso correcto de los signos de puntuación que otorga la estructura sintáctica correcta a los subtítulos. - Puntuación adecuada sin molestias.	La puntuación - Puntuación exacta (incluyendo guiones en los diálogos). - Factor de la obstrucción en la puntuación.

Tabla 11. Evaluación de las competencias lingüísticas en los subtítulos según Kruger (2008: 85)

Los tres autores consideran la relevancia contextual, la unidad sintáctica y la mínima exposición de los subtítulos a las obstrucciones de cualquier índole. De acuerdo

CAPÍTULO 5. DIDÁCTICA DE LA LA SUBTITULACIÓN

con Kruger (2008: 86), en un programa didáctico para la subtitulación es necesario incluir el análisis de los textos, la relevancia de la transferencia del significado, la atención pormenorizada a las normas lingüísticas aplicadas y la formulación final del texto meta.

Díaz Cintas (2001) y James <i>et al.</i> (1996)	Kruger (2008)
Código de tiempo - Tiempo suficiente para que el subtítulo sea leído (no demasiado largo, tampoco corto).	Duración - Longitud mínima versus máxima de los subtítulos monolineales y bilineales.
Sincronización - Sincronización de la entrada y salida de los subtítulos de acuerdo con lo que está ocurriendo en la imagen o con la banda sonora. - Conseguir cierto grado de lectura.	Ritmo - Relación con el ritmo visual de la película y con el ritmo sonoro (teniendo en cuenta si los subtítulos están en la pantalla o fuera de la pantalla). - Respetar los límites de los cortes, de las escenas, de la música.
La ruptura entre los subtítulos - Tiempo suficiente entre dos subtítulos (4 fotogramas) - Manejo efectivo de los cortes.	
El formato - Insertar las líneas del corte de acuerdo con el significado del bloque. - Uso de la línea de encima más corta y de la línea de abajo más larga en el subtítulo bilineal para facilitar la lectura.	La división de los subtítulos - Línea por línea/ monolineal - Subtítulo por subtítulo/ bilineal

Tabla 12. Evaluación de las competencias técnicas según Kruger (2008: 86)

En términos de evaluación de las capacidades técnicas, tanto Díaz Cintas (2001) y James *et al.* (1996) como Kruger (2008) identifican el código de tiempo, la sincronización, el formato y la rotura entre los subtítulos como una parte importante de la didáctica de la subtitulación. De hecho, en nuestra opinión, son contenidos imprescindibles para la especialización en la asignatura de la subtitulación, que corresponden a la segunda *fase de especialización*, en palabras de Hurtado Abir, en la cual coinciden los objetivos profesionales con los metodológicos y textuales, a pesar de que Kruger (2008: 87) afirma que las dos capacidades se deben enseñar y desarrollar, sin importar si el programa es una introducción a la subtitulación o un curso avanzado.

3.2. Aspectos didácticos de la subtitulación como parte de la enseñanza de la traducción para fines específicos: el caso del público con discapacidad auditiva o visual

La subtitulación para personas con discapacidad auditiva o visual son dos formas de subtitulación conocidas con el nombre de SDH (*Subtitles for the deaf and hard-of-hearing*) y audiodescripción (AD). Neves (2008: 172) considera que se pueden distinguir dos tipos de subtitulación para personas con discapacidad auditiva: SDH para personas sordas de nacimiento que han aprendido el lenguaje de signos, y SdH para personas que han adquirido el déficit auditivo durante su vida y que utilizan la lengua oral para su comunicación diaria. La audiodescripción es la modalidad de la subtitulación dedicada a la gente ciega o con déficit visual significativo, principalmente basada en la versión verbal del mensaje visual.

Según Neves (2008: 171), ya hay referencias de la didáctica de SDH y SdH como asignatura de un programa universitario en 1996, en la Universidad de Lempeter (Gales), en cooperación con Channel4 Wales. En cuanto a la audio-descripción, Snyder (2008: 191) hace constar que su origen se puede situar en EE.UU., con la tesis de máster de Frazier (1975).

Para Neves, la didáctica de Sd/DH debe incluir todas las competencias de la TAV, además de considerar la especificidad de los destinatarios de este tipo de subtitulación. Según esta autora, el objetivo principal en este tipo de la didáctica es:

[...] the need of profound knowledge of the profile and the needs of their specific addressees and audience (the d/Deaf and the hard-of-hearing), a good knowledge of filmic composition, particularly in respect to the place and meaning of the sound (in all forms) in the compositional whole, a clear understanding of redundancy, relevance, adequacy, cohesion and coherence, so as to guarantee truly meaningful reading material; and the ability to draw both upon sense and sensibility when difficult choices need to be made. (Neves, en Díaz Cintas, 2008: 172)⁴⁵

⁴⁵ [...] la necesidad de un conocimiento profundo acerca del perfil y las necesidades de los destinatarios y audiencia específicos (personas sordas, con sordera y los duros de oído), un buen conocimiento de la composición filmica, especialmente con respecto al lugar y significado del sonido (en todas las formas) de la totalidad composicional, una clara comprensión de redundancia, relevancia, adecuación, cohesión

CAPÍTULO 5. DIDÁCTICA DE LA LA SUBTITULACIÓN

La autora claramente pone de relieve la necesidad de organizar programas y currículos universitarios de posgrado para formar subtituladores con fines específicos. Lo fundamental en este tipo de enseñanza, de acuerdo con Neves (en Díaz-Cintas, 2008: 179), será la adquisición de las destrezas básicas de una forma reflexiva, la creación de nuevas estrategias y procedimientos. Según la docente portuguesa, la mayoría de los subtituladores no es consciente de la importancia narrativa del sonido en los textos audiovisuales, no se han formado en oír y escuchar. Por ello afirma que los objetivos principales en la didáctica de la Sd/DH debería ser el reconocimiento de la importancia del sonido que transforma la información emocional, narrativa y metatextual, lo que sienta las bases para identificar la función de cada efecto sonoro y decidir la mejor manera de transmitirlo. Algunos teóricos (James et al., 1996: 181), proponen formar a los subtituladores en técnicas de códigos de tiempo, sincronización, posicionamiento, color y las pausas entre las líneas de los subtítulos (*breaks between subtitles*); Díaz Cintas (2001: 3) considera como aspectos esenciales en la formación de subtituladores: la teoría y la práctica, la dimensión profesional, la dimensión lingüística y el equipamiento necesario para llevar a cabo este tipo de trabajo. Este último aspecto es muy importante puesto que el subtítulo destinado a sordos y personas con déficit auditivo no va impreso en la película sino que se accede al mismo gracias a un descodificador, como puede ser teletexto, lo que es una de las especificidades de este tipo de traducción.

Neves (2008: 180) concluye que en cuanto a la didáctica de Sd/DH, estudiantes y los profesores deben tomar en consideración los siguientes puntos:

- 1) Su posición como mediadores.
- 2) Sus clientes como proveedores de servicios.
- 3) Sus destinatarios como un público con necesidades específicas.
- 4) El texto audiovisual de origen como un texto multimodal, el constructo poliédrico.
- 5) La dimensión narrativa y metatextual del sonido en todas sus formas: el habla (verbal y no-verbal), los efectos sonoros y la música
- 6) Los medios adecuados para la transmisión visual de los componentes auditivos.

y coherencia, para garantizar un material de lectura verdaderamente significativo; y la habilidad de aportar tanto sentido como sensibilidad cuando hay que hacer elecciones difíciles.

- 7) La mejor forma de hacer este transvase tan específico es entender el género del texto, el medio y el público al que va destinado.
- 8) Las destrezas lingüísticas requeridas para la traducción o adaptación.
- 9) El equipamiento para realizar la subtitulación.
- 10) El trabajo bajo presión y fechas límite.
- 11) El trabajo en equipo

Neves ha diseñado varios ejercicios cuya finalidad es la sensibilización del alumnado en la competencia auditiva, consistentes en debatir la composición filmica en general y del sonido en particular, hablar y discutir de las sensaciones personales de los alumnos mientras ven o escuchan una película en concreto. Con este tipo de actividades, se ayuda al aprendiz a desarrollar sus técnicas de interpretación, verbalización y posterior reformulación, que son las técnicas más importantes en la subtitulación intralingüística de Sd/DH.

Snyler (2008: 194), por otra parte, destaca la enseñanza/ aprendizaje de las siguientes destrezas en la formación de subtituladores de audiodescripción:

- 1) *Observar*: los audiodescriptores efectivos deben incrementar su nivel de observación, ser observadores activos y desarrollar su “alfabetismo visual”, como lo denomina Schaefer (1995).
- 2) *Editar*: los audio-descriptores deben editar o extraer de lo que ven, deben saber seleccionar lo que es más válido, importante y crítico para la comprensión y apreciación de la imagen.
- 3) *Lenguaje*: Las imágenes deben transformarse en palabras objetivas, vívidas, específicas, es decir en términos, expresiones y metáforas que puedan imaginarse fácilmente. Por eso, a veces la audio-transcripción se considera la traducción audiovisual más poética y artística. El autor cita la frase de Blaise Pascal (1657: en Snyler 2008: 195) que mejor describe esta modalidad, en la cual lo breve es lo mejor: “I have only made this letter longer because I have not had enough time to make it shorter”⁴⁶.
- 4) *Las destrezas vocálicas*: Por último, para reafirmar la capacidad verbal, el audiodescriptor desarrolla los instrumentos vocálicos a través de su trabajo con

⁴⁶ He hecho esta carta larga porque no he tenido tiempo suficiente para hacerla más corta.

CAPÍTULO 5. DIDÁCTICA DE LA LA SUBTITULACIÓN

el habla y la interpretación oral, que son fundamentales en su profesión para dar sentido a la expresión mediante la modulación y la entonación de voz.

En nuestra opinión, el enfoque del trabajo de los audiodescriptores y desde luego de su formación, debería ser la imagen y las maneras de verbalizar la imagen. Pensamos que en realidad el texto audiovisual se traduce, no de la lengua de origen, sino de la imagen de origen a la información auditiva de llegada. Por eso, las propuestas didácticas se refieren más bien a la formación de las destrezas lingüísticas y orales del alumnado para que sepa “narrar la historia de la película en concreto a través de las imágenes”. La audiodescripción tiene su lugar también en el teatro, en la ópera, incluso en el transporte urbano facilitando la comprensión por parte de las personas con discapacidad visual.

En la Universidad de Granada se ha llevado a cabo el proyecto de investigación TRACCE, en el que los textos audiodescritos se analizan como una nueva modalidad de traducción. A partir de los textos audiodescritos se pueden crear ejercicios didácticos viables para la enseñanza de la traducción. Martínez Martínez (2009) ha investigado cómo las similitudes y las diferencias existentes entre la traducción de un texto especializado y el proceso de crear una película accesible pueden servir como base para la enseñanza de la traducción general. Las aportaciones de algunos investigadores, como Risku (1998) y el grupo de investigación PACTE (2000), afirman que se adquieren y activan diferentes tipos de subcompetencias traductoras según el tipo del texto trabajado. Por eso, Martínez, en su ponencia, concluye que el perfil traductológico del audiodescriptor es difícil y más complejo que el del traductor interlingüístico tradicional, por lo que el procedimiento para adquirir sus competencias es más exigente.

Pensamos que estas aportaciones confirman la postura de Hurtado Abir (2007: 19), según la cual se requiere una metodología particular de enseñanza para cada tipo de traducción, que tenga en cuenta unos criterios para la selección de textos, la progresión, la evaluación, etc.

3.3. Aspectos didácticos de la subtitulación como parte integral de la enseñanza de lenguas extranjeras

Muchos autores en el campo de la TAV afirman que se pueden utilizar los subtítulos para la enseñanza de lenguas extranjeras. Díaz Cintas (2001), Danan (2004) y Neves (2004) insisten en que la ventaja de la subtitulación en la enseñanza de las lenguas es importante, ya que ayuda a los estudiantes a visualizar lo que están escuchando, a mejorar la adquisición del vocabulario y a perfeccionar las destrezas lingüísticas, como la contextualización de la lengua del aprendiz. Díaz Cintas y Fernández Cruz (2008: 204), de hecho, citan los resultados de la investigación realizada por Lambert y su grupo de investigadores, en el año 1981, con estudiantes canadienses cuya lengua nativa es el inglés y la primera lengua extranjera (L2) el francés, que demostraron que la información nueva (*input*), si se propone a través de dos canales (visual y auditivo, como es el caso de la subtitulación), se aprende mejor y el aprendiz mejora su competencia comprensión oral y escrita. Estos autores han demostrado que se puede aplicar la subtitulación en la adquisición de competencias de la segunda lengua (Lambert, 1981: 146, en Díaz Cintas y Fernández Cruz, 2008: 211). Díaz Cintas y Fernández Cruz (2008: 211) afirman también que la subtitulación inversa (diálogos en la lengua materna del alumno y subtítulos en lengua extranjera) ayuda a la adquisición de vocabulario, especialmente a los principiantes de LE. Este fenómeno es examinado por la *Teoría dual de la codificación*, término acuñado por Paivio (1975, en Díaz Cintas y Fernández Cruz, 2008: 211):

Dual Coding Theory (e.g. Paivio 1971, 1975) is based on the assumption that memory and cognition are served by two separate systems; one specialized for dealing with verbal information and the other with nonverbal information. The two systems are presumed to be interconnected but capable of functioning independently. Interconnectedness means that representations in one system can activate those in the other, so that, for example, pictures can be named and images can occur to words. Independence implies, among other things, that non-verbal (imagine) and verbal memory codes, aroused directly by pictures and words or

CAPÍTULO 5. DIDÁCTICA DE LA LA SUBTITULACIÓN

indirectly by imagery and verbal encoding tasks, should have additive effects on recall.⁴⁷

De acuerdo con esta explicación, se puede concluir que los materiales de vídeo, especialmente los materiales subtítulos, pueden ayudar al espectador a recuperar las palabras que han aparecido en la película (material de vídeo) en forma de subtítulos o de banda sonora, porque el mensaje ha sido codificado o a través de dos canales, el canal visual (imágenes o palabras escritas en la película) o el canal sonoro (la música, la banda sonora).

Los experimentos llevados a cabo por Danon (1992) demostraron que las cuatro competencias lingüísticas mejoran gracias a la subtitulación. De este modo, Danon coincide con Lambert en la utilidad de la subtitulación para la didáctica de lenguas extranjeras.

Según Pavesi y Perego (2008: 216), estudios posteriores (d'Ydewalle y Pavakanun, 1996; Van de Poel y d'Ydewalle, 2001) han demostrado los efectos positivos en el aprendizaje de las lenguas extranjeras tanto para niños como para adultos. A pesar de que varios autores destacan que la subtitulación puede ser más provechosa para el aprendiz con menos competencia en lengua extranjera (Danon 2004: 75, Baltova 1999, d'Ydewalle y Pavakanun 1996), la subtitulación interlingüística también puede ser muy útil, según Pavesi (2002), para el aprendiz de nivel más avanzado, quien puede profundizar en el procesamiento de la lengua.

Varios autores están de acuerdo en que no todas las películas o las emisiones televisivas son adecuadas para la didáctica de las lenguas. Se deben tener en cuenta ciertos factores como la coherencia de la narración visual, la secuencia lineal de los eventos, la corrección de los subtítulos (d'Ydewalle 1999). Los productos audiovisuales también deberían estar en el dialecto estándar de la L2, con los diálogos contextualizados, con una articulación relativamente lenta por parte de los actores o

⁴⁷ La teoría dual de codificación (e.g. Pivio 1971, 1975) se basa en la premisa de que la memoria y la cognición están servidas por dos sistemas separados; uno especializado en el tratamiento de la información verbal y el otro en la no verbal. Se supone que los dos sistemas están interconectados, pero son capaces de funcionar independientemente. La interconexión supone que las representaciones en un sistema puede activar las del otro, de modo que, por ejemplo, las imágenes pueden ser nombradas las palabras pueden evocar imágenes. La independencia implica, entre otras cosas, que los códigos de memoria no verbales (imaginativos) y verbales, que emergen directamente de dibujos y palabras o indirectamente de tareas de codificación verbal o de imaginariadeberían presentar efectos aditivos en la memoria.

presentadores, con pausas, repeticiones, etc. para que sean más fáciles de comprender (Baltova 1999: 33). En caso contrario, el aprendiz generalmente tenderá a reconocer sólo vocablos del léxico por separado (Gass 2003) y a reconstruir el sentido genérico en vez de entender el dialogo completo. Se puede pensar que las técnicas que se aplican al subtítular (como las de reducción, de simplificación, de omisión), pueden en ocasiones dificultar el proceso del aprendizaje de la LE, ya que los subtítulos pueden tener una versión más simplificada que el registro de la lengua original (a veces incluso menos coloquial, o más neutro). Sin embargo, como añade Pavesi (2002), esta situación puede favorecer a los principiantes.

La subtitulación en la didáctica de las lenguas extranjeras es un tipo de traducción pedagógica, que sigue siendo un campo abierto para la investigación. Conviene avanzar en diferentes contextos educativos (grupos monolingües y multilingües donde el uso de la subtitulación en una aula monolingüe y en una aula con los emigrantes no va a cumplir el mismo objetivo) y sobre todo hay que recoger y confrontar los resultados que validen su aplicación.

CAPÍTULO 6

ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES Y SU PROBLEMÁTICA TRADUCTOLÓGICA

En este capítulo analizaremos las referencias socioculturales en el ámbito cinematográfico y la problemática que surge en su transferencia desde la cultura fuente (la serbia, una cinematografía y cultura del sureste de Europa) hasta la de llegada (una cultura occidental como es la española), cada una de las cuales con sus especificidades dentro de las culturas de Europa.

1. EL CINE SERBIO DE AUTOR EN ESPAÑA

Describir el contexto en el que se enmarca el tema de nuestra investigación constituye un paso esencial para tener una idea del ámbito en el que se desarrolla y de las cuestiones que se plantean. En este apartado describiremos brevemente la situación del cine de autor de origen serbio, así como el mundo cinematográfico de Kusturica, cuya película *Crna macka, beli macor* (*Gato negro, gato blanco*, 1998) forma el corpus de nuestro estudio experimental sobre la problemática traductológica de las referencias socioculturales del cine de autor.

Hablar de cine serbio propiamente dicho es un trabajo complejo, teniendo en cuenta, para comenzar, la reciente historia de la antigua Yugoslavia, a la que se han asignado denominaciones como los *Países Balcánicos*, los *países del sureste de Europa*, y los *países de los Balcanes occidentales* (Eslovenia y Croacia), junto con los *países de los Balcanes del este* (Bosnia y Hercegovina, Serbia, Antigua República Yugoslava de Macedonia y Albania). De este modo, la cinematografía serbia, en varios sentidos, también se puede considerar como parte de un conjunto de cinematografías más amplio, constituido por la producción de los países de la antigua Yugoslavia o de los Balcanes.

Hemos elegido a Emir Kusturica de entre varios posibles autores⁴⁸ de la filmografía serbia cuyas películas se han estrenado en España y han ganado premios en sus festi-

⁴⁸ Entre las películas recientes y más notables de directores serbios señalamos las siguientes:

vales, por dos motivos: en primer lugar, se trata de un director de cine galardonado en los festivales europeos más importantes (Festival de Cannes, Festival de Venecia, etc.). Por otra parte, en las películas de Kusturica se representa un mundo original, auténtico y característico de su lugar de origen a través de una visión personal y poética, por lo que pensamos que *a priori* se puede sospechar razonablemente que será relativamente rico en referencias socioculturales. Además, el análisis pormenorizado de la manera en que se han subtitulado sus películas ofrecerá una información valiosa sobre las estrategias aplicadas, además de acerca de los contactos culturales y maneras de aceptación de la cultura serbia de cine de autor en España al final del siglo XX. Como destaca Aleksandra Mančić-Milić (2004: 11), no se trata de “dos culturas en oposición radical, de extremos opuestos [...] sino de culturas que, aunque sus posiciones dentro del marco cultural europeo difieren mucho, tienen ciertos parecidos”. En lo cultural y filmico, no existe una oposición dominante / dominado entre ambas culturas: la española no es una cultura dominante en el momento actual, aunque sí forma parte de un Occidente dominante; tampoco la serbia es una cultura lejana y exótica, pues se trata de una cultura europea, y a través del cine de Kusturica, esa cultura europea aparece representada en su doble vertiente, como una cultura balcánica y a la vez mediterránea, que proviene de la profunda sensibilidad de este autor, intelectualmente engendrado y formado en el contexto de los grandes autores del cine europeo, entre los cuales él mismo destaca la influencia de Jean Renoir y Federico Fellini (Tirard, 2010).

Por otra parte, el cine de Kusturica no se escapa del momento histórico y de los acontecimientos políticos que ocurren en la antigua Yugoslavia, así que un sinnúmero de las referencias socioculturales están profundamente relacionadas con este ambiente de finales del siglo XX y arraigadas en él.

-
- I. GOLUBOVIC, S.: *Klopka (Trampa)* (2009).
 - II. KARANOVIC, S.: *Virdzina (Virginia)* (1995); *Sjaj u ocima (Miradas de amor)* (2003); *Medeni mesec (Lunas de miel)* (2009).
 - III. KOLJEVIC, S.: *Žena sa slomljenim noseom (La mujer con la nariz rota)* (2010).
 - IV. KUSTURICA, E.: *Dom za vesanje (El tiempo de los gitanos)* (1989); *Underground* (1995); *Zivot je cudo (La vida es un milagro)* (2004); *Zavet (Prométeme)* (2007).
 - V. MARKOVIC, G.: *Kordon (El cordón)* (2002); *Turneja (La gira)* (2008).
 - VI. PASKALJEVIC, G.: *Tudja Amerika (La otra América)* (1995); *Bure baruta (Polvorín)* (1998); *San zimske noci (Sueño de una noche de invierno)* (2005); *Optimisti (Optimistas)* (2006).

A esta lista podemos añadir otros cineastas balcánicos como el autor griego Theo Angelopulos (*To vlemma tou Odyssea*, titulada en España *La mirada de Ulises* (1995) y el macedonio Milo Mancevski (*Pred Dozdot, Antes de la lluvia*, 1994), que también crean representaciones poéticas del mundo balcánico.

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

Según Mančić-Milić (2004: 10), como entre España y Serbia no existen y nunca han existido relaciones de dominación directa, hay más espacio para la matización, incluso en el campo traductológico aplicado a la literatura, que fue el objeto de su tesis. Consideramos que este tipo de relación es aplicable a la filmografía, como arte que presenta puntos de encuentro con la literatura. Estamos de acuerdo con esta autora cuando afirma que estas relaciones han sufrido altibajos a lo largo del siglo XX, sobre todo en función de los acontecimientos políticos (2004: 12). El caso de Yugoslavia ocupó durante la última década del siglo XX y la primera del siglo XXI un puesto destacado en los espacios culturales: se escribieron y tradujeron muchos textos sobre el tema, algunos de índole puramente periodística, otros con un planteamiento enmarcado en el campo de las Ciencias Políticas. Los primeros tienen una influencia inmediata en la opinión pública, y los segundos un interés científico, pero ambos grupos influyen en el campo de lo cultural. En esta evolución de las relaciones entre Serbia y España, partimos de un desconocimiento mutuo de sus respectivas lenguas para llegar a una situación más favorable, como es la institucionalización académica de los estudios de idiomas eslavos en España (principalmente en la Universidad Complutense de Madrid, y luego en la Universidad de Granada) y de los estudios hispánicos en Yugoslavia.

En estas páginas mencionamos algunas veces el cine yugoslavo y otras el serbio, dando de esta manera a entender que se trata de dos identidades distintas, a menudo confundidas, que pueden tener una repercusión en la recepción y a la vez la traducción fílmica. Estas dos identidades presentan rasgos comunes que no siempre se pueden deducir de los componentes puramente lingüísticos y fílmicos; no obstante, en el cine de Kusturica sus características son complementarias e interdependientes.

La particular situación política de Yugoslavia como país no alineado también debe ser considerada. En palabras de Mančić-Milić (2004: 13), Yugoslavia no pertenecía exactamente al “lado de allá”, detrás del “telón de acero”, pero tampoco al “lado de acá”. Esto, unido al carácter minoritario de la lengua serbia a escala europea tuvo ciertas consecuencias culturales que afectaron en gran medida a la forma de hacer las traducciones fílmicas, en concreto las traducciones de las referencias socioculturales: ¿hasta qué punto puede adecuarse a su nueva situación un texto audiovisual producido en una cultura balcánica (y eslava y por tanto europea) y oralizado en una lengua excéntrica introducido en el contexto de un idioma distinto?

La presencia del cine serbio en el ámbito español es mínima: en España se estrenan actualmente aproximadamente dos mil trescientos títulos de películas y obras audiovisuales en explotación videográfica al año, de los que unos un mil ochocientos son norteamericanos, trescientos españoles y doscientos de otros países de la Unión Europea.⁴⁹ De ese número, solo uno o dos títulos son películas traducidas del serbio. Estos datos indican la marginalidad de esta filmografía en el ámbito español. Si tomamos en consideración la región entera de los Balcanes,⁵⁰ la situación no cambia mucho; solo considerada en el conjunto de la filmografía eslava tendría una posición algo más ventajosa. Sin embargo, esta labor de traducción se lleva a cabo, y a la dificultad de toda traducción, se suman los aspectos comentados en este apartado: las diferencias socioculturales entre España y Serbia dentro del ámbito cultural europeo que ambos países comparten, y la limitadísima trayectoria de la traducción audiovisual del serbio al castellano.

1.1. Subtitulación y doblaje de películas serbias como un acto de comunicación

La comunicación entre culturas está condicionada por varios elementos de carácter lingüístico, cultural, estético, político, etc. Para comprender el fenómeno de la traducción entre dos culturas (como son la serbia y la española) hay que pensar en el polisistema cultural completo, de acuerdo con Even-Zohar: las diferencias y similitudes, los rasgos históricos y socioculturales, los contextos políticos y las circunstancias éticas de cada cultura concreta que configuran el ambiente para poder realizar la traducción, en nuestro caso la subtitulación.

Como parte geográficamente inseparable de Europa, pero estructurada culturalmente, según Mančić-Milić (2004: 15) como una “alteridad interior” suya, los Balcanes han sido representados en medios de comunicación como el lado oscuro de Europa, una cuna de las frustraciones políticas, ideológicas y culturales producidas por las tensiones y contradicciones características de las regiones y sociedades de fuera de los Balcanes.

⁴⁹ El número exacto es 2.333 títulos en total. Los datos se recogen en el *Boletín Informativo (Películas, Recaudaciones, Espectadores)* de 1999, p. 56, y se basan en la información del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte sobre la filmografía anual en España, registrada por el Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) y la Secretaría de Estado de Cultura.

⁵⁰ Los países nacidos a partir de la antigua Yugoslavia (Eslovenia, Croacia, Bosnia y Hercegovina, Antigua República Yugoslava de Macedonia), además de Albania, Rumanía, Bulgaria y Grecia.

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

El llamado “balcanismo” ha hecho mucho daño no sólo a los Balcanes, sino también a la apreciación y la percepción de su cultura.

Creemos que también por eso el cine de Kusturica es tan importante, dado que el autor serbio intentó reflejar lo balcánico desde otro punto de vista, poético y personal, lo que vemos reflejado en varias de sus películas donde lo balcánico aparece como tema central (*Underground*, *El tiempo de los gitanos*) o como trasfondo (*Gato negro, gato blanco*) ¿Cómo ha influido esta imagen de los Balcanes en la manera de subtítular los autores serbios al castellano? ¿Cuál es la influencia de los Balcanes en el cine de Kusturica y cómo se recibe y percibe en España a la hora de traducir las referencias socioculturales? Estas son las cuestiones básicas que buscan una respuesta, o unas respuestas, como fase previa a entender el proceso de traducir las referencias socioculturales del serbio al español.

1.2 Subtitulación y doblaje de *Gato negro, gato blanco*

Intentaremos recoger en toda su complejidad la heterogeneidad de los hechos, abarcando las normas culturales que se derivan de los juicios de valor y de las reglas del gusto. Una primera consecuencia de este acercamiento es que nuestro análisis, aunque parte de la catalogación de las películas subtítuladas del serbio al castellano⁵¹, considera el conjunto de las obras traducidas para poder definir los principios en que se basa la elección de películas a subtítular. La elección es un acto de suma importancia en la traducción según Lefevre (1997) quien se refiere a los editores, coordinadores de antologías y lectores, pero también en la subtitulación, que viene definida por las ideas y creencias preexistentes en los que eligen: los estudios de doblajes y subtitulación, los traductores, los ajustadores, y espectadores.

Para contextualizar la subtitulación de las películas serbias en España, y más adelante en concreto, la de Emir Kusturica, *Gato negro, gato blanco*, supongamos que responderemos a determinadas preguntas. Empezando por las más obvias:

- a) ¿Cómo llegaba a ser estrenada la película?

⁵¹ Para esto nos sirve la base de datos de las películas calificadas del Instituto de Cinematografía y Artes Audiovisuales (ICAA) en: http://www.mcu.es/cine/CE/BBDDPeliculas/BBDDPeliculas_Index.html

- b) ¿Quiénes eran sus subtituladores o dobladores?
- c) ¿Las traducciones son el resultado de una operación planificada e institucionalizada, o más bien del trabajo individual de los traductores y casas distribuidoras que prestan mayor interés a las cinematografías minoritarias, entre ellas, la serbia?
- d) ¿Cómo llegaba y cómo llega el cine serbio hasta los espectadores españoles?
- e) ¿Cuánta influencia tienen en eso los conocedores de la cinematografía serbia en España, y cuánta las subtitulaciones previamente hechas al francés, inglés y alemán?

Está claro que las respuestas obtenidas nos llevan justamente a los fenómenos de la marginación y la dominación.

De acuerdo con los datos que obtuvimos sobre la subtitulación de las películas de Kusturica distribuidas en España por parte de los estudios de doblajes y subtitulación en España, en concreto en Barcelona, la mayoría de sus películas (*Underground*, *El tiempo de los gitanos*, *Gato negro*, *gato blanco*) fueron distribuidos por la compañía Laurenfilm de Barcelona, aunque también la empresa Baditri se encargó de la distribución de alguna película, como *Prométeme*. En el contacto directo con los respectivos estudios de doblaje y subtitulación (todos de Barcelona), nos informaron de que la película de Kusturica *Prométeme* se subtituló y dobló por un equipo formado por Natalia Gascón como traductora, María del Mar Tamarit como adaptadora de diálogos y Jospe Sobrevia como ajustador; la traducción se llevó a cabo a partir de la lista de diálogos de la versión en inglés.

En el caso de la película *Gato negro*, *gato blanco*, subtitulada y doblada por el estudio Soundub de Barcelona, el doblador y ajustador Antonio Larra, con quien nos pusimos en contacto por teléfono, nos explicó que era imposible conseguir el guión original a partir del cual llevó a cabo su labor de traducción, pero describió detalladamente el proceso de traducir desde las lenguas minoritarias, que comparó con lenguas como el chino o el japonés: por no entender los idiomas originales, se parte de las listas de diálogos en inglés. Este proceso fue el que siguió en el caso de la película *Gato negro*, *gato blanco*. En estas circunstancias de la traducción, lo que queremos destacar es el hecho de que no se ha traducido al español ninguna de las películas del director Kusturica di-

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

rectamente del idioma original, sino a través de idiomas puente como es el inglés y el francés. Es de suponer que este hecho tenga consecuencias en el tratamiento de las referencias socioculturales. También nos llamó la atención la circunstancia de que el ajustador dedicado a la versión doblada de *Gato negro, gato blanco* comparó el idioma serbio con los idiomas asiáticos explicando las dificultades en cuanto a la realización de la traducción. A la vez, encontramos en la literatura española dedicada al ámbito de la traducción audiovisual, la denominación “idiomas exóticos” (Díaz-Cintas, 2001: 80) para referirse a las lenguas menos conocidas.

En cuanto a *Gato negro, gato blanco*, en una entrevista con el director, el propio Emir Kusturica declaró que, de sus películas, es la de mayor aceptación en España, proyectándose en un cine de Madrid durante cinco años consecutivos.⁵² A partir de todos estos datos, comprobamos que se trata de un autor bastante conocido por el público español y que su trabajo tiene cierta resonancia en España. Por eso, aunque somos conscientes de las dificultades de traducir desde una “lengua exótica”, el conocimiento del autor y su obra por parte del público al que va dirigida la versión doblada o subtitulada, favorece la relación traductor – obra traducida – receptor.

1.3. El mundo cinematográfico de Kusturica

La situación del cine serbio es excéntrica, casi periférica, de acuerdo con la teoría de polisistemas de Even-Zohar, en comparación con el polisistema filmico hispano (incluyendo el cine de España y el cine iberoamericano), que tiene una posición mundial casi central, después del cine de Hollywood, el cine asiático, y la filmografía francesa, británica y alemana. El cine de autor serbio no es desconocido (ya hemos nombrado al inicio de la Sección §1 a autores como Markovic, Paskaljevic, Golubovic, Koljevic, cuyas películas se han estrenado y siguen estrenándose en los cines españoles), pero sí es marginal. Si no fuera por Kusturica y la ya mencionada problemática de los Balcanes durante el siglo XX, puede que el alcance cinematográfico de la antigua Yugoslavia y de la Serbia actual hubiera caído en el olvido.

⁵² Entrevista con Emir Kusturica realizada en la emisión “Utisak nedelje” [Impresión de la semana], de la autora Olja Beckovic, Televisión B92, el 29 de noviembre de 2010.
http://www.b92.net/video/video.php?nav_category=907&nav_id=458497

Con una producción de tan solo seis largometrajes⁵³ antes de ganar los premios más importantes en el mundo cinematográfico, Emir Kusturica había conseguido dos Palmas de Oro del Festival de Cine de Cannes, uno de los galardones más codiciados por todos los directores del cine. El famoso crítico norteamericano Tirand, explicando el mundo de Kusturica, lo definió así: “Si no han visto nunca una de sus películas, traten de imaginar algo entre un circo gitano con tres pistas y un número de magia surrealista” (Tirand, 2010: 185), y esto es aplicable a cada de sus películas, aún más para *Gato negro, gato blanco*. Con estas palabras se entra verdaderamente en el mundo fascinante de este director tan original, nacido en la antigua Yugoslavia y actualmente serbio. Resulta tentador pensar que todo su caos organizado es más caótico que organizado, que el azar ha desempeñado un importante papel en la realización de estas poéticas e impredecibles películas. Sin embargo, “aunque Kusturica actúa movido por el mundo desenfreno del alma eslava, posee definitivamente todo el rigor y la precisión que han hecho famosos a los directores de Europa del Este” (Tirand, 2010: 185).

El propio Kusturica explica sus motivaciones y preocupaciones en relación con el mundo gitano, presente en su obra: “Pero los gitanos, de los que estuve rodeado en mi niñez, constituyen el elemento más cinematográfico de mi obra. ¿Por qué? Porque es un pueblo que no ha cambiado en cientos de años. No les han afectado ni las naciones industrializadas, ni la Edad Media, ni las fortalezas, ni las matanzas ni los imperios. Siguen apegados a las cosas básicas. Y al mismo tiempo son el fenómeno más cinematográfico y más extraño. Por ejemplo, cuando un gitano saca un teléfono móvil, ya es extrañamente cinematográfico, lo que no ocurre si lo hacemos cualquiera de nosotros. Y a veces la gente dice que los serbios somos los gitanos negros de Europa porque somos impredecibles, locos, lo que sea, a pesar de que hemos dado al mundo nombres como Nikola Tesla y muchos científicos increíbles y ganadores del premio Nobel. O sea, que somos un pueblo que tal vez no hayamos logrado el mejor sistema del mundo pero que alcanza grandes logros a nivel individual” (Lowestein, 2009: 258). Estas son las razones que explican por qué los Balcanes y los gitanos de esta parte de

⁵³ *Nevjeste dolaze (Las novias llegan)*, 1979; *Bife Titanic (Buffet Titanic)*, 1980; *Secas li se Dolly Bell? (¿Te acuerdas de Dolly Bell?)*, 1981; *Otac na sluzbenom putu (Papá está en viaje de negocios)*, 1985; *Dom za vesanje (El tiempo de los gitanos)*, 1989; *Arizona Dream (El sueño de Arizona)* 1993; *Underground (Underground)*, 1995; *Crna macka, beli macor (Gato negro, gato blanco)*, 1998; *Super eight Stories (Historias en super ocho)*, 2001, *Zivot je cudo (La vida es un milagro)* 2004, *Zavet (Prométeme)*, 2007.

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

Europa están presentes en el cine peculiar de Kusturica. Sin embargo, la forma en que Kusturica trata el mundo de los gitanos lo convierte en un autor “excesivo, felliniano, barroco, vibrante y enérgico” (Herederó, 2001: 28), ofreciendo las más potentes alegorías poéticas que se han dado al cine contemporáneo sobre la comunidad gitana.

Muchos críticos están de acuerdo en que el temario de la filmografía de Kusturica es tan original como abundante: la estética del carnaval (*El tiempo de los gitanos*), los cuerpos ingravidos en estado de levitación (*El tiempo de los gitanos, Arizona dream*), las fiestas populares y el apogeo de lo festivo (*Gato negro, gato blanco*), el espacio metafórico de sus fábulas (*Underground*), la necesidad de soñar despierto (*Papá está en viaje de negocios*). En cuanto a *Gato negro, gato blanco*, estamos de acuerdo con los críticos de cine españoles en que esta película es la más pantagruélica de Kusturica.

El Padre Fluvial centroeuropeo, en su fluir de vida y muerte, es quien vertebra este relato de apariencia caótica, pero cuya lógica narrativa, como el resto de las soluciones de representación, responde a la ilógica del relato popular tan arraigado en la comunidad gitana. (Hernández Ruiz, 2001: 29)

De hecho, la trama se reduce a unos simples trazos –la pandilla mafiosa de los capos romanís y la boda soñada de Zare e Ida y sus consecuencias– para dejar todo el protagonismo a la puesta en escena de *la fiesta*. Como ya hiciera en 1989, en *El tiempo de los gitanos*, Kusturica no se conforma con aproximarse al mundo / tiempo de los gitanos, sino que se apropia de sus formas de representación / celebración. Según Hernández Ruiz (2001: 29) es aquí donde reside la transcendencia e interés de este díptico zingaro, en su condición de ser una de las escasas recreaciones contemporáneas del celuloide de las fuentes de la cultura popular, tan marginadas desde el triunfo de los modelos institucionalizados.

En definitiva, lo que vemos en esta película de Kusturica es la improvisación, el caos, lo imprevisible, la celebración colectiva, lo hiperbólico, el feísmo que se apodera de la pantalla en un claro desafío a las convenciones estandarizadas por la narrativa, y el teatro que han modelado los principales referentes cinematográficos. Como destaca Hernández Ruiz (2001: 29), las propuestas más sugerentes del celuloide están viniendo del Tercer Mundo, por lo que no resulta extraño que esta que nos ocupa provenga de esa

“parcela tercermundista” incrustada en el corazón de Centroeuropa que son los asentamientos gitanos. Y es aquí, donde una vez más, a través de la crítica cinematográfica vemos la percepción del cine de Kusturica con sus tópicos como un cine tercermundista, prácticamente marginalizado en comparación con la posición céntrica europea. Lo evidente en esta película de Kusturica es que, como director, se aproxima a esta parcela dejándose fascinar por su irresistible localismo, pero logra al mismo tiempo dotar de universalidad a lo que allí está ocurriendo, y lo consigue haciendo humanamente próximos a sus esperpénticas criaturas. Según algunas fuentes, Kusturica se ha inspirado para esta operación en el escritor ruso Isaac Babel, que se caracterizó por su mirada humanizadora hacia los criminales que protagonizaban sus obras de los años treinta. Las pantallas occidentales han refrendado esta audacia con el éxito taquillero y un León de Plata de Venecia. En palabras de Hernández Ruiz (2001: 30):

Pocos realizadores contemporáneos han sabido recoger, con instrumentos estrictamente filmicos, el latido de la cultura popular; Kusturica convierte en cine la Fiesta, traduce a luz y movimiento el exceso literario de Rabelais. Y la fiesta zíngara es especialmente excesiva, liturgia de un pueblo libertario que no pone cortapisas a la existencia. Otros cineastas europeos se habían dejado fascinar por la poética popular –Jean Vigo, Jean Renoir, Charles Chaplin, Pasolini–, pero habría que recurrir a Fellini para encontrar un paralelismo próximo y reconocido con Kusturica.

En ambos casos, el circo, los banquetes, las orquestas populares, la pantomima adquieren protagonismo en la pantalla, y la fábula vuelve a alimentarse de cuentos y mitos populares dejando arrumbada la ordenada literatura de tradición burguesa. En *Gato negro, gato blanco* los dos felinos que marcan el título son los más claros nexos – aparecen en las secuencias más significativas– de un relato hipertrofiado y caótico, poblado de enanas y gigantes, gánsteres horteras y faroleros, capos obsesionados con la película de *Casablanca*, heteras y hechiceros. Un mundo coral sometido a la extrema libertad del cuento en el cual todo es mágico y lo imposible real.

Según muchos críticos, dicha propuesta singularizada estriba en soluciones cinematográficas sorprendentemente consecuentes con el desmadre pantagruélico que

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

domina las escenas. Como ocurre en sus anteriores largometrajes, la cámara oscila con total libertad en escenarios dilatados, conformando sugerentes planos-secuencia. Las fotogramas fluyen como el Danubio que les sirve de fondo, si bien de pronto se aceleran como un rápido, logrando un ritmo endiablado acorde con la estrategia carnavalesca que preside la puesta en escena. El propio director, haciendo un comentario de una escena de *Gato negro, gato blanco*, explicó no sólo su forma de filmar, sino la manera de insuflar vida a la imagen:

Hay una escena en *Gato negro, gato blanco* que me gusta especialmente. Es la escena donde los dos actores se agarran a un flotador de goma y confiesan el amor que se profesan. La manera de filmar la escena fue girar el flotador y acompañar el movimiento con la cámara. Para mí, es el movimiento circular –el círculo es la figura geométrica más perfecta del mundo– lo que hace mágica la escena, y no tanto las palabras que están diciendo los actores (Kusturica en Tirard, 2010: 189).

En cuanto a la fotografía, se apuesta en el filmen por una “fotografía mediterránea” a cargo de Thierry Arbogast, en la que la luminosidad danubiana se hace más visible sobre el abanico cromático de la cultura zíngara. Los escenarios y el vestuario reflejan el estallido vital de esas comunidades, bien con los matices chabacanos de los mafiosos o los desastrados de los explotados. El kitsch está presente en la película con singular coherencia poética. Según Hernández Ruíz (2001: 31) Kusturica despliega una iconografía que roza un delirio (los cerdos comiendo coches, la mansión del contrabandista, el carronato de Grga Pitic, etc.) justificado en el imaginario zíngaro.

En este ambiente no puede faltar en la escena la música, casi siempre diegética, que forma parte del retrato vital de este pueblo de acordeones y trompetas. De hecho, a Kusturica se le ocurrió la idea de la película a partir de los músicos gitanos que aparecían en *Underground*, y puso el talento de la *No Smoking Orchestra* (en la que el propio Kusturica toca la guitarra rítmica y el bajo) al servicio de una banda sonora original y fascinante, que dota de sentido al torbellino de imágenes.

El orden plástico de *Gato negro, gato blanco* también es consecuente con esa poética popular comentada: todo en la película resulta coherente, desde su aparente incoherencia narrativa hasta su incontinencia icónica según Hernández Ruíz (2001: 31). Diríamos que es una recreación lograda de un universo rabiosamente popular que se

JASMINA LAZIC

rige por otros parámetros alejados de la “racionalidad”. Si el espectador se deja impregnar por este universo puede resultar fascinante, pues Kusturica le proporciona los canales de acceso fílmico a este tiovivo audiovisual. Entonces, estas criaturas esperpénticas –un Pantagruel que se reencarna en este mosaico de tipos con las pasiones a flor de piel, sin leyes ni objetivos, únicamente sometidos al ciclón del *carpe diem*– se nos presentan inequívocamente cercanas, y el magma vital se nos revela como un juego divertido, metaficticio en la medida que los personajes también son conscientes de él: al final los dos viejos contrabandistas –resucitados– guiñan un ojo al espectador en un acto de interpelación sumamente revelador: “el juego continúa”.

En resumen, con esta película, el cineasta serbio ha conjurado una deliciosa venganza contra la estética profiláctica de Hollywood: estos gitanos desdentados y zíngaras bigotudas, todos ellos cómicos improvisados a la manera de un Charlot, son la antítesis de los figurines anoréxicos y musculosos que encarnan los multimillonarios actores estadounidenses. Del mismo modo, la propuesta fílmica que lo envuelve es una sana alternativa de poética singularizada y libertad creativa a los estandarizados canales del cine comercial estadounidense y europeo.

Para finalizar este apartado, incluimos la ficha técnica de *Gato negro, gato blanco*:

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

Título original:	<i>Crna mačka, beli mačor</i>
País:	Serbia
Año:	1998
Duración:	130 min
Género:	Comedia
Dirección:	Emir Kusturica
Guión:	Emir Kusturica, Gordan Mihic
Interpretación:	Bajram Severdzan, Srdjan Todorovic, Branka Katic...
Producción:	Karl Baumgartner, CIBY 2000, Pandora film, Komuna y France 2 Cinema
Coproducción:	Canal +, Bayerischer Rundfunk, Filmstiftung nrw, Osterreichischer Rundfunk y Stefi S.A.
Traductora:	Marián Hernández
Premios:	León de Plata al mejor director en el Festival de Venecia, 1998
Adaptador de diálogos:	Antonio Lara

Tabla 13: Ficha técnica de la película *Gato negro, gato blanco*

2. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES Y SU PROBLEMÁTICA TRADUCTOLÓGICA EN LA SUBTITULACIÓN DE *GATO NEGRO, GATO BLANCO*

Como se ha comentado en el Capítulo 3.5 dedicado a la descripción de la metodología aplicada para la obtención de datos sobre las subtitulación de las referencias socioculturales de la película *Gato negro, gato blanco* de Kusturica, y el posterior análisis de estos datos, el primer paso que hemos acometido ha sido la elaboración de una ficha para identificar y delimitar por un lado las referencias socioculturales, agrupándolas en las categorías establecidas en la clasificación propuesta en la Sección 3.5, y por otro las estrategias de subtitulación utilizadas, según la agrupación en categorías que propusimos en la Sección 4.3.4. El análisis estadístico de estos datos permitirá configurar la macroestructura de la película en cuanto a las referencias socioculturales y considerar la mejor manera de subtitularlas.

La estructura del modelo de ficha que utilizaremos para el análisis de las referencias socioculturales de *Gato negro*, *gato blanco* y la manera en que se han subtitulado, sobre la base del marco teórico que constituye el inicio de esta tesis, es la siguiente:

FICHA: 0	TCR: 00:00:00
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA

Tabla 14: Estructura de la ficha para el análisis de la película *Gato negro*, *gato blanco*

- A. **FICHA:** es el número de orden de cada ficha. En total, se incluyen 179 fichas, una por cada referencia sociocultural de la película. Las fichas siguen un orden cronológico: la primera ficha corresponde a la primera referencia sociocultural que aparece en la película y así sucesivamente.
- B. **TCR:** minutaje, es decir, hora, minuto y segundo de la película en que aparece la referencia sociocultural recogida en la ficha (TCR son las siglas de *time code reading*).
- C. **V.O. (SERBIO):** transcripción del componente verbal del fragmento de la película en el que se incluye la referencia sociocultural de la versión original, es decir, en serbio. La referencia en sí se destaca en negrita.
- D. La expresión verbal y los subtítulos proceden de la versión de la película en DVD, distribuida por Laurenfilm S.A. El número de expediente del DVD es el 60.170 (Generalitat de Catalunya) y el depósito legal es el B-43.080.2002.
- E. **SUBTÍTULOS (ESPAÑOL):** reproducción de los subtítulos en español correspondientes al fragmento de la película que recoge la referencia sociocultural. Igual que en la Sección anterior, la traducción de la referencia se destaca en negrita.
- F. **CONTEXTO:** información contextual de la escena con la referencia sociocultural.

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

G. TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL: denominación del tipo de referencia sociocultural, de acuerdo con la clasificación aportada en la Sección 3.5:

Referencias socioculturales			
Realia con R mayúscula	realia con r minúscula	Referencias de cohesión semiótica	Referencias lingüísticas
<i>Realia</i> sociales	<i>realia</i> onomásticos	Intertexto	Expresión coloquial
<i>Realia</i> ideológicos	<i>realia</i> musicales	Hipertexto	Expresión idiomática
<i>Realia</i> históricos	<i>realia</i> alimentarios		Dialecto
<i>Realia</i> religiosos	<i>realia</i> de medida		Lingüística
<i>Reale</i> políticos	<i>realia</i> alimentarios		Estilística
<i>Realia</i> geográficos	<i>realia</i> de vestimenta		Humor
<i>Realia</i> económicos			Proverbio

H. ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA: denominación de la estrategia de subtitulación utilizada, de acuerdo con la propuesta de la Sección 4.3.4, que contiene tanto las estrategias como las desviaciones de la correcta traducción:

Estrategias de subtitulación			
Domesticación	Extranjerización	Traducción fiel	Error
Aceptabilidad	Adecuación	Traducción fiel	Contra sentido
Adecuación	Reducción	Traducción literal	Falso sentido
Sustitución cultural	Omisión		Sin sentido
Adición			Error tipográfico
Explicitación			

I. INTERPRETACIÓN: discusión sobre el proceso de traducción de la referencia y el tipo de estrategia de subtitulación utilizada, de acuerdo con la clasificación de estrategias propuestas en la Sección 4.3.4. Propuesta de traducción en el caso de considerar que la versión subtitulada en español es mejorable o directamente errónea.

Para cumplimentar las fichas se ha llevado a cabo una labor secuencial en la que de forma sucesiva hemos prestando atención a las listas de diálogos (en serbio y en español), al texto audiovisual y al marco teórico de esta tesis. En nuestro caso, a pesar de haber obtenido la lista de diálogos en ambos idiomas del estudio de doblaje y subtitulación, y como la transcripción de los subtítulos en español no correspondía con la del DVD, hemos utilizado la versión subtitulada en español directamente de la película.

Esta labor secuencial se articula en una lectura sucesiva de la lista de diálogos, de observación del texto audiovisual y de comparación entre ambas fuentes. Como consecuencia de esta lectura / observación / comparación se pueden cumplimentar los siguientes apartados de la ficha: TCR, V.O, Subtítulos, Contexto.

Seguidamente, los datos incluidos en la ficha se contrastan con las clasificaciones de referencias socioculturales y de estrategias de subtitulación elaboradas en el marco teórico para incluir en la ficha el Tipo de referencia y el Tipo de estrategia. Por último, y teniendo en cuenta de nuevo los contenidos del marco teórico, se incluyen las explicaciones necesarias en la casilla “interpretación”.

Este análisis secuencial basado en varias fuentes es el rasgo más característico de este tipo de análisis cualitativo, cuya superestructura está constituida por un conjunto de categorías y su microestructura por el conjunto de datos individuales incluidos en las fichas, que no son sino materializaciones concretas de las distintas categorías.

A continuación incluimos las 179 fichas, correspondientes a otras tantas referencias socioculturales, con todos los datos descritos anteriormente. Toda la información de la película ordenada y clasificada en las fichas constituirá la base del posterior análisis estadístico en el que se cruzarán las categorías de las referencias socioculturales con las correspondientes a las estrategias de subtitulación.

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

PELÍCULA: <i>Gato negro, gato blanco</i>	
FICHA: 1	TCR: 00:00:34
V.O. (SERBIO) Jedna karta za tebe...	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) ¿Una para ti... perdedor?
CONTEXTO El padre reparte las cartas, jugando a los naipes consigo mismo.	INTERPRETACIÓN El subtitulador añade una expresión en español que no existe en texto original y suprime la otra, visualizada en la pantalla.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Expresión idiomática	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Adición y omisión.

FICHA: 2	TCR: 00:01:37
V.O. (SERBIO) „Otišla si jednog dana i odnela dva jorgana. ”	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Un buen día te fuiste y me dejaste tirado.
CONTEXTO El padre, jugando a los naipes, canta.	INTERPRETACIÓN A pesar de la traducción literal que sería: “ Te fuiste un día y te llevaste dos colchones.” El subtitulador traduce la canción sin la rima existente en el texto original. Según nuestra interpretación esta carencia es injustificada y se podría traducir de la siguiente manera: “Te fuiste un día y me dejaste sin alegría ”
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL <i>Reale</i> musical (canción popular)	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Explicación

FICHA: 3	TCR: 00:01:39
V.O. (SERBIO) Moje vreme dolazi.	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Mis cinco minutos de gloria.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN El subtitulador utiliza un anglicismo en la

JASMINA LAZIC

El padre, jugando a los naipes, se está creyendo que ganará la partida de póquer.	traducción de una expresión idiomática en serbio. Según nuestra interpretación será adecuada también la expresión castellana: "Mi momento aún está por llegar."
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión idiomática (anglicismo)	Adecuación cultural hacia la cultura extranjera (inglesa).

FICHA: 4	TCR: 00:01:53
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Pokaži ruku...	Enseña, bribón...
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
Como el padre juega el póquer consigo mismo, intenta evitar los posibles engaños en la jugada.	El subtitulador añade un término español para describir textualmente una situación audiovisual.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión coloquial (el término en español para la holgazanería picaresca)	Adición

FICHA: 5	TCR: 00:02:04
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Lupéu ti šamarčinu, Pa će ti biti žao.	Si no quieres ganarte un par de bofetones.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
El padre, jugando a los naipes, está amenazando a su hijo para que no le moleste.	La traducción literal significa: Te daré una bofetada, y lo lamentarás. El subtitulador explicita una expresión idiomática por otra.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión idiomática	Explicitación

FICHA: 6	TCR: 00:02:45
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Tata te voli, a ti mi vračaš na ovakav način.	Sabes que te quiero, pero no me cabrees.

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

CONTEXTO Después de darle a su hijo una bofetada, el padre le besa.	INTERPRETACIÓN El subtitulador utiliza el verbo coloquial cabrear para explicar el comportamiento del padre. Sabes que papi te quiere, y tú me lo devuelves de este modo.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Expresión idiomática	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Reducción (la forma más eclíptica)

FICHA: 7	TCR: 00:03:56
V.O. (SERBIO) Maksim Gorki je tu. To su Rusi.	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Papa, el Máximo Gorki . Vienen los rusos.
CONTEXTO Viene un barco ruso llamado Maksim Gorki, que en la época del embargo impuesto a la antigua Yugoslavia proporcionaba a la población gasolina y otros productos de forma clandestina.	INTERPRETACIÓN El subtitulador traduce fielmente el nombre del barco sin hace mención a la referencia cultural.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL <i>Reale</i> onomástico (por el nombre)	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Traducción fiel

FICHA: 8	TCR: 00:04:01
V.O. (SERBIO) Tri sedmice, batka. Poker.	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Cuatro sietes, hermanito . He hecho poquer.
CONTEXTO El padre al final gana al póquer jugando consigo mismo. Pero en vez de decir que ha hecho cuatro sietes (como de verdad se juega póquer), él dice tres.	INTERPRETACIÓN El subtitulador traduce fielmente la apelación de cariño (hermanito). En cuanto a la referencia del póquer, el subtitulador corrige lo que originalmente ha dicho el protagonista. Se trata de un falso sentido. Como consecuencia de tal tipo de traducción, se suaviza el caracter del protagonista, que de hecho es un tonto (y que no sólo que no sabe jugar a los naipes, sino que tampoco nota la diferencia entre el agua y la gasolina cuando se la venden los rusos.

TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Reale</i> onomástico (por el apodo de cariño -hermanito) 2. Lingüística (relacionada con el juego de naipes) 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Traducción fiel. 2. Error de falso sentido

FICHA: 9	TCR: 00:04:17
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Maradona.	¡Maradona!
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
En el momento de ganar al póquer, el padre grita para festejarlo y hace el gesto de levantarse, imitando hacer un golazo como Maradona.	Traducción fiel.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
<i>Reale</i> onomástico (nombre propio)	Traducción fiel.

FICHA: 10	TCR: 00:05:23
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Je li, tovariš , koliko tražiš za rogove?	Eh, camarada , ¿Cúanto pides por los cuernos?
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
Como se trata de un barco ruso, el padre gitano se dirige a ellos con la fórmula de saludo de la época soviética	El subtitulador encuentra el término fiel.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Realia ideológica	Sustitución

FICHA: 11	TCR: 00:05:29
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Koliko tražiš za rogove? Deset maraka.	¿Cúanto pides por los cuernos? Diez marcos.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
Mientras se hace el intercambio de las mercancías entre los gitanos y los rusos, la	El subtitulador hace la traducción exacta.

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

única moneda válida son las divisas, en aquel entonces los marcos alemanes, y no la moneda nacional –el dinar, que por la enorme inflación, perdió toda su validez.	
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Realia económica (de sistema monetario)	Traducción fiel.

FICHA: 12	TCR: 00:05:35
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Karašov, daj može za pet maraka?	¿Te doy cinco marcos por ellos?
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
Durante la compra de los cuernos, el padre y el hijo regatean el precio –típica costumbre del pueblo gitano. En un momento, el padre se dirige al marinero con el término ruso de amigo.	El subtitulador no hace la traducción del primer término, pero sí que encuentra la equivalencia para la moneda.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Realia ideológica Realia económica (de sistema monetario)	Omisión Traducción fiel.

FICHA: 13	TCR: 00:05:40
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Šta će ti? Tišina, balavac.	¿Para qué los quieres? Cállate, pedazo de estúpido.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
Durante el regateo, el padre utiliza una fórmula para dirigirse al hijo, indicando que es demasiado joven para intervenir en el negocio.	La traducción literal será ¿Para qué los quieres? Cállate, chavalito , pero el subtitulador hace la adaptación de la traducción hacia la cultura de llegada, explicitado el concepto.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión idiomática (argot).	Adaptación hacia la cultura meta.

FICHA: 14	TCR: 00:05:50
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)

JASMINA LAZIC

Je li karašov , koliko ti je mašina za veš? 300 maraka.	¿Díme cuánto es la lavadora? 300 marcos .
CONTEXTO Durante el regateo, la forma del padre para dirigirse al marinero ruso, de nuevo con el uso del eslavismo (<i>amigo</i>).	INTERPRETACIÓN El subtitulador no hace la traducción del término eslavo (ruso).
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Expresión idiomática (argot).	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Omisión.

FICHA: 15	TCR: 00:05:59
V.O. (SERBIO) Tavariš , imam ja jedan dobar predlog za tebe.	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Camarada , voy a hacerte una oferta excelente.
CONTEXTO Durante el regateo, el padre de nuevo se dirige al marinero utilizando el término de la época de la Unión Soviética.	INTERPRETACIÓN El subtitulador hace la traducción del término eslavo (ruso) encontrando un término adecuado en español.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL 1. Realia ideológica 2. <i>Reale</i> sociológico (la forma de regatear)	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA 1. Traducción fiel 2. Sustitución cultural

FICHA: 16	TCR: 00:06:12
V.O. (SERBIO) Prodato. Nosi. -Rukujmo se.	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Hecho. Todo tuyo. Chócala.
CONTEXTO Después del regateo, cuando las dos partes se ponen de acuerdo, estrechan las manos.	INTERPRETACIÓN El subtitulador hace una adaptación inapropiada, dado que el gesto de chocar las manos y el de estrechar las manos es diferente; la función comunicativa de ambos gestos puede ser distinta. No obstante, la traducción no podría ser “démonos las manos” o “estrechémonos las manos” por ser un registro demasiado formal y culto para los personajes. En este contexto, el gesto de estrechar las manos significa que ambos aceptan el acuerdo al que se ha llegado, de modo que el gesto se

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

	podría acompañas con la verbalización “hecho” o alguna otra similar.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
<i>Reale sociológico</i>	Adaptación.

FICHA: 17	TCR: 00:05:50
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Za operaciju.	Para el parto.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
Varios niños, y mujeres se acercan a la persona más poderosa de su comunidad para pedirle dinero por varios motivos, entre ellos una operación.	El subtitulador hace la traducción explicitando un tipo de intervención médica (el parto), pues en la imagen se ve una mujer embarazada.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Lingüística	Explicitación

FICHA: 18	TCR: 00:08:27
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Gledali su joj na kontra zvuk , nosi dvojke.	Es que lleva dos, le han hecho una ecografía .
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
El niño pide el dinero para el parto de su madre, pero como es niño, todavía no sabe pronunciar bien las palabras, especialmente si son de medicina. Por esto, en vez de decir ultrasonido (ecografía), dice “contra-sonido”.	El subtitulador hace una traducción en la que corrige lo que dice el niño, en lugar de reproducir el habla incorrecta infantil (contragrafía). Se trata de falso sentido.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Estilística –(juego de palabras muy similar a los chistes, que provoca un efecto de humor)	Error de falso sentido (FS)

FICHA: 19	TCR: 00:08:31
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Marš, strvino ciganska!	Fuera de aquí, ¡ descarado!
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN

JASMINA LAZIC

El portavoz del poderoso de la comunidad, enfadado por el engaño del niño (que quería sacarle más dinero, porque su madre lleva un niño en lugar de dos niños), ofende al niño con una palabrota que atañe al comportamiento de timar, estafar, engañar.	La traducción literal sería: Fuera de aquí, ¡un bicho gitano! La subtitulación se acerca a la cultura de llegada, con la pérdida del efecto humorístico.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión idiomática (con el efecto de humor)	Adaptación

FICHA: 20	TCR: 00:10:40
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Dva puta mi je spasio život .	Me salvó el pellejo dos veces.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
Después de que le timaron los rusos, el padre se va a su tío Grga para pedirle ayuda.	La traducción literal sería: Me salvó la vida dos veces. Sin embargo, el subtitulador adecúa su traducción a la cultura meta.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión coloquial	Aceptabilidad cultural

FICHA: 21	TCR: 00:10:44
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Kakav čovek, kakav gospodin. Zajeb'o je pola mesta zbog mene.	No hay. Le pegó una paliza a media ciudad por mí.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
El tío Grga cuenta a su sobrino por qué siente tanta gratitud hacia su padre, porque su padre le ayudó a evitar la cárcel.	El subtitulador adecúa su traducción a la cultura meta.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión coloquial	Aceptabilidad cultural

FICHA: 22	TCR: 00:10:54
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Nek mu duša počiva u miru.	Ya no. Que Dios acoja su alma en su seno.

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
El sobrino escucha atentamente las palabras de su tío Grga.	El subtitulador elige un buen equivalente
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión idiomática.	Traducción fiel

FICHA: 23	TCR: 00:11:12
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Na milost i nemilost. Niko da mi pomogne.	Pasando el frío, que nadie me ayude.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
El sobrino se está quejando a su tío Grga de la mala vida después de la muerte de su padre.	La traducción más adecuada según nuestra opinión es “ Caí en la desdicha , no hay quien me ayude”. El subtitulador hace una traducción literal de la expresión idiomática original, dando lugar a un sin sentido.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión idiomática.	Error, sin sentido

FICHA: 24	TCR: 00:11:23
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Grešiti je ljudski. Promenio sam se.	Error es humano. Me he cambiado.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
Después de que le timaron los rusos, el padre le pide ayuda a su tío Grga.	El subtitulador utiliza un buen equivalente.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Realia religiosa (cita bíblica)	Traducción fiel

FICHA: 25	TCR: 00:11:26
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Završilo se. Nešto sam i naučio na tom teškom putu.	Pero se acabó, a la malas he aprendido la lección.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN

JASMINA LAZIC

El tío Grga le está criticando por su mal comportamiento en la adolescencia (fue estafador, vagabundo, maleante), y el sobrino le explica que ha cambiado.	El subtitulador hace una traducción hacia la cultura meta.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión idiomática	Aceptabilidad cultural

FICHA: 26	TCR: 00:11:50
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Prevariće te. Nov si u poslu.	Se te merenderán vivo, estás muy verde.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
El sobrino pide ayuda a tío Grga para el nuevo negocio de tomar la gasoline desde el tren clandestinamente.	El subtitulador hace una traducción hacia la cultura meta.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
1. Expresión idiomática. 2. Expresión idiomática	1. Aceptabilidad cultural 2. Aceptabilidad cultural

FICHA: 27	TCR: 00:11:54
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Za sve sam se pobrinuo.	Esta vez lo he planeado todo a conciencia.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
El tío Grga no cree en la capacidad de su sobrino para llevar a cabo este proyecto clandestino.	El subtitulador hace una traducción hacia la cultura meta.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión idiomática	Aceptabilidad cultural

FICHA: 28	TCR: 00:12:07
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Pokazaću ti faks. Crno na belo.	Se lo enseñaré. No hay.

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
El tío Grga no cree en la capacidad de su sobrino para llevar a cabo este proyecto clandestino.	El traductor no hace una traducción correcta de la expresión idiomática original (Te enseñaré el fax. Al pie de la letra).
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión idiomática.	Error, falso sentido.

FICHA: 29	TCR: 00:12:16
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Koji ti je vrag pao na pamet?	¿Otra vez con tus trapicheos?
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
Un familiar del tío Grga le está provocando para que invente nuevas mentiras.	La traducción literal sería: “¿Qué diablo se te ocurrió de nuevo?”, pero el subtitulador hace una adaptación hacia la cultura meta.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión idiomática	Adaptación

FICHA: 30	TCR: 00:12:18
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Nasmej se, gade jedan.	Sonríe. Estúpido vampiro.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
El propio hijo le dice que le hable bien a su tío.	En vez de traducir: Sonríe, ¡carajo! El subtitulador hace una adaptación hacia la cultura meta.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión coloquial (argot)	Adaptación

FICHA: 31	TCR: 00:13:03
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Uložimo 70.000 maraka...	Invirtiendo 70.000.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
Como es la época de la inflación, todos los trabajos se negocian en marcos alemanes, no	El subtitulador, una vez asumido que se trata de marcos alemanes, no traduce más la

JASMINA LAZIC

en la moneda doméstica. Está aconsejando a su tío Grga que haga su aportación para el nuevo proyecto, mientras el tío abre una caja escondida con su fortuna.	moneda.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Realia económica (de sistema monetario)	Reducción

FICHA: 32	TCR: 00:13:19
V.O. (SERBIO) Pozajmiš mi 70.000 , i za nedelju dana Ti vratim 100.000 .	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Ud. me presta 70 y yo le devuelvo 100 en siete días.
CONTEXTO Mientras está tratando de convencer a su tío para que participe en el proyecto, se observa la difícil situación económica por el embargo y la inflación de la moneda nacional, el dinar (se trata de una referencia a un hecho histórico).	INTERPRETACIÓN El subtitulador utiliza el tratamiento de Usted, a pesar que en el original no se hace así, se tutean. A la vez, se suprimen los millares de las cantidades numéricas.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL 1. Realia histórica (la escena completa) 2. Realia económica 3. <i>Reale</i> sociológico (la forma de dirigirse a la otra persona)	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA 1. Traducción fiel 2. Reducción 3. Adición

FICHA: 33	TCR: 00:13:56
V.O. (SERBIO) Izveštavaj me ili će te moji unuci živog odrati .	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Enviaré a mis nietos y te dejaran hecho papilla .
CONTEXTO El tío Grga pide que su sobrino le informe sobre el plan.	INTERPRETACIÓN La traducción literal es “Infórmame o mis nietos te desollarán”. El subtitulador sustituye una traducción coloquial por otra.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Expresión coloquial	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Aceptabilidad cultural

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

FICHA: 34	TCR: 00:14:05
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) <i>Un buen día te fuiste y me dejaste tirado.</i>
CONTEXTO El padre regresa de la visita del tío Grga, feliz por tener el dinero para su nuevo negocio. El protagonista canturrea sin que se entiendan sus palabras.	INTERPRETACIÓN El subtitulador repite la canción del comienzo de la película en letra cursiva.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL <i>Reale</i> musical (la canción)	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Adición

FICHA: 35	TCR: 00:14:15
V.O. (SERBIO) Miloni, milioni. Maradona.	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Millones, millones. Maradona.
CONTEXTO El padre está feliz por haber conseguido el dinero, grita el nombre del jugador argentino Maradona, en aquel entonces muy popular por jugar en Europa.	INTERPRETACIÓN El subtitulador hace una traducción exacta del texto original.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL <i>Reale</i> onomástico (se trata de una referencia sociocultural utilizada como elemento humorístico)	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Traducción fiel

FICHA: 36	TCR: 00:14:26
V.O. (SERBIO) Ima veliko stovarište cementa, a nije mi nikad dao prebijene pare.	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Tiene esta enorme fábrica de cemento y nunca me ha dado un céntimo.
CONTEXTO Mientras el hijo critica a su padre por haberle mentado al decirle que el abuelo había muerto, el padre le explica que el abuelo le trató mal durante toda la vida, y como ya está en el hospital, prácticamente es como si hubiera muerto.	INTERPRETACIÓN El subtitulador hace una traducción exacta al texto original.

TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión idiomática	Traducción fiel

FICHA: 37	TCR: 00:15:27
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Samo Nemci mogu izumeti ovako nešto.	Sólo se le podía haber ocurrido a un alemán.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
Con el fondo musical de vals del compositor alemán Richard Strauss, aparece un barco de crucero navegando por el Danubio, y el padre le comenta a su hijo que es una maravilla. Comparando la chabola en que ellos viven y este barco, se percibe claramente la diferencia entre los dos mundos.	El subtitulador hace una traducción fiel.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión idiomática (todas las cosas que pertenecen al mundo de la técnica y se adscriben a la esfera alemana como un mundo y un pueblo de referencia.	Traducción fiel

FICHA: 38	TCR: 00:15:41
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
... kad budem bogat, postaviću te za kapetana lađe.	La gente paga lo que sea por un crucero de placer.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
El padre, encantado con la escena del crucero, intenta explicar a su hijo que haría cualquier cosa por él, incluso le haría capitán del barco que en ese momento está pasando ante sus ojos.	La traducción literal es: -... cuando yo tenga el dinero, te haré capitán del crucero. El subtitulador describe la imagen, en vez de traducir el texto original. Se trata de un error de falso sentido.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión idiomática intertextual, procedente de una antigua serie emitida en la televisión serbia, con un efecto humorístico.	Error, falso sentido.

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

FICHA: 39	TCR: 00:16:25
V.O. (SERBIO) <i>Ja grizem, žderem, režim, derem, Njušim, jedem, serem. Ja lajem, žaram, sisam, karam Lice spljošteno, u duši pošteno.</i>	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) No hay.
CONTEXTO Llega Dadan en un coche de lujo con chófer a la chabola de Zare y su padre, Matko. De fondo suena una canción, cuya letra muestra el carácter de Dadan (el de un perro bestial), mientras este toma cocaína en compañía de varias chicas.	INTERPRETACIÓN El subtitulador no traduce la canción intercalada, a pesar que tiene el espacio suficiente, pues los personajes no hablan. La traducción de la canción es: <i>Muerdo, devoro, gruño, trago uelo, como, cago; ladro, chupo, echo un polvo, ardo Con rostro deformado y en alma honrado.</i>
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL <i>Reale musical (la canción)</i>	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Omisión

FICHA: 40	TCR: 00:17:06
V.O. (SERBIO) <i>O, sreća prati hrabre.</i>	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) La fortuna sonríe a los valientes.
CONTEXTO Uno de los acompañantes de Dadan pronuncia estas palabras cuando gana a los dardos.	INTERPRETACIÓN El subtitulador hace una traducción fiel.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Proverbio	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Traducción fiel

FICHA: 41	TCR: 00:17:06
V.O. (SERBIO) <i>Pička ti materina, hlebom te ´ranim, a ti mi tako vraćaš.</i>	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Pedazo de cabrón, te mantengo ¿y así es cómo me lo pagas?
CONTEXTO Dadan, furioso porque sus acompañantes le han ganado, les insulta.	INTERPRETACIÓN El subtitulador adapta la palabrota del texto original, y en cuanto a la expresión idiomática, lleva a cabo una reducción en su traducción.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA

JASMINA LAZIC

Expresión coloquial (argot) Expresión idiomática	Adaptación Reducción
---	-------------------------

FICHA: 42	TCR: 00:17:22
V.O. (SERBIO) Šta te boli kurac ko je?	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) -Y a ti, ¡qué coño te importa!
CONTEXTO Dadan muestra a través de su forma de hablar, que no respeta a ninguna chica a su lado y que mientras él negocia ellas deben estar calladas.	INTERPRETACIÓN El subtitulador hace una traducción fiel.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Expresión coloquial (argot)	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Traducción fiel.

FICHA: 43	TCR: 00:17:39
V.O. (SERBIO) Jel bi ja mogao nešto videti? Prestani gledati u kockice. Čitaj to.	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Qué hostías estás leyendo? Eres un aguafiestas , déjalo ya.
CONTEXTO El chico que juega a los dardos con Dadan, le imita, dirigiéndose con igual brutalidad a uno que está leyendo un comic de Alan Ford.	INTERPRETACIÓN El subtitulador describe la imagen. La traducción literal es: Ahí no hay nada que ver. Infeliz, deja de mirar los dardos. Lee tu libro. Se trata de un error de falso sentido
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Expresión coloquial (argot)	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Error de falso sentido

FICHA: 44	TCR: 00:18:11
V.O. (SERBIO) Dobijam ga jeftino . Pa kupi ga.	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Es una ganga . ¿Y por qué no lo compras tú?
CONTEXTO El padre entra en coche y empieza ofrecer el plan de la gasolina clandestina a Dadan, intentando que aporte el dinero para este negocio.	INTERPRETACIÓN En vez de hacer una traducción literal: Lo tengo barato . Pues, cómpralo tú. el subtitulador hace una adaptación.

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión coloquial (argot)	Adaptación

FICHA: 45-46	TCR: 00:18:33- 00:18:36
V.O. (SERBIO) Vredi ti jedno bugarsko pravilo: Brate, kad imaš problem i ne možeš da ga rešiš so pari ti ga rešiš so mnogi pari. ”	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Como dicen los búlgaros: Hermano, si no puedes resolver un problema con pasta resuélvelo con mucha pasta.
CONTEXTO Dadan responde con el proverbio, queriendo decir que para sobornar a los empleados de la aduana, necesitarán más dinero. Utiliza una forma de hablar con referencias a la lengua búlgara: <ul style="list-style-type: none"> • La forma apelativa “bratke” (dicen los búlgaros) y “brate” (en serbio) que corresponde a la forma correcta de la traducción “hermanito” pero con la <i>inadecuación de dialecto geográfico (IDG)</i> • No utiliza los casos, como en la gramática búlgara (“rešiš so pari”) 	INTERPRETACIÓN El subtitulador hace una traducción fiel del proverbio, aunque omite los rasgos búlgaros del original.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL 1. Proverbio (con el efecto humorístico de tipo de Alen Ford – basado en lo absurdo) 2. Dialecto geográfico (en este caso búlgaro) 3. Expresión coloquial	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA 1.Traducción fiel 2. Omisión 3.Aceptabilidad cultural

FICHA: 47	TCR: 00:18:52
V.O. (SERBIO) Šta je ovo? Viski sipaš u čašu za rakiju?	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) ¿Le sirves whisky en un vaso de licor?
CONTEXTO Dadan, pregunta, y luego insulta a una chica	INTERPRETACIÓN La traducción literal es:

JASMINA LAZIC

por no servir bien la bebida en el vaso correspondiente.	¿Qué es esto? ¿Le sirves whisky en un vaso de raki ? El subtitulador en vez de hacer la traducción fiel, hace la adaptación hacia la cultura meta porque el tipo de licor puede ser desconocido para el público meta.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Realia alimentaria (de hecho la bebida tradicional serbia)	Adaptación

FICHA: 48	TCR: 00:19:14
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Ja sam bre čovek, a ne rasista!	¡Yo soy un hombre sin prejuicios raciales!
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
Dadan insulta a todos y les echa del coche; al único que trata con buenos modales es al gitano Matko porque su futuro negocio depende de él. En los noventa, la mayoría de la población se acusaba de ser racista. El grupo social (traficantes) al que pertenece Dadan fue el más racista y machista.	El subtitulador hace una traducción fiel.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Realia ideológica	Traducción fiel

FICHA: 49	TCR: 00:20:03
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
A ne kao ja, okružen ološem .	No como yo, siempre rodeado de esta chusma .
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
Dadan, le habla a Matko sobre su difícil vida con esta gente de malos modales, que están con él sólo por su dinero.	El subtitulador adecúa el término a la cultura meta.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión coloquial	Aceptabilidad cultural

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

FICHA: 50	TCR: 00:20:24
V.O. (SERBIO) Jebaću vam vašu majku narkomansku. Samo još jednom nek se ponovi.	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) ¡Sois unos yonquis de mierda! ¡No os quiero volver a ver!
CONTEXTO Dadan insulta a sus acompañantes del coche, por tomar.	INTERPRETACIÓN El subtitulador hace una traducción fiel.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Expresión coloquial (argot)	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Traducción fiel

FICHA: 51	TCR: 00:20:24
V.O. (SERBIO) 3.500 kvadrata	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) 2.500 metros cuadrados
CONTEXTO Dadan le enseña una foto de su casa (tan grande como un castillo) a Matko.	INTERPRETACIÓN El subtitulador comete un error con la cifra.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Realia de medida	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Error de falso sentido

FICHA: 52 - 53	TCR: 00:20:59 – 00:20:60
V.O. (SERBIO) Žalostan sam zbog poslednje želje mog oca. Sve sam ispunio, ali niko neće da se oženi mojom sestrom.	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) He cumplido el testamento de mi padre al pie de la letra menos en casar mi hermana.
CONTEXTO Dadan sigue conversando con Matko. Aquí apreciamos el concepto de las promesas que deben cumplir los hijos. Se trata de una sociedad patriarcal, en la que el hijo, después de la muerte de su padre, debe encargarse de la familia.	INTERPRETACIÓN El subtitulador hace una adaptación del texto original, añadiendo detalles para que se entienda mejor el contexto.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Expresión idiomática <i>Reale</i> sociológico	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Adición Traducción fiel

JASMINA LAZIC

FICHA: 54	TCR: 00:21:40
V.O. (SERBIO) U problemima sam , pomagaj mi.	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Estoy en un apuro, A ver si puedes sacarme de él.
CONTEXTO Una gitana que lleva un bar le pide a un conocido suyo que le consiga una cantante para su bar.	INTERPRETACIÓN El subtitulador hace una adaptación del texto original, reescribiendo el texto para que se entienda todo el contexto.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Expresión idiomática	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Adaptación

FICHA: 55	TCR: 00:21:40
V.O. (SERBIO) Kako ti se zove grupa? Crni obelisk.	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) ¿Me oyes? ¿Qué grupo musical tienes? ¿Black Obelisk?
CONTEXTO El mismo que en la ficha anterior.	INTERPRETACIÓN La traducción literal es: -Cómo se llama el grupo? ¿El Obelisco negro? El subtitulador hace una adaptación extranjerizando el texto hacia la cultura inglesa (por el nombre del grupo). La subtitulación de este fragmento es indicativa de que la traducción se ha llevado a cabo desde la lista de diálogos en inglés, y se ha mantenido el nombre sin saber que estaba traducido desde el serbio.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL <i>Reale</i> onomástico	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Adecuación hacia la cultura extranjera (anglicismo)

FICHA: 56	TCR: 00:22:23
V.O. (SERBIO) Prokleti telefon, ponovo je prekinuo. Taj pakao od telefona, pakao.	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Dichoso teléfono. Se ha vuelto a cortar de nuevo. Maldita sea.
CONTEXTO Unos gansos entran en el bar y todo se llena de	INTERPRETACIÓN El subtitulador hace la adaptación hacia la

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

polvo mientras intenta mantener la conversación. La escena es un poco sur <i>Realeta</i> , recreando el ambiente cotidiano de los gitanos.	cultura meta.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión coloquial	Adaptación

FICHA: 57	TCR: 00:22:37
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Idi zališ malo vodom telefonski stub! Prokleti telefon. Ovako ne mogu da radim.	¿Qué haces? Si no riegas el poste de teléfonos , no podré cerrar este trato.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
La vieja gitana, dueña del bar, se enfada por el mal funcionamiento de su teléfono. Como no tiene ninguna educación, manda a su hija para regar el poste del teléfono, pensando que con esto se va mejora la comunicación.	El subtitulador hace una traducción fiel.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Humor	Traducción fiel.

FICHA: 58	TCR: 00:22:43
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Joj, ideš mi na živce. Ne odgovaraj i radi.	Es que me pone a cien . No repliques y trabaja.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
La vieja gitana insiste que su hija le eche una mano con el poste del teléfono.	En vez de la traducción literal “No me pongas nerviosa ”, el subtitulador hace la adecuación hacia la cultura meta.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión coloquial	Aceptabilidad cultural

FICHA: 59	TCR: 00:23:13
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Ja sam došao samo na jednu orandžadu .	Sólo quería una naranjada .

JASMINA LAZIC

CONTEXTO La chica le pregunta al hijo de Matko qué quiere tomar. Él quiere la bebida típica de verano, que se hace con zumo de naranja con mucho hielo.	INTERPRETACIÓN El subtitulador hace la traducción fiel.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Realia alimentaria	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Traducción fiel

FICHA: 60	TCR: 00:24:04
V.O. (SERBIO) Stići će orandžada, kada ti poraste brada.	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) -Te la traeré cuando se hiele el infierno . ¿Qué te parece?
CONTEXTO La chica le toma el pelo al hijo de Matko.	INTERPRETACIÓN La traducción fiel al original es “Te la traeré cuando te crezca la barba . ¿Qué te parece?” El subtitulador hace la sustitución de una expresión idiomática serbia por la otra en español.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Expresión idiomática	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Adaptación

FICHA: 61	TCR: 00:24:51
V.O. (SERBIO) <i>- Svi će Romi pitati, Zašto bubamara ne želi igrati. Bože, Bože, volim je, zbog nje ću umreti.</i> <i>Svi će Romi pitati, zašto će bubamara ostati, Bože, Bože, obrati im se, bubamara će ti platiti. Ej Romi počujte, deco slatka, jaka. Bubamara devojka, za Grgu je ona kao pesma.</i> <i>Đinđi – rindī bubamaro malena lepotice ajde mori s onim čovekom.</i>	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) - No hay, a pesar de no tener las restricciones técnicas.

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

<p><i>Omladino, ljudi Omladino, ljudi, ajde da igramo.</i></p> <p><i>Sve ljude će pitati, majka pasulj bacati. Bože, Bože (sa čarle) bubamaru ona da stigne. Ej ljudi počujte, dečicu slatku ulepšajte, Život je ringišpil, život daje čoveka i ženu.</i></p> <p><i>Đinđi – rinđi bubamaro malena lepotice ajde mori s onim čovekom. Omladino, ljudi Omladino, ljudi, ajde da igramo.</i></p> <p><i>Svi će Romi pitati, zašto će bubamara ostati, Boće, Bože, obrati im se, bubamara će ti platiti. Ej Romi počujte, decu slatku, jaku. Bubamara devojka, za Grgu je ona kao pesma.</i></p> <p><i>Đinđi – rinđi bubamaro malena lepotice ajde mori s onim čovekom. Da sviramo i pevamo.</i></p>	
<p>CONTEXTO</p> <p>Zare viene al hospital acompañado por unos músicos para visitar a su abuelo que está de baja.</p>	<p>INTERPRETACIÓN</p> <p>La traducción fiel al original es:</p> <p><i>Todos los romanís van a preguntar: ¿Por qué Mariquita no quiere bailar? Dios mío, Dios mío, la quiero moriré por ella.</i></p> <p><i>Todos los romanís van a preguntar ¿Por qué Mariquita se va a quedar? Dios mío, Dios mío, háblales Mariquita te lo va a pagar. Oyen, romanís, los jóvenes simpáticos y fuertes, la Mariquita chica está por Grga como una melodía.</i></p> <p><i>Vuela-vuela Mariquita la pequeña guapita vete con aquel chico, ¡Jóvenes, viejos,</i></p>

JASMINA LAZIC

	<p><i>jóvenes, viejos, vamos a bailar!</i></p> <p><i>A todos los hombres van a preguntar La madre va a tirar los garbanzos Dios mío, Dios mío Ella va por detrás de Mariquita. Oyen, tíos, arreglen a los niños La vida es un circo, la vida crea al hombre y a la mujer.</i></p> <p><i>Vuela-vuela Mariquita la pequeña guapita vete con aquel chico, ¡Jóvenes, viejos, jóvenes, viejos, vamos a bailar!</i></p> <p><i>Todos los romanís van a preguntar: ¿Por qué Mariquita se va a quedar? Dios mío, Dios mío, Mariquita lo va a pagar. Oyen los romanís, Los jóvenes simpáticos y fuertes: La Mariquita chica está para Grga como una melodía.</i></p> <p><i>Vuela-vuela Mariquita la pequeña guapita vete con aquel chico. Pa bailar, pa cantar.</i></p>
<p>TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL</p> <p><i>Reale musical (tema principal de la película)</i></p>	<p>ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA</p> <p>Omisión</p>

<p>FICHA: 62</p>	<p>TCR: 00:26:13</p>
<p>V.O. (SERBIO)</p> <p>Ovo je život!</p>	<p>SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)</p> <p>¡La vida es bella!</p>
<p>CONTEXTO</p> <p>El abuelo, recién salido del hospital, grita al cielo, acompañado con la música, que le encanta estar vivo.</p>	<p>INTERPRETACIÓN</p> <p>El subtitulador hace la sustitución de una expresión idiomática serbia por otra española.</p>
<p>TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL</p> <p>Expresión idiomática (con la referencia fílmica intertextual)</p>	<p>ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA</p> <p>Adaptación</p>

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

FICHA: 63	TCR: 00:26:52
V.O. (SERBIO) Ode. Prodao sam ga onom lopovu Dadanu . A novci su kod mene.	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Se lo vendí al canalla de Dadan . Aquí está dinero.
CONTEXTO El abuelo le cuenta a su nieto que ha vendido la fábrica de cemento.	INTERPRETACIÓN El subtitulador hace la traducción de una expresión coloquial serbia por otra española.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Expresión coloquial	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Aceptabilidad cultural
FICHA: 64	TCR: 00:27:11
V.O. (SERBIO) Znam. Grga Pitić. Poznaješ ga? Odakle ga znaš?	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Lo sé. Grga Pitić. ¿Cómo es que le conoces?
CONTEXTO El abuelo describe a su gran amigo Grga Pitić. Su nieto ya lo conoce.	INTERPRETACIÓN El apodo de Grga proviene del nombre Grgur, Gregorio. El subtitulador hace la traducción fiel del nombre propio.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL <i>Reale</i> onomástico	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Traducción fiel
FICHA: 65-66	TCR: 00:27:23 – 00:27:25
V.O. (SERBIO) Dvometraš sa rukama k' o lopate... I dva reda zuba. Red zlatnihred normalnih.	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Mide dos metros y tiene... las manos grandes como palas . Y dos filas de dientes. Una de oro... y otra normal.
CONTEXTO Converzando con su nieto, el abuelo hace una descripción de su amigo.	INTERPRETACIÓN El subtitulador hace una traducción fiel.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Lingüística	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Traducción fiel

JASMINA LAZIC

FICHA: 67	TCR: 00:27:29
V.O. (SERBIO) Elegantan kao vampir.	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Es elegante como un vampiro .
CONTEXTO El abuelo comparación a Grga Pitic con un vampiro, a pesar que se considera un monstruo. Así se crea un efecto de humor.	INTERPRETACIÓN El subtitulador hace una traducción fiel.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL 1.Lingüística (comparación) 2.Humor	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA 1. Traducción fiel. 2. Traducción fiel.

FICHA: 68	TCR: 00:28:05
V.O. (SERBIO) Hej! Ovde pucaj, budalo! Ovde pucaj!	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) -¡Apunta aquí, zorra , apunta aquí!
	INTERPRETACIÓN El subtitulador hace una adaptación que tiene un matiz más peyorativo que el texto original. La traducción del texto original, podría ser: ¡Eh, tira aquí, estúpida , tira aquí!
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Expresión coloquial.	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Adaptación

FICHA: 69	TCR: 00:28:22
V.O. (SERBIO) Smoždiću te!	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) ¡Te voy a moler a palos !
CONTEXTO Mientras su hija se entretiene tirando la pelota a la fachada del bar, su tía le está gritando.	INTERPRETACIÓN El subtitulador añade la expresión “a palos”.

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión idiomática.	Adición

FICHA: 70	TCR: 00:29:32
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Luis, mislim da je ovo početak divnog prijateljstva!	Louis, creo que éste es el principio de una gran amistad.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
En la tele se oye la famosa frase de la película <i>Casablanca</i> .	El subtitulador hace una traducción fiel. Como se trata de la famosa cita, se puede conciderar una comunicación intertextual.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Intertexto filmico	Traducción fiel

FICHA: 71 - 72	TCR: 00:31:31 – 00:31:36
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Moju golubicu... Samo spomen na nju je Dovoljan da mi zaigra srce .	Ah, mi palomita se acurrucaba bajo mi abrigo para calentarme el corazón .
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
Los chicos piden a su abuelo que les explique cómo conoció a la abuela, y el abuelo ofrece una historia muy romántica. A pesar de que tenía cinco mujeres, lo que es un rasgo cultural en la población gitana de los Balcanes, el abuelo habla con especial atención de la quinta.	El subtitulador en primer caso hace la adaptación del texto original de acuerdo con el context, y encuentra la expresión idiomática adecuada en español.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
1. Lingüística (la figura estilística de comparación) 2. Expresión idiomática	1. Adaptación 2. Sustitución cultural

FICHA: 73	TCR: 00:34:08
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Ku-ku! Sve je u redu.	Cucú. Todo va bien.

JASMINA LAZIC

CONTEXTO Matko está con Dadan en la frontera búlgara para apropiarse de la gasolina que se está transportando en trenes.	INTERPRETACIÓN El subtitulador traduce fielmente esta expresión onomatopéyica que en este caso concreto tiene la función de sacar a alguien de sus pensamientos.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Lingüística (expresión onomatopéyica)	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Traducción fiel

FICHA: 74	TCR: 00:34:26
V.O. (SERBIO) Lova je lova.	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) ¡Pasta es pasta!
CONTEXTO Matko está brindando con el búlgaro de la aduana, por terminar bien el negocio, sin saber que Dadan le puso droga en la bebida.	INTERPRETACIÓN El subtitulador traduce fielmente.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Expresión coloquial	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Traducción fiel.

FICHA: 75	TCR: 00:34:17
V.O. (SERBIO) Usr' o sam se, da me neko ne zavrne.	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Tenía mucho miedo de que me timaran.
CONTEXTO Matko está con Dadan para apropiarse de la gasolina.	INTERPRETACIÓN El subtitulador en vez de traducir las expresiones de argot, utiliza otras más neutras.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL 1. Expresión coloquial 2. Expresión coloquial	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA 1. Explicación 2. Explicación

FICHA: 76	TCR: 00:34:31
V.O. (SERBIO) Pa neće valjda sad neko da me zajebe . Daj opusti se.	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) No me haréis ninguna putada , ¿eh? Tranquilo.
CONTEXTO Matko le comenta al búlgaro de la aduana que temía que algo saliera mal, pero que, después de ver y contar todos los coches de tren, se siente más seguro. El búlgaro sigue bebiendo	INTERPRETACIÓN El subtitulador traduce fielmente

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

la copa con droga.	
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión coloquial	Traducción fiel.

FICHA: 77	TCR: 00:34:30
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
	No hay.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
En la imagen aparece el nombre de la estación de trenes, Bregovo, en caracteres cirílicos. Es una ciudad búlgara en la frontera con la antigua Yugoslavia; era el lugar a través del cual entraba el combustible en Yugoslavia.	El subtitulador no incluye el nombre de la ciudad en caracteres latinos, por lo que el contenido semántico de la referencia cultural se pierde completamente.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Realia geográfica	Omisión

FICHA: 78	TCR: 00:34:30
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Daj molim te, pa ja sam jebeni zakon ovde! Dođi.	Aquí la ley soy yo. Vamos.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
La actitud del búlgaro demuestra que es corrupto.	El subtitulador no traduce el argot.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión coloquial	Omisión

FICHA: 79	TCR: 00:35:10
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Zašto? Jesam sve pošteno podmazao, a? Sve je u redu.	Todo está en orden.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
El padre no entiende porque el búlgaro le empuja.	El subtitulador no traduce la oración, a pesar de tener espacio para hacerlo.

JASMINA LAZIC

TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión idiomática	Omisión

FICHA: 80	TCR: 00:36:00
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Nema više, evo, boga mi.	Te lo juro.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
Los otros agentes de la aduana se dan cuenta de que falta dinero e interrogan a uno que les enseña dónde lo tiene escondido.	El subtitulador hace una traducción fiel apoyándose en la imagen en la que se aprecia el gesto de juramento.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
1.Expresión idiomática 2. Realia religiosa (dicha expresión está acompañada con la imagen de los gestos de cruzar dedos durante el juramiento de forma ortodoxa)	1. Traducción fiel 2. Traducción fiel (cohesion semiótica)

FICHA: 81	TCR: 00:36:00
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Pederu , ubičemo te. Nemoj, bre.	- Eres un cerdo traidor.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
Los agentes de la aduana quieren matar al estafador.	En serbio se trata de una expresión peyorativa, que se refiere a los homosexuales. El subtitulador hace una adaptación para que no resulte homófoba, sino más bien acomodada a la imagen.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión coloquial	Adaptación

FICHA: 82	TCR: 00:36:48
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Tu je mala ptičica. Spava.	Ahí, está el pajarito. Duerme como un tronco.

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

CONTEXTO Como Matko está borracho, ni se dio cuenta de que Dadan le engañó. Al día siguiente, los chicos de Dadan le encuentran en el tren medio dormido.	INTERPRETACIÓN En el primer enunciado, el subtitulador hace una traducción fiel, y en el segundo incluye una expresión idiomática.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL 1. Expresión idiomática. 2. Expresión idiomática.	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA 1. Traducción fiel 2. Aceptabilidad cultural

FICHA: 83 V.O. (SERBIO) Jebem ti mrtvu mater.	TCR: 00:36:48 SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Me cago en tus muertos.
CONTEXTO Cuando Matko se despierta encuentra su maleta en la mano del administrador.	INTERPRETACIÓN Se utiliza una expresión peyorativa adaptada a la cultura meta.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Expresión coloquial	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Adaptación

FICHA: 84 V.O. (SERBIO) Vreme je da se pogledamo Oči u oči.	TCR: 00:39:19 SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Ya es hora de que tú y yo nos miremos a los ojos.
CONTEXTO Matko está dialogando con el muerto, hablándole e intentando alcanzar la maleta. Con cada intento, la escena se hace más ridícula.	INTERPRETACIÓN El subtitulador hace una traducción fiel.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Humor	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Traducción fiel

FICHA: 85 V.O. (SERBIO) Voz nije tu.	TCR: 00:39:19 SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) No ha salido bien. ¿Qué?
--	--

JASMINA LAZIC

CONTEXTO Después de borrachera, Matko no ve el tren prometido con la gasolina. Por el camino pasa Dadan, feliz por el engaño cumplido.	INTERPRETACIÓN El subtitulador no expresa lo que se dice en el texto original.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Expresión idiomática	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Error, falso sentido

FICHA: 86 V.O. (SERBIO) Lažu. Namestili su mi.	TCR: 00:40:59 SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Mienten. Te lo juro, Todo esto es un complot , pero
CONTEXTO Matko intenta explicar a Dadan que le estaban engañando los búlgaros de la aduana.	INTERPRETACIÓN Se trata de la expresión coloquial en serbio sustituida por un préstamo del francés.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Expresión coloquial	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Traducción fiel

FICHA: 87-88 V.O. (SERBIO) “Crni Obelisk” je stigao i ovde u vaše pitomo naselje na obalama Dunava .	TCR: 00:41:36 SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Black Obelisk ha llegado a nuestro pacífico asentamiento a orillas del Danubio .
CONTEXTO En el bar, se anuncia el programa de conciertos.	INTERPRETACIÓN De nuevo se mantiene el nombre del grupo, procedente de la lista de diálogos en inglés.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL 1. <i>Reale</i> onomástico 2. Realia geográfica	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA 1. Adecuación hacia la cultura extranjera 2. Traducción fiel

FICHA: 89 V.O. (SERBIO) To nije bila obična borba, to je bio čovek protiv King Konga .	TCR: 00:41:51 SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Aquello no fue una pelea normal contra un hombre, sino contra King Kong .
--	--

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
Matko le explica a Dadan de forma exagerada cómo el búlgaro le engañó.	La traducción fiel del intertexto audiovisual.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Intertexto audiovisual	Traducción fiel

FICHA: 90	TCR: 00:42:50
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Volim te još I duša bez sna I srce bez dna, Volim te još...	No hay.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
Empieza el show en el bar con una canción.	El subtitulador omite la traducción de la letra de la canción. <i>Te quiero aún, el alma sin sueño el corazón sin consuelo, te quiero aún.</i>
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
<i>Reale</i> musical (canción intercalada)	Omisión

FICHA: 91	TCR: 00:45:51
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Budi fer Dadane. Gde će ti duša? Kako možeš predložiti tako nešto?	Dadan, ¿cómo se te ocurre proponerme algo así?
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
Dadan intenta organizar la boda entre su hermana y el hijo de Matko, y así saldar la cuenta.	El subtitulador hace una adaptación completa.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión coloquial	Adaptación

JASMINA LAZIC

FICHA: 92	TCR: 00:45:51
V.O. (SERBIO) Jesi je ti nazvao “ Strumfeta ” Ona je mala kao bubamara .	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) La pobre chica es una enana Todos la llaman Mariquita .
CONTEXTO Matko explica que es imposible que su hijo se case con la hermana de Dadan por la diferencia de edad y por la apariencia física de la chica.	INTERPRETACIÓN El subtitulador no reconoce el nombre de los “Pitufos”. Se mantiene el sentido, pero se pierde la referencia cultural. Hace una traducción fiel en la segunda frase. Mariquita es el título del tema principal de la película, y a la vez hace referencia al aspecto físico de la chica: baja y regordeta.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL 1. <i>Reale</i> onomástico 2. <i>Reale</i> onomástico	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA 1. Explicitación 2. Traducción fiel

FICHA: 93	TCR: 00:45:56
V.O. (SERBIO) Pa šta onda? Dijamant što je manji, to je skuplji.	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) ¿Y qué? Los diamantes son pequeños pero valiosos.
CONTEXTO Dadan insiste en el matrimonio entre su hermana y el hijo de Matko. Con el matrimonio se saldarán las cuentas entre los dos.	INTERPRETACIÓN El subtitulador alarga la traducción, a pesar que la versión más ajustada sería: El diamante, si es más pequeño, es más caro.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Proverbio	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Explicitación

FICHA: 94	TCR: 00:46:14
V.O. (SERBIO) Dogovorili smo se. Daj ruku.	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Asunto zanjado, chócala.
CONTEXTO Dadan considera quiere confirmar el acuerdo estrechando las manos. En este momento, Matko se da cuenta de que Dadan le engañó, y el dinero que lleva en sus manos, es de hecho, el dinero de la venta de gasolina.	INTERPRETACIÓN El subtitulador hace la traducción hacia la cultura meta. El negocio redondo.

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión idiomática	Aceptabilidad cultural

FICHA: 95	TCR: 00:46:28
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Safet, Safet. Kazačok.	Safet, Safet, el Kazachock.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
Matko se pone furioso, y no quiere dar la mano, porque ahora sabe le engañaron. El término se refiere al baile ruso, pero en el contexto del evento, es una orden de Dadan: haced lo que haga falta para que este hombre acepte lo dicho.	El subtitulador hace una traducción fiel, que es un préstamo en español.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Lingüística (baile popular ruso)	Traducción fiel.

FICHA: 96	TCR: 00:49:53
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Pa stalno piljiš u mene. Mogu da te pošaljem gde god hoću.	Me sigues a todas partes. Al menos haz algo útil por mí.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
Ida le tomando el pelo a Zare.	El subtitulador hace una adaptación. El término en serbio es una expresión coloquial, mientras en español es neutra. Tienes los ojos clavados en mí.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión coloquial	Adaptación

FICHA: 97	TCR: 00:53:44
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Dadan mi je uzeo stovarište. Neka ga nosi đavo.	El cabrón de Dadan, se ha quedado con mi negocio.

JASMINA LAZIC

CONTEXTO El abuelo cuenta a su hijo Matko cómo Dadan le compró el negocio de la fábrica de cemento.	INTERPRETACIÓN El subtitulador no traduce la segunda línea del texto. ¡Qué le lleve el diablo!
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Expresión idiomática	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Omisión

FICHA: 98 V.O. (SERBIO) Koliko je ljudi već prevario i pobio, ha.	TCR: 00:53:49 SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Ya sabes a cuánta gente ha engañado ese canalla.
CONTEXTO El abuelo y Matko hablan sobre el mal comportamiento de Dadan. Que en vez de ser benefactor (como fue anunciado al comienzo de la película) se convirtió en estafador.	INTERPRETACIÓN El subtitulador añade la expresión coloquial.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL 1.No hay.	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA 1.Adición

FICHA: 99 V.O. (SERBIO) Mater mu.	TCR: 00:54:02 SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) El coño de su puta madre.
CONTEXTO Matko está decepcionado por el comportamiento de Dadan. Habla para sí mismo.	INTERPRETACIÓN El subtitulador traduce la expresión malsonante.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Expresión idiomática (vulgar)	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Traducción fiel

FICHA: 100 V.O. (SERBIO) Rusi dolaze.	TCR: 00:54:05 SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Vienen los rusos.
CONTEXTO Matko se da cuenta de que por el río pasa el barco ruso.	INTERPRETACIÓN El subtitulador hace una traducción fiel. Esta expresión se utilizó mucho en la Segunda Guerra Mundial, cuando el ejército ruso liberó la Europa conquistada por los alemanes. Así

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

	que, en la lengua serbia, esta expresión lleva un significado conotativo de “llega el salvador”.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión idiomática (con la alusión implícita)	Traducción fiel

FICHA: 101	TCR: 00:54:33
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Auu, ta mala, debela grozna kreatura? To je gadno.	Esa fea y gruñona enana.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
Matko le cuenta a su padre lo que pide Dadan. El padre se queda sorprendido, y no le gusta la idea que su nieto se case con la Mariquita.	El subtitulador hace una adaptación hacia la cultura meta. Ayyy, esa pequeña, fea criatura?
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Lingüística	Adaptación

FICHA: 102	TCR: 00:54:37
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Šta ima, metar i žilet.	Apenas levanta un metro del suelo.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
El padre de Matko sigue explicando cómo es Mariquita.	El subtitulador hace una adaptación utilizando la expresión apropiada en la lengua de término, diferente a la original: ¿Cómo es de altura? Un metro y una hoja de afeitar.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión coloquial (argot)	Adaptación

FICHA: 104	TCR: 00:55:11
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
-Nek njegova duša počiva u miru.	-Que descanse en paz.

JASMINA LAZIC

CONTEXTO El abuelo piensa en pedir ayuda a su viejo amigo Grga Pitic. Sin embargo, Matko (que ya le pidió dinero), miente a su padre, diciéndole que Grga Pitic murió.	INTERPRETACIÓN El subtitulador hace una traducción fiel.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Expresión idiomática	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Traducción fiel

FICHA: 105 V.O. (SERBIO) <i>Još uvek mi dugujes 10.000 maraka.</i> <i>To je za naše putne troškove.</i> <i>Naše?!</i>	TCR: 00:55:30 – 00:55:35 SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) No hay.
CONTEXTO A toda pantalla, se ve la película de <i>Casablanca</i> en la tele, subtitulada en serbio (este fragmento corresponde a los subtítulos). Grga Pitic está viendo la última escena de la película, que habla de la amistad.	INTERPRETACIÓN El subtitulador no hace la traducción de los elementos semióticos que aparecen en la pantalla. Sin embargo, creemos que el fragmento de la película puesta, tiene la función de hipertexto. El espectador ve que no sólo Grga Pitic adora esta película, sino que compara su amistad con el padre de Matko como la amistad entre los protagonistas en <i>Casablanca</i> . Todavía me debes 10.000 marcos. Eso es para nuestros billetes de viaje. ¿Nuestros?
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Hipertexto audiovisual (en función de la alusión)	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Omisión

FICHA: 106 V.O. (SERBIO) Slatka je ko šećer.	TCR: 00:56:16 SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Le llaman “ terroncito de azúcar ”.
CONTEXTO Grga Pitic lo intenta todo para que su nieto	INTERPRETACIÓN El subtitulador hace una adaptación.

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

encuentre una mujer y señala a una enfermera del hospital en el que está ingresado.	
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión idiomática	Adaptación

FICHA: 107	TCR: 00:56:25
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Deda, hoću ljubav na prvi pogled. Kao grom da me pogodi i ništa drugo.	Amor a primera vista o nada, Como cuando te alcanza un rayo.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
El nieto de Grga Pitic le dice que, aunque la enfermera es bonita, él cree en el amor.	El subtitulador hace una traducción adaptada.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión idiomática	Adaptación

FICHA: 108	TCR: 00:56:29
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Pričaš gluposti.	No hay.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
Grga Pitic critica a su nieto.	En vez de traducir “¡tonterías!”, El subtitulador omite la traducción.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión idiomática	Omisión

FICHA: 109	TCR: 00:56:46
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Kakv grom, kakvi bakrači.	¡Qué rayos ni qué ocho cuartos!
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
Grga Pitic sigue criticando a su nieto.	El subtitulador encuentra una buena adecuación cultural.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión coloquial	Aceptabilidad cultural

JASMINA LAZIC

FICHA: 110	TCR: 00:56:46
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Živog ću ga oderati i napuniti olovom.	Los desollaremos como gatos y los rellenaremos de plomo.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
El nieto dice a su padre que vino Zarije, el hijo de su difunto amigo para pedir ayuda, porque le robaron y le engañaron.	El subtitulador añade una parte en la traducción y conforme al título de la película y cambie el singular en plural en español. Porque la traducción literal es: “Le desollaremos vivo”.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión coloquial	Adición

FICHA: 111	TCR: 00:57:10
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Nisi mi brat, nego dušman.	Tú eres lo peor, tú eres mi enemigo.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
Dadan, consumiendo la droga, le dice a su hermana que ha acordado la boda para que se case con Matko.	El subtitulador hace una correcta traducción, aunque sin abarcar el aspecto poético del término; es más bien una traducción simplificada, con menos expresividad.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión idiomática (con un sentido más poético en serbio, que proviene de la poesía popular).	Traducción literal

FICHA: 112	TCR: 00:57:12
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Siledžija si, eto šta si ti, eto.	Un dictador, eso es lo que eres.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
Mariquita protestando contra la violencia de su hermano, porque ella no quiere casarse porque él lo ordene.	El subtitulador hace una traducción más expresiva.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Lingüística (metonimia)	Adaptación

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

FICHA: 113	TCR: 00:58:04
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Umiri je.	Al pozo.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
Dadan manda a sus hombres que hagan callar a su hermana.	El subtitulador no hace una traducción fiel del texto original, sino que más bien explica la imagen de la siguiente escena. La traducción literal es “Hacedla callar”.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión coloquial	Adición (valor añadido)

FICHA: 114 - 115	TCR: 00:59:12 – 00:59:16
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Gde će ti duša? Mama i tata te gledaju odozgo.	Hermano, no hagas eso, tu alma lo pagará. Mamá y papá nos ven desde el cielo.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
Le piden a Dadan que deje de torturar a su hermana.	El subtitulador en vez de traducir “¿donde estará tu alma?”, hace una adaptación y añade información que no está en el original.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión idiomática (la cita bíblica)	Aceptabilidad cultural

FICHA: 116	TCR: 00:59:17
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Oblačno je gore, ništa se ne vidi.	¿Qué van a ver, si está nublado?
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
Dadan, de forma humorística responde a los ayudantes de su casa, que no pasará nada grave con su hermana.	El subtitulador cambia la sintaxis, y transforma la afirmación en una pregunta.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Humor	Adaptación

JASMINA LAZIC

FICHA: 117	TCR: 01:00:35
V.O. (SERBIO) -Vidiš, ona što izgleda kao vampir i ona žena majmun, one su udate.	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) La de los dientes de vampiro y la gorda con cara de mona, ya están casadas.
CONTEXTO Ida lleva al hijo de Matko a la casa de Dadan para mostrarle la novia que están preparando para él, mientras la ayudan a probarse el traje de novia.	INTERPRETACIÓN El subtitulador añade “los dientes” para destacar la apariencia de la persona, pero se podría haberse traducido fielmente al español como “la que se parece a un vampiro”.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Expresión idiomática	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Adición

FICHA: 118	TCR: 01:00:44
V.O. (SERBIO) Zovu je Bubamara ili kuglica.	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) La llaman Mariquita.
CONTEXTO Ida señala a la chica que será su prometida.	INTERPRETACIÓN El subtitulador, en lugar el apodo “la redondita” retoma el nombre que se ha utilizado anteriormente: Mariquita.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL <i>Reale</i> onomástico	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Omisión

FICHA: 119	TCR: 01:01:04
V.O. (SERBIO) Vidim da si je zapazio.	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Sé que te tiene echado el ojo.
CONTEXTO Sujka visita a Dadan para intentar que su hija Ida se case con él.	INTERPRETACIÓN El subtitulador hace una traducción hacia la cultura meta.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Expresión idiomática	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Aceptabilidad cultural.

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

FICHA: 120	TCR: 01:01:25
V.O. (SERBIO) Kupovala sam joj italijansku robu.	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) A comprar bonitos vestidos italianos...
CONTEXTO Sujka expone las cualidades de Ida: cómo la cuida, cómo se arregla, dónde viajaba... Es una típica costumbre del pueblo gitano regatear, incluso en los casamientos.	INTERPRETACIÓN El subtitulador hace una traducción fiel. La referencia a la ropa italiana (y a ninguna otra) tiene mucho que ver con la imagen de Italia como referente de la moda. En la antigua Yugoslavia, para tener ropa occidental, se iba mucho a Italia. Consideramos que en este caso hay dos referencias socioculturales, una es la forma de vestirse, y otra un aspecto de la sociología de la vida cotidiana.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Realia de vestimenta (forma de vestirse) <i>Reale</i> sociológico	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Traducción fiel Traducción fiel

FICHA: 121 -122	TCR: 01:01:28 – 01:01:36
V.O. (SERBIO) ... vodila je u Rim, Napulj. I boga mi, na kraju, smo išle u Švedsku.	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) ...a Roma, Nápoles. Hasta la he llevado a Suecia.
CONTEXTO Sujka, nombra todas las ventajas de su nieta, y menciona que ha viajado a varias ciudades y países.	INTERPRETACIÓN El subtitulador hace una traducción fiel. Aquí surge el elemento humorístico porque los lugares que menciona son los destinos más conocidos de la emigración gitana de la antigua Yugoslavia.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Realia geográfica y a la vez sociológica (con sentido humorístico)	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Traducción fiel

FICHA: 123	TCR: 01:01:44
V.O. (SERBIO) Bolje nego kopati po snegu kao ti. Prestani	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Mejor que remover la basura. Corta el rollo. Como tú.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN

JASMINA LAZIC

Dadan bromea, diciendo que visitaron esos países más para mendigar que otra cosa. Sujka se ofende, pero sigue regateando.	El subtitulador hace una adecuación cultural,
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión idiomática	Aceptabilidad cultural.

FICHA: 124	TCR: 01:01:55
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Daj mi 35.000 maraka.	Dame 35.000 marcos.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
Ida abiertamente pide dinero por su hija, como si fuera una compra de mercancía. De nuevo, el negocio se hace en marcos alemanes, la única moneda válida en aquel entonces en el país.	La traducción fiel
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Realia económica (de sistema monetario)	Traducción fiel

FICHA: 125	TCR: 01:02:01
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
O mama mia.	Ay, abuela, abuela.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
Ida escucha, asomada a la ventana, lo que está diciendo su abuela, y se pone nerviosa por tantas mentiras y exageraciones.	El subtitulador podría haber mantenido la expresión italiana “!Oh, mama mia;”, pero opta por introducir un enunciado de diferente significado, aunque ajustado a la situación.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión idiomática	Error de falso sentido

FICHA: 126	TCR: 01:02:16
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Prodaje te ko kravu.	Tu abuela te está vendiendo como a una vaca.

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

CONTEXTO Sujka regatea con Dadan el precio y los plazos. En esta escena se sigue mostrando la forma de regatear del pueblo gitano.	INTERPRETACIÓN La traducción fiel.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Expresión idiomática <i>Reale</i> sociológico (regatear)	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Traducción fiel Traducción fiel

FICHA: 127	TCR: 01:03:33
V.O. (SERBIO) Strašan si frajer.	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Eres muy raro.
CONTEXTO Ida le hace un cumplido al hijo de Matko. Están en un campo de girasoles.	INTERPRETACIÓN El subtitulador hace un contrasentido, porque la chica Ida le hace un cumplido, mediante una expresión de argot (“Eres muy majo”). Pero lo que en el original es una opinión positiva, en la traducción es algo negativo.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Expresión coloquial (argot)	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Error, contrasentido

FICHA: 128	TCR: 01:05:23
V.O. (SERBIO) Popiću mu krv.	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Me beberé su sangre.
CONTEXTO El hijo se está vistiendo para casarse en contra de su voluntad y maldice a su padre por haber acordado la boda.	INTERPRETACIÓN El subtitulador hace una traducción explícita que muestra un aspecto conotativo, en la línea del mundo de los vampiros, a los que se ha hecho referencia anteriormente en repetidas ocasiones.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Expresión coloquial (argot)	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Explicitación

JASMINA LAZIC

FICHA: 129	TCR: 01:06:10
V.O. (SERBIO) Njen brat Dadan je ratni zločinac.	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Dadan, su hermano es un criminal de guerra.
CONTEXTO Matko explica a su hijo la gravedad de la situación, y por qué debe casarse con Mariquita: Dadan no es un benefactor, sino una amenaza. En este fragmento hay una clara referencia al contexto histórico inmediatamente posterior a la guerra de los Balcanes. La película se estrenó en 1997 y el tribunal de la Haya para los crímenes de la guerra en la antigua Yugoslavia se constituyó en 1993.	INTERPRETACIÓN Traducción fiel.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Realia histórica	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Traducción fiel

FICHA: 130-131	TCR: 01:06:18 – 01:06:22
V.O. (SERBIO) Ogledalo, mrtvi sa mrtvima... ...živi sa živima, deca i njihovi roditelji.	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Oh, espejo... los muertos con los muertos ...los vivos con los vivos y los hijos con sus padres.
CONTEXTO El abuelo del novio, entendiendo hasta qué grado su nieto no quiere casarse, hace un conjuro para morir. Si lo consigue, habría varios días de luto y la boda no podría celebrarse.	INTERPRETACIÓN El subtitulador hace una traducción fiel.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL <i>Reale sociológico (creencias, tradiciones del pueblo gitano)</i>	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Traducción fiel

FICHA: 132	TCR: 01:07:09
V.O. (SERBIO) Odslužićes vojni rok u zoološkom vrtu.	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) ¡Te enviaré a hacer la mili a un zoo!

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

<p>CONTEXTO</p> <p>Zare, el novio, resiste al casamiento con una enana, como él llama a Mariquita, pero su padre le obliga.</p>	<p>INTERPRETACIÓN</p> <p>El subtitulador hace una traducción fiel.</p>
<p>TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Humor 2. <i>Reale</i> sociológico (hacer el servicio militar) 	<p>ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Traducción fiel 2. Traducción fiel

<p>FICHA: 133</p>	<p>TCR: 01:07:20</p>
<p>V.O. (SERBIO)</p> <p>Jebem te u glupi mozak pubertetski.</p>	<p>SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)</p> <p>¡Te aplastaré esa cabeza de adolescente!</p>
<p>CONTEXTO</p> <p>Matko sigue criticando e insultando a su hijo Zare.</p>	<p>INTERPRETACIÓN</p> <p>El subtitulador en vez de traducir la palabra malsonante, suavizando la expresión. Se trata de una adaptación.</p>
<p>TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL</p> <p>Expresión coloquial</p>	<p>ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA</p> <p>Adaptación</p>

<p>FICHA: 134</p>	<p>TCR: 01:07:42</p>
<p>V.O. (SERBIO)</p> <p>Hoćeš da nas Dadan sve pokolje?</p>	<p>SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)</p> <p>¿Quieres que Dadan nos haga papilla a todos?</p>
<p>CONTEXTO</p> <p>Matko está buscando su hijo, que se escondió bajo la falda de Ida.</p>	<p>INTERPRETACIÓN</p> <p>El subtitulador hace una adaptación hacia la cultura meta, utilizando una expresión idiomática coloquial a pesar de que en el texto original se emplea el verbo “degollar”.</p>
<p>TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL</p> <p>Expresión coloquial</p>	<p>ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA</p> <p>Adaptación</p>

JASMINA LAZIC

FICHA: 135	TCR: 01:09:58
V.O. (SERBIO) Ali umro si na dan unukovog venčanja?	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) ¿Cómo te mueres el día de la boda de tu nieto, cabrón ?
CONTEXTO El abuelo muero después del conjuro. Matko no puede creer que pase eso justo el día de la boda.	INTERPRETACIÓN El subtitulador añade el término vulgar, que no existe en el texto original.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Expresión coloquial	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Adición

FICHA: 136	TCR: 01:10:41
V.O. (SERBIO) Ooo, pa gde si Matko, ženskarošu stari.	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) ¿Dónde te habías metido, Matko, mariconazo ?
CONTEXTO Matko va a casa de Dadan para decirle que por se debe cancelar la boda por la muerte de su padre.	INTERPRETACIÓN El subtitulador en vez de hacer la traducción correcta con el término “mujeriego”, utiliza otro término, también despectivo, pero erróneo.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Expresión coloquial	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Error, contra sentido

FICHA: 137	TCR: 01:10:47
V.O. (SERBIO) Dobar si, Ali gde je pastuv ?	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Dijimos a las ocho. ¿Dónde está mi yerno ?
CONTEXTO Matko está en casa de Dadan, explicándoles que su padre ha muerto y no puede celebrarse la boda.	INTERPRETACIÓN El subtitulador no hace una traducción fiel, que en este caso es una expresión coloquial que hace referencia al animal joven para referirse al novio.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Expresión coloquial	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Explicitación

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

FICHA: 138	TCR: 01:12:11
V.O. (SERBIO) Hoćeš da mi tata salto u grobu napravi ? Jel to hoćeš?	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) ¿Quieres levantar a mi padre de su tumba ?
CONTEXTO Dadan no acepta cancelar la boda. Quiere que se retrase el funeral tres días, después del día de la boda.	INTERPRETACIÓN El traductor opta por la reducción de la expresión idiomática serbia.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Expresión idiomática	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Reducción

FICHA: 139	TCR: 01:12:57
V.O. (SERBIO) Sve će da nas pobije i servira za večeru , ako se venčanje odgodi!	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Nos sentará a la mesa, muertos si hace falta..., pero la boda debe celebrarse.
CONTEXTO Matko vuelve a casa asustado, para decirle a su hijo que la boda es un hecho inevitable.	INTERPRETACIÓN El traductor comete un error de falso sentido, pues en el original se da a entender que ellos serán la cena.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Expresión idiomática	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Error de falso sentido

FICHA: 140	TCR: 01:13:12
V.O. (SERBIO) Za tvoju dušu , tata.	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Por tu alma , papá.
CONTEXTO Matko, al lado del padre muerto, tiene una vela encendida, toma raqui y echa una parte al suelo para el muerto, según las tradiciones ortodoxas serbias.	INTERPRETACIÓN El traductor hace una traducción fiel.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Expresión idiomática Realia sociológica (de tradiciones durante el funeral)	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Traducción fiel Traducción fiel

JASMINA LAZIC

FICHA: 141	TCR: 01:16:08
V.O. (SERBIO) -Uzmi dete, doneće ti sreću.	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) -Coge el niño en brazos, eso trae la suerte.
CONTEXTO En el día de la boda, Sujka le lleva un bebé a la novia un bebé, porque entre los ortodoxos cristianos se cree que, si la novia coge un bebé, tendrá suerte con el suyo.	INTERPRETACIÓN El traductor hace la traducción fiel.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Realia sociológica (creencias)	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Traducción fiel

FICHA: 142	TCR: 01:16:58
V.O. (SERBIO) sa Afroditom Karambolis .	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) a Afrodita Karambolis .
CONTEXTO En la boda, se pronuncian los nombres de ñps novios. El verdadero nombre de Mariquita es Afrodita, un nombre típico de la población gitana, y su apellido contiene un juego de palabras, porque alude al enfrentamiento, a la pelea, a la riña. “calambur”.	INTERPRETACIÓN El traductor mantiene el nombre original.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL <i>Reale</i> onomástico (juego de palabras)	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Traducción fiel

FICHA: 143	TCR: 01:18:11
V.O. (SERBIO) Ako te šljanem šamarom, mislíćeš da te grom pogodio .	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Un rayo en una mano y un relámpago en la otra .
CONTEXTO Ida llora de tristeza porque Zare se ha casado. Su abuela le amenaza con darle una paliza.	INTERPRETACIÓN El subtitulador en vez de traducir la expresión idiomática en serbio de forma: “Si te doy una bofetada, vas a creer que te ha golpeado un rayo”, hace una reducción tanto de contenido como de forma.

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión idiomática	Reducción

FICHA: 144-145-146	TCR: 01:18:48
V.O. (SERBIO) <i>Kupiću ti bela kola i u njima sveta pola...</i> <i>Tri kuće velike veće od Amerike.</i> <i>Ej, mala, malena, srce si mi zavela! (4x)</i> <i>Da si moja devojčica, živela bi ko kraljica...</i> <i>...danju ko kraljica a noću ko carica.</i> <i>Ej, mala, malena, srce si mi zavela!</i>	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) <i>Te compraré un carro blanco, y medio mundo con él,...</i> <i>y tres casas enormes más grandes que América.</i> <i>Oh pequeña, has conquistado mi corazón.</i> <i>Si fueras mía, pequeña, vivirías como una reina,...</i> <i>como una reina de día, como una empeatriz de noche.</i> <i>Oh pequeña, has conquistado mi corazón.</i>
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
Se escuchan las canciones populares de boda, y Dadan también canta.	El subtitulador hace una traducción fiel.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
<i>Reale</i> musical (canción popular)	Traducción fiel

FICHA: 147	TCR: 01:19:53
V.O. (SERBIO) Pravi patriota u poslu. Prva liga od čoveka.	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Todo un patriota y un gran hombre de negocios.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
Matko, feliz por la boda, alaba a Dadan. Sin embargo, el término que utiliza de “patriota”, tiene una connotación política en aquel momento, pues, la gente se dividía en patriotas (a favor de Milosevic) y los traidores (contrarios a Milosevic). Como Dadan es un	El subtitulador hace una traducción fiel.

JASMINA LAZIC

criminal de, es un patriota.	
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
<i>Reale</i> político	Traducción fiel.

FICHA: 148 -149	TCR: 01:20:47 – 01:20:51
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Prvo, mobilni gramofon od Nade Apovic.	En primer lugar, un tocadiscos portátil de parte de Nada Apovic.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
Sujka presenta los regalos de cada uno de los invitados. Es una costumbre muy tradicional, especialmente de las zonas rurales, según la cual se dice en voz alta lo que regaló cada uno.	El subtitulador hace una traducción fiel.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
<i>Reale</i> sociológico (las costumbres en las bodas)	Traducción fiel.

FICHA: 150	TCR: 01:22:21
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Ti ostani tu i molim te nemoj napraviti nikakvu pizdariju.	Tú quédate aquí y no metas la pata.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
Matko ve dos gatos sobre el techo de la casa, y está preocupado por si le pasa algo a su padre muerto.	El subtitulador hace una traducción hacia la cultura meta.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión idiomática	Aceptabilidad cultural.

FICHA: 151	TCR: 01:23:03
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
<i>Ja sam pit-bul!</i> <i>Terijer.</i>	<i>Soy un Pitbull.</i> <i>Terrier.</i>

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

CONTEXTO Dadan se está relajando con sus chicas de compañía, mientras se oye la canción.	INTERPRETACIÓN El subtitulador hace una traducción fiel.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL <i>Reale</i> musical (canción intercalada)	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Traducción fiel.

FICHA: 152 V.O. (SERBIO) Pa živiš kao klošar. Popravi taj krov.	TCR: 01:23:23 SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Qué vergüenza, vives como un pordiosero . Arregla el techo.
CONTEXTO Dadan critica a Matko por el estado de su casa.	INTERPRETACIÓN El subtitulador encuentra una expresión apropiada para hacer la traducción.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Expresión idiomática	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Sustitución cultural.

FICHA: 153 V.O. (SERBIO) Bombe. Bombe mi donesi.	TCR: 01:25:43 SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) -Las granadas. Traéme las granadas.
CONTEXTO Dadan, está contento porque piensa que con la boda cumplió el testamento de su padre, y pide que le traigan granadas, un indicio más de su condición de criminal de guerra, pues tiene a su disposición este tipo de armas.	INTERPRETACIÓN El subtitulador hace una traducción fiel.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL <i>Reale</i> político	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Traducción fiel.

JASMINA LAZIC

FICHA: 154	TCR: 01:30:19
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Pustio si svoju ženu da pobegne?	¿Dejas escapar a tu mujer delante de tus narices?
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
Dadan está furioso porque su hermana se ha escapado de la boda.	El subtitulador añade un sintagma, lo que contribuye a la expresividad de lo ocurrido.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión idiomática	Adición

FICHA: 155	TCR: 01:30:42
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Narkomančino jedna.	Maldita zorra.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
Dadan grita e insulta a todos.	El subtitulador en vez de traducir “maldita yonqui” utiliza otro término más próximo a la cultura meta.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión coloquial.	Sustitución cultural.

FICHA: 156	TCR: 01:30:59
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Videla sam kad je Kuglica otišla. Kako si je nazvala?	He visto marcharse a la enanita . ¿Cómo la has llamado?
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
Dadan grita a Ida, porque no le gusta el apodo que usa para nombrar a su hermana.	El subtitulador en vez de traducir “Redondita” que es la traducción literal, repite el referente que ha utilizado anteriormente.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión coloquial.	Adaptación

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

FICHA: 157	TCR: 01:32:14
V.O. (SERBIO) Ne okreći se. Pogledaj me popišuljo .	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) ¿A quien llamas? A ver si espabilas, chaval .
CONTEXTO Dadan abofetea a Ida, y a Zare, por la manera en que han llamado a su hermana.	INTERPRETACIÓN El subtitulador hace una traducción hacia la cultura meta. Utiliza “chaval” en vez de traducir la palabra malsonante original.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Expresión coloquial.	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Sustitución cultural.

FICHA: 158	TCR: 01:33:43
V.O. (SERBIO) <i>Ja volim nju i nju ću oženiti.</i>	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) <i>La quiero y me casaré con ella.</i>
CONTEXTO Grga Pitic viene en su coche a visitar a su amigo. Su nieto, que conduce, canta estos versos.	INTERPRETACIÓN El subtitulador hace una traducción fiel.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL <i>Reale</i> musical (canción intercalada)	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Traducción fiel.

FICHA: 159	TCR: 01:38:39
V.O. (SERBIO) Niko se nije usudio da se zameri Dadanu...	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Hasta ahora nadie le había plantado cara a Dadan.
CONTEXTO Ida y Zarije comentan el gesto de Mariquita.	INTERPRETACIÓN El subtitulador hace una traducción fiel.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Expresión coloquial	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Aceptabilidad cultural.

JASMINA LAZIC

FICHA: 160	TCR: 01:41:35
V.O. (SERBIO) Ej kauboju...	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Eyyy, cowboy.
CONTEXTO Como el joven Grga ha encontrado a Mariquita por el camino, cree que ella es su destino. Mientras tanto, Dadan ha organizado todos los invitados para que busquen a su hermana; cuando la encuentran en el bosque, ya se presentó al joven Grga, quien coge la pistola para defenderla de la gente que la busca.	INTERPRETACIÓN El subtitulador hace la traducción fiel, que en este caso es un préstamo.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Expresión coloquial	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Traducción fiel

FICHA: 161	TCR: 01:43:50
V.O. (SERBIO) Gledaj gde voziš, mamlaze?	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) -¿Qué manera de conducir es ésa, cabeza hueca?
CONTEXTO El viejo Grga sale del camión y ayuda a su nieto a defenderse de los hombres de Dadan.	INTERPRETACIÓN El subtitulador hace una traducción hacia la cultura meta. En vez de utilizar la traducción literal, “carajo”, emplea otro término.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Expresión coloquial	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Aceptabilidad cultural.

FICHA: 162	TCR: 01:44:18
V.O. (SERBIO) Kako zdravlje, gospodine Grga?	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Consignore Grga, ¿cómo estamos?
CONTEXTO Dadan, saluda al viejo Grga mayor como si fuera un señor de la mafia italiana.	INTERPRETACIÓN El subtitulador deja el préstamo italiano en la traducción, porque así se recrea una alusión del tratamiento entre la mafia italiana.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL <i>Reale</i> sociológico (forma de dirigirse)	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Adecuación hacia la cultura extranjera

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

FICHA: 163	TCR: 01:44:38
V.O. (SERBIO) Moj poslednji boravak u Italiji, leta '82.	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) De mi última estancia en Italia, en 1982.
CONTEXTO El viejo Grga explica a su nieto que conoció a Dadan en Italia, lo que constituye un elemento humorístico, porque no fueron a Italia de turismo sino como estafadores.	INTERPRETACIÓN El subtitulador hace una traducción fiel.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Humor	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Traducción fiel.

FICHA: 164	TCR: 01:44:42
V.O. (SERBIO) Bio je pripravnik u mojoj brigadi.	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Era un soldado de mi brigada.
CONTEXTO Grga mayor sigue explicando cómo conoció a Dadan. De nuevo, se trata de un elemento humorístico porque no fueron soldados sino ladrones. Lo importante es esta confusión entre la jerga militar y la jerga de los hombres de negocios: pripravnik-brigada, lo que es en realidad una descripción de la mafia	INTERPRETACIÓN El subtitulador en vez de traducir “novato”, lo que corresponde más al término original, a la jerga militar.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Humor	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Adaptación

FICHA: 165	TCR: 01:44:45
V.O. (SERBIO) Najgori ikad.	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) De los de la peor calaña.
CONTEXTO Dadan como no obedecía a nadie, según el viejo Grga, fue de lo peor.	INTERPRETACIÓN El subtitulador hace una adecuación cultural: utiliza “de la peor calaña”, en lugar de “de lo peor”, que es la traducción literal.

JASMINA LAZIC

TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión coloquial	Adición.

FICHA: 166	TCR: 01:45:37
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
O tom – po tom.	-Calma, calma.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
El viejo Grga quiere casar a Mariquita con su nieto y a Zarije con Ida.	El subtitulador comete un error de falso sentido, pues la traducción literal es “Ya lo veremos”.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión idiomática	Error de falso sentido.

FICHA: 167	TCR: 01:46:25
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Muzika! Ožeži do zore!	¡ Música a todo volumen , pago yo!
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
Matko está feliz porque todo acabó bien.	El subtitulador utiliza una expresión más explícita que la original.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión idiomática	Explicitación

FICHA: 168	TCR: 01:47:22
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Jednostavno nije vreme da se ide, vampiri su na groblju.	En el cementerio hay vampiros a esta hora de la noche.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
El viejo Grga quiere ir a la tumba de su amigo, el padre de Matko, cuando se entera de que ha muerto. Matko intenta evitar la visita a la tumba.	El subtitulador hace la traducción fiel al español.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
<i>Reale</i> sociológico (creencia)	Traducción fiel

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

FICHA: 169	TCR: 01:51:33
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Budi gospodin , majku mu.	Sé un caballero.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
Matko pierdo su dinero jugando a los dardos con Dadan. Está triste porque no puede recuperar lo que gastó.	El subtitulador hace una traducción fiel.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Expresión idiomática	Traducción fiel.

FICHA: 170	TCR: 01:52:25
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Crna mačka je prokleta.	Maldito gato negro.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
El padre de Matko, aparentemente muerto, se despierta, como un vampiro, y se queja porque el gato negro pasó sobre su cuerpo y se ha meado encima. Cree que es una señal de mala suerte.	El subtitulador hace una traducción fiel.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
<i>Reale</i> sociológico (creencia, superstición)	Traducción fiel

FICHA: 171	TCR: 01:53:06
V.O. (SERBIO)	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)
Umrla krava, pa nema mleka.	Claro, muerta la vaca, se acabó la leche.
CONTEXTO	INTERPRETACIÓN
Matko y Dadan se sorprenden al ver al padre de Matko saludándoles desde el tejado.	El subtitulador hace una traducción literal del proverbio.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA
Proverbio	Traducción fiel

JASMINA LAZIC

FICHA: 172	TCR: 01:54:21
V.O. (SERBIO) Dobro si odlučio. Ne ostaj ovde ni za boga .	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Haces bien. Aquí no brilla el sol .
CONTEXTO En la boda de las dos parejas, el abuelo apoya a su nieto Zare, que quiere irse del país.	INTERPRETACIÓN En vez de traducir “no te quedes aquí, por Dios” el traductor opta por una adaptación que se vincula más con la cultura meta.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Expresión idiomática	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Adaptación

FICHA: 173	TCR: 01:55:08
V.O. (SERBIO) Dadi, pa daj da završimo .	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Dadi, no la líes más.
CONTEXTO Durante la boda, Dadi está nervioso.	INTERPRETACIÓN En el texto original de serbio se trata más de la expresión “poner fin a algo”. Sin embargo, el subtitulador opta por una expresión más coloquial en español.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Expresión coloquial	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Adaptación

FICHA: 174	TCR: 01:55:10
V.O. (SERBIO) Ima sve da bude po propisu .	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) Que se aclare todo.
CONTEXTO La persona encargada de officiar la boda se confunde y dice “novios con los novios” y “novias con las novias” porque está medio borracho.	INTERPRETACIÓN El subtitulador construye un enunciado diferente a la traducción literal, “Todo debería ser según la ley ”, pero con un sentido similar.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL Expresión idiomática	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Adaptación

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

FICHA: 175	TCR: 01:55:22
V.O. (SERBIO) Grga Pitica Drugog?	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) a Grga Pitic Segundo?
CONTEXTO El joven Grga tiene un nombre que recuerda a un personaje de cuento y ayuda a su novia, Mariquita, a encontrar su zapato, como en Cenicienta.	INTERPRETACIÓN El subtitulador hace una traducción fiel.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL <i>Reale</i> sociológico (tradicción de cuentacuentos)	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Traducción fiel.

FICHA: 176-177	TCR: 01:57:53 – 01:57:57
V.O. (SERBIO) Pa slušaj, nemaš ni svedoke . Imam. Šta imaš? Mačke.	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) No tienes ni testigos . Tengo. ¿Qué tienes? Los gatos.
CONTEXTO La boda se interrumpe cuando Dadan se cae en el servicio; Zarije toma la pistola y obliga al oficiante de la ceremonia a irse con él e Ida al barco en el que van a huir, para terminar la boda. Los únicos testigos son dos gatos – uno negro y otro blanco (fecto de humor). La película termina como en un cuento.	INTERPRETACIÓN El subtitulador hace una traducción fiel.
TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL <i>Reale</i> sociológico (la forma de casarse – los testigos) Humor	ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA Traducción fiel. Traducción fiel.

FICHA: 178	TCR: 01:58:54
V.O. (SERBIO) Ja i ti bi mogli nešto popiti pod stare dane?	SUBTÍTULOS (ESPAÑOL) ¿Que nos tomamos algo como manda la tradición?
CONTEXTO Como todo acabó bien y cada nieto se ha casado con quien quería, los dos abuelos brindan con una copa de raqui.	INTERPRETACIÓN El subtitulador hace un error de falso sentido.

<p>TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL</p> <p>Expresión coloquial <i>Reale sociológico (la forma de brindar)</i></p>	<p>ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA</p> <p>Error de falso sentido Traducción fiel.</p>
<p>FICHA: 179</p> <p>V.O. (SERBIO)</p> <p><i>Luis mislim da je ovo početak divnog prijateljstva.</i></p>	<p>TCR: 02:00:38</p> <p>SUBTÍTULOS (ESPAÑOL)</p> <p>Louis, creo que éste es el principio... de una gran amistad.</p>
<p>CONTEXTO</p> <p>El viejo Grga Pitic Mayor se lo dice a su gran amigo, el abuelo de Zare. Se reconoce el intertexto filmico de la película de Casablanca, que ha estado presente a lo largo de la película en varias ocasiones.</p>	<p>INTERPRETACIÓN</p> <p>El subtitulador hace una traducción fiel.</p>
<p>TIPO DE REFERENCIA SOCIOCULTURAL</p> <p>Intertexto filmico</p>	<p>ESTRATEGIA DE SUBTITULACIÓN UTILIZADA</p> <p>Traducción fiel.</p>

3. RESULTADOS OBTENIDOS

La información recogida en las fichas ha demostrado que este medio es especialmente útil para la recopilación y clasificación de las referencias socioculturales de la película *Gato negro, gato blanco* de Kusturica, así como para establecer las estrategias de subtitulación utilizadas por el traductor, desde la extranjerización hasta la domesticación (es posible agrupar y clasificar las ciento setenta y nueve referencias recogidas en ambas categorías). Esta información nos permitirá llevar a cabo un análisis cualitativo y cuantitativo con el fin de lograr los objetivos de esta tesis.

Las referencias socioculturales varían en cuanto a su aspecto lingüístico y extralingüístico, la complejidad discursiva de su contenido y al contexto semiótico y multimodal en el que se enmarcan debido a su propia naturaleza y a otros factores del entorno y del contexto en el que se encuentran o al que se refieren. Podemos observar que la función de las referencias socioculturales en el texto audiovisual puede ser informativa, poética, metafórica o pragmática. Las reglas que establecen la alternancia

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

de una y otra función son las establecidas por el guión de la película y la narrativa audiovisual.

Categoría funcional	Ejemplo	Descripción
Poética	Ya no. Que Dios acoja su alma en su seno.	se plantea implícitamente la imagen del funeral
Expresiva	Errar es humano.	es una cita de Séneca, utilizada para potenciar la expresividad en el diálogo.
Metafórica	Claro, muerta la vaca, se acabó la leche.	es un proverbio en la lengua original.
Informativa	10 marcos alemanes.	se esboza el sistema monetario de la época.

Tabla 15: Las categorías funcionales de las referencias socioculturales encontradas en la película Gato negro, gato blanco.

Algunas de las categorías funcionales se repiten constantemente durante la película (expresiones idiomáticas), mientras que otras aparecen sólo ocasionalmente (las canciones intercaladas). En algunos casos, en el mismo turno de diálogos hemos localizado dos e incluso tres referencias socioculturales, lo que es una muestra de la densidad de este tipo de referencias. En estos casos, la multiplicación de las referencias socioculturales responde al ritmo del plano y la cantidad de intervenciones de los personajes en la pantalla.

En las dos horas y diez minutos que dura la película, el número total de referencias socioculturales identificadas para este estudio es de 185. De estas, casi el 35% corresponden a expresiones idiomáticas, el 25% a expresiones coloquiales, el 9% a *Realia* ideológicos, 4% a *Realia* musicales, 4% al humor y el resto a otros tipos de referencias socioculturales.

En términos generales, la frecuencia de las referencias socioculturales es algo mayor en la primera parte, quizá porque en ésta se presenta la línea argumental de la película y se introducen los contenidos más importantes de la película (también los de naturaleza sociocultural), que luego se van desarrollando a lo largo de la trama.

Dentro de las 22 tipos de referencias socioculturales consideradas, el 30% de las referencias de la película corresponden a expresiones idiomáticas, el 25% a expresiones coloquiales, el 9% a un *Reale* sociológico, 6% a *realia* onómasticos, 4% a *Realia*

JASMINA LAZIC

musicales, 5% a referencias lingüísticas, 4% a humor, 1% a *realia* monetarios o de medida, etc.

En gran parte de la película se utiliza un lenguaje popular, coloquial e incluso vulgar, justificado por la temática de la película en la que se dibuja la vida cotidiana y festiva del pueblo romaní, y por sus personajes, que forman parte de clases marginadas. Por eso, la suma de expresiones idiomáticas y coloquiales representa algo más de la mitad del total de referencias socioculturales. En el diagrama que sigue, podemos observar la distribución de todos los tipos de referencias socioculturales en la película *Gato negro, gato blanco*.

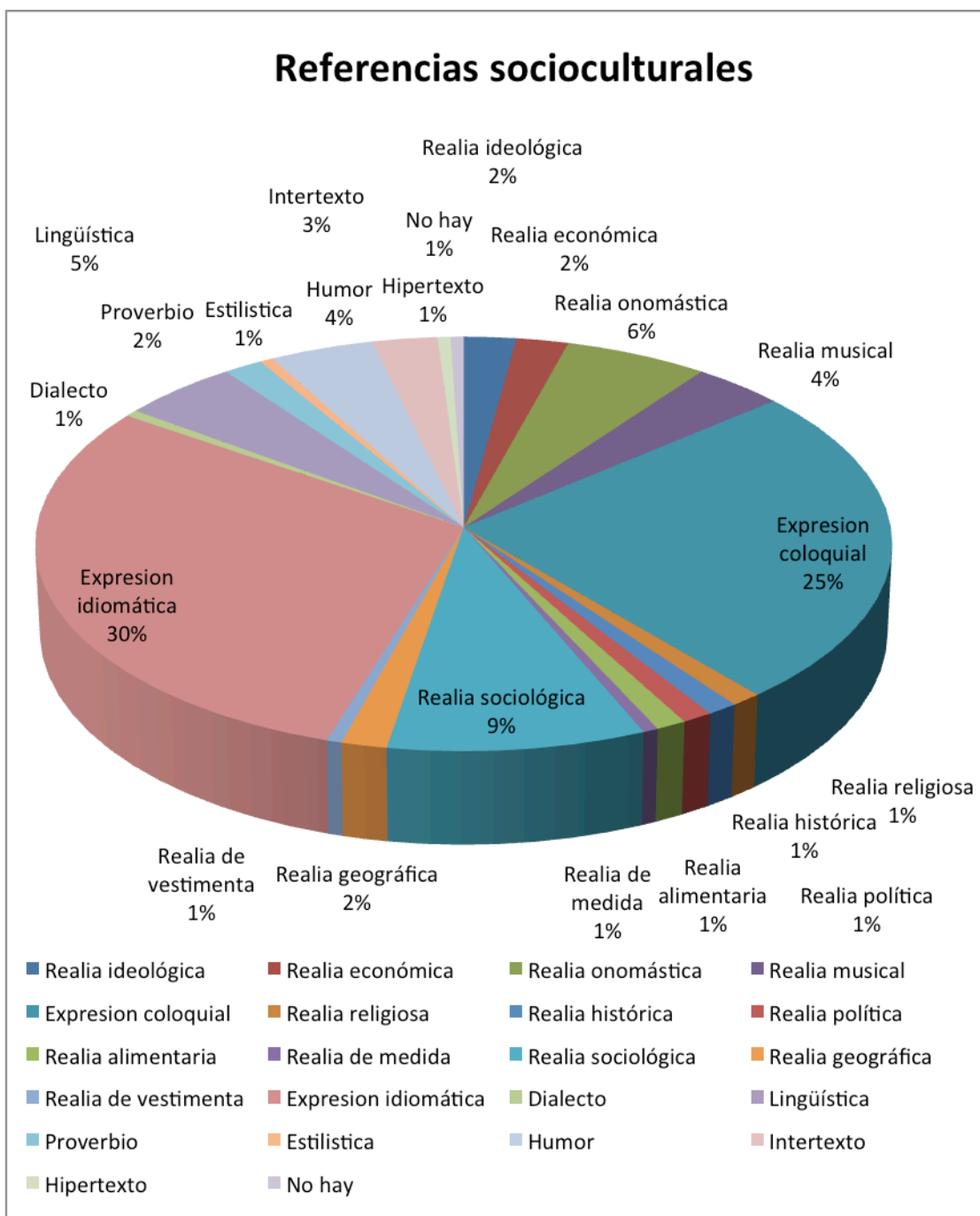


Figura 9: Diagrama del total de las referencias socioculturales encontradas en la película Gato negro, gato blanco.

Incluimos en este diagrama igualmente el tipo de referencia etiquetada como “no hay”, es decir, una referencia sociocultural presente en los subtítulos en español, pero no en la versión original en serbio.

De acuerdo con los 11 tipos de estrategias de la traducción consideradas (*adición, explicitación, aceptabilidad hacia la cultura receptora, reducción, traducción fiel, sustitución, omisión, adaptación, adecuación hacia la cultura extranjera*) y los tres tipos de error en los que nos hemos centrado (*falso sentido, contrasentido y sin sentido*), la distribución gráfica de estas categorías es como sigue:

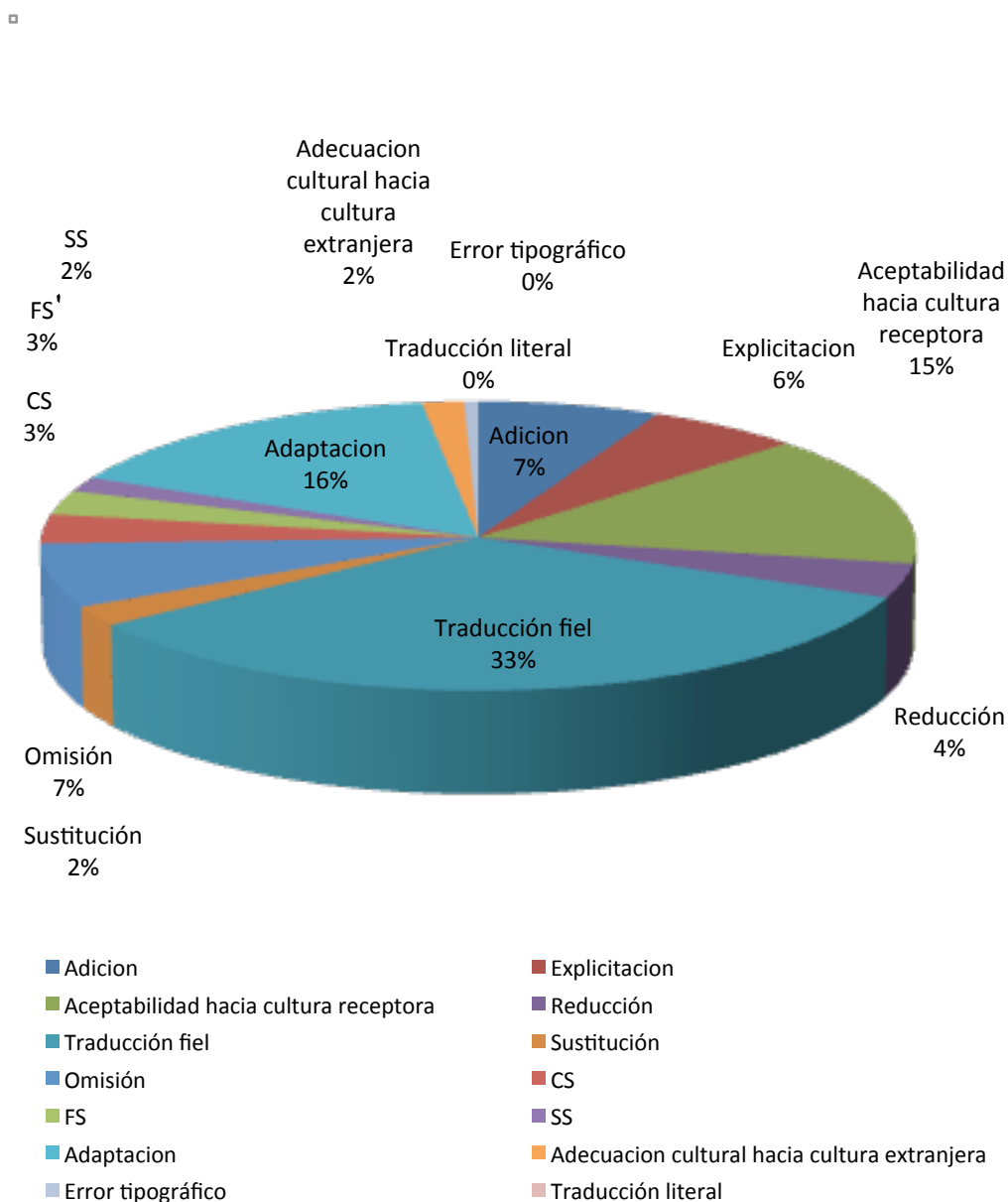


Figura 10: Diagrama de las técnicas de subtitulación aplicadas en la película Gato negro, gato blanco.

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

Lo que más destaca es el alto porcentaje de traducciones fieles (33%), seguido de la adaptación (16%). En el primer caso, el subtitulador ha encontrado la equivalencia exacta en cuanto a la expresividad, la comprensión, la estilística, la pragmática y la funcionalidad. En cuanto a la adaptación, se ha modificado la traducción del componente verbal del texto audiovisual en función del espacio en la pantalla, la velocidad de lectura y la imagen que se plasma. La adaptación como estrategia de subtitulación corresponde a una equivalencia dinámica, es decir, que se hace una transposición funcional. Respecto a la domesticación y extranjerización del texto audiovisual, en nuestro análisis hemos encontrado un porcentaje muy reducido de texto extranjerizado (2%), y en el 15% de los ejemplos hemos constatado el empleo de estrategias de aceptabilidad hacia la cultura receptora, lo que demuestra una inclinación hacia la domesticación del texto traducido y a la vez modela una visión de normas que justifican las decisiones tomadas por parte del traductor audiovisual. El 16% de la estrategia de adaptación, el 15% de la de aceptabilidad hacia la cultura receptora, el 7% de la adición (que siempre está en función de la cultura de llegada) y el 2% de la sustitución cultural, representan el 40% del total de las estrategias aplicadas por el traductor para originar aceptabilidad del texto audiovisual a la cultura meta.

En cuanto a las estrategias de explicitación, reducción y omisión que muchos autores como Díaz Cintas (1997), Gottlieb (1997), Chaume (2004) destacan como las estrategias más comunes cuando se trata de referencias socioculturales, vemos que es patente un porcentaje alto de aplicación (17%), distribuidas así: 7% de explicitación, 6% de omisión y 4% de reducción. Teniendo este dato en cuenta, se percibe que el tratamiento de las referencias socioculturales sufre una pérdida importante en cuanto a su contenido y significación pasando por las intervenciones traductorales que disminuyen el transvase completo y válido del componente sociocultural en el texto audiovisual de llegada.

4. ANÁLISIS ESTADÍSTICO DE LOS RESULTADOS

En este apartado, someteremos los datos recogidos en las fichas del punto 6.2 a un estudio estadístico mediante la prueba Chi cuadrado (χ^2) de Pearson. Para ello, se han utilizado los programas estadísticos STATISTICA 5.0 y SPSS 19.0, así como la hoja de

cálculo Excel-2000. Todo el software utilizado trabaja en entorno Windows-98. Mediante este test se cruzarán los datos de referencias culturales y de estrategias de subtitulación aplicadas para la traducción de dichas referencias. Ambos datos aparecen en cada una de las fichas de la Sección 6.2.

En cuanto a los tipos de referencias socioculturales, en la Sección 3.5 desarrollamos una clasificación con 22 tipos de referencias socioculturales, agrupadas en cuatro categorías: *Realia* con “R” mayúscula, *realia* con “r” minúscula, Referencias de cohesión Semiótica y Referencias lingüísticas. Para el análisis estadístico, consideraremos las referencias socioculturales como variable X.

Variable X – Referencias socioculturales			
Realia con “R” mayúscula	realia con “r” minúscula	Referencias de cohesión semiótica	Referencias lingüísticas
<i>Realia</i> sociales	<i>reale</i> onomásticos	Intertexto	Expresión coloquial
<i>Realia</i> ideológicos	<i>reale</i> musical	Hipertetxo	Expresión idiomática
<i>Realia</i> históricos	<i>realia</i> alimentarios		Dialecto
<i>Realia</i> religiosos	<i>realia</i> de medida		Lingüística
<i>Reale</i> políticos	<i>realia</i> alimentarios		Estilística
<i>Realia</i> geográficos	<i>realia</i> de vestimenta		Humor
<i>Realia</i> económicos			Proverbio

Tabla 16: Variable X. Clasificación de las referencias socioculturales.

En la Sección 4.3.4, ya realizamos una categorización de las estrategias de subtitulación, para comprobar si el proceso traductológico se inclina hacia la domesticación del texto audiovisual (hacia el texto fuente) o hacia la extranjerización (hacia el texto meta); también se tienen en cuenta las categorías de *traducción fiel*, considerada neutra en cuanto a los fenómenos de extranjerización y domesticación, y la columna de *error*, en donde se incluyen fallos de subtitulación. Las estrategias de subtitulación constituyen la variable Y.

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

Variable Y – Estrategias de subtítulo			
Domesticación	Extranjerización	Traducción fiel	Error
Aceptabilidad	Adecuación	Traducción fiel	Contra sentido
Adecuación	Reducción	Traducción literal	Falso sentido
Sustitución cultural	Omisión		Sin sentido
Adición			Error tipográfico
Explicitación			

Tabla 17: Variable Y: clasificación de las estrategias de subtítulo

Las variables de la investigación son en nuestro caso comportamientos traductológicos observados ante los distintas categorías de las referencias socioculturales. Dichas variables son categóricas, es decir son variables nominales u ordinales agrupadas en rangos. La prueba del Chi cuadrado (o Test de Pearson) permite determinar la posible dependencia o independencia entre las categorías de las dos variables. Supongamos dos variables X e Y definidas en una tabla de contingencia tal como la que sigue (Tabla 18):

	X_1	X_2	X_n	Total
Y_1	N_{11}	N_{21}	N_{n1}	$N_{.1}$
Y_2	N_{12}	N_{22}	N_{n2}	$N_{.2}$
Y_m	N_{1m}	N_{2m}	N_{nm}	$N_{.m}$
Total	$N_{1.}$	$N_{2.}$	$N_{n.}$	$N_{..}$

Tabla 18 - Tabla de contingencia

Sea N_{ij} el número de observaciones de la categoría i de X y j de Y. La hipótesis que usualmente se pone a prueba consiste en suponer que las categorías de X e Y se dan todas por igual, lo que significa que las variables X e Y toman valores independientemente una de la otra. Este concepto es conocido con el nombre de “independencia estadística”. Para probar esta hipótesis, contamos con el número de casos N_{ij} de cada grupo en cada categoría y comparamos la proporción de casos en las

diferentes categorías de un grupo con la del otro grupo. La hipótesis se puede formular de la siguiente manera:

h_0 : *X e Y son independientes.*

h_1 : *Existen categorías de X (de Y) que dependen de categorías de Y (de X).*

El método para probar si h_0 es cierta o falsa consiste en construir una función estadística denominada Chi-cuadrado. Dicha función mide en todas las celdas las diferencias entre los valores (E_{ij}) previstos si h_0 fuese cierta y los valores (O_{ij}) reales de los datos obtenidos. Su fórmula es la siguiente:

$$\chi^2 = \sum_{i=1}^r \sum_{j=1}^k \frac{(O_{ij} - E_{ij})^2}{E_{ij}}$$

Donde:

O_{ij} es el número observado de casos clasificados en la fila “i” y la columna “j”

E_{ij} es el número de casos esperados conforme a h_0 en la fila “i” de la columna “j”

r es el número de filas de la tabla de contingencia

k es el número de columnas de la tabla de contingencia

Los valores de Chi cuadrado (χ^2) dados por la fórmula anterior se distribuyen en las celdas de la tabla de contingencia. Para hallar la frecuencia esperada para cada celda (E_{ij}), se multiplican los dos totales marginales comunes a cada celda particular y se divide este producto por el número total de casos, N .

Con una hipótesis de nulidad podemos determinar la frecuencia esperada para cada una de las celdas con el método indicado. En todo caso, multiplicamos los dos totales marginales de una celda particular y dividimos el producto por N para obtener la frecuencia esperada.

Si los valores de las frecuencias esperadas son próximos a los de las frecuencias obtenidas, las diferencias ($O_{ij} - E_{ij}$) serán pequeñas y consecuentemente el valor de χ^2

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

también será pequeño. Con un valor pequeño de χ^2 no podemos rechazar la hipótesis de nulidad, que supone independientes entre sí a las dos variables. Sin embargo, si hay una o varias diferencias grandes, el valor de χ^2 también será grande. Cuanto mayor es χ^2 más probable es que las dos variables difieran respecto a las clasificaciones. Si un valor observado de χ^2 es igual o notablemente mayor que el valor dado en la tabla de frecuencias en un nivel particular de significación, se rechaza h_0 en el nivel de significación dado.

La significación de cualquier valor particular de χ^2 depende de lo grande o pequeña que sea la diferencia de la función χ^2 . Este valor de significación está determinado por el parámetro p :

- si $p < 0,05$, se estima que existen diferencias significativas al 95% entre las referencias socioculturales y las estrategias de traducción
- si $p > 0,05$ se estima que no existen diferencias significativas, así que este tipo de dato estadístico se puede descartar.

Cuando las diferencias son significativas, se determina el factor de Residuos corregidos (RC):

- si $RC > 2$ el resultado de la dependencia entre dos categorías es superior a lo esperado
- si $RC < -2$ el resultado obtenido es inferior a lo esperado
- si $-2 < RC < 2$ es señal de normalidad de los resultados.

A continuación mostramos la tabla de procesamiento de los casos y la tabla de contingencia obtenida tras de aplicar la prueba de Chi-cuadrado respecto a la categoría de estrategias de traducción y la agrupación de las referencias socioculturales de la película *Gato negro, gato blanco*.

	Casos de la película <i>Gato Negro Gato Blanco</i>					
	Válidos		Perdidos		Total	
	N	Porcentaje	N	Porcentaje	N	Porcentaje
Categorización de las estrategias de traducción– Agrupación de referencias socioculturales	186	99,5%	1	0,5%	187	100%

Tabla 19: Resumen del procesamiento de los casos.

JASMINA LAZIC

			Agrupación de referencias socioculturales				
			<i>Realia</i>	<i>realia</i>	cohesión semiótica	Ref. lingüística	Total
Categorización	Domesticación	Recuento	4	5	0	71	80
		% dentro de Estrategia general	5,0	6,3	,0	88,8	100
		Residuos corregidos	-4,2	-2,2	-2,0	5,7	
	Extranjerización	Recuento	5	5	1	12	23
		% dentro de Estrategia general	21,7	21,7	4,3	52,2	100
		Residuos corregidos	0,4	1,5	0,5	-1,5	
	Traducción fiel	Recuento	26	11	3	28	68
		% dentro de Estrategia general	38,2	16,2	4,4	41,2	100
		Residuos corregidos	5,1	1,2	1,1	-5,5	
	Error	Recuento	0	2	1	12	15
		% dentro de Estrategia general	0,0	13,3	6,7	80,0	100
		Residuos corregidos	-1,9	0,1	1,0	1,2	
Total	Recuento	35	23	5	123	186	
	% dentro de Estrategia general	18,8	12,4	2,7	66,1	100	

Tabla 20: Tabla de contingencia Estrategia de traducción versus Agrupación de referencias socioculturales

De acuerdo con la tabla, los resultados de los valores del factor de Residuo corregido superiores a 2 o inferiores a -2, que son los que merecen mayor atención son los siguientes:

- a) *Realia* con “R” respecto a la domesticación y respecto a la traducción fiel
- b) *realia* con “r” respecto a la domesticación
- c) Referencia de cohesión Semiótica respecto a la domesticación
- d) Referencia lingüística respecto a la domesticación y respecto a la traducción fiel

En otras palabras, la estrategia que sobresale en las referencias lingüísticas es la de domesticación. Se ha registrado un porcentaje alto (88, 8%) en comparación con el total esperado (66,1%); de ahí, que el valor del residuo corregido sea de 5,7. Este resultado demuestra una diferencia significativa respecto a lo que se esperaba. Es decir, la subtítulos del texto audiovisual que hemos analizado muestra un nivel alto en el uso de la estrategia de domesticación respecto a las referencias socioculturales de índole lingüística. Por otra parte, la misma estrategia demuestra una diferencia significativa en cuanto a:

- 1) *Realia* (5% respecto a un 18,8%),
- 2) *realia* (6,3% respecto a un 12,4%)

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

- 3) Referencias de cohesión Semiótica (0% en comparación con un 2,7% de lo esperado).

Esto quiere decir que la estrategia de la domesticación está menos presente de lo que se esperaba en la subtitulación de este tipo de las referencias socioculturales.

En cuanto a la traducción fiel, que de hecho, como hemos dicho anteriormente, corresponde a una equivalencia dinámica, el resultado que más llama la atención es el comportamiento traductológico respecto a *Realia*: un 38,2% de traducciones fieles respecto a un 18,8% que se esperaba, lo que demuestra que en esta referencia en concreto se registra un nivel muy alto de la traducción fiel. Sin embargo, también aparece una diferencia significativa en el caso de la traducción fiel en comparación con las referencias lingüísticas (otro punto para tomar en consideración). En este caso, la traducción fiel se expresa en un porcentaje de 41,2% respecto al 66,1% esperado, es decir, la traducción fiel se aplica significativamente menos de lo esperado en la subtitulación de las referencias lingüísticas.

En cuanto a otro grupo grande de la estrategia de traducción, que es la extranjerización, los resultados obtenidos respecto a la agrupación de las referencias socioculturales demuestran un porcentaje normal, es decir: el comportamiento traductológico en cada uno de los tipos de la referencia sociocultural es el esperado (i.e., no hay diferencias significativas) por lo que podemos concluir que esta estrategia no prevalece en el comportamiento traductológico del texto audiovisual analizado. De la misma manera, el nivel de error no es significativo, puesto que los resultados demuestran un nivel de normalidad.

En resumen, el análisis estadístico presentado anteriormente ha constituido una pieza importante del procedimiento de análisis de la información obtenida con las fichas y ha contribuido a reforzar la coherencia y el rigor metodológico empleado.

El análisis respecto a las estrategias traductoras aplicadas demuestra que un tercio del texto audiovisual traducido responde a la traducción fiel, un tercio del texto audiovisual está adaptado a la cultura de llegada y en algo menos de un tercio se han producido pérdidas de las referencias socioculturales. El resto se refiere a errores (ortotipográficos, inadecuaciones en la comprensión, inadecuaciones en la expresión). Por otra parte, el análisis estadístico ha demostrado los puntos de cruce más importantes

entre la clasificación de las estrategias de traducción y la de las referencias socioculturales. La dependencia de la traducción de las referencias de índole lingüística se inclina en un porcentaje elevado hacia la domesticación, y la traducción fiel. Desde el punto de vista de los *Realia* (con “R” mayúscula, “r” minúscula y de cohesión semiótica), los resultados demuestran una diferencia significativa respecto a la misma estrategia de domesticación. Estadísticamente hemos comprobado que la estrategia que predomina es la de domesticación del texto audiovisual. A pesar de los factores intersemióticos correspondientes a la subtitulación, se ha demostrado que el nivel de la domesticación depende de las estrategias que un traductor en concreto decide aplicar.

5. ANÁLISIS CUALITATIVO DE LOS RESULTADOS

En este apartado, llevaremos a cabo un análisis cualitativo de la información sobre la subtitulación de las referencias socioculturales de un texto audiovisual que hemos recopilado en las fichas del Capítulo 6.2. Prestaremos atención a cuatro aspectos distintos:

1. El tipo de referencia sociocultural y su interpretación respecto a las dificultades traductológicas (§ 5.1).
2. Los errores cometidos en la subtitulación (§5.2).
3. Las oposiciones encontradas en cuanto a los aspectos semióticos de la película y el texto audiovisual oralizado (§5.3).
4. La correlación entre los resultados del análisis de las referencias y su problemática (§5.4).

5.1 Áreas clave y temáticas de las referencias socioculturales

En este apartado revisaremos todas las referencias socioculturales establecidas en la clasificación del punto 3.3 que hemos localizado y contabilizado en la película *Gato negro, gato blanco*.

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

A. LENGUA

En algunos diálogos de la película *Gato negro, gato blanco*, el romaní, una lengua minoritaria en Serbia, se solapa con el serbio. El guionista Gordan Mihic, que es a la vez un conocido dramaturgo y escritor serbio, ha elaborado todo un mundo poético del lenguaje de cada personaje, centrándose especialmente en la figura de Matko y el mafioso Dadan. La originalidad de la película se encuentra en este rasgo lingüístico y a la vez pragmático que colorea el ambiente de la población gitana y otorga a la película un rasgo local. En la subtitulación no se consigue el efecto de contraposición entre el romaní y el serbio porque no se mantienen las expresiones en romaní. Como subraya Nida (2001:11):

Language also constitutes the most distinctive feature of culture, which may be described in a simplistic manner as the totality of the beliefs and practices of a society. And although a language may be regarded as a relatively small part of a culture, it is indispensable for both the functioning and the perpetuation of the culture. Accordingly, competent translators are always aware that ultimately words only have meaning in terms of the corresponding culture.⁵⁴

Así entendido, el papel de la lengua dentro de la cultura es ciertamente trascendental. Ambos son dos sistemas simbólicos interdependientes, que cada traductor intenta abarcar y transponer en su traducción. En el caso de la película *Gato negro, gato blanco* la cultura romaní está descrita a través del uso de su idioma, la presentación de su vida, sus creencias, sus tradiciones y sus formas sociales, lo que a veces dificulta todo el transvase del significado.

B. DIALECTO

En relación con este tipo de referencia sociocultural, encontramos que en ciertas escenas los personajes utilizan algunas expresiones derivadas del búlgaro y del ruso. Por ejemplo, cuando Matko explica a Dadan su plan sobre la gasolina, Dadan le habla

⁵⁴ El lenguaje también constituye el rasgo más distintivo de la cultura, que puede describirse en términos simplistas como la totalidad de las creencias y prácticas de una sociedad. A pesar de que una lengua pueda ser considerada como una parte relativamente menor de la cultura, es indispensable tanto para su funcionamiento como para su perpetuación. Por ello los traductores competentes siempre están al tanto del hecho de que las palabras sólo tienen su significado dentro de los términos de su respectiva cultura.

utilizando la forma de hablar en la zona fronteriza con Bulgaria, con abundante empleo de léxico búlgaro. Este rasgo lingüístico muestra el idiolecto propio de este personaje, que entendemos como referencia sociocultural lingüística, y que se omite en la traducción. Por otra parte, cuando Matko se dirige a los marineros rusos lo hace en su lengua para mostrar afectividad y cercanía antes de realizar el negocio. En este caso, se han mantenido algunas expresiones en ruso y se han omitido otras.

¿A qué se pueden deber las omisiones en la traducción de expresiones en búlgaro o en ruso? El serbio y el búlgaro son lenguas eslavas pertenecientes a la subrama meridional, por lo que son lenguas próximas con rasgos comunes. De este modo, cuando Dadan habla utilizando expresiones en búlgaro, es fácilmente entendible por parte del público serbio al que originalmente se dirige la película. En cuanto al ruso, también es una lengua eslava, pero ha ejercido una fuerte influencia cultural derivada de la situación política de la guerra fría y la división de Europa en bloques, por lo que también las palabras rusas empleadas en la película son fácilmente comprensibles por el público serbio.

En cambio, el público de la lengua de llegada, el público español, muy difícilmente habría entendido lo dicho en búlgaro y en ruso, y tan solo puede captar algunas palabras en ruso, que son las que se han mantenido en la traducción. En un intento por conseguir el mismo efecto en el público español, y recurriendo a la domesticación hacia la cultura receptora, se podrían haber sustituido las expresiones en búlgaro y ruso por otras en portugués, por ejemplo; sin embargo, hay otras referencias socioculturales estrechamente ligadas a un espacio geográfico concreto y un entorno social y étnico específico que son determinantes para la película y que desaconsejan totalmente una domesticación en este sentido.

C. EXPRESIONES IDIOMÁTICAS

En la película abundan las expresiones idiomáticas relacionadas con las bodas, los funerales, la mitología, la superstición, etc. Observamos diferentes estrategias de traducción de las expresiones idiomáticas en función del grado de equivalencia (total, parcial o nula) entre idiotismos en español y en serbio. La equivalencia total o la traducción fiel se produce cuando las expresiones idiomáticas son idénticas en significado, composición léxica, estructura morfosintáctica y base metafórica, en cuyo

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

caso se traducen fielmente. La mayoría de estas expresiones son préstamos interlingüísticos (Corpas Pastor 2003: 249) cuyo origen puede ser natural (basados en la experiencia cotidiana, la misma motivación metafórica o simbólica) o cultural (basada en una tradición cultural común, como “que descanse en paz”, cf. ficha 104). La equivalencia parcial está motivada por una divergencia en el contenido semántico, la composición léxica, la estructura morfosintáctica o la base figurativa. En este caso, la estrategia de traducción empleada es el equivalente acuñado. Finalmente, la equivalencia nula se produce cuando la lengua meta no dispone de una expresión idiomática para una expresión idiomática en la lengua original. Esta inequivalencia semántica y estructural es fruto de un vacío semántico (Dagut, 1981), que puede ser de dos tipos: referencial (con frecuencia cultural) y lingüístico. Un ejemplo de vacío referencial en nuestra película es el nombre de la bebida serbia *raki* (cf. ficha 47), que se ha subtulado, utilizando el hiperónimo *licor*. Otra manera de resolver la traducción de estos vacíos es utilizar descripciones, como en *frajer* (cf. ficha 127) vertido como *un tío raro*.

D. ARGOT Y EXPRESIONES COLOQUIALES

El argot utilizado por los personajes de la película deriva del lenguaje propio de su estrato socioeconómico y / o las actividades a las que se dedican: algunos son mafiosos o criminales de guerra, y todos se dedican a negocios clandestinos en una época de embargo. Por eso, hay un lenguaje específico que utilizan para referirse a su entorno y a las circunstancias de la época (la década de los noventa). Según Iglesias (2003: 7) el argot o la jerga tiene su origen en la necesidad del hablante de diferenciarse de las personas que no pertenecen a su grupo social, laboral o cultural y que, por tanto no comparten con él una serie de valores morales o de intereses profesionales. En el caso de la película *Gato negro, gato blanco* el argot utilizado por Dadan lo distingue de otros personajes y marca sus señas de identidad como criminal de guerra, acostumbrados a la vida dura y a la violencia. A veces, el argot se emplea para dificultar su comprensión a quienes no forman parte de ese grupo, como sucede por ejemplo con las jergas marginales o con las propias de la delincuencia. Por ejemplo, cuando Dadan dice *Kazachock* (cf. ficha 95), Matko no le entiende. Como subraya Iglesias (2003: 8) en el argot de los delincuentes se ven fundidos estos dos aspectos.

El problema al traducir el argot puede radicar en el hecho de que el traductor no conozca el ámbito sociopolítico de una época en concreto para poder transferir todos los matices de la expresión original. Refiriéndose a un contexto histórico completamente distinto, Iglesias (2003: 8) apunta que este lenguaje críptico permitió el desarrollo, durante los siglos XVI y XVII en España, de las llamadas “germanías” o jergas asociadas directamente al mundo del hampa, de pícaros y delincuentes, que el ámbito sociopolítico de entonces había generado y de las que algunos de escritores de la literatura clásica española, como Quevedo o Cervantes, supieron nutrirse para sus obras. Podríamos decir que, de la misma forma, en Serbia se había creado un tipo de argot específico entre los grupos marginalizados de las guerras de los noventa, que Kusturica supo transponer a la pantalla como forma de hablar de unos personajes.

La homogenización social, en gran parte debida al impacto de los medios de comunicación, ha hecho que se produzca una transferencia de parte de este léxico propio de las jergas marginales hacia un argot común, ahora utilizado como un registro coloquial más, para conseguir una mayor expresividad en sus mensajes. Las expresiones coloquiales, entendidas así, representan un producto vivo de la lengua que intenta forzar las posibilidades del idioma generando una comunicación más cercana y emotiva.

Estamos de acuerdo con Iglesias (2003: 9) cuando afirma que la utilización de un lenguaje particular común lleva a marcar aún más la cohesión del grupo y enriquece las posibilidades de expresión, bien como reacción a un lenguaje impuesto o bien apelando al compañerismo existente entre los miembros de esa colectividad. En la película objeto de nuestro análisis, este lenguaje particular de los gitanos consigue una cohesión dentro del grupo y matiza una expresividad particular y pintoresca de estos personajes.

En *Gato Negro, gato blanco* podemos comprobar que el procedimiento para la formación de expresiones de argot en serbio es el uso de préstamo del ruso, como en el ejemplo ya citado, *Kazachock*.

E. REALIA (IDEOLÓGICOS, SOCIOLÓGICOS, POLÍTICOS, RELIGIOSOS, MUSICALES, DE SISTEMA MONETARIO, ETC.)

Estas referencias socioculturales reflejan el contexto y el ambiente en el que se desarrolla la película y contribuyen a la imagen multifacética de la misma. A través de ellas se muestra la pluricodicidad de la visión del mundo peculiar de Kusturica, quien

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

refleja en su obra lo que acontece en su país natal, pues el trasfondo de *Gato negro, gato blanco* es el conflicto de los Balcanes en la última década del siglo XX: el de un mundo que vive al día, en el cual florece la economía sumergida y los negocios clandestinos. De aquí provienen los *realia* ideológicos o musicales que en ocasiones se omiten en los subtítulos, lo que puede deberse a las restricciones propias de esta modalidad de traducción, pero también a negligencia o ignorancia por parte del traductor.

F. ELEMENTOS SEMIÓTICOS

La dimensión semiótica trata los textos como signos dentro del sistema de valores de una determinada cultura (Albir, 1999: 548). Según Hatim y Mason (1990: 137) se trata de “una dimensión capacitadora de conjunto: el primer motor que empuja hacia adelante la comunicación”. Por consiguiente, todos los códigos (imagen, música, verbalización, etc.) constituyen el discurso audiovisual. Al traducir un discurso de este tipo se debe tener en cuenta la congruencia o discrepancia (Chaume, 1999) entre la imagen y los otros códigos (textuales, sonoros, etc.). Un ejemplo de esta discrepancia se explica en la ficha 77: Vemos en ella un ejemplo en el que no se subtitula con caracteres latinos el nombre de la ciudad que aparece en un cartel de una estación ferroviaria en alfabeto cirílico; esta ciudad era la vía de entrada del combustible a la antigua Yugoslavia, lo que representa una referencia sociocultural importante para la escena en concreto y la película en general. Este error se puede deber a que el traductor ha realizado su trabajo con la lista de diálogos y no ha visto las imágenes de la película.

Si se retoma la posición de la dimensión contextual de Hatim y Mason (1990), según la cual la traducción es “un proceso comunicativo que tiene lugar en un contexto social”, en el ejemplo citado se rompe esta relación entre la comunicación y el contexto. Las películas son textos de gran carga semiótica en la cual operan sistemas de códigos diferentes para crear una historia coherente (en cierta forma, los subtítulos forman parte de este sistema semiótico).

In film, light and sound create two fundamental systems of space, time and causal interaction: one on the screen before our eyes, and another within the story world that we conceptualize in our heads. (Braningan 1992: 34)⁵⁵

Hay que tener en cuenta que las imágenes no son necesariamente universales:

It is safe to state that images are far from universal. Indeed, they are cultural-bound references in themselves and always subject to ideological framing. This means that even if the spoken language of an audiovisual programme is the main source material that needs to be subtitled, it is important for subtitlers to be aware of the film text's other semiotic systems, and to be fully aware of how they contribute to the development of the story of the programme as a whole. Visually rendered information must be taken into account because it is a part of the message, but also because all cultures have different visual as well as oral and linguistic traditions, especially cultures that are geographically further apart (Díaz-Cintas, 2007: 46).⁵⁶

G. INTERTEXTUALIDAD

En su aproximación semiótica a la traducción, Hatim y Mason (1990) inciden en la importancia de la intertextualidad, es decir en la mutua dependencia entre los textos. Según Hurtado Albir (1999: 549), la intertextualidad permite reconocer la dependencia que todo texto, como unidad semiótica tiene con respecto a otros textos, y es una condición previa para la inteligibilidad de los textos. En la película objeto de nuestro análisis hemos encontrado intertextualidad entre dos textos de distinto género y estructura (que son las categorías utilizadas por Hatim y Mason para clasificar intertextos): la película *Casablanca*, de la que varios fragmentos aparecen en la película de Kusturica. Se trata de una entidad semiótica dentro de otra entidad semiótica, incluida por motivos comunicativos, pragmáticos y semióticos (Hatim y Mason, 1990:

⁵⁵ *En una película, la luz y el sonido crean dos sistemas fundamentales de espacio, tiempo e interacción causal: uno en la pantalla delante de nuestros ojos, y el otro dentro del mundo relatado que conceptualizamos en nuestras mentes.*

⁵⁶ *Se puede afirmar que las imágenes están lejos de ser universales. En realidad se trata de referencias ligadas culturalmente y siempre sujetas a un encuadre ideológico. Esto significa que incluso cuando la lengua hablada de un programa audiovisual es la fuente principal del material que se debe subtitar, es importante para los subtituladores ser conscientes de los otros sistemas semióticos de la película y que se den perfecta cuenta de cómo estos contribuyen al desarrollo de la historia como un todo. La información que llega visualmente debe ser considerada porque representa una parte del mensaje y también porque todas las culturas tienen diferentes tradiciones visuales, orales y lingüísticas, especialmente las que están geográficamente alejadas.*

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

138). Bajo ciertas condiciones de equivalencia semiótica, se consigue el transvase del tema de *Casablanca* sobre la amistad entre los personajes interpretados por Humphrey Bogart y Claude Rains, a la amistad entre Grga Pitic y el padre de Matko. En *Gato negro, gato blanco* estos intertextos no siempre se traducen, pero creemos viable ofrecer su traducción en el caso de que las restricciones técnicas de la subtitulación así lo permitan. A pesar de la postura de Hatim y Mason (1990: 138), según los cuales el conjunto de procedimientos comunicativos, pragmáticos y semióticos interactúan conjuntamente en la comunicación y en la traducción, y a pesar de que el fondo semiótico debería ser fácilmente comprensible por la audiencia de la lengua meta, creemos necesaria la subtitulación.

H. ELEMENTOS EXTRALINGÜÍSTICOS

Los rasgos extralingüísticos de un discurso incluyen los movimientos de manos y brazos, el contacto visual, los gestos, la postura y la distancia entre participantes. En una película estos rasgos se potencian además, con otros códigos visuales, como el vestuario de los personajes. Todo ello afecta a una traducción que debe ser global, y que de hecho es extraordinariamente difícil y a veces casi imposible de verter a la lengua meta. Para acomodar estas propiedades filmicas, Chaume (2004: 232-237) extiende el concepto lingüístico de la cohesión textual para abarcar la interacción entre los canales lingüísticos y visuales de la película. Según Baker (1992), la cohesión lingüística textual es:

[...] the network of surface relations which link words and expressions to other words and expressions in a text, and coherence is the network of conceptual relations which underline the surface text (Baker, 1992: 218)⁵⁷.

Dicho de otro modo, la coherencia es la propiedad de los textos para que tengan sentido. La cohesión se refiere a estas técnicas lingüísticas, usadas con la finalidad de facilitar el esfuerzo del espectador para descubrir la coherencia en su texto. Los tipos de cohesión son: referencia (el uso de los pronombres y varios tipos de las referencias

⁵⁷ [...] la red de relaciones superficiales que conecta las palabras y expresiones con otras palabras y expresiones en el texto y la coherencia es la red de relaciones conceptuales que pone de relieve el texto superficial.

anafóricas y catafóricas), la elección léxica (repetición versus variación) y el uso de los conectores. Luckmann (1991) explica que el significado completo de lo dicho en el diálogo se produce por el uso adecuado de los códigos lingüísticos, pero añade:

[...] options are chosen or routinely employed, by the speaker, along with body-postures, gestures and facial expressions which are laden with particular meanings (Luckmann, 1991: 53-54)⁵⁸.

En nuestra película, cuyos personajes son bastante cómicos y grotescos, a veces como si hubieran salido de un circo, la mímica es muy acentuada, y casi siempre acompaña el texto verbalizado. Para conseguir el ritmo y la sintonía entre los subtítulos y la gesticulación de los personajes, el subtitulador debería, en nuestra opinión, subtitular en función de esos rasgos (aunque ya hemos comentado que el subtitulador puede trabajar tan solo con la lista de diálogos, sin tener acceso a las imágenes), pues un elemento puramente lingüístico puede tener una carga cómica, irónica o expresiva cuando se acompaña de ciertos gestos. Estos mismos elementos extralingüísticos pueden ayudar a resolver una traducción cuya expresión verbal no recoja toda la información del discurso. Encontramos un ejemplo de esta situación en la ficha 8, cuando Matko juega a los naipes consigo mismo: Matko verbaliza de forma equivocada su jugada, pero la imagen de los naipes muestra la auténtica jugada; toda la escena transmite información sobre este personaje (de quien no se puede decir que sea muy listo), y da lugar a una situación humorística.

I. CANCIONES INTERCALADAS

En la película se incluyen tres canciones intercaladas: Dos de ellas pertenecen a la tradición popular y son bastante conocidas e interpretadas por las estrellas de los ochenta en Serbia; la tercera (cf. ficha 61) es una canción original, compuesta para la película por Nenad Jankovic y Dejan Sparavalo, que constituye el tema principal y aparece recurrentemente a lo largo de la narración. Aunque podría subtitularse, de acuerdo con las restricciones de la subtitulación, no se ha hecho.

⁵⁸ [...] las opciones han sido elegidas o rutinariamente utilizadas por el hablante, junto con los gestos corporales, gestos y expresiones faciales ligados cargados de significados particulares.

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

Pensamos que siempre deberían traducirse las letras de las canciones cuando no hay restricción técnica respecto al espacio en la pantalla, y en este caso concreto aún más, dado que la canción representa la esencia de la película. Como subraya Díaz Cintas (2007: 208):

Indeed, some songs actually constitute the essence of a film, as it happens in musicals. Others support the narrative more or less explicitly, whether or not they have been written for the film, and whether or not they are extraneous to the story, or part of the fiction scene [...]. Others still contribute to the story in a more indirect sense, by suggesting a mood or creating an atmosphere. These cases must be given special attention, even if only half the song is truly audible.

Cabe destacar que esta canción no se ha traducido tampoco en la versión doblada al español, con lo que ello implica de pérdida de contenido sociocultural y de información relevante para la comprensión del texto audiovisual. Es posible que no se haya traducido por estar en romaní, es decir, en una lengua diferente a la lengua utilizada en la película, el serbio. Sin embargo, investigadores en el campo del AVT como Díaz-Cintas y Ramael (2007), Delebastia (1999) consideran que si las letras de las canciones no están en el mismo idioma que la película, se deberían subtítular a la lengua de destino, siempre y cuando las restricciones técnicas lo permitan. Las únicas situaciones que permiten la omisión de la traducción de una canción, según Díaz Cintas (2007: 208) es cuando la canción es muy conocida internacionalmente o cuando la canción no tiene que ver con la narración de la película.

La asociación de estudios romaníes de Novi Sad (Serbia)⁵⁹ nos han proporcionado la traducción de la letra al serbio y nosotros la hemos traducido al español:

<i>Bubamara</i> (Mariquita) de Nenad Jankovic y Dejan Sparavalo		
Romaní	Serbio	Español
Sa o raomalen puchela bubamara sose ni ckelel. Devla , devla mangav la o' lake meka merav.	Svi će Romi pitati, Zašto bubamara ne želi igrati. Bože, Bože, volim je, zbog nje ću umreti.	Todos los romaníes van a preguntar: ¿Por qué Mariquita no quiere bailar? Díos mío, Díos mío, la quiero moriré por ella.
Sa o romen puchela, bubamara sose achela,	Svi će Romi pitati, zašto će bubamara ostati,	Todos los romaníes van a preguntar ¿Por qué Mariquita se va a quedar?

⁵⁹ Udruženje romskih studenata Univerziteta, Ignjata Pavlasa 3, Novi Sad.

<p>devla devla vacar le, bubamara tuka pocinel. ej romalen ashunen, e chavoren gule zurale. Bubamara chajori, baro Grga voj si o djili.</p> <p>Djindji - rindji bubamaro ciknije shuzhije ajde more koj romesa. Chavale romalen, chavalen romalen ajde te khela</p> <p>Sa romalen puchela, o dejori fusuj chudela. Devla devla sa charle, bubamaru voj te aresel. Ej romalen ashunen, e chavoren gule shukaren, zivoto si ringishpil, Trajo o del rom aj romnji.</p> <p>Djindji - rindji bubamaro ciknije shuzhije ajde more koj romesa. (x2) Chavale romalen (x3) Chavalen romalen ajde te khela</p> <p>Sa Romalen puchela, bubamara sose achela, devla devla vacar le bubamara pocinel. Ej romalen ashunen e chavore gule zurale bubamara chajori baro Grga voj si o djili.</p> <p>Djindji - rindji bubamaro ciknije shuzhije ajde more goj romesa. Te cilabe te chela</p>	<p>Bože, Bože, obrati im se, bubamara će ti platiti. Ej Romi počujte, deco slatka, jaka. Bubamara devojka, za Grgu je ona kao pesma.</p> <p>Đinđi – rinđi bubamaro malena lepotice ajde mori s onim čovekom. Omladino, ljudi Omladino, ljudi, ajde da igramo.</p> <p>Sve ljude će pitati, majka pasulj bacati. Bože, Bože (sa čarle) bubamaru ona da stigne. Ej ljudi počujte, dečicu slatku ulepšajte, Život je ringišpil, život daje čoveka i ženu.</p> <p>Đinđi – rinđi bubamaro malena lepotice ajde mori s onim čovekom. Omladino, ljudi Omladino, ljudi, ajde da igramo.</p> <p>Svi će Romi pitati, zašto će bubamara ostati, Boće, Bože, obrati im se, bubamara će ti platiti. Ej Romi počujte, decu slatku, jaku. Bubamara devojka, za Grgu je ona kao pesma.</p> <p>Đinđi - rinđi bubamaro malena lepotice ajde mori s onim čovekom. Da sviramo i pevamo.</p>	<p>Díos mío, Díos mío, háblales Mariquita te lo va a pagar. Oyen, romanís, los jovenes simpáticos y fuertes, la Mariquita chica está para Grga como una melodía.</p> <p>Vuela-vuela Mariquita la pequeña guapita vete con aquel chico, ¡Jovenes, viejos, jovenes, viejos, vamos a bailar!</p> <p>A todos los hombres van a preguntar La madre va a tirar los garbanzos Díos mío, Díos mío Ella va por detrás de Mariquita. Oyen, tíos, arreglen los niños La vida es un circo, la vida crea al hombre y a la mujer.</p> <p>Vuela-vuela Mariquita la pequeña guapita vete con aquel chico, ¡Jovenes, viejos, jovenes, viejos, vamos a bailar!</p> <p>Todos los romanís van a preguntar: ¿Por qué Mariquita se va a quedar? Díos mío, díos mío, Mariquita lo va a pagar. Oyen los romanís, Los jóvenes simpáticos y fuertes: La Mariquita chica está para Grga como una melodía.</p> <p>Vuela - vuelva Mariquita la pequeña guapita vete con aquel chico. <i>Pa</i> bailar, <i>pa</i> cantar.</p>
--	--	---

La omisión de la traducción de las canciones desde las lenguas minoritarias parece ser muy frecuente, según Chaume (1999: 22), y podría considerarse una negligencia por parte del traductor, por la que se pierde parte de la información de la película.

5.2 Área de errores en la traducción

En nuestro esquema gráfico del Capítulo 7 acerca de la metodología, en el cual se recoge la trayectoria de posible traducción que va desde la extranjerización hasta la

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

domesticación, hemos incluido el parámetro de la *manipulación* como rasgo negativo dentro de la traducción. Creemos que el texto audiovisual puede ser reescrito de forma positiva cuando se añade o parafrasea alguna información, pero también puede ser de forma negativa cuando se comete un error de traducción. Para determinar y distinguir de qué tipo de error se trata, hemos tomado como referencia la clasificación de errores de traducción de Hurtado Albir (1995: 71-72), estructurada en tres bloques:

- A. Inadecuaciones que afectan a la comprensión del texto original.
- B. Inadecuaciones que afectan a la expresión en la lengua de llegada.
- C. Inadecuaciones funcionales.

A. Inadecuaciones que afectan a la comprensión del texto original

- 1.1. **Contrasentido** (falta grave)
 - desconocimiento lingüístico
 - desconocimiento extralingüístico (temático, cultural)
- 1.2. **Falso sentido** (falta grave)
 - desconocimiento lingüístico
 - desconocimiento extralingüístico
- 1.3. **Sin sentido** (falta grave)
 - incomprensible
 - falta de claridad (comprensión deficiente)
- 1.4. **Adición innecesaria de información** (falta grave)
- 1.5. **Supresión innecesaria de información** (falta grave)
- 1.6. **Alusiones extralingüísticas no solucionadas** (falta grave)
- 1.7. **No mismo sentido**
 - matiz no reproducido
 - exageración/reducción
 - concreto/abstracto, abstracto/concreto
 - ambigüedad
- 1.8. **Inadecuación de variación lingüística**
 - inadecuación de registro (formal/informal) (falta grave)
 - inadecuación de estilo
 - inadecuación de dialecto social
 - inadecuación de dialecto geográfico
 - inadecuación de dialecto temporal
 - inadecuación de idiolecto⁶⁰

B. Inadecuaciones que afectan a la expresión en la lengua de llegada

- 2.1. **Ortografía** (falta grave) y **puntuación**
- 2.2. **Gramática** (morfología, sintaxis)
 - errores (falta grave)
 - usos no idiomáticos (abuso de la pasiva, de los pronombres personales sujeto, etc.)
- 2.3. **Léxico**
 - barbarismos, calcos (falta grave)
 - usos inadecuados (registro, regionalismos)
- 2.4. **Textual**

⁶⁰ “Idiolecto” es el uso que un individuo hace de la lengua.

- *incoherencia, falta de lógica (falta grave)*
- *mal encadenamiento discursivo, uso indebido conectores*

2.5. Estilística

- *formulación no idiomática (calco) (falta grave)*
- *formulación defectuosa (falta grave)*
- *formulación imprecisa (falta grave)*
- *formulación poco clara (falta grave)*
- *falta de eufonía*
- *estilo “pesado” / estilo “telegráfico” (no idiomáticos y no presentes en el original)*
- *pleonasmos, repeticiones innecesarias*
- *estilo “pobre”: falta de riqueza expresiva*

C. Inadecuaciones funcionales (falta grave)

3.1. Inadecuación a la función textual prioritaria del original

3.2. Inadecuación a la función de la traducción

Hemos considerado como erróneos los subtítulos en los que, de forma injustificada, no se consigue una equivalencia funcional en la lengua de llegada. En total hemos encontrado 14 errores, lo que afecta a un 8% de todos los elementos anotados. Este porcentaje muestra una traducción un tanto descuidada.

5.3. Oposiciones y congruencias entre la cohesión Semiótica y el discurso oralizado en la traducción del cine de autor

Los Estudios sobre traducción han adaptado una postura integradora en cuanto a la consideración de la traducción como transposición intertextual e intercultural, poniendo de relieve que:

[...] although translation has a central core of linguistic activity, it belongs most properly to semiotics. (Bassnett, 1980: 13)⁶¹

Bajo el término de Semiótica se comprende generalmente el estudio de todos los sistemas de significación y varios procesos de la comunicación. (Bakers ed., 2000: 218). En cuanto al cine, la Semiótica filmica se refiere a los sistemas de signos de la película, que se combinan para comunicar su mensaje: la historia narrada. Por lo tanto, la traducción de la Semiótica filmica debería diferenciarse de la traducción de la Semiótica poética o la traducción de la Semiótica del drama. Como la película es una macroseñal de sistemas de sonido, de imagen, de espacio y de tiempo, éstos se solapan e interactúan

⁶¹ aunque la traducción tiene un núcleo central de actividad lingüística, pertenece más exactamente a la semiótica.

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

constantemente para que se cuente una historia, y para que luego esta historia se conceptualice en nuestra mente.

In other words, viewers make sense of visual and acoustic sign systems that are complemented by an acoustic channel and presented to them on screen” (Díaz Cintas, 2007: 45)⁶².

Estos sistemas se combinan con el discurso oralizado y la gesticulación de los personajes, que interaccionan entre sí, dando lugar a lo que Chaume (2004) denomina la cohesión semiótica, sin la cual, en nuestra opinión, es imposible hacer una traducción. De hecho, esta interacción y esta multimodalidad del lenguaje del cine pueden facilitar la traducción, y también pueden facilitar la didáctica de la traducción audiovisual.

Gracias a la multimodalidad del lenguaje cinematográfico se crean dos realidades: una en el mundo de la propia película, creada por todos estos códigos, y otra que se conceptualiza en la mente del espectador. Este hecho nos parece de suma importancia desde el punto de vista de la didáctica, puesto que la imagen conceptualizada puede facilitar la adquisición de competencias en lengua extranjera y la traducción.

En *Gato negro, gato blanco* hemos encontrado varios ejemplos tanto de oposiciones como de congruencias entre el discurso oralizado y los aspectos de la cohesión semiótica que no se consiguen transmitir en la subtitulación. Por ejemplo, en la ficha 16 se describe el final de un regateo entre dos personajes: como símbolo del acuerdo al que han llegado, uno le dice al otro que se den la mano. En la versión subtitulada, se ha utilizado la expresión “chócala”, cuando el gesto que se ve en pantalla es el de darse la mano y no el de chocar las manos, dando lugar a una incongruencia entre el discurso oralizado y el sistema gestual. A veces, en estas situaciones los subtituladores pueden omitir la traducción, si consideran que la información se ha transmitido visualmente. Estas lagunas verbales quedan cubiertas por la información que el espectador obtiene gracias a la imagen que acompaña al texto oralizado y se mantiene la cohesión semiótica.

La cohesión semiótica va más allá y puede generar muchas situaciones humorísticas mediante el canal visual y acústico. Por ejemplo, en la ficha 84, sobre la escena en la

⁶² En otras palabras, los espectadores entienden los signos de sistemas visuales y acústicos que se complementan por el canal acústico y se les presenta en pantalla.

cual Matko habla con un muerto colgado de un poste de electricidad: gracias a la imagen, que contextualiza y da cohesión semiótica a la escena, el diálogo (“Ya es hora de que tú y yo nos miremos a los ojos”) produce un efecto humorístico cuando Matko se esfuerza en alcanzar la maleta que está en la mano del muerto, porque cree que en ella va a encontrar el dinero que le han robado. Para estos tipos de cohesión semiótica es muy importante la sincronía entre la imagen, el mundo diegético narrado y el texto meta. De este modo, la cohesión semiótica sobrepasa la pura cohesión lingüística y tiene un impacto y una significación mucho más influyente a la hora de resolver la problemática traductológica.

5.4 Influencia polisistémica en la problemática de la traducción de las referencias socioculturales en la modalidad de la subtitulación

En este apartado de nuestro análisis cualitativo queremos establecer una correlación entre los resultados del análisis de las referencias socioculturales y su problemática traductológica en cuanto a la influencia polisistémica en la subtitulación.

Una peculiaridad de las películas subtituladas es que el espectador ve la película en versión original, con una presencia completa de la cultura extranjera, incluido el elemento lingüístico: la lengua, el registro, las variantes lingüísticas y los dialectos pueden representar un serio obstáculo, y a veces las adaptaciones funcionales no son la solución traductológica más adecuada. Un cambio del argot búlgaro en la versión original en serbio por un argot portugués en la película española puede funcionar bien en una novela, pero en una película subtitulada seguramente se genere una discordancia con el sistema visual.

Por otra parte, las investigaciones en el campo de la TAV, han demostrado que si se ha tomado la decisión de naturalizar una película o un programa televisivo por motivos políticos, ideológicos o comerciales, los cambios se han de introducir desde el comienzo, y a varios niveles, para guardar la ilusión de autenticidad de la versión traducida respecto a la versión original. En este sentido, Agost (1995) describe la versión doblada de la serie francesa *Premiers Baisers* en catalán: se ha cambiado el registro lingüístico de los jóvenes franceses por el argot de los jóvenes catalanes, incluyendo los nombres, es decir todos los *realia* onomásticos franceses por los

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

catalanes, y se ha sustituido toda la banda sonora francesa por la música popular y el rock catalán para lograr esa perseguida autenticidad en el texto meta. Bakers (2000: 76) afirma que tanto la extranjerización como la domesticación tienen como finalidad el desarrollo de la identidad nacional y los estereotipos nacionales. Como hemos mencionado en la parte teórica de nuestra tesis, autores como Danon (1991), Ballester Casado (1995), Zabalbeascoa (1995) se han encargado de estudiar las relaciones entre el nacionalismo y la traducción audiovisual, y han demostrado que no hay la traducción realizada fuera de un contexto ideológico, cultural y político.

Desde nuestro punto de vista, la película *Gato negro, gato blanco* de Kusturica es una muestra de cómo en las normas traductológicas se puede ver la huella polisistémica de la influencia del contexto de la cultura de llegada y del etnocentrismo en su traducción subtitulada. El análisis pormenorizado de las referencias socioculturales ha mostrado el uso de la estrategia de domesticación de este texto audiovisual hasta tal grado que las variantes del registro lingüístico de la película han sufrido desviaciones que no han sido ejecutadas sólo por las peculiaridades de la modalidad y su restricción técnica, sino también por la reescritura o a veces también por el desconocimiento por parte del traductor (y desde luego el adaptador y ajustador) de la lengua original.

Creemos que la traducción está al servicio de determinadas corrientes ideológicas y poéticas y a veces aspectos políticos, o bajo las limitaciones impuestas por ellos. La subtitulación como reescritura lingüística, según nuestra opinión, manipula los textos hasta volverlos aceptables para la poética e ideología de una época y una cultura determinadas. La estrategia traductológica depende de una ideología y una poética, y la noción de manipulación que aparece como producto de sus acciones no es necesariamente negativa.

Según Díaz Cintas (2001: 80), “Si algunas películas en lenguas más exóticas, suelen venir acompañadas de subtítulos en inglés, son traducidas a partir del mensaje escrito en la lengua sajona y no de los diálogos de los actores”. Describiendo el itinerario de la traducción fílmica hecha en una lengua “exótica” a través de las filmografías europeas (lengua minoritaria→ inglés→ español), Díaz Cintas nos presenta los contornos del mapa cultural de la época contemporánea en las realizaciones traductológicas en el cine. La cultura inglesa, es decir la lengua inglesa, es el primer filtro para las cinematografías más pequeñas en su viaje y su recepción en Europa. Las traducciones indirectas han

sido tanto en Europa como en España un fenómeno filmográfico común y corriente, y tenían sus consecuencias culturales. La elección de la película que iba a ser traducida (subtitulada o doblada) tal vez fuera a veces un reflejo de las preferencias personales de un productor; sin embargo, nunca es *sólo* eso. Se trata, además, de una selección ideológica o estética. Por consiguiente, como Kusturica ya ha sido galardonado por varias películas, y es conocido por parte del público español, no sorprende que se elija traducir sus películas en el mercado español.

Por otro lado, el propio Kusturica afirmaba en una entrevista que la situación de la antigua Yugoslavia (i.e., el contexto político e ideológico de los noventa) ha tenido cierta influencia en la recepción de su obra en el mundo occidental europeo (Lowenstein, 2009: 243-269).

Como hemos demostrado en nuestro análisis estadístico, el tratamiento traductológico de las referencias socioculturales refleja una inclinación hacia la cultura receptora. Observamos que la vía intermediaria se encuentra más en los *realia* musicales, onomásticos e ideológicos, en los cuales el traductor opta por las versiones inglesas, apoyándose en los préstamos ingleses frente a las versiones españolizadas ya existentes. Traducir el título del grupo musical dentro de la película como *Black Obelisk*, a pesar que el título de dicho grupo está en la misma lengua del texto audiovisual entero u omitir la canción–tema de la película, nos muestra estas actitudes de la cultura dominante, en este caso la tercera, que sirve de intermediaria. También existen diferencias significativas en las referencias de índole lingüística, en las cuales prevalece la estrategia de la domesticación. El análisis de la subtitulación de *Gato negro, gato blanco* ha demostrado cómo se ha desarrollado una concepción polisistémica para llevar a cabo la tarea de subtitulación desde la lengua minoritaria a la lengua dominante. Por otra parte, en el análisis cualitativo, según nuestra observación, se percibe el uso arbitrario y poco ortodoxo de las normas traductológicas en cuanto a los rasgos de la variación lingüística y del registro, que en la versión subtitulada se pueden apreciar en la banda sonora o en la expresión de los personajes principales, pero que no se reflejan en la traducción.

Creemos importante subrayar que en la versión subtitulada se puede apreciar cierto esfuerzo por parte de los traductores por reflejar de algún modo determinados juegos de palabras y expresiones idiomáticas y coloquiales, a partir de las cuales, y apoyándose en

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS SOCIOCULTURALES...

la imagen, se producen efectos humorísticos, que, en general, se han resuelto con un grado de efectividad y funcionalidad muy aceptable, lo que redundará en una mejor recepción del texto.

Las irregularidades que se han producido en la subtitulación se deben más bien a inadecuaciones estilísticas, del contexto y de la expresividad o a que el traductor no ha dispuesto del guión que le podría haber resuelto algunas dudas relacionadas con el contexto y el componente visual y sonoro. Dentro del estudio empírico, el número de errores no es significativo.

Por último, si cada texto se debe observar y analizar dentro de su contexto, puesto que comunica no sólo un mensaje a su público receptor, sino también se integra dentro de una cultura y una época en concreto, creemos que las omisiones, reducciones y adecuaciones hacia la cultura extranjera en la película están dentro de unos límites que podemos considerar normales. Sin embargo, al tratar cada ítem por separado, se aprecia cierta negligencia en el detalle, dentro de la gran señal macrofílmica. Por eso, cuando el traductor trabaja sin el guión, solo con la lista de diálogos, y probablemente sin consultar la imagen, las omisiones de tipo lingüístico, dialectal, y las carencias en la comprensión del texto semiótico se van a reflejar en la traducción. Si estas negligencias se pueden atribuir a los aspectos internos del oficio del traductor y de la realidad traductora en los estudios de subtitulación y doblaje, en el ámbito académico es donde deben tratarse “estos detalles” como procede.

CONCLUSIONES

La trayectoria de este trabajo se ha equiparado a una suerte de viaje al centro de las referencias socioculturales a través de un medio de transporte singular y único, la subtitulación.

El medio audiovisual en sus diversas modalidades, pero especialmente en el caso del cine, se revela cada vez más como uno de los elementos de consumo cultural más importantes de la sociedad moderna, y los avances tecnológicos y sociales actuales no le son ajenos. Antes al contrario, éstos influyen de un modo decisivo en los procesos de expansión dinámica de trabajo y consumo de los productos que se elaboran (en nuestro caso, las producciones audiovisuales). Influyen también en los procesos de investigación interdisciplinar que se centran, cada vez más, en la naturaleza y las características de los productos que configuran la sociedad de consumo (cultura) y el consumidor (espectador) actuales. La rapidez de dichas transformaciones abre sin duda nuevos espacios para el debate y plantea nuevos enfoques. La llamada “globalización” determina de forma importante las políticas de difusión de los productos de consumo cultural, entre los que principalmente se encuentran las producciones audiovisuales televisivas y cinematográficas (cine, televisión, vídeo, DVD). Ello conlleva también las prácticas de vehiculización de dichos productos hasta los receptores últimos, los espectadores, en cada uno de los contextos lingüísticos y culturales de los distintos países o comunidades y, en ese sentido, el primer y fundamental paso es el de la traducción de los textos audiovisuales de esos productos.

Entre los textos audiovisuales que gozan de una aceptación *selecta* y conforman un porcentaje dentro de toda la producción cinematográfica pequeño pero sin duda muy valioso para la existencia de un cine propiamente europeo están los que corresponden al cine llamado *de autor*. Buena parte de los contenidos de esos textos (producidos en todos los idiomas europeos, incluyendo los minoritarios) están imbuidos de una carga cultural importante, que determina a su vez la transmisión del mensaje audiovisual a la lengua / cultura meta. En este sentido, es cierto, no obstante, que buena parte de los realizadores de estas películas son cada vez más conscientes de que sus producciones se

van a estrenar en contextos culturales y lingüísticos diferentes al de la lengua / cultura original, por lo que las referencias socioculturales tienden a suavizarse u homogeneizarse, sumándose así a la mundialización a que antes aludíamos.

La referencia sociocultural es un hecho cotidiano, y en el marco de la comunicación intercultural su presencia es cada vez mayor. A lo largo de este trabajo hemos visto las diversas dimensiones, definiciones y naturalezas de las referencias socioculturales (en parte universales, en parte limitadas a la capacidad individual). Se han analizado sus características y sus límites en cuanto a las posibilidades y formas de traducirlo, y su circunscripción en el marco de las modalidades de traducción audiovisual que nos han ocupado en el curso de nuestro estudio (subtitulación).

Tradicionalmente la traducción audiovisual ha recibido poca atención por parte de los estudiosos de la traducción, y buena parte de los estudios realizados han sido relativamente marginales, y se han centrado demasiado en la aplicación de esquemas teóricos válidos para otras áreas de la traducción (principalmente la traducción literaria), pero que encuentran una correspondencia limitada en el rápidamente cambiante mundo de la traducción audiovisual. Por otra parte, dentro del campo de la traducción está creciendo el interés por la traducción audiovisual y se van publicando estudios sobre aplicaciones a la traducción audiovisual de aspectos generales de la traducción o correspondientes a otras modalidades de traducción, lo que evidencia la salida de la marginalidad de la traducción audiovisual.

Sin embargo, y como hemos analizado a lo largo de nuestra tesis, la mayor parte del trabajo realizado en este campo se ha centrado en incidir en las peculiaridades técnicas de la subtitulación o en realizar estudios descriptivos (muchos de ellos dentro de la esfera de lo “aplicado a la traducción”), cuyo ámbito de ulterior aplicación quedaba bastante reducido una vez descrito el corpus en cuestión. Por otra parte, muchos de estos estudios denotan una excesiva intención prescriptivista, sin ahondar en implicaciones de mayor proyección. Pocos enfoques se han detenido a analizar las implicaciones prácticas o la problemática traductológica de las referencias socioculturales y la influencia de las estrategias de traducción. El desfase entre la realidad profesional y los mercados es notorio, y la adecuación de los estudios hacia verdaderos estudios abiertos y multidisciplinarios se plantea como algo ciertamente necesario.

CONCLUSIONES

Con este trabajo hemos intentado analizar y reflexionar sobre algunas de las características de la traducción audiovisual, centrando nuestro estudio en un análisis cualitativo, y a la vez experimental–empírico acerca de la interdependencia entre las referencias socioculturales y las estrategias de traducción de un corpus audiovisual escogido por la representatividad de dichos elementos en sus características (la película *Gato negro, gato blanco* de Emir Kusturica), en versión subtitulada.

Nuestro estudio responde a la necesidad de realizar trabajos experimentales que midan y analicen la correlación entre el tratamiento de las referencias socioculturales de las lenguas minoritarias y las estrategias de traducción para observar cómo se hace el transvase de contenido sociocultural de la cultura de origen a la cultura de llegada. En nuestro caso, el paradigma cualitativo nos ha ofrecido una reflexión y un análisis más profundo de los niveles de tratamiento de las referencias socioculturales en un corpus concreto, y el estudio experimental se ha centrado en el tratamiento y la problemática de la traducción de las referencias socioculturales, midiendo para ello los niveles de la extranjerización o domesticación del texto original. Con ello hemos pretendido, en primer lugar, analizar y verificar las diversas preguntas de partida, y en segundo lugar, ofrecer un cierto aporte de información práctica y concreta tanto a los traductores audiovisuales, como a los investigadores y al profesorado dentro del campo de la traducción audiovisual que puede ser aplicable tanto en su trabajo cotidiano como en el aula de didáctica de traducción audiovisual. No hemos pretendido adoptar una postura prescriptiva en nuestro estudio, sino que hemos preferido dejar que sean los resultados de la reflexión y de las dependencias de una agrupación de las referencias socioculturales y de la categorización de las estrategias de traducción las que hablen y muestren los hechos acerca de la traducción al español de las referencias socioculturales de distinto tipo, como puedan ser los elementos de índole sociocultural verbal y visual, cultural, icónico, sonoro, etc. contenidos en el corpus concreto de estudio.

La muestra es suficientemente representativa para extraer conclusiones que respondan a las preguntas propuestas al inicio de nuestro trabajo. A pesar de tratar solo una película, se ha diagnosticado un gran número de referencias socioculturales que a lo largo del trabajo necesitaban una sistematización y clasificación. No obstante, hemos de incidir en el hecho de que los resultados alcanzados en el curso de este estudio no son necesariamente extrapolables, por cuanto para ello no bastaría con una sola obra, sino que

sería preciso un corpus más grande o un análisis aleatorio estricto, en el cual se podría incluso medir la participación o la frecuencia de las referencias socioculturales en cada estrategia por separado, lo que escapa, por razones materiales, al objetivo de este estudio. En cualquier caso, esto abre sin duda futuras y necesarias posibilidades de investigación.

La diferencia fundamental al analizar la problemática traductológica de las referencias socioculturales en la modalidad de subtitulación reside en el hecho de que hay una gran diferencia entre las referencias socioculturales en un contexto social cotidiano y concreto y en su aplicación (quizá sería más correcto decir *representación*) audiovisual: en el primer ámbito el contenido sociocultural surge de un modo más o menos espontáneo, mientras que en los textos audiovisuales esto conlleva una intencionalidad expresa, a menudo ligada a elementos semióticos, icónicos o sonoros externos al mensaje textual de los diálogos, que definen los subgéneros en los que se enmarca.

Relacionado directamente con este aspecto está la omisión de los registros lingüísticos o dialectos del texto original al texto traducido que ya hemos analizado como una de las categorías de nuestro análisis cualitativo, y que representa uno de los problemas principales en cuanto a la subtitulación. Este factor afecta sin duda de un modo determinante a la recepción que del texto audiovisual se hace en la cultura meta, y falsea incluso en buena medida la realidad de ese mensaje audiovisual, puesto que el receptor obtendrá un mensaje distorsionado por una literalidad que percibe como ajena.

El corpus objeto de nuestro estudio se caracteriza por contener unas referencias socioculturales con correspondencia en la imagen o la banda sonora que suponen un reto adicional para el traductor. Hemos visto como, debido a que la dimensión visual no se puede cambiar, esa complejidad se hace patente, pero ello no tiene por qué equivaler a la irresolución del elemento en la transferencia positiva a la lengua meta.

Tras un análisis detallado del corpus objeto de estudio, de las referencias socioculturales y de las referencias culturales polisemióticas que lo caracterizan, hemos estudiado el nivel de comportamiento traductológico que justifica todas las decisiones y tendencias tomadas por parte del traductor audiovisual, partiendo de una serie de preguntas previamente establecidas, y a la vez estableciendo un marco teórico que nos ha servido para concretar, clasificar y explicar esta relación.

CONCLUSIONES

Hemos comprobado también hasta qué nivel el texto de origen se transforma y hacia qué polo. De hecho, el estudio tanto cualitativo como estadístico demuestra que el texto original está bajo la estrategia general de domesticación, la cual a veces implica la pérdida de rasgos lingüísticos como dialectos, sociolectos, idiolectos en los subtítulos, además de rasgos sonoros como la omisión de la traducción de las canciones intercaladas. Es evidente que en el proceso de transferencia de la cultura de origen a la cultura de llegada con frecuencia se pierde carga connotativa o denotativa, independientemente del tipo de texto que se traduzca. En el caso de los textos caracterizados por una carga sociocultural, la pérdida de dicha carga en el proceso de traducción puede llegar a ser más grave, por cuanto con las referencias socioculturales se pierden los elementos connotativos o denotativos desencadenantes de la intención o el objetivo principal del texto, que son dar expresividad a la narración audiovisual u ofrecer una contextualización de los personajes y del ambiente en el cual se desarrolla la trama audiovisual.

No pensamos que se puede establecer con rotundidad y de un modo general que las irregularidades traductológicas respecto a la subtitulación sólo residan en las decisiones traductológicas, es decir en las estrategias utilizadas. También somos conscientes de las restricciones técnicas de la modalidad de subtitulación que a veces conducen a este tipo de resultados. Sin embargo, hemos comprobado en el análisis cualitativo que aún cuando no había limitación respecto a los caracteres en los subtítulos, no en todos los casos se efectuaba la traducción fiel del texto original en la película cuya subtitulación se ha analizado. No es esto, no obstante, algo que se pueda generalizar a todas las subtitulaciones sin llevar a cabo estudios con un corpus más amplio. Sí hemos podido determinar, sin embargo, que en el caso del corpus objeto de nuestro estudio sí se ha apreciado claramente una desviación de la traducción fiel o equivalencia dinámica respecto a ciertas cuestiones de *Realia* y referencias socioculturales de índole lingüística.

Es sabido que los parámetros de lo que cada comunidad o cultura considera relevante en cuanto al comportamiento lingüístico y de conducta en relación con el contenido sociocultural son diferentes, incluso entre países o comunidades de un mismo entorno geográfico o con un trasfondo histórico o social parecido. Hemos comprobado también que las expresiones coloquiales o idiomáticas varían entre culturas no próximas como es el caso de la cultural española y serbia, y que lo que el espectador de la cultura

original encuentra gracioso en un motivo humorístico para la otra no lo es tanto. La elección de nuestro corpus se realizó en función de sus características, entre las que destaca la representatividad peculiar poética de Kusturica, característicamente serbia pero suficientemente universal. Sin embargo, hemos podido comprobar que sus referencias socioculturales, a pesar de que muchas giraban en torno a *la fiesta*, no son necesariamente comprensibles universalmente ni tampoco para el público español, puesto que el traductor al español ha demostrado un escaso nivel de adecuación a la hora de resolver ciertos problemas que planteaban algunos elementos estilísticos y humorísticos del original, lo que se refleja ciertas inadecuaciones lingüísticas del subtítulo.

En *Gato negro, gato blanco* se destacan elementos y valores distintos a los de la cultura hispana, propios del contexto cultural serbio de los noventa, con una fuerte presencia de humor, cuentos tradicionales, alusiones a la cultura popular romaní, crítica social y política de aquella época, suavizada a través del humor esperpéntico de Kusturica. En nuestra opinión, esta identificación con el esperpento es un sentir generalizado en la población española familiarizada con el cine de Kusturica, y que muy probablemente responde a una tradicional deficiencia en la transferencia del mensaje específicamente humorístico de las películas de Kusturica a la lengua / cultura de llegada del contexto hispano, y que sin duda ha contribuido a la fosilización de una concepción de Kusturica y su específica referencia sociocultural en lo que atañe al humor. Es éste un humor casi circense, dentro de unos paradigmas del humor del absurdo y surrealismo llevados hasta unos límites que no se encuentran fácilmente en los intercambios habituales de los hablantes de la lengua original. Esta interpretación ya fijada sería seguramente un tanto diferente si la traducción de su película *Gato negro, gato blanco* se hubiese caracterizado por una transferencia de estas referencias humorísticas y culturales más positiva.

A lo largo de nuestro trabajo hemos comprobado las respuestas traductorales ante los distintos elementos de referencias socioculturales (canciones, diferentes registros, pronunciaciones y acentos, elementos visuales, etc.) contenidos en el corpus objeto de estudio, pudiendo apreciar diferencias sustanciales tanto en el proceso de traducción de estos elementos para la modalidad de subtitulación. En este sentido, hemos destacado, por ejemplo, la traducción de la canción temática contenida en la película, que ha sido

CONCLUSIONES

omitida por completo, manteniéndose el sonido de la versión original en romaní, con la consiguiente pérdida del mensaje en la cultura meta. Los acentos y pronunciaciones constituyen otro elemento clave desde el punto de vista de la transmisión efectiva de las referencias socioculturales contenidos en la versión original. Por las características de la modalidad, sí aparecen en la versión subtitulada como parte de los discursos oralizados de los personajes y de los sistemas semióticos de la banda sonora original que escucha el receptor, pero no se reflejan de ningún modo en los subtítulos, algo que en principio podría ser factible.

Esta serie de hechos, junto a la domesticación, bajo la cual clasificamos las estrategias de explicitación, aceptabilidad, sustitución cultural y adición, que como norma parecen haber presidido el conjunto de las estrategias de traducción de la versión al español de la película, y muy en concreto la versión subtitulada, implican la existencia de obstáculos socioculturales que inciden directamente en la apreciación y la traducción del texto audiovisual, y que por una parte difieren de las de los receptores de la cultura original, y por otra, son distintas según el tipo de contexto cultural. La traducción de las referencias socioculturales en el contexto audiovisual puede entrañar diferencias respecto a la traducción de otros tipos de textos audiovisuales, pero, sin embargo, las propias características del medio audiovisual y de las modalidades de traducción audiovisual permiten al traductor una cierta flexibilidad y un cierto distanciamiento con respecto al texto original, lo que facilita una mayor variedad de posibilidades de actuación, forzando la realidad original en la búsqueda de una transferencia positiva, funcional y eficaz del mensaje.

El factor clave en la consecución de los resultados positivos en la traducción audiovisual pasa por la profundización generalizada en los estudios especializados en traducción audiovisual con un enfoque abierto, interdisciplinar e integrador. Es fundamental el reconocimiento de la labor de los profesionales de la traducción audiovisual en España a lo largo del tiempo, desde los noventa hasta hoy, y su integración y participación, como agentes que son de un proceso que no empieza ni acaba en ellos, en reflexiones y estudios serios y especializados que abarquen los distintos aspectos del sector. Estos son la formación, integración y cooperación de los sectores académicos y profesionales del mercado, la actualización de los conocimientos y las experiencias; la apertura y difusión de dicho conocimiento a diversas partes participantes en el sector; la realización de es-

tudios multidisciplinares reales y empíricos sobre la influencia en las estrategias de traducción y las referencias de índole sociocultural de los géneros audiovisuales en las modalidades de traducción audiovisual (su extensión y evolución en el contexto social de la comunidad o el país en cuestión) y sobre la influencia de aspectos esenciales en la traducción audiovisual, independientemente de la modalidad de traducción (doblaje, subtitulación, voice-over, etc.) o las diversas formas de sincronía (fonética, de caracterización, de contenido) y la diacronía, en términos de la validez de las traducciones en una progresión temporal, de las expectativas y preferencias del público, etc.

Creemos que con este trabajo, y a partir del desarrollo y la profundización de sus bases epistemológicas, hemos logrado vislumbrar la problemática traductológica que se fundamenta en unas bases teóricas bien seleccionadas para confeccionar un instrumento de análisis del corpus de textos fílmicos subtitulados y emprender el análisis empírico, al menos en lo que se refiere a las referencias socioculturales que contienen. Lo más delicado ha sido distribuir las operaciones traductoras en dicha escala, pero seguimos considerando sólida la propuesta de Lambert y Delebastia (1996: 34) y que por tanto sólo a partir de estudios experimentales se pueden medir las desviaciones en el texto traducido. En el nivel concreto, esta escala nos ha permitido describir y explicar el funcionamiento de determinadas normas y estrategias desde el polo de la cultura de origen hacia el de la cultura de llegada. Así que, aplicándola al ámbito de la TAV, en concreto a la subtitulación, creemos que nos ha permitido comprobar en qué grado el texto-audiovisual se ha extranjerizado hacia la cultura dominante y en qué grado el texto audiovisual se ha domesticado hacia la cultura receptora. De este modo, cualquier estudio futuro sobre los comportamientos traductológicos y su problemática respectiva durante el proceso de subtitulación ha de estar dentro de estos niveles de regulación y normativa, para poder reconocer, describir, entender y aplicar las posibilidades traductoras, con el objetivo de alcanzar un buen nivel de traducción bicultural, por el cual optamos en este trabajo.

En definitiva, tanto la clasificación del tratamiento de referencias socioculturales hecha en este trabajo, como la escala ofrecida y la aproximación didáctica observada procuran tener en cuenta las conceptualizaciones y las categorías cruciales en la enseñanza de la TAV. En esto hemos procedido conforme a las aportaciones que se expusieron a lo largo de nuestro trabajo, inspirándonos en una concepción interactiva e

CONCLUSIONES

interdisciplinar del acercamiento a los estudios de la TAV, y con una finalidad eminentemente bicultural: delimitar los aspectos socioculturales en sus transformaciones y operaciones traductológicas audiovisuales procedentes de las bases semióticas de pluricodicidad y de las de la Lingüística textual en cuanto a su coherencia y cohesión Semiótica (es decir cohesión verbo-icónica) inherente al ámbito en el cual se inscriben, cuya problemática en la subtitulación hemos sometido al análisis.

Por último, a partir de nuestro trabajo hemos llegado a la conclusión de que la problemática de las referencias socioculturales no es tangente a la traducción audiovisual, en concreto a la subtitulación, sino que es inherente a ella. Por eso, consideramos que la traducción del texto audiovisual, como representante vivo y auténtico de una cultura, requiere una competencia bicultural por parte del traductor y una competencia semiótica y técnica que le permita conocer y manejar las normas y estrategias de este tipo de traducción.

Las posibilidades de investigación y estudio futuras son, pues, tan amplias como interesantes. El panorama se muestra atractivo y receptivo a la profundización de estos y otros muchos estudios, a los que esperamos haber contribuido con nuestro trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

1. AGOST CANÓN, R. (1999): *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*, Ed. Ariel Practicum, Barcelona.
2. AGOST CANÓN, R., CHAUME VARELA, F. y HURTADO ALBIR, A. (2007): “La traducción audiovisual” en *Enseñar a traducir. Metodología en formación de traductores interpretes*, Edelsa, Madrid, 183-196.
3. ALEXANDER, J.C. (1990): “Analytic Debates: Understanding the Autonomy of Culture” en Alexander, J.C. y Seidman, S. (eds.) *Culture and Society: Contemporary Debates*, Cambridge University Press, New York.
4. ALSINA, V. (2005): “Adaptaciones literarias en el cine: El caso de Jane Austen”, en ZABALESCUA TERAN, P., SANTAMARIA GUINOT, L., y CHAUME VARELA, F. (Eds.) *La traducción audiovisual: investigación, enseñanza y profesión*, Editorial Comares, Granada, 53-64.
5. ALVIRA, F. (1998): *El análisis de la realidad social: métodos y técnicas de investigación*, Alianza Editorial, Madrid.
6. BAJTÍN (1982): *Estética de la creación verbal*, Siglo Veintiuno ediciones, México.
7. BAKER, M. ed. (2000): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London.
8. BALLESTER CASADO, A. R. (2001): *Traducción y nacionalismo. La recepción del cine americano en España a través del doblaje (1928-1948)*, Ed. Comares, Granada.
9. BARTHES, R. (1990): *La aventura semiológica*, Paidós Comunicación, Barcelona.
10. BARTOLL, E. y ORERO, P. (2008): “Learning to subtitle online” en Díaz Cintas, J. (ed.) *The Didactics of Audiovisual Translation*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia, 104-114.
11. BASSNETT, S. (1998): “The translation turn in Cultural Studies”, en BASSNETT, S. y LEFEVERE, A. (Eds.) *Constructing Cultures. Essays on Literary Translations*, Multilingual Matters, Clevedon, 123-140.
12. BEAUGRANDE, R. A. de, y DRESSLER, W. U. (1981): *Introducción a la lingüística del texto*, Ariel, Barcelona.
13. BECKOVIC, O. (2010), *Utisak nedelje* (emisión televisiva), TV B92, Beograd en http://www.b92.net/video/video.php?nav_category=907&nav_id=458497, consultada 15 de mayo de 2012.

JASMINA LAZIC

14. BERNÁRDEZ SANCHÍS, E. (1995): *Teoría y epistemología del texto*, Cátedra, Madrid.
15. BERNÁNDEZ SANCHÍS, E. (2004): “Aportaciones de la lingüística del texto”, en SÁNCHEZ LOBATO, J. y SANTOS GARGALLO, I. (Eds.) *Vademecum para la formación de profesores. Enseñar español como segunda lengua (L2)/Lingua extranjera (LE)*, SGEL, Madrid.
16. BÖDECKER, B. y FREESE, K. (1987): Die Übersetzung von Realienbezeichnungen bei literarischen Texten: Eine Prototypologie. *Textcontext*, 2, 3: 137-65
17. BLAU, J. (1989): *The shape of culture*, Cambridge University Press, Cambridge.
18. BOTELLA, C. (2009): “El intertexto audiovisual cómico y su traducción – el caso de Family Gay”, *Revista electrónica de estudios filológicos*, 17, 1-8.
19. BRANINGAN, E. (1992): *Narrative Comprehension and Film*, Routledge, London.
20. BROWN G. y YULE, G. (1993): *Análisis del discurso*, Visor, Madrid.
21. BROWN, L. (1993): *New shorter Oxford English dictionary on historical principles* (dos volúmenes), Clarendon Press, Oxford.
22. CALSAMIGLIA BLANCAFORTE, H. y TUSÓN VALLS, A. (1999): *Las cosas del decir. Manual del análisis del discurso*, Ariel, Barcelona.
23. CAÑUELO, S. (2005): “Adaptación cinematográfica y traducción: hacia una sistematización de sus relaciones”, en ZABALESCUA TERAN, P., SANTAMARIA GUINOT, L., y CHAUME VARELA, F. (Eds.) *La traducción audiovisual: investigación, enseñanza y profesión*, Editorial Comares, Granada, 65-79.
24. CARBONELL I CORTÉS, O. (1999): *Traducción y cultura: de la ideología al texto*, Ediciones Colegio de España, Salamanca.
25. CARMONA, R. (1996): *Cómo se comenta un texto fílmico*, Cátedra, Col. Signo e Imagen, Madrid.
26. CARONTINI, E. y PERAZA, D. (1979): *Elementos de Semiótica general. El proyecto semiótico*, Editorial Gustavo Gili: Colección: Punto y raya, Barcelona.
27. CASETTI, F. (1993): *Teorie del cinema (1945-1990)*, Milano: Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno. [Trad. esp.: *Teorías del cine (1945-1990)*, Cátedra Madrid, 1994.]
28. CASETTI, F. y DI CHIO, F. (1990): *L'analisi del film*, Milano: Bompiani. [Trad. esp.: *Como analizar un film*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1991.]
29. CASTRO ROIG, X. (1990): “El traductor de películas”, en DUERO, M. (Coord.) *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Cátedra, Madrid, 267-330.
30. COHEN, L. y MANION, L. (1989): *Research methods in education*, second edition, Routledge, London and New York.

BIBLIOGRAFÍA

31. CORPAS PASTOR, G. (2003): *Diez años de investigación en fraseología: análisis sintáctico-semánticos, contrastivos y traductológicos*, Ed. Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Francfort.
32. CHATEAU, D. (1990): “La sémiologie du cinéma: un bilan” en *Degrés*, núm. 64, b1-b9.
33. CHAUME VARELA, F. (1990): “Más allá de la lingüística textual: cohesión y coherencia en los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción”, en DUERO, M. (Coord.) *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Cátedra, Madrid, 65-81.
34. _____, (1997): “La traducción audiovisual: estado de la cuestión”, en VEGA, M. A. y MARTÍN GAITERO, R. (Eds.) *La palabra vertida. Investigaciones en torno a la traducción. Actas de los VI Encuentros Complutenses en torno a la traducción*, Editorial Complutense, Madrid, 393-406.
35. _____, (2004): *Cine y traducción*, Ed. Cátedra, Madrid.
36. CHAUME VARELA, F. y AGOST R. (Eds.) (2001): *La traducción en los medios audiovisuales*, Universidad Jaume I, Castellón de la Palma.
37. DABOR, J. (1960): *Cine Titling*, Fountain Press, Londres
38. DAGUT, M. (1976): “Can Methaphor be Transalted?”, en *Babel*, XII, 21-23.
39. DANANE, M. (1991): “Dubbing as an expression of nationalism”, *Meta*, 36, 606-614.
40. DAVIS, M. (1992): *City of Quartz*, Vintage Books, New York.
41. DELEBASTIA, D. (1989): “Translation and mass-communication: film and TV translation as evidence of cultural dynamics,” *Babel*, vol.35, no.4, 193-218.
42. DELEUZE, G. (1986): *La imagen –tiempo. Estudios sobre el cine*, vol.2., Paidós Comunicación, Barcelona-Buenos Aires-México.
43. DELGADO PUGÉS, I. (2009): “Repertorio bibliográfico sobre traducción audiovisual: fuentes relacionadas con la lengua francesa”, *Entrecultura*, 1, Málaga, Universidad de Málaga.
44. DÍAZ ARENAS, Á. (1990): *Teoría y práctica Semiótica – I: Revisión interdisciplinaria*, Edition Reichenberger - Universidad de Oviedo, Kassel.
45. DÍAZ CINTAS, J. (1990): “Los Estudios sobre Traducción y traducción filmica”, en DUERO, M. (Coord.) *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Cátedra, Madrid, 91-102.
46. _____ (1997): *El subtitulado en tanto que modalidad de traducción filmica dentro del marco teórico de los Estudios de Traducción (Misterioso Asesinato en Manhattan, Woody Allen, 1993)*, Universitat de Valencia, Valencia, Tesis doctoral [Publicada en microfichas por la Universitat de Valencia en 1998, número 345-28].

47. _____ (1998): *El subtitulado en tanto que modalidad de traducción fílmica dentro del marco teórico de los Estudios sobre Traducción (Misterioso asesinato en Manhattan, Woody Allen, 1993)*, Valencia, Universidad de Valencia (tesis doctoral).
48. _____ (2000): "Striving for quality in subtitling: the role of the good dialogue list", en GAMBIER, Y. y GOTTLIEB, H. (Eds.) *(Multi)Media Translation: Concepts, Practices and Research*, John Benjamins Publishing, Amsterdam y Filadelfia, 199-211.
49. _____ (2001): *La traducción audiovisual. El subtitulado*, Ediciones Almar, Salamanca.
50. _____ (2003): *Teoría y práctica de la subtitulación*, Ariel, Madrid.
51. _____ (2005): "Back to the future in subtitling", en *Challenges of Multidimensional Translating*, conference proceedings, MuTra, EU-High Level Conference Series, 1-17.
52. DÍAZ CINTAS, J. (ed.) (2008): *Didactics of Audiovisual Translation*, Johns Benjamins Publishing, Amsterdam.
53. DÍAZ CINTAS, J. y FERNÁNDEZ CRUZ, M. (2008): "Using subtitled video materials for foreign language instructions", en Díaz Cintas, J. (ed.). *Didactics of Audiovisual Translation*, Johns Benjamins Publishing, Amsterdam, 201-214.
54. DIMAGGIO, P. y POWEL, W. (1991): *New Institutionalism in Organizational Analysis*, University of Chicago Press, Chicago.
55. DRIES, Josephine (1995): *Dubbing and subtitling: Guidelines for production and distribution*, The European Institute for Media, Düsseldorf.
56. DURO MIGUEL (Coord.) (1990): *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Cátedra, Signo e Imagen, Madrid.
57. D'Ydewalle, G. (1999): "The psychology of film perception", *Rivista Psicologica Italiana*, 17, 11-13.
58. EGUÍLUZ, F. et al. (1994): *Transvases culturales: literatura, cine, traducción*, Universidad de País Vasco, Vitoria.
59. EISENSTEIN, S.M. (2001): *Hacia una teoría del montaje*, vol.2, Paidós Comunicación, Barcelona-Buenos Aires-México.
60. EMIRBAYER, M. (1996): "Useful Durkheim", *Sociological Theory*, 14, 2, 109-130.
61. EVEN-ZOHAR, I. (1990): "Polysystem Theory", en *Poetics Today*, ed. monográfica, vol.11, núm.1, Duke University Press - Tel Aviv University - Porter Institute for Poetics and Semiotics, Durham, 1-93.
62. FERNÁNDEZ MARTÍN, C. (2009): "Traducción de los referentes culturales en el doblaje de la serie "Érase una vez...el hombre' al español", *Entrecultura*, 1, Universidad de Málaga, Málaga.

BIBLIOGRAFÍA

63. FERNANDO M. G., IBÁÑEZ J. y ALVIRA F. (1998): *El análisis de la realidad social: métodos y técnicas de investigación*, Madrid, Alianza Editorial.
64. FISKE, J. (1987): *Television culture*, Routledge, London-New York.
65. FODOR, I. (1976): *Film dubbing: phonetic, semiotic, esthetic and psychological aspects*, Helmut Buske Verlag, Hamburgo.
66. FONTECUBIERTA I GEL, J. (1997): “Creatividad en la traducción audiovisual”, en FERNANDEZ NISTAL, P. y BRAVO GONZALO, J.M. (Coord.) *Aproximaciones a los estudios de traducción*, Universidad de Valladolid - Servicio de apoyo de enseñanza, Valladolid, 217-230.
67. FRANCO AIXELÁ, J. (1995): *Los elementos culturales específicos (ECE) en traducción inglés-español*, Memoria de Licenciatura, Departamento de Filología inglesa, Alicante.
68. FRAZIER, G. (1975): *The Autobiography of Miss Jane Pitman: An All-audio Adaptation of the Tele-play for the Blind and Visually Handicapped*, San Francisco State University, San Francisco, MA Dissertation.
69. FUENTES LUQUE, A. (1997): “Funcionalidad y fidelidad en la traducción de títulos de películas” en FERNÁNDEZ FÉLIX, L. Y ORTEGA ARJONILLA, E. (eds.) *Estudios sobre traducción e interpretación. Actas de las I Jornadas Internacionales de Traducción e Interpretación de la Universidad de Málaga*, Universidad de Málaga, Málaga, 419-424.
70. _____, (2001a): “Aspectos profesionales y técnicos de la traducción audiovisual, con especial referencia al caso de España”, *Trans*, núm 5, 143-152.
71. _____, (2001b): “Estudio empírico sobre la recepción del humor audiovisual”, en LORENZO, L. y PEREIRA RODRÍGUES, A.M. (Eds.) *Traducción subordinada (II). El subtítulo*, Publicación da Universidade de Vigo, Vigo, 69-84.
72. _____, (2001c): *La recepción del humor audiovisual traducido: estudio comparativo de fragmentos de las versiones doblada y subtitulada al español de la película Duck Soup, de los hermanos Marx*, Granada, Universidad de Granada (tesis doctoral), 2001.
73. GAMBIER, I. y SUOMELA SALMI, E. (1994): “Subtitling: a type of transfer”, en EGUÍLUZ, F. et al. (Eds.) *Transvases culturales: literatura, cine, traducción*, Universidad de País Vasco, Vitoria, 243-252.
74. GAMBIER, I. (1994): “Audiovisual communication: typological detour”, en DOLLERUP, C. (Ed.) *Teaching translation and interpreting: insights, aims, visions. Papers from the second Language International Conference, Elsinore-Denmark*, John Benjamins Publishing, Amsterdam/Philadelphia, 275-283.
75. _____, (2009): *Challenges in research of audiovisual translation*, University of Turkey, Finland, 18 -25, en la web-pág. http://isg.urv.es/publicity/isg/publications/trp_2_2009/chapters/gambier.pdf, consultada 20 de abril 2010.

JASMINA LAZIC

76. GAMBIER, Y. y GOTTLIEB, H. (Eds.) (2000): *(Multi)Media Translation: Concepts, Practices and Research*, John Benjamins Publishing, Amsterdam y Filadelfia.
77. GARCÍA, P.E. (1996-1997) “Metodología de la enseñanza de la traducción”, en *Hieronymus Complutensis: El Mundo de la traducción*, núm 4-5, junio 1996 - junio 1997, Editorial Complutense, Madrid, 65-70
78. GARCÍA BUENO, A. (2005): “La didáctica de la traducción de textos publicitarios”, en ZABALESCUA TERAN, P., SANTAMARIA GUINOT, L., y CHAUME VARELA, F. (Eds.) *La traducción audiovisual: investigación, enseñanza y profesión*, Editorial Comares, Granada, 231-240.
79. GARCÍA NOBLEZAS, J.J. (1982): *Poética del texto audiovisual: Introducción al discurso narrativo de la imagen*, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona.
80. GARCÍA YEBRA, V. (1982): *Teoría y práctica de la traducción* (2 vols.), Gredos, Madrid.
81. _____, (1995): “Sobre crítica de la traducción”, en *Hieronymus Complutensis: El Mundo de la traducción*, núm 2, julio 1995, Editorial Complutense, Madrid, 37-44
82. GARRIDO, M. (ed. y trad.) (1995): *Alicia en el País de las Maravillas. A través del Espejo y lo que Alicia encontró allá*, Cátedra, Madrid.
83. GARRIDO GALLARDO, M. A. (1985): *Teoría semiótica: lenguajes y textos hispánicos*, vol. I, Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica y Hispanismo, CSIC, Madrid.
84. GENETTE, G. (1982): *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Seul, Paris
Trad. esp. GENETTE, G. (1989) *Los palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid.
85. GOTTDIENER, M. (1995): *Postmodern semiotics*, Blackwell, Oxford.
86. GOTTLIEB, H. (1997): “You got the picture? On the polysemiotics of subtitling wordplay”, en DELEBASTIA, D. (Ed.) *Essays on punning and translation*, St. Jerome Publishing – Press Universitaires de Namur, Namur, 207-232.
87. GLASER, G.B. y STRAUSS A.L. (1974): *The Discovery of grounded theory: strategies for qualitative research*, Aldine, Chicago.
88. GUTIÉRREZ ODRÓÑEZ, S. (2002): *De pragmática y semántica*, Arcos libros, Madrid.
89. HALLIDAY, M. A. K. (1982): *El lenguaje como Semiótica social*, Fondo de Cultura Económica, México.
90. HALLIDAY, M.A.K. y HASAN (1976): *Cohesion in English*, Longman, Londres.
91. HATIM, B. y MASON, I. (1990): *Discourse and the Translator*, Longman, Essex and New York.

BIBLIOGRAFÍA

92. _____, (1995): *Teoría de la traducción: una aproximación al discurso*, Ariel, Barcelona.
93. _____, (1997): *The Translator as Communicator*, Routledge, London.
94. HEREDERO, Carlos F. (2001): “Underground, metáfora de una Yugoslavia inexistente” en López Gorostiza, Jorge (dir.): *Clarooscuro balcánico: El cine de Emir Kusturica*, Cuadernos de la Filmoteca Canaria, núm 3, Las Palmas de Gran Canaria.
95. HERNÁNDEZ RUIZ, J. (2001), “Gato negro, gato blanco: Pantagruel y los zingaros” en López Gorostiza, Jorge (dir.): *Claro-oscuro balcánico: El cine de Emir Kusturica*, Cuadernos de la Filmoteca Canaria, núm 3, Las Palmas de Gran Canaria.
96. HERMANS, T. (Ed.) (1985): *The manipulation of literature*, Croom Helm, London-Sydney.
97. _____, (1994): “Disciplinary Objectives: The Shifting Grounds of Translation Studies” en Fernández Nistal, P. y Bravo Gonzalo, J.M. (Coord.) *Perspectivas de la traducción inglés/español, tercer curso superior de traducción*, Instituto de Ciencias de la Educación, Valladolid, 9-26
98. HERNÁNDEZ RUIZ, J. (2001): “Gato negro, gato blanco, Pantagruel y los zingaros” en López Gorostiza, Jorge (dir.): *Clarooscuro balcánico: El cine de Emir Kusturica*, Cuadernos de la Filmoteca Canaria, núm 3, Las Palmas de Gran Canaria.
99. HYMES, D. (Ed.) (1974): *Studies in the History of Linguistics: Traditions and Pragmatics*, Indiana University Press, Bloomington
100. HURTADO ALBIR, A. (1994): “La didáctica de la traducción. Evolución y estado actual” en Fernández Nistal, P. y Bravo Gonzalo, J.M. (Coord.) *Perspectivas de la traducción inglés/español, tercer curso superior de traducción*, Instituto de Ciencias de la Educación, Valladolid, 49-74
101. _____, (1996a): *Didáctica de la traducción*, Publicaciones de la Universidad Jaume I, Castellón de la Plana.
102. _____, (1996b): *La enseñanza de la traducción*, Publicaciones de la Universidad Jaume I, Castellón de la Plana.
103. _____, (2007a): *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, 3 ed., Ed. Cátedra, Madrid.
104. _____, (Dir.) (2007b): *Enseñar a traducir. Metodología en la formación de traductores e intérpretes: teoría y fichas prácticas*, Edelsa, Madrid.
105. IGLESIAS, J.M. (2003): *Diccionario de argot español*, Alianza Editorial, Madrid.
106. INSTITUTO DE CINEMATOGRAFÍA Y ARTES AUDIOVISUALES (2010): “Datos de películas calificadas” en *Cine y audiovisuales*, base de datos en red: [<http://www.mcu.es/bbddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bbddpeliculas&cache=init&language=es>], consultada 28 de junio de 2009

JASMINA LAZIC

107. ISER, W. (1970): *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München: Fink, [Trad. esp., *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987.]
108. JAKOBSON, R. (1975): *Ensayos de la lingüística general*, Seix Baral, Barcelona.
109. JAMES, H. et al. (1996): "Assesments and skills in screen translation" en Dollerup, C. y Appel, V. (eds.) *Teaching translation and Interpreting 3: New Horizons*. John Benjamins, Amsterdam and Philadelphia, 177-186.
110. JIMÉNEZ SERRANO, O. (1997): "El peso de la ausencia: el papel del traductor en la adaptación al español de los títulos de largometrajes en inglés" en Morillas, E. y Arias, J.P. (Coord.) *El papel del traductor*, Colegio de España, Salamanca, 293-317.
111. JORST, F. (2001): "Prólogo a la edición castellana", en METZ, CH. *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, vol.1., Paidós Comunicación, Buenos Aires-Barcelona-México.
112. KOLLER, W. (1992): *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg/Wiesbaden.
113. KRISTEVA, J. (1978): *Semiótica 1 y Semiótica 2*, Espiral-ensayo, Madrid.
114. KRUGER, J.L. (2008): "Subtitler training as part of a general training programme in the language professions", en Díaz Cintas, J. (ed.) *The Didactics of Audiovisual Translation*, John Benjamins Publishing, Amsterdam, 71-87
115. KUSTURICA, E. (2010), *Smrt je neprovjerena glasina*, Novosti, Beograd.
116. KUSTURICA, E. (2012), *Dónde estoy en esta historia: memorias*, Península, Barcelona.
117. KWIECINSKI, P. (2001): *Disturbing Strangeness: Foreignisation and Domestication in Translation Procedures in the Context of Cultural Asymmetry*, Wydawnictwo, Torun.
118. LAMBERT, J. (1990): "Le sous-titrage et la question des traductions: rapport sur une enquête", en Amtz, R. y Thome, G. (eds.), *Übersetzungswissenschaft: Ergebnisse und Perspektiven. Festschrift für W. Wilss zum 65. Geburtstag*, 228-138.
119. LAMBERT, J. y DELEBASTIA, D. (1996): "La traduction de texts audiovisuels, modes et enjeux culturels, en GAMBIER, Y. (Coord.) *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Press Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq Nord, 35-58.
120. LEFEVERE, A. (1997): *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Ediciones Colegio de España, Salamanca.
121. LUCKMANN, T. y BERGER, P.L. (1991): *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*, Penguin, London.
122. MANČIĆ-MILIĆ, A. (1999): *Preverzije. Ogledi o španskim prevodima iz srpskih književnosti*, Rad, Beograd.

BIBLIOGRAFÍA

123. MANČIĆ-MILIĆ, A. (2004), *Una aproximación traductológica al problema de la cultura del extranjero*, UAM, Madrid (tesis inédita)
124. MANČIĆ-MILIĆ, A. (2010): *Prstom anđela po snegu. Ogled iz mistike*. Službeni glasnik. Beograd.
125. MANČIĆ-MILIĆ, A. (2010): *Prevod i kritika*, Institut za književnost i umetnost, Beograd.
126. MARTÍNEZ GARCÍA, A. (1990): “La importancia del entorno cultural en el doblaje y la subtitulación: El paciente inglés”, en DUERO, M. (Coord.) *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Cátedra, Madrid, 147-159.
127. MARTÍNEZ MARTÍNEZ, S. (2009): “Traducir en la Frontera”, en Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación, *La AD Como Herramienta Didáctica: Adquisición de la Competencia Léxica* [IV Congreso de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación], Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo.
128. MATEO, M. (1994): “The translation of irony”, en ROBINS, C. (Ed.) *Translation and Reproduction of Cultures. Selected paper of the CERA Research Seminars in Translation studies 1989-1991*, The CERA Chair of Translation, Communication and Culture, Leuven, 125-138.
129. MAYORAL ASENSIO, R. (1990): “Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual”, en DUERO, M. (Coord.) *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Cátedra, Madrid, 19-45.
130. _____, (2009): *Traducción audiovisual, traducción subordinada, traducción intercultural*, Universidad de Granada, Granada, en http://www.ugr.es/~rasensio/docs/TAV_Sevilla.pdf, consultada 20 de mayo de 2010.
131. MEDINA-BOCOS MONTARELO, A. (2001): *Hacer literatura con la literatura*, Ediciones Akal, Madrid.
132. MERINO, R. (2005): “La enseñanza de la TAV (y la TCT): Una propuesta mixta”, en ZABALESCUA TERAN, P., SANTAMARIA GUINOT, L., y CHAUME VARELA, F. (Eds.) *La traducción audiovisual: investigación, enseñanza y profesión*, Editorial Comares, Granada, 37-50.
133. METZ, CH. (2002): *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, 2 vols., Paidós Comunicación, Barcelona - Buenos Aires- México.
134. METZ, CH. (1971) “¿El cine, lengua o lenguaje?”, en METZ, CH. (2002): *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, vol.1., Paidós Comunicación, Barcelona - Buenos Aires- México, 57-114.
135. MITRY, J. (1986): *Estética y psicología del cine*, 2 vols., Siglo Veintiuno editores, México.

JASMINA LAZIC

136. MOLINER, M. (2008): *Diccionario del uso del español* (3 vols.), ed. abreviada. Editorial Gredos, Madrid.
137. MORRIS, CH. (1985): *Fundamentos de la teoría de los signos*, Paidós, Buenos Aires-Barcelona-México.
138. MOUTON, P.G. (1999): *Lenguas y dialecto en España*, Cuadernos de la lengua española, Arco de libros, Madrid.
139. NEUBERT, A. (1985): *Text and translation*, Gunter Narr, Tubinga.
140. NEWMARK, P. (1988) [1981]: *Approaches to Translation*, Pergamon Press, Oxford.
141. NEVES, J. (2008): “Training in subtitling for the d/Deaf and the hard-of-hearing”, en Díaz Cintas, J. (ed.). *Didactics of Audiovisual Translation*, Johns Benjamins Publishing, Amsterdam, 171-190.
142. NIDA, E.A. (1995): “Sociolingüística y comunicación”, en *Hieronymus Complutensis: El Mundo de la traducción*, núm 2, julio1995, Editorial Complutense, Madrid, 29-35
143. NIDA, E. A. (1996-1997): “El desarrollo de una teoría de la traducción”, en *Hieronymus Complutensis: El Mundo de la traducción*, núm 4-5, junio1996 - junio1997, Editorial Complutense, Madrid, 55-63
144. NIDA, E. A. (2001): *Contexts in Translating*, John Benjamins Publishing, Amsterdam.
145. NUAN, D. (1992): *Research Methods in Language Learning*, Cambridge University Press, Cambridge.
146. ORTEGA ARJONILLA, E. y SAN-GINÉS AGULAR, P. (2009): “Bibliografía especializada sobre traducción e interpretación: la colección interlingua de la editorial Comares de Granada (1996-2009)”, *Entrecultura*, 1, Málaga, Universidad de Málaga.
147. PASOLONI, P. (1967): “Discurso sobre el plano de secuencia o el cine como semiología de la realidad”, en PASOLONI, P. (1971): *Problemas del nuevo cine*, Madrid, Alianza, 112-125.
148. PAVESI, M. (2002): “Sottotitoli: Dalla semplificazione nella traduzione all’apprendimento linguistico”, en CAIMI, A. (ed.) *Cinema: Paradiso delle lingue. I sottotitoli nell’apprendimento linguistico* [Special Issue of Rassegna Italiana di Lingüística Applicada 34], Bulzoni Editore, Roma, 127-142.
149. PETERSON, R. (1985): “Six Constraints on the Production of Literary Works”, *Poetics*, 14, 45-67.
150. PIÑERO PIÑERO, G. et al. (2008): *Lengua, lingüística y traducción*, Editorial Comares, Granada.
151. RABADÁN, R. (1991): “La traducción en el cine: subtitulado y doblaje”, *Equivalencia y traducción*, 1, Universidad de León, León, 156-163.

BIBLIOGRAFÍA

152. RAMIERE, N. (2006): "Reaching a Foreign Audience: Cultural Transfers in Audiovisual Translation" en DÍAZ CINTAS, J., ORERO P. y REMAEL, P. (Eds.) *The Journal of Specialized Translations*, 6, 152-166.
153. RASTIER, F. (2005): *Semántica interpretativa*, Siglo XXI editores, Madrid
154. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001): *Diccionario de la Lengua Española*, Espasa Calpe, Madrid.
155. REDFERN, W. (1997): "Traduction, puns, clichés, plagiat", en DELEBASTIA, D. (Ed.) *Essays on punning and translation*, St. Jerome Publishing – Press Universitaires de Namur, Namur, 261-269.
156. REISS, K. y VERMER H. (1996): *Fundamentos para una teoría de la traducción*, Akal, Madrid.
157. REYES, G. (1994): *La pragmática lingüística*, Montesinos, Barcelona.
158. RICHART MARSET, M. (2009): *La alegría de transformar – teorías de traducción y teoría del doblaje audiovisual*, Ed. Tirant lo Blanch, Valencia.
159. RODRÍGUEZ ESPINOSA, M. (1990): "Subtitulado y doblaje como procesos de domesticación cultural", en DUERO, M. (Coord.) *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Cátedra, Madrid, 103-117.
160. RODRIGO ALSINA, M. (1999): *Comunicación intercultural*, Anthorpos, Barcelona.
161. RUIZ, L. (1998): *La fraseología del español coloquial*, Ariel Practicum, Ed. Ariel, Madrid.
162. SALVADOR, G. (1987): *Estudios dialectológicos*, Colección filológica, Paraninfo, Madrid
163. SÁNCHEZ LOBATO, J. (1999): "Lengua y cultura. La tradición cultural hispánica," en *Carabela*, núm. 45, SGEL, Madrid, 1-15.
164. SEGOVIA, R. (1999): "La importancia del análisis textual en los productos audiovisuales", en VEGA, M.A. y MARTÍN GAITERO (eds.) *Lengua y cultura. Investigaciones en torno a la traducción. Actas de los VII Encuentros Complutenses en torno a la traducción*, Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, Madrid, 493-502.
165. _____, (2005): "Semiótica textual y traducción audiovisual", en ZABALESCUA TERAN, P., SANTAMARÍA GUINOT, L., y CHAUME VARELA, F. (Eds.) *La traducción audiovisual: investigación, enseñanza y profesión*, Editorial Comares, Granada, 81-92.
166. SMITH, P. (ed.) (1998): *The New American Cultural Sociology*, Cambridge University Press, Cambridge.
167. SMITH, P. y ALEXANDER, J.C. (1996): "Durkheim's Religious Revival", *American Journal of Sociology*, 102, 2, 585-592.

168. SNELL-HORNBY, M. (1999): “La traducción como fenómeno transcultural”, en SNELL-HORNBY, M. *Estudios de traducción: hacia una perspectiva integradora*, Ediciones Almar, Salamanca, 59-89.
169. STAM R., BURGOYONE R., FLITTERMAN-LEWIS S. (1999): *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Editorial Paidós, Barcelona-Buenos Aires-México.
170. TAYLOR, S.J. y BOGDAN, R. (1986): *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*, Paidós Studio, Buenos Aires-Barcelona-México.
171. TIRARD, L. (2010), *Lecciones de cine: clases magistrales de grandes directores explicados por ellos mismos*, Paidós Comunicación núm. 149: Cine, Paidós, Barcelona-B.A.-México.
172. TITFORD, CH. (1982): “Subtitling: Constrained Translation”, *Lebende Sprachen* 27, núm. 3, 113-116.
173. TOURY, G. (1980): “The nature and the role of norms in literary translation”, en TOURY, G. *In search of theory of translation*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv, 405-428.
174. _____ (1986): “Translation: a cultural-semiotic perspective”, en SEBEOK, T.A. (ed.) *Encyclopedic Dictionary of Semiotics* (2 vols), DeGruyter, Berlín, 1107-1124.
175. _____ (1995): *Descriptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamins Publishing, Amsterdam / Philadelphia. [Trad. esp.: *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*, Madrid, Cátedra, 2004.]
176. VALVERDE, S. (2005): “Subtítulos y doblaje al checo, interpretación simultánea y enseñanza universitaria”, en ZABALESCUA TERAN, P., SANTAMARIA GUINOT, L., y CHAUME VARELA, F. (Eds.) *La traducción audiovisual: investigación, enseñanza y profesión*, Editorial Comares, Granada, 223-229.
177. VEISBERGS, A. (1997): “The contextual use of idioms, wordplay and translation”, en DELEBASTIA D., (Ed.) *Essays on punning and translation*, St. Jerome Publishing – Presses Universitaires de Namur, Namur, 155-176.
178. VLAKHOV, S.; FLORIN, S. (1970). «Neperevodimoye v perevode: realii» [“The Untranslatable in Translation: Realia”] en *Masterstvo perevoda* (1969) [*The Craft of Translation* 1969], Sovetskii pisatel, Moscú, 432-456.
179. WANG, Y.CH. (2009), *Los convencionalismos en la subtitulación en chino – el caso de la comunidad china en Taiwan*, IV Congreso Internacional de la AEITI, Vigo, 15-17 de octubre de 2009.
180. ZABALESCOA TERÁN, P. (1993): *Developing Translation Studies to better account for audiovisual texts and other new forms of text production (with special attention to the TV-3 version of Yes Minister)*, tesis doctoral, Universidad de Lleida, Lleida.

BIBLIOGRAFÍA

181. _____ (1996): “Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies “, en Delebastia, D. (Coord.) *The translator 2 (Worldplay and Translation)*, Namur: St. Jerome Publishing – Press Universitaires de Namur, p. 235-258.
182. ZABALESCOA TERÁN, P., SANTAMARIA GUINOT, L. y CHAUME VARELA, F. (Eds.) (2005): *La traducción audiovisual: investigación, enseñanza y profesión*, Editorial Comares, Granada.

ANEXOS

ANEXO I

Lista de diálogos:

Gato negro, gato blanco –versión en serbio

- 00:00:28,760 > 00:00:31,760 Ko meša, ti ili ja?
- 00:00:32,320 > 00:00:33,68 Ja.
- 00:00:34,760 > 00:00:37,400 Jedna karta za tebe...
- 00:00:37,560 > 00:00:39,520...jedna karta za mene.
- 00:00:39,720 > 00:00:41,640 tri za tebe, jedna za mene
- 00:00:41,880 > 00:00:44,200 četiri za mene, jedna za tebe.
- 00:00:44,400 > 00:00:46,080 pet za mene.
- 00:00:48,520 > 00:00:50,52 Sranje od karata.
- 00:00:50,720 > 00:00:52,120 Smešno igraš.
- 00:00:52,280 > 00:00:55,760 Nećeš? Ne ljuti se.
- 00:00:55,920 > 00:00:57,880 Samo tražim kartu.
- 00:00:58,080 > 00:01:00,600 Koliko karti hoćeš? Tri
- 00:01:32,560 > 00:01:34,480 Hoćeš mi dati šansu?
- 00:01:34,640 > 00:01:36,240 Ruke su mi prljave.
- 00:01:36,440 > 00:01:39,720 Čekaj, da vidiš šta ću napraviti. Prdonja jedan.
- 00:01:39,920 > 00:01:41,560 Moje vreme dolazi.
- 00:01:47,440 > 00:01:49,120 Tata.
- 00:01:50,640 > 00:01:52,920 Jesi li video kako je dobar...?
- 00:01:53,080 > 00:01:55,960 Pokaži ruku...Ne ljuti se.
- 00:02:02,280 > 00:02:04,480 Ne prekidaj me...
- 00:02:04,640 > 00:02:06,360 lupiću ti šamarčinu, pa će ti biti žao.
- 00:02:06,560 > 00:02:09,640 Kad se oženim, hoćeš mi kupiti onakav auto?
- 00:02:09,840 > 00:02:13,200 Za mene dve. A ti? Ništa? baš lepo.
- 00:02:15,240 > 00:02:17,360 Dve karte za mene.
- 00:02:18,040 > 00:02:21,920 - Kako je dobar. Dobre karte. Tri asa.
- 00:02:22,160 > 00:02:24,280 Kupi mi, kada se oženim.
- 00:02:24,440 > 00:02:26,560 Tri sedmice.
- 00:02:26,760 > 00:02:28,240 Pogledaj kako je lepo.
- 00:02:28,440 > 00:02:30,840 Jebeš tvoje lepo.

JASMINA LAZIC

- 00:02:31,280 > 00:02:33,440 Tata gle.
- 00:02:34,520 > 00:02:39,000 Jesam li ti rekao da me ne prekidaš dok se kartam?
- 00:02:45,560 > 00:02:48,520 Tata te voli, a ti mi vraćaš na ovakav način.
- 00:03:07,840 > 00:03:12,240 Kurvine karte.
- 00:03:12,440 > 00:03:14,000 Nerešeno.
- 00:03:16,160 > 00:03:18,360 Šta misliš ko sam ja?
- 00:03:18,560 > 00:03:20,440 Lako blefiram.
- 00:03:52,720 > 00:03:56,040 Maksim Gorki je tu. Rusi.
- 00:04:01,600 > 00:04:06,000 Pogledaj to. Poker.
- 00:04:06,320 > 00:04:08,320 Maradona.
- 00:04:17,360 > 00:04:22,600 Požuri, Zare. - Vрати mi jaja.
- 00:05:23,600 > 00:05:26,640 Koliko tražiš za rogove?
- 00:05:29,360 > 00:05:30,720 Deset maraka.
- 00:05:35,720 > 00:05:38,080 Daj, može za pet maraka.
- 00:05:38,400 > 00:05:39,840 Nema šanse. Deset.
- 00:05:40,040 > 00:05:43,400 Šta mu je? - Tišina, balavac.
- 00:05:43,600 > 00:05:45,600 To je korišćen sirovi materijal. Jedna marka za pet.
- 00:05:45,920 > 00:05:48,280 Milion rogova, pet miliona maraka.
- 00:05:48,480 > 00:05:49,840 Je l' tako? - Tako je, tako je.
- 00:05:50,040 > 00:05:53,680 Je li karašov, koliko ti je mašina za veš? -300 maraka.
- 00:05:55,920 > 00:05:58,920 To je super mašina. Ekstra.
- 00:05:59,160 > 00:06:01,680 Prijatelju, imam ja jedan dobar predlog za Vas.
- 00:06:01,840 > 00:06:06,320 220 maraka rogove, mašina za veš a i kompjuter, dobra cena.
- 00:06:06,520 > 00:06:09,120 Nema šanse. 280.-250.
- 00:06:10,160 > 00:06:12,320 Prodato. - Rukujmo se.
- 00:06:16,920 > 00:06:19,360 Ja ću ti pomoći tata. - U redu je, ne treba.
- 00:06:33,480 > 00:06:34,840 Na ovu stranu.
- 00:06:56,160 > 00:06:57,600 Tata.
- 00:06:57,800 > 00:06:59,560 Rusi su se opet napili.
- 00:07:14,600 > 00:07:16,080 Pogledaj.
- 00:07:17,720 > 00:07:19,840 Rusi su nam dali vodu umesto nafte.
- 00:07:23,160 > 00:07:24,520 Šta?
- 00:07:24,720 > 00:07:27,600 Voda. Pogledaj.
- 00:07:46,040 > 00:07:47,480 Prava nafta.
- 00:07:52,800 > 00:07:55,360 Voda. - Bure je puno vode.
- 00:07:55,520 > 00:07:57,680 Celo bure?
- 00:08:11,320 > 00:08:13,080 Ne razumem ništa.
- 00:08:13,240 > 00:08:16,400 Zašto nosiš naočare kad su ti polomljene?
- 00:08:16,640 > 00:08:19,680 Može malo novca za bebu koju čeka.

ANEXO I: LISTA DE DIÁLOGOS (V. EN SERBIO)

- 00:08:20,120 > 00:08:22,160 Za operaciju.
- 00:08:24,240 > 00:08:26,880 Majka vam se zahvaljuje.
- 00:08:27,080 > 00:08:30,960 - Šta je sad? Gledala je na ultra zvuk, nosi dvojke.
- 00:08:31,120 > 00:08:33,960 Marš, šupčino ciganska.
- 00:08:56,600 > 00:08:58,240 Vrata, vrata.
- 00:09:13,440 > 00:09:14,840 Stoj, ko ide?
- 00:09:16,560 > 00:09:19,480 Halo. - Ko si ti?
- 00:09:19,680 > 00:09:21,880 Matko Destanov. Digni ruke.
- 00:09:24,680 > 00:09:26,040 Digni ruke.
- 00:09:26,200 > 00:09:27,640 Zovem Goose!
- 00:09:33,040 > 00:09:36,600 Noćas ću ići u Mađarsku.
- 00:09:36,800 > 00:09:39,400 U "Peć".
- 00:09:40,560 > 00:09:45,120 Pođi na sajam kad god hoćeš, ali ne vraćaj se bez verenice.
- 00:09:45,320 > 00:09:47,120 Razumeš?- Naravno!
- 00:09:47,320 > 00:09:49,960 Dobar dan, gazda, Grga.
- 00:09:51,200 > 00:09:53,480 Ah, mali pizdonja, od kuda ti?
- 00:09:53,680 > 00:09:55,840 Ja? Pa nisam prvi put ovde.
- 00:10:00,840 > 00:10:04,200 Da bio si, pre pet godina. - Ja? Ne.
- 00:10:04,440 > 00:10:08,560 Ne odgovaraj mi. - Istina, nisam bio tu.
- 00:10:08,800 > 00:10:11,360 Neki ljudi se sele više puta
- 00:10:11,560 > 00:10:14,840 Pre osam godina, otprilike.- Osam? Nemoguće.
- 00:10:17,680 > 00:10:19,200 O da, da.
- 00:10:19,440 > 00:10:23,360 Svaka čast, stric Grga.
- 00:10:28,840 > 00:10:31,320 Pogledaj me u oči.- Gledam te.
- 00:10:31,560 > 00:10:34,600 Ne laži mi? Zašto si tu.
- 00:10:34,800 > 00:10:37,800 Dok sam živ, zahvalan sam tvome ocu.
- 00:10:38,040 > 00:10:40,520 Dva puta mi je spasio život.
- 00:10:40,720 > 00:10:44,640 U Đenovi, i u Marselju. - Znam.
- 00:10:44,840 > 00:10:48,680 Kakav čovek, pravi gospodin, zajeb'o je pola mesta...
- 00:10:48,920 > 00:10:50,920...da me izbavi iz ćuze.
- 00:10:51,160 > 00:10:53,480 Pravi je gospodin.
- 00:10:54,680 > 00:10:57,640 Bio. Nek mu duša počiva u miru.
- 00:10:58,920 > 00:11:03,080 Čija duša?- Očeva. Lani.
- 00:11:05,280 > 00:11:08,440 Iznenaden? Nisi znao?
- 00:11:08,680 > 00:11:10,240 Bez pomoći sam. Nisam dobio ništa.
- 00:11:10,440 > 00:11:11,960 Izgubljen i usamljen.

JASMINA LAZIC

00:11:12,200 > 00:11:15,120 Niko da mi pomogne.
00:11:15,320 > 00:11:21,280 Bio si propast u njegovom životu.
Propalica, lenčuga, kockar, skitnica.
00:11:21,520 > 00:11:23,680 Ma dobro, to je bilo samo privremeno.
00:11:23,840 > 00:11:26,600nGrešiti je ljudski. Promenio sam se.
00:11:26,800 > 00:11:29,480 Nešto sam i naučio na tom teškom putu.
00:11:29,680 > 00:11:32,840 Stric Grga, imam fenomenalnu kombinaciju.

00:11:33,080 > 00:11:35,400 O čemu se radi? - Voz.
00:11:35,600 > 00:11:38,040 Voz natovaren sa 20 vagona goriva.
00:11:38,280 > 00:11:40,560 Goriva? 20 vagona, manje 3
00:11:41,600 > 00:11:44,720 Od smrti moga oca...
00:11:44,880 > 00:11:47,520 ...ne dobijam od nikoga pomoæ.
00:11:47,640 > 00:11:50,720 To je posao za profesionalce.
00:11:50,880 > 00:11:54,280 Prevariće te. Nov si u poslu.
00:11:54,520 > 00:11:59,080 A ne, ne, stric Grga. Za sve sam se pobrinuo.
Ovaj put me niko neće zajebati.
00:12:02,920 > 00:12:05,760 Zašto ti ja to pričam? Imam sve zapisano.
00:12:07,640 > 00:12:09,320 Pokazaću ti fax. Crno na belo.
00:12:12,280 > 00:12:14,360 Ne vraćaj se bez žene.
00:12:14,560 > 00:12:16,520 Koji ti je vrag pao na pamet?
00:12:16,760 > 00:12:18,680 Nasmej se, gade jedan.
00:12:22,000 > 00:12:25,720 Imam ovaj fax. Poslat "hitno". Sve je u njemu.
00:12:27,800 > 00:12:29,600 Svi detalji.
00:12:39,560 > 00:12:41,000 Ptičice.
00:12:42,880 > 00:12:44,440 Ovde sam.
00:12:49,920 > 00:12:54,640 Zovem Goose... Odgovori.
00:12:56,240 > 00:12:58,120 Pogledaj, sve je ovde, stric Grga.
00:12:58,360 > 00:13:01,680 Sve je na faxu.
00:13:03,520 > 00:13:06,120 Uložimo 70.000 maraka...
00:13:08,000 > 00:13:09,400 Šta je bilo, šefe?
00:13:09,640 > 00:13:13,760 Goose, reci radnicima da prestanu s poslom. Daj im pauzu.
00:13:14,000 > 00:13:15,680 U redu, šefe.
00:13:15,880 > 00:13:17,360 Pauza.
00:13:19,160 > 00:13:23,160 Pozajmiš mi 70.000, i za nedelju dana ti vratim 100.000.
00:13:29,800 > 00:13:31,800 Jesi video to?
00:13:32,040 > 00:13:34,440 O da, vidim, stric Grga.
00:13:37,040 > 00:13:40,000 Stric Grga, imaš jako puno novaca.

ANEXO I: LISTA DE DIÁLOGOS (V. EN SERBIO)

- 00:13:46,120 > 00:13:49,240 Ovo radim samo zbog tvoga oca.
- 00:13:49,480 > 00:13:52,400 Ne tražim te da vratiš novac, ali hoću potpuni izveštaj
- 00:13:52,640 > 00:13:56,520 o tome kako napreduje tvoj fantastični plan.
- 00:13:56,680 > 00:14:02,840 Izveštavaj me ili će te moji unuci živog oderati.
- 00:14:03,040 > 00:14:06,200 Je l' ti jasno?- Jasno, jasno.
- 00:14:15,680 > 00:14:19,880 Ludak. - Milioni. Maradona.
- 00:14:21,240 > 00:14:22,760 Zašto si mu rekao da je deda umro?
- 00:14:22,920 > 00:14:25,800U bolnici je, to ti je praktično isto.
-
- 00:14:26,040 > 00:14:31,160 Ima veliko stovarište cementa a nije mi nikada dao ni prebijene pare.
- 00:14:32,880 > 00:14:36,320 Zare, sine. S ovim novcima će tata da ti kupi auto...
- 00:14:36,520 > 00:14:38,680 ...i omogućiti ti lagodan život.
- 00:14:39,040 > 00:14:41,840 Ma daj ostavi me. Nikad ti neću oprostiti.
- 00:15:02,400 > 00:15:04,160 Zare.
- 00:15:12,000 > 00:15:14,760 Dođi da vidiš ovo čudo, sine.
- 00:15:25,760 > 00:15:27,720 U tome je prava investicija.
- 00:15:27,920 > 00:15:30,960 Samo Nemci mogu izumeti ovako nešto.
- 00:15:36,240 > 00:15:37,760 Ne brini. Tata ti je nešto obećao...
- 00:15:37,960 > 00:15:41,960...kad budem bogat, postavicu te za kapetana lađe.
- 00:16:13,960 > 00:16:15,400 Dadi.
- 00:16:22,080 > 00:16:24,480 Evo, dolazi naš dobrotvor, sine.
- 00:16:50,080 > 00:16:52,880 Pitbul. Terijer.
- 00:17:03,120 > 00:17:05,720 O, sreća je naklonjena hrabrima.
- 00:17:06,000 > 00:17:09,960 Pička ti materina. Hlebom te 'ranim a ti mi tako vraćaš, a?
- 00:17:11,280 > 00:17:12,800 Pa igra je, igra.
- 00:17:19,960 > 00:17:22,360 Dobrodoš'o, Dadi, moj dragi brate. - Ko je ovaj?
- 00:17:22,560 > 00:17:26,160 Šta te boli kurac ko je? - Samo pitam.
- 00:17:33,760 > 00:17:35,520 Na kraju svega Bog ostaje.
- 00:17:36,960 > 00:17:39,040 Je l' bi ja mogao nešto videti?
- 00:17:39,240 > 00:17:41,680 Prestani gledati u kockice. Čitaj to.
- 00:17:42,080 > 00:17:43,920 Hteo si da me vidiš.
- 00:17:44,680 > 00:17:47,440 Neću više da radim s kradljivcima.
- 00:17:47,640 > 00:17:51,920 A ti? Šta ti čekaš, oranž? Pa, daj piće čoveku.
- 00:17:57,200 > 00:18:00,040 Imam veliki projekat.- Ti?
- 00:18:00,240 > 00:18:02,480 Sto posto provereno.
- 00:18:03,800 > 00:18:05,840 To je naert veka.
- 00:18:06,920 > 00:18:09,280 Moj čovek iz Jordana mi je veza.

JASMINA LAZIC

- 00:18:09,480 > 00:18:11,680 Prodaje mi kompoziciju punu goriva
- 00:18:11,920 > 00:18:15,960 Dobijam ga jeftino.- Pa kupi ga.
- 00:18:21,880 > 00:18:23,400 Ali nemam novaca.
- 00:18:26,880 > 00:18:30,840 Zato mi ti trebaš. Ti poznaješ carinike.
- 00:18:31,040 > 00:18:33,160 Ne treba poznavati carinike.
- 00:18:33,320 > 00:18:36,238 Vredi ti jedno bugarsko pravilo.”Brate, kad imaš problem
- 00:18:36,238 > 00:18:40,680 i ne možeš da ga rešiš novcima, ti ga reši s mnogo novaca.”
- 00:18:44,000 > 00:18:45,360 Evo pičence.
- 00:18:48,560 > 00:18:49,920 Šta je ovo, šta je ovo?
- 00:18:52,800 > 00:18:54,680 Šta je ovo? Whisky sipaš u čašu za rakiju, a?
- 00:18:54,920 > 00:18:57,800 Je l' ga mrziš što je cigan? Marš, pička ti materina.
- 00:18:58,000 > 00:18:59,440 Ma ni govora. Marš napolje. Marš napolje svi!
- 00:18:59,640 > 00:19:02,840 Jebem li vam... i ti što je podržavaš, pička ti materina, marš napolje.
- 00:19:03,320 > 00:19:05,040 Svi marš napolje, majku vam jebem. – Laže.
- 00:19:05,24 > 00:19:09,000 Dobro. - Šta dobro?
- 00:19:10,720 > 00:19:12,240 Pička ti materina.
- 00:19:14,040 > 00:19:16,080 Ja sam bre čovek, a ne rasista.
- 00:19:18,240 > 00:19:21,680 Je l' tako Matko? - Uvek si bio tolerantan čovek.
- 00:19:21,920 > 00:19:24,760 Poznajem te od malena, Dadi. - Izvini, izvini.
- 00:19:24,960 > 00:19:26,920, Ma ništa, mogu ja piti i iz flaše.
- 00:19:27,160 > 00:19:29,480 A ne. Nema šanse.'Ajd' živeli.
- 00:19:29,680 > 00:19:31,840 Za posao.
- 00:19:38,240 > 00:19:40,360 A, što je sladak.
- 00:19:45,000 > 00:19:46,720 Mali ti ima dovoljno godina da se oženi.
- 00:19:46,920 > 00:19:50,400 Ko Zare? Ma nije star, nema godina ni za maturu
- 00:19:50,640 > 00:19:54,480 Je li pošten i dobre duše? -100 posto. Nema problema.
- 00:19:56,120 > 00:19:59,000 Blago tebi. Ti si jako srećan čovek.
- 00:19:59,200 > 00:20:02,880 A ne kao ja, okružen ološem.
- 00:20:03,040 > 00:20:07,240 Jebaću vam majku narkomansku. Samo još jednom nek' se ponovi.
- 00:20:10,960 > 00:20:15,640 A Dadi, koliko vidim tebi ništa ne fali.
- 00:20:15,920 > 00:20:18,680 Postigao sam sve u životu. Ali šta mi to vredi, šta mi to vredi?
- 00:20:18,920 > 00:20:21,000 Serem se ja na sve to u životu.
- 00:20:21,200 > 00:20:24,440 Imam veliku kuću, sličnu dvorcu
- 00:20:24,680 > 00:20:26,680 3.500 kvadrata
- 00:20:28,640 > 00:20:34,480 Očev spomenik. Niko u državi nema takav.
- 00:20:34,680 > 00:20:37,440 Je l' lep? - Jako je lep.
- 00:20:43,680 > 00:20:46,360 Zašto plačeš, Dadi?
- 00:20:46,600 > 00:20:48,320 Ne plači. - Zašto da ne plačem?

ANEXO I: LISTA DE DIÁLOGOS (V. EN SERBIO)

- 00:20:48,520 > 00:20:53,320 Zašto ne bi plakao?- Kuća je prelepa.
- 00:20:53,520 > 00:20:56,720 Sramota je. Sramota.- Kako to?
- 00:20:56,920 > 00:20:59,360 Žalostan sam zbog želje moga oca. Ali...
- 00:20:59,600 > 00:21:02,040...niko neće da se oženi mojom sestrom.
- 00:21:02,240 > 00:21:04,200 Sramota je.
- 00:21:04,440 > 00:21:08,240 Ne brini, brate moj. Sve će biti u redu.
- 00:21:08,440 > 00:21:12,560 Nego, uhvatimo se mi posla, pa da se onda lepo provedemo.
- 00:21:14,200 > 00:21:15,720 'Ajde živeli!
- 00:21:40,240 > 00:21:41,920 Halo, Aksim? Je l' me čuješ?
- 00:21:42,120 > 00:21:47,960 U problemima sam, pomagaj mi. Sine, čula sam da si bolestan.
- 00:21:48,200 > 00:21:54,000 Čula sam da si pevač.
- 00:22:08,520 > 00:22:10,560 Idi posluži gosta
- 00:22:10,720 > 00:22:14,800 Pa daj sačekaj da završi film. Idi baci vode, već jednom!
- 00:22:19,680 > 00:22:23,080 Kako ti se zove grupa? "Crni Obelisk"?
- 00:22:23,960 > 00:22:29,200 Prokleti telefon, ponovo je prekinuo. Taj đavo od telefona, đavo.
- 00:22:31,680 > 00:22:34,640 Ponovo se prekinula linija.
- 00:22:34,880 > 00:22:37,240 Ovo je đavo od telefona.
- 00:22:37,480 > 00:22:43,120 Idi zalij malo vodom telefonski stub! Prokleti telefon.
- Ovako ne mogu da radim.
- 00:22:43,360 > 00:22:46,200 Joj, ideš mi na živce
- 00:23:01,440 > 00:23:03,280 Hej ti. Dođi ovamo.
- 00:23:06,720 > 00:23:08,640 Ko? Ja?
- 00:23:08,880 > 00:23:13,400 Nemoj se praviti blesav, nikog ti ne čekaš. Stalno blejiš u mene.
- 00:23:13,640 > 00:23:15,680 Ja sam došao samo na jednu oranžadu.
- 00:23:17,720 > 00:23:19,160 Dođi ovamo.
- 00:23:22,960 > 00:23:26,600 Pa daj tu vodu već jednom. Požuri. Nosi tu kantu.
- 00:23:28,000 > 00:23:30,720 Uzmi kantu i odnesi vodu do telefonskog stuba.
- 00:23:35,880 > 00:23:37,680 Kreten. Ja? Zašto?
- 00:23:38,720 > 00:23:40,560 Prospi vodu.
- 00:23:40,800 > 00:23:44,520 Askime ne čujem te... ništa te ne čujem.
- 00:23:45,680 > 00:23:47,680 Prospi vodu.
- 00:23:48,640 > 00:23:53,800 Sad te čujem. Jasno i glasno.
- 00:23:53,960 > 00:23:58,520 Pošalji mi ploču prvim vozom.
- 00:23:58,720 > 00:24:01,400 Ujutro stiže.
- 00:24:01,640 > 00:24:03,400 A moja oranžada?
- 00:24:04,200 > 00:24:08,600,Stići će oranžada kad ti naraste brada.
- 00:24:51,960 > 00:24:53,560 Muzika.

JASMINA LAZIC

- 00:24:59,120 > 00:25:01,280 Moj dragi unuk.
- 00:25:01,480 > 00:25:03,440 Doneo sam ti nešto odeće.
- 00:25:05,920 > 00:25:07,760 Šta ti je doktor rekao? Doktor?
- 00:25:07,960 > 00:25:12,280 Da ću doživeti 100 godina, čim me ostave na miru, a onda u pakao.
- 00:25:12,480 > 00:25:15,880 A tvoja jetra? - A jetru ćemo staviti u lonac i skuvati.
- 00:25:16,880 > 00:25:18,440 Ne bi smeo više da piješ.
- 00:25:18,640 > 00:25:22,720 Što? A bogami ću piti.
- 00:25:22,920 > 00:25:24,88 Ma piću kad stignem i u pakao.
- 00:25:28,080 > 00:25:32,960 Ovo je bolnica! Ovde nema sviranja!
- 00:25:33,880 > 00:25:36,640 Doktorko, neæemo više ovako.
- 00:25:38,200 > 00:25:42,040 Šta mislite kako bi izgledalo kada bi svi dovodili muziku kada izlaze iz bolnice?
-
- 00:25:42,200 > 00:25:47,280 Gospođo nemate nikakvo pravo da se ljutite, nikako, nikako.
- 00:25:47,440 > 00:25:49,240 Malo pažnje!
- 00:26:13,560 > 00:26:16,960 Ovo je život!
- 00:26:34,200 > 00:26:36,480 Prava rakija. Stomak mi gori.
- 00:26:37,720 > 00:26:41,320 Unučo, moram ti nešto pričati.
- 00:26:46,320 > 00:26:49,600 Nemaš mame, a tata ti je kreten.
- 00:26:49,840 > 00:26:52,160 Prodao sam svoje stovarište cementa. - Prodao si?
- 00:26:52,400 > 00:26:57,000 Ode. Prodao sam ga onom lopovu, Dadanu. A novci su kod mene.
- 00:26:59,120 > 00:27:05,680 Ovi novci su za tvoju budućnost.
- 00:27:05,880 > 00:27:08,760 Ako ti budu trebali posle moje smrti...
- 00:27:08,960 > 00:27:11,080 ...idi kod mog prijatelja, kog nisam video 25 godina.
- 00:27:11,320 > 00:27:13,800 Znam. Grga Pitić. - Poznaješ ga? Odakle ga znaš?
- 00:27:14,040 > 00:27:18,360 Pa jednom si mi pričao o svojim prijateljima
- 00:27:19,280 > 00:27:23,320 Dvometraš sa rukama k'o lopate...
- 00:27:23,560 > 00:27:25,240 ...i dva reda zuba.
- 00:27:25,440 > 00:27:29,040 Red zlatnih.....red normalnih.
- 00:27:29,920 > 00:27:33,280 Elegantan kao vampir.
- 00:27:34,600 > 00:27:37,800 Muzika... agresija!
- 00:28:05,440 > 00:28:08,240 Hej! Ovde pucaj, budalo! Ovde pucaj!
- 00:28:08,520 > 00:28:13,640 Evo ti saksija! Evo ti i druga! Evo ti i sto! Evo ti i stolice!
- 00:28:48,880 > 00:28:52,440 Jednom ću ti pričati, stari. Mrzim smrt.
- 00:29:32,520 > 00:29:37,760 "Luis, mislim da je ovo početak divnog prijateljstva.
- 00:29:48,040 > 00:29:51,600 Šefe, čik pogodite razliku.
- 00:30:05,560 > 00:30:07,520 Naš viski je bolji od originalnog.
- 00:30:07,880 > 00:30:10,800 Naravno. Naša tehnologija je bolja.

ANEXO I: LISTA DE DIÁLOGOS (V. EN SERBIO)

- 00:30:17,920 > 00:30:21,960 Čija su to deca?- Tvoja su, deda.
- 00:30:24,120 > 00:30:25,560 Sedite.
- 00:30:37,960 > 00:30:40,080 Dosta bre, deco.
- 00:30:44,320 > 00:30:49,120Ti, šta nameravaš? - Svuda sam tražio ženu.
- 00:30:49,320 > 00:30:54,000 Bio je na 28 sajмова. - I nisi našao ženu?
- 00:30:56,000 > 00:30:58,080Odgovori, mamlaze.
- 00:30:58,320 > 00:31:03,960 Puno je ženski za zabavu i za poševiti, ali nema ni jedne za udaju.
- 00:31:04,120 > 00:31:08,960 Kako? Svi su tvoji prijatelji, oženjeni i imaju decu.
- 00:31:09,160 > 00:31:12,480 Kad sam bio u tvojim godinama, već sam se četiri puta ženio.
- 00:31:13,120 > 00:31:14,640 Ukus?
- 00:31:16,080 > 00:31:18,920 Idi i pronadi ženu.
- 00:31:19,120 > 00:31:23,520 Ma, deda nemoj mi previše prièati. Kakva ti je bila peta?
- Je l' ti ona ukrala srce?
- 00:31:23,760 > 00:31:26,320 Reci mi.
- 00:31:31,840 > 00:31:34,480 Moj golubčiču.
- 00:31:36,640 > 00:31:41,040 Sama spomen na nju je dovoljna da mi srce zaigra.
- 00:31:42,000 > 00:31:44,080 Ah, moj golubčiču...
- 00:31:46,880 > 00:31:48,720 A, to nam je u krvi. To ja volim.
- 00:31:49,000 > 00:31:52,840 Koju pogledam, a krv mi uzavrije, ta je prava. Tu ja hoću, tu.
- 00:31:53,080 > 00:31:56,800 Kada će to biti? Kad budem mrtav?
- 00:31:57,000 > 00:32:00,520 Pa budi dobar dečko i već se jednom oženi.
- 00:32:00,760 > 00:32:05,080 Juče sam ponovo imao napad. Slabo vidim.
- 00:32:05,320 > 00:32:06,840 Ponovno? - Ponovno, ponovo.
- 00:32:07,560 > 00:32:12,840 Poslednji put te molim: nađi sebi ženu.
- 00:32:13,080 > 00:32:16,320 Odvezi me u bolnicu, da ne umrem ovde.
- 00:32:16,560 > 00:32:19,000 A izaći ću napolje....na tvoje venčanje.
- 00:32:19,240 > 00:32:21,360 Pronadi mi snaju.
- 00:32:21,560 > 00:32:23,600 Ne brini, deda.
- 00:32:23,840 > 00:32:25,160 Kuš, mačko.
- 00:32:27,840 > 00:32:30,680 Crna mačka je opasna, donosi nesreću.
- 00:32:50,800 > 00:32:52,120 Minčo, treba mi tvoja omoć večeras.
- 00:32:52,320 > 00:32:57,480 Pazi na putnički voz,a ja ću na teretni.
- 00:33:15,160 > 00:33:17,200 Evo mog voza.
- 00:33:17,400 > 00:33:18,800 Jedan...
- 00:33:20,080 > 00:33:23,640...dva, tri...
- 00:33:27,560 > 00:33:29,680...pet...
- 00:33:30,360 > 00:33:32,560 ...šest...

JASMINA LAZIC

- 00:34:04,320 > 00:34:06,000 ...devetnaest...
- 00:34:06,600 > 00:34:08,200...i dvadeset.
- 00:34:08,400 > 00:34:09,760 Ku - ku! Sve je u redu.
- 00:34:09,960 > 00:34:13,000 To treba proslaviti.
- 00:34:17,520 > 00:34:20,480 Ustr'o sam se, da me neko ne zavrne.
- 00:34:22,720 > 00:34:25,880 Voz je tu, kako smo se dogovorili.
- 00:34:26,120 > 00:34:28,160 A moja lova? Svi ste dobili kol'ko ste tražili.
- 00:34:28,360 > 00:34:31,360 A opet srce mi zadrhta, kad voz dođe na granicu.
- 00:34:31,600 > 00:34:34,080 Pa neće valjda sad neko da me zajebe? - Daj opusti se.
- 00:34:34,280 > 00:34:36,120 Živeli.
- 00:34:54,880 > 00:34:56,880 Zašto se sakrivaš
- 00:34:57,120 > 00:35:01,200 Daj molim te, pa ja sam jeben zakon ovde! Dođi.
- 00:35:01,560 > 00:35:03,400 Stani, mladiću!
- 00:35:07,920 > 00:35:09,840 Stoj! Ta torba je za mene, brate.
- 00:35:10,560 > 00:35:13,040 Zašto? Jesam sve pošteno podmaz'o, a? Sve je u redu.
- 00:35:58,560 > 00:36:00,400 Gde je ostatak?
- 00:36:00,760 > 00:36:03,840 Nema više, evo, boga mi.
- 00:36:17,680 > 00:36:19,640 Brate, to mora da je nesporazum.
- 00:36:22,760 > 00:36:24,640 Marš u pakao! Ma pogrešno ste shvatili...
-
- 00:36:25,480 > 00:36:27,640 Pederu, ubićemo te. - Nemoj, jebote.
- 00:36:33,920 > 00:36:36,720 Sram te bilo.
- 00:36:48,200 > 00:36:50,880 Tu je mala ptičica. Spava.
- 00:38:15,280 > 00:38:17,000 Moja torba.
- 00:38:26,720 > 00:38:29,240 Vрати mi torbu, lopove.
- 00:38:31,760 > 00:38:33,560 Jebem ti mrtvu mater.
- 00:38:46,360 > 00:38:49,280 Sidi dole, životinjo.
- 00:38:54,600 > 00:38:57,160 Hoću nazad svoju torbu.
- 00:39:06,160 > 00:39:08,320 Popeću se gore.
- 00:39:14,880 > 00:39:19,240 Vreme je da se pogledamo...
- 00:39:19,440 > 00:39:21,560... oči u oči!
- 00:39:21,760 > 00:39:25,160 Samo ja i ti, mater ti jebem.
- 00:39:25,360 > 00:39:28,240 Prekleti kurvin sine.
- 00:39:38,240 > 00:39:39,800 Torba!
- 00:39:46,760 > 00:39:49,800 A joj, čovječe, to je previsoko.
- 00:40:06,280 > 00:40:08,520 Dadane, brate. Dobro.
- 00:40:15,160 > 00:40:18,040 Dadane, Ja sam. Matko.
- 00:40:18,760 > 00:40:21,000 Voz nije tu! - Šta?
- 00:40:21,240 > 00:40:23,720 Je l' prešao granicu?

ANEXO I: LISTA DE DIÁLOGOS (V. EN SERBIO)

- 00:40:26,160 > 00:40:30,960 Odgovori mi. Gde je mojih 17 vagona, za koje si mi pričao?
- 00:40:31,200 > 00:40:35,960 Pre 30 minuta je prešao granicu. Tu je negde.
- 00:40:36,200 > 00:40:39,920 Tu? Gde? Voz se ne može tako lako izgubiti.
- 00:40:40,160 > 00:40:44,520 Neko me je drogirao. Spavao sam samo 10 minuta.
- 00:40:44,760 > 00:40:46,400 Ko te je drogirao
- 00:40:46,640 > 00:40:47,960 On.
- 00:40:49,240 > 00:40:52,520 On je bio.- Ta svinja?
- 00:40:54,440 > 00:40:58,640 Moji bugarski carinici nisu videli nikakav voz.
- 00:40:59,840 > 00:41:03,960 Lažu. Namestili su mi.
- 00:41:04,200 > 00:41:07,440 Pa voz ide po pruzi, a ne kroz šumu.
- 00:41:07,640 > 00:41:10,240 Ne može tako lako ispaliti, je li tako šefe?
- 00:41:12,960 > 00:41:15,360 Nema šanse, u pičku materinu.
- 00:41:29,440 > 00:41:30,920 Poštovana publiko...
- 00:41:31,160 > 00:41:35,800 Posle uspešne turneje po zemljama Magreba, Azije i Australije...
- 00:41:36,040 > 00:41:42,320 ...”Crni Obelisk” je stigao i ovde u vaše pitomo naselje na obalama
Dunava.
- 00:41:42,560 > 00:41:45,240 Jedinstvena tačka na svetu..
- 00:41:45,440 > 00:41:51,120 ...vadenje eksera iz grede na impresivan način.
- 00:41:51,320 > 00:41:56,200 To nije bila obična borba, to je bilo: čovek protiv King Konga.
- 00:41:56,360 > 00:41:57,880 Koga? - Kako koga.
- 00:41:58,120 > 00:41:59,640 Pa jebeni Bugari.
- 00:41:59,840 > 00:42:05,360 Jedan mi je prišao iza vrata, a jedan sa strane.
- 00:42:05,600 > 00:42:08,040 Recite mi kako se zovete? - Rambo.
- 00:42:08,240 > 00:42:12,680 Evo, aplauz za ovog simpatičnog mladića po imenu Rambo.
- 00:42:12,840 > 00:42:17,200 Došli su i vaših pet minuta...
- 00:42:17,400 > 00:42:22,080 Približava se veliki, nezaboravni i spektakularni trenutak.
- 00:42:22,240 > 00:42:27,720 To je trenutak koji se jedanput gleda
nikada ne zaboravlja i zauvek pamti.
- 00:42:27,920 > 00:42:31,840 Ja sam im predlagao fer borbu.
- 00:42:32,080 > 00:42:35,760 A on Dadi zamisli, odmah nisko udarcem u jaja.
- 00:42:36,000 > 00:42:40,680 Zgrabio sam ga za kosu i mahao
njegovom glavom okolo. Popizdio sam.
- 00:42:40,880 > 00:42:45,480 Ali morao sam èuvati svoju kožu, je l' tako, a?
- 00:43:36,920 > 00:43:43,400 Ima da mi vratiš novce do 23:00 h večeras.
- 00:43:43,600 > 00:43:45,680 Inače ću te objesiti za jaja na onaj ventilator tamo.
- 00:43:50,600 > 00:43:52,880 Pa ćeš glumiti astronauta.

JASMINA LAZIC

- 00:43:53,920 > 00:43:55,280 Idiot.
- 00:44:02,760 > 00:44:04,840 Je l' imaš novce?
- 00:44:06,160 > 00:44:07,480 U govnama sam.
- 00:44:07,720 > 00:44:11,560 Tri vagona su bili moji. Sve što sam im'o uložio sam u njih.
- 00:44:28,760 > 00:44:34,520 Imam sjajnu ideju. Možemo problem rešiti i drugačije.
- 00:44:36,280 > 00:44:39,520 Večeras sam kupio stovarište tvoga oca u bolnici.
- 00:44:39,720 > 00:44:43,000 Stovarište cementa? - Sve sam mu platio.
- 00:44:43,200 > 00:44:45,320 Pitaj njega ako hoćeš.
- 00:44:45,560 > 00:44:50,320 To nije dovoljno da pokrije tvoj dug. Samo dve trećine.
- 00:45:00,000 > 00:45:02,880 Zato imam bolju ideju.
- 00:45:11,240 > 00:45:15,480 Imaš zgodnog sina. I ja imam zgodnu sestru.
- 00:45:18,560 > 00:45:23,120 Sredi da se venčaju i zaboraviću na tvoj dug.
- 00:45:23,320 > 00:45:26,880 A, ne Dadi, daću ti šta god hoćeš ali to je nemoguće. –Zašto?
- 00:45:29,400 > 00:45:31,120 Evo, da se kladim.
- 00:45:31,320 > 00:45:32,800 Ime?
- 00:45:34,320 > 00:45:39,320 Budi fer, Dadane. Gde će ti duša? Kako možeš predložiti tako nešto?
- 00:45:39,560 > 00:45:42,800 Tvojjoj sestri je 25, a mom sinu 17.
- 00:45:43,080 > 00:45:46,360 Pa? Mlađi frajeri vole starije ženske.
- 00:45:46,560 > 00:45:48,560 Ali to nije sve, Dadi.
- 00:45:48,840 > 00:45:51,520 Šta još? - Ti znaš...
- 00:45:51,720 > 00:45:55,880 Jesi je ti nazvao "Štrumpfeta". Ona je mala ko bubamara.
- 00:45:56,120 > 00:45:59,400 Pa šta onda? Dijamant što je manji, to je skuplji.
- 00:46:02,160 > 00:46:04,920 Hoćete se kladiti?
- 00:46:11,000 > 00:46:12,320 Ruke k sebi, stoko.
- 00:46:14,880 > 00:46:16,600 Dogovorili smo se. Daj ruku.
- 00:46:16,800 > 00:46:19,600 Ne dam. Prevaren sam.
- 00:46:19,840 > 00:46:22,960 Hoću da znam ko mi je ukrao voz i ko me je drogirao.
- 00:46:23,160 > 00:46:28,040 i ko je prevario i pokrao mog oca!
- 00:46:28,240 > 00:46:31,080 Safet, Safet. Kazačok.
- 00:46:31,280 > 00:46:34,400 Ti si prevario mog oca!
- 00:46:47,680 > 00:46:49,160 Poslednja šansa.
- 00:46:53,640 > 00:46:55,960 Spektakularni trenutak je tu.
- 00:47:08,040 > 00:47:10,760 Ljubim te u tvoju veliku guzicu.
- 00:47:31,280 > 00:47:32,880 Mirno!
- 00:47:34,480 > 00:47:38,000 Jedan, dva, tri... sloboda.
- 00:48:27,960 > 00:48:29,560 Pederu!
- 00:48:58,520 > 00:49:00,040 Je l' slobodno?
- 00:49:03,520 > 00:49:06,960 Šta ćeš? - Orandžadu.
- 00:49:33,280 > 00:49:36,000 Hej ti.- Ja?

ANEXO I: LISTA DE DIÁLOGOS (V. EN SERBIO)

- 00:49:36,200 > 00:49:37,840 Idi donesi mi sladoled.
- 00:49:50,840 > 00:49:53,440 Nisam klinac. Ne možeš me slati po sladoled.
- 00:49:53,640 > 00:49:58,320 Pa stalno piljiš u mene. Mogu da te pošaljem gde god hoću.
- 00:50:01,240 > 00:50:03,680 Je l' tako? - Naravno.
- 00:50:22,760 > 00:50:24,400 Makni se, tele jedno.
- 00:50:25,320 > 00:50:27,240 Jagoda ili vanila?
- 00:50:27,480 > 00:50:31,080 Jagoda i vanila. Četiri puta.
- 00:51:34,480 > 00:51:36,560 Gde si krenuo?
- 00:51:37,680 > 00:51:39,400 Zašto žuriš?
- 00:51:40,920 > 00:51:42,880 Nešto ti moram ispričati.
- 00:51:57,240 > 00:52:01,680 I gde si se uputio? - Da dovršim oranžadu.
- 00:52:07,120 > 00:52:09,840 Čujem da se ženiš.
- 00:52:10,080 > 00:52:13,240 Samo si mislim... mlad si, zgodan...
- 00:52:13,480 > 00:52:15,040 Baš mi se sviđaš.
- 00:52:15,240 > 00:52:17,800 I sad ćeš da se ženiš.
- 00:52:18,040 > 00:52:21,120 Da se ženim? 'Ko će se ženiti?
- 00:52:21,320 > 00:52:23,000 Samo na tebe mislim.
- 00:52:23,200 > 00:52:25,640 Ja te stalno pratim, čitavo vreme.
- 00:52:25,840 > 00:52:28,480 Ali kraj je. Nema više.
- 00:52:30,400 > 00:52:34,080 To je laž. Neko želi da mi smesti.
- 00:52:34,560 > 00:52:37,800 Nije istina. Premlad sam, da bih se oženio.
- 00:52:38,040 > 00:52:40,640 Pripremi se za veridbu.
- 00:52:40,840 > 00:52:45,680 Čula sam ti oca i Dadana prošle noći u bakinoj gostionici
- 00:52:45,920 > 00:52:49,080 Oni su se dogovorili.
- 00:52:55,800 > 00:52:57,800 Šteta. Evo.
- 00:53:44,440 > 00:53:48,040 Dadan mi je uzeo stovarište. Neka ga nosi đavo.
- 00:53:49,280 > 00:53:54,960 Sada hoće da prevari i mene.
- Koliko je ljudi već prevario i pobio, ha.
- 00:53:55,800 > 00:54:00,120 Dobio je voz i stovarište. Šta još hoće?
- 00:54:00,360 > 00:54:01,960 Šta hoće?
- 00:54:02,160 > 00:54:04,160 Mater mu.
- 00:54:05,560 > 00:54:07,400 Rusi dolaze!
- 00:54:08,640 > 00:54:10,560 Dobra voda.
- 00:54:12,560 > 00:54:14,800 Nešta drugo hoće.
- 00:54:16,760 > 00:54:18,240 Dadan hoće svadbu.
- 00:54:18,480 > 00:54:22,880 Da bi rešio moj dug.
- 00:54:23,720 > 00:54:26,080 Svadbu? Ko, za koga?

JASMINA LAZIC

00:54:27,240 > 00:54:30,960 Moj sin Zare, za njegovu sestru.
00:54:31,160 > 00:54:33,160 Za onu što je zovu Bubamara.
00:54:33,400 > 00:54:36,960 Auu, ta mala, debela grozna kreatura? To je gadno.
00:54:37,160 > 00:54:40,120 Šta je ima, metar i žilet.
00:54:40,360 > 00:54:45,040 E, vreme je da posetim svog prijatelja Grgu Pitića...
00:54:45,240 > 00:54:47,840 ...i tražim njegovu pomoć. - Kasno je.
00:54:51,640 > 00:54:55,440 Grga Pitić... je mrtav.
00:54:55,640 > 00:54:57,600 Mrtav?
00:55:11,760 > 00:55:14,800 Neka njegova duša počiva u miru. Inače ne pijem...
00:55:15,040 > 00:55:17,960 ...ali sada ću popiti za njegovu dušu, čašu rakije.
00:55:41,120 > 00:55:42,680 Deda.
00:55:48,160 > 00:55:50,320 Evo mog unuka.
00:55:50,560 > 00:55:52,600 Kakav je, a?
00:56:01,560 > 00:56:03,000 'Ajd' upoznajte se.
00:56:03,200 > 00:56:05,000 Zdravo, sestro.
00:56:05,800 > 00:56:07,720 Jesi li je video? - Koga?
00:56:07,960 > 00:56:09,480 Pa, malu.
00:56:13,080 > 00:56:14,440 Nisam.
00:56:14,640 > 00:56:16,320 Medicinska sestra.
00:56:16,560 > 00:56:19,000 Slatka je k'o šećer.
00:56:19,200 > 00:56:22,640 A sise, a telo...
00:56:22,880 > 00:56:25,480 ...a dupe. Sve joj stoji.
00:56:25,680 > 00:56:29,600 Deda, hoću ljubav na prvi pogled.
Kao grom da me pogodi i ništa drugo.
00:56:29,800 > 00:56:33,440 Ljubav na prvi pogled? Pričaš gluposti.
00:56:34,520 > 00:56:37,680 Deda, sin tvog preminulog prijatelja se javio.
00:56:37,920 > 00:56:39,520 Došao je po pomoć.
00:56:40,600 > 00:56:42,880 Sve novce su mu ukrali.
00:56:43,080 > 00:56:46,400 Pusti mene da se ja pobrinem za tog malog lopova, Grga.
00:56:46,600 > 00:56:50,440 Živog ću ga oderati i napuniti olovom.
00:56:50,640 > 00:56:54,320 A ne, ne. Idem s tobom. Hoću da vidim Zarjev grob.
00:56:54,520 > 00:56:56,400 Dobro deda, kako ti hoćeš.
00:56:57,600 > 00:57:00,280 Ja sam samo predložio.
00:57:00,600 > 00:57:04,440 Nisi me čuo. Tebi govorim.
00:57:04,640 > 00:57:07,680 Neću se udati na takav način. - Sram te bilo.
00:57:08,880 > 00:57:10,240 Gospođice, molim vas, pustite me...
00:57:10,480 > 00:57:12,720 Ti nisi moj brat, nego dušman.
00:57:12,960 > 00:57:15,320 Nisi mi brat. Siledžija si.
00:57:15,560 > 00:57:17,280 Eto šta si ti, eto.

ANEXO I: LISTA DE DIÁLOGOS (V. EN SERBIO)

- 00:57:18,360 > 00:57:22,160 Da me mama i tata proklinju iz groba što se nisi udala?
- 00:57:22,360 > 00:57:24,000 Ma neću i neću.
- 00:57:24,480 > 00:57:26,960 Neću se udati. Neću.
- 00:57:27,640 > 00:57:31,920 Kad dođe moja prava ljubav, udaću se za njega.
- 00:57:34,080 > 00:57:37,000 Dužina, 68. - Ko je on?
- 00:57:37,200 > 00:57:40,000 Ha, reci. Ko je on?
- 00:57:40,200 > 00:57:42,520 Znaću kad ga vidim.
- 00:57:42,720 > 00:57:46,360 Jednom sam ga videla u snovima. Znam kako izgleda.
- 00:57:46,560 > 00:57:49,560 Poznam njegove oči, obraz, usnice.
- 00:57:49,760 > 00:57:51,240 Velik je, jako velik...
- 00:57:51,480 > 00:57:55,320 Koji će takav atleta tebe hteti, idiotkinjo?
- 00:57:55,560 > 00:57:57,600 Visoka si metar i žilet.
- 00:57:57,840 > 00:57:59,680 Videćeš da će se jednom pojaviti.
- 00:57:59,960 > 00:58:03,160 Grudi, 88. - Ma šuti, šuti!
- 00:58:03,400 > 00:58:04,720 Safet.
- 00:58:04,920 > 00:58:06,440 Umiri je.
- 00:58:11,040 > 00:58:13,520 Hoću da imam mira u vlastitom domu!
- 00:58:30,200 > 00:58:33,600 Pusti me. Udaću se za svoju pravu ljubav!
- 00:58:39,040 > 00:58:40,440 Povuci.
- 00:58:44,120 > 00:58:46,920 Mala sestrice...
- 00:58:47,240 > 00:58:51,000 Šta ćeš sad, mala sestrice?
- 00:58:59,680 > 00:59:01,640 Jesi li se predomislila?
- 00:59:03,600 > 00:59:06,200 Pustiću te u fontanu, je l' ti jasno?
- 00:59:06,760 > 00:59:09,960 U jebem ti... Ponovi.
- 00:59:10,160 > 00:59:12,600 Udaću se jedino za svoju pravu ljubav!
- 00:59:12,840 > 00:59:16,520 Gde će ti duša? - Mama i tata te gledaju odozgo.
- 00:59:16,720 > 00:59:19,200 Ništa se ne vidi, oblačno je gore.
- 00:59:55,640 > 00:59:57,520 'Aj'mo ruke gore.
- 01:00:01,560 > 01:00:04,160 A Dadane, baš ti je lepo.
-
- 01:00:05,040 > 01:00:08,040 'Ajde makni se da sedne starija žena.
- 01:00:19,160 > 01:00:20,520 Čestitam.
- 01:00:20,680 > 01:00:22,440 Hoćete nešto da popijete? - Jednu kafu.
- 01:00:22,600 > 01:00:24,720 Samo kafu? - Samo kafu.
- 01:00:24,960 > 01:00:26,920 Pa onda je l' ti mogu nekako pomoći?
- 01:00:27,120 > 01:00:29,600 Pitaj onog idiota Matka.
- 01:00:29,840 > 01:00:32,640 Pazi na kuhinju, toga se najviše bojim.

JASMINA LAZIC

- 01:00:35,160 > 01:00:40,440 Vidiš, ona što izgleda ko vampir i ona žena-majmun, one su udate.
- 01:00:42,320 > 01:00:44,600 Samo je ona mala ostala.
- 01:00:44,840 > 01:00:47,840 Zovu je Bubamara ili kuglica.
- 01:00:48,040 > 01:00:49,520 Taj patuljak?
- 01:00:49,720 > 01:00:51,760 Ta, ono je njena venčanica.
- 01:00:52,000 > 01:00:53,640 E, pa sretno ti.
- 01:00:54,880 > 01:00:56,320 Nikad.
- 01:00:57,040 > 01:00:59,880 Došla sam radi posla.
- 01:01:00,040 > 01:01:01,400 Kakvog posla, Sujka?
- 01:01:01,600 > 01:01:04,000 Hoćeš li oženiti moju Idu?
- 01:01:04,200 > 01:01:06,360 Vidim da si je zapazio.
- 01:01:07,080 > 01:01:08,880 Moja Ida.
- 01:01:09,080 > 01:01:13,080 U celoj regiji nećeš naći lepšu djevojku.
- 01:01:13,320 > 01:01:18,840 Hranila sam je od rođenja.
- 01:01:19,040 > 01:01:20,880A svuda je bila.
- 01:01:21,080 > 01:01:24,440 Sve sam joj pružila da bi bila lepa.
- 01:01:25,960 > 01:01:28,640 Kupovala sam joj talijansku robu...
- 01:01:28,880 > 01:01:33,560 ... vodila je u Rim u Napulj... - Lažljivica.
- 01:01:33,800 > 01:01:36,360 Pokazala sam joj sve države.
- 01:01:36,560 > 01:01:39,720 I boga mi, na kraju smo išli u Švedsku.
- 01:01:39,960 > 01:01:42,280 Znam. Da bi prosili.
- 01:01:44,520 > 01:01:50,240 Bolje nego kopati po smeću kao ti.
- 01:01:51,280 > 01:01:53,280 Reci koliko hoćeš?
- 01:01:55,760 > 01:01:59,080 Daj mi 35.000 maraka.
- 01:02:01,760 > 01:02:04,440 O mama mia.
- 01:02:05,640 > 01:02:07,800 15.000 na dve rate.
- 01:02:08,040 > 01:02:09,840 Za to se ni ja ne bih udala.
- 01:02:10,240 > 01:02:13,640 17. 000 na tri rate? - Odjednom.
- 01:02:13,920 > 01:02:16,520 Tvoja baka se dobro cenka.
- 01:02:16,800 > 01:02:18,920 Prodaje te k'o kravu.
-
- 01:02:20,040 > 01:02:21,720 Nikad.
- 01:03:08,800 > 01:03:10,520 Nosi me.
- 01:03:11,520 > 01:03:13,640 Hajde, nosi me.
- 01:03:33,160 > 01:03:34,440 Strašan si frajer.
- 01:03:34,920 > 01:03:36,880 Sad me poljubi.
- 01:03:38,560 > 01:03:40,400 Poljubi me, idiote.
- 01:05:04,640 > 01:05:06,240 Prokleta kravata.

ANEXO I: LISTA DE DIÁLOGOS (V. EN SERBIO)

- 01:05:08,840 > 01:05:11,680 Spasi me deda. Nemoj dopustiti da se oženim.
- 01:05:23,560 > 01:05:25,560 Popiću mu krv.
- 01:05:26,400 > 01:05:28,160 Smiri se.
- 01:05:30,240 > 01:05:32,640 Daj mi pištolj. Smiri se.
- 01:05:32,880 > 01:05:34,680 Ma daj ovamo pištolj. - Ubiću ga, boga mi.
- 01:05:38,760 > 01:05:40,560 Vрати mi pištolj! Sram te bilo.
- 01:05:40,800 > 01:05:42,200 Ovamo pištolj.
- 01:05:42,840 > 01:05:45,440 Saberi se malo.
- 01:05:53,520 > 01:05:55,440 Pokazaću ja njemu.
- 01:06:00,440 > 01:06:03,840 Znam ja šta moram da uradim.
- 01:06:04,240 > 01:06:07,160 Zaboravi, neću. - Slušaj.
- 01:06:07,440 > 01:06:09,840 Slušaj me. Skoro sam poginuo.
- 01:06:10,120 > 01:06:12,760 Njen brat Dadan je ratni zločinac.
- 01:06:13,000 > 01:06:14,880 Istrjebiće nam celu familiju.
- 01:06:15,120 > 01:06:18,640 Napiće nam se krvi...
- 01:06:18,880 > 01:06:22,280 Ogledalo, mrtvi sa mrtvima...
- 01:06:22,600 > 01:06:24,360...živi sa živima, deca i njihovi roditelji.
- 01:06:25,640 > 01:06:28,280 Dva meseca. Potom se rastani.
- 01:06:30,040 > 01:06:32,360...mrtvi sa mrtvima, živi sa živima...
- 01:06:33,800 > 01:06:35,480 Neću se oženiti i gotovo.
- 01:06:42,120 > 01:06:43,800 Neću.
- 01:06:50,120 > 01:06:54,120 Sprečiću venčanje na apsolutno elegantan način.
- 01:07:01,400 > 01:07:02,800 Zare.
- 01:07:07,160 > 01:07:09,160 Kazniću te.
- 01:07:09,360 > 01:07:12,440 Odslužićeš vojni rok u zoološkom vrtu.
- 01:07:20,600 > 01:07:24,040 Jebem te u glupi mozak pubertetski.
- 01:07:33,400 > 01:07:34,840 Gde je?
- 01:07:35,000 > 01:07:36,760 Ko? - Tvoj unuk.
- 01:07:39,320 > 01:07:41,720 Samo ti sedi i igraj se. Sjajno.
- 01:07:42,360 > 01:07:46,360 Šta ti je tata? Hoćeš da nas Dadan sve pokolje?
- 01:07:49,680 > 01:07:52,640 Gde je moj sin? - Ne znam i nije me briga.
- 01:07:52,880 > 01:07:55,200 Gde je? - Pojma nemam.
-
- 01:08:06,400 > 01:08:08,080 Izadi odatle.
- 01:08:08,600 > 01:08:10,880 Ne pokušavaj sakriti cipele.
- 01:08:16,200 > 01:08:17,960 Može te biti sramota.

JASMINA LAZIC

- 01:08:18,200 > 01:08:19,680 Sram vas bilo.
- 01:08:25,960 > 01:08:29,920 Mrtvi sa mrtvima, živi sa živima...
- 01:08:58,360 > 01:08:59,880 Deda.
- 01:09:11,520 > 01:09:13,600 Ne diše.
- 01:09:16,960 > 01:09:18,880 Deda je umro.
- 01:09:19,120 > 01:09:20,480 Dođi.
- 01:09:20,960 > 01:09:22,880 Mrtav je.
- 01:09:24,000 > 01:09:26,320 Deda je umro.
- 01:09:42,720 > 01:09:45,280 Srce mu je stalo.
- 01:09:52,640 > 01:09:54,000 Mrtav...?
- 01:09:58,000 > 01:10:01,680 Ali umro si na dan unukovog venčanja?
- 01:10:01,920 > 01:10:03,120 Na dan kad se ženi?
- 01:10:04,080 > 01:10:08,080 Deda me je spasio, spasio me.
- 01:10:08,640 > 01:10:11,040 Kada završi žalost pobeći ćemo zajedno.
- 01:10:13,040 > 01:10:16,640 Sad ti treba odelo, cipele, mašna...
- 01:10:17,360 > 01:10:20,000 A venac, a sveće...
- 01:10:25,800 > 01:10:27,960 Definitivno mrtav.
- 01:10:41,760 > 01:10:45,280 Ooo pa gde si Matko, ženskarošu stari.
- 01:10:47,240 > 01:10:49,920 Dobar si. Ali gde je pastuv?
- 01:10:50,320 > 01:10:51,840 Gde mi je zet?
- 01:10:52,800 > 01:10:54,840 Dadi, nešto ti moram reći.
- 01:10:56,160 > 01:10:58,600 Hitno je. Moram s tobom pričati u četiri oka.
- 01:10:59,520 > 01:11:02,640 Danas hoću da čujem samo dobre vesti.
- 01:11:14,800 > 01:11:16,160 Slušam.
- 01:11:20,800 > 01:11:22,480 Tata mi je umro.
- 01:11:27,840 > 01:11:29,400 Za prave mrtav? - Da.
- 01:11:30,800 > 01:11:33,400 Moje saučešće. - Šta da ti kažem Dadi?
- 01:11:33,760 > 01:11:36,800 Svadba i sprovod ne idu zajedno.
- 01:11:40,320 > 01:11:42,320 Imaš pravo. Pomeri sahranu za tri dana.
- 01:11:42,720 > 01:11:45,400 Šta ti pada na pamet? Pa umro je danas.
- 01:11:46,240 > 01:11:48,280 Ko to kaže? K'o da neko mora znati?
- 01:11:48,600 > 01:11:51,240 Pa znam ja, zna Zare...
- 01:11:51,960 > 01:11:55,240 Došao sam odmah da ti kažem. Moramo tugovati 40 dana.
- 01:11:55,880 > 01:11:58,400 Ma i ja ću žaliti s tobom... ali nakon tri dana.
- 01:12:04,840 > 01:12:06,840 Pametan si čovek.
-
- 01:12:07,120 > 01:12:09,120 Nećeš zato zaustaviti pripreme?
- 01:12:09,160 > 01:12:11,160 Pa normalno. Učinio sam to.
- 01:12:11,320 > 01:12:14,280 Pa jesi ti normalan? Hoćeš da mi tata salto u grobu napravi?

ANEXO I: LISTA DE DIÁLOGOS (V. EN SERBIO)

Je l' to hoćeš?

- 01:12:15,120 > 01:12:16,760 Ma nikako Dadi, ne.
- 01:12:16,880 > 01:12:19,560 Nikome ne pričaj za matorog. Ni glasa.
- 01:12:19,600 > 01:12:22,600 Šta nekog boli kurac kad je umro, je l' sreda ili petak.
- 01:12:23,560 > 01:12:25,120 Smrt je večna.
- 01:12:27,760 > 01:12:29,360 Budi bezbrižan.
- 01:12:30,640 > 01:12:33,200 Je l' neko nešto čuo? - Ne, nismo.
- 01:12:33,800 > 01:12:35,800 Ništa nismo čuli. - Ne.
- 01:12:37,480 > 01:12:39,160 Niko ništa nije čuo.
- 01:12:39,320 > 01:12:41,800 Idi sačekaj goste, i dodite ovde po mladu.
- 01:12:43,080 > 01:12:44,920 - Dobro, Dadi. - 'Ajd' živjeli!
- 01:12:52,440 > 01:12:54,000 Neće da čuje. - Šta?
- 01:12:57,720 > 01:13:01,720 Sve će da nas pobije i servira za večeru, ako se venčanje odgodi!
- 01:13:02,520 > 01:13:03,880 Neću, neću, neću...
- 01:13:04,360 > 01:13:06,440 Šta nećeš? Hoćeš da mi otkine glavu?
- 01:13:09,640 > 01:13:11,480 Evo ti.
- 01:13:12,200 > 01:13:14,120 Za tvoju dušu, tata.
- 01:13:15,720 > 01:13:18,280 Uhvati ga za noge i odnesimo ga na tavan.
- 01:13:23,400 > 01:13:25,400 Zare, okreni ga na bok.
- 01:13:33,640 > 01:13:35,240 Donesi led gore.
- 01:13:35,480 > 01:13:36,960 Samo tiho!
- 01:13:38,440 > 01:13:39,800 Brzo!
- 01:13:50,640 > 01:13:53,240 Gde su ti novci? Daj ne radi mi to.
- 01:14:22,320 > 01:14:25,120 Stavi mu noge na stol. Samo nežno.
- 01:14:28,360 > 01:14:30,680 Zvao je unuk Grge Pitića, sad!
- 01:14:30,920 > 01:14:33,960 Poslao sam im šest poruka. Ništa mi nisu odgovorili.
- 01:14:35,480 > 01:14:37,040 Ko zna gde su?
- 01:14:38,520 > 01:14:40,120 Oprosti mi, tata.
- 01:15:11,560 > 01:15:13,560 Drži ovo nad mladom. - Neću.
- 01:15:14,040 > 01:15:16,040 Drži ovo nad njenom glavom. - Neću.
- 01:15:50,200 > 01:15:51,800 Hajde napolje!
- 01:16:08,960 > 01:16:11,440 Uzmi dete, doneće ti sreću.
- 01:16:15,760 > 01:16:17,760 Ovo je najveći dan, dragi moji...
- 01:16:19,520 > 01:16:21,320 ... u vašem životu...
- 01:16:22,240 > 01:16:25,280 jedinstven dan... Ako tako mogu da kažem.

JASMINA LAZIC

01:16:27,360 > 01:16:30,880 Dan... vašeg ŽIVOTA!
01:16:33,680 > 01:16:36,880 Molimo vas da, ovaj pred prisutnim svedocima...
01:16:38,160 > 01:16:40,160 ...odgovorite na sledeća pitanja, samo kratko.
01:16:40,200 > 01:16:41,920 Nemojte molim vas da odugovlačite.
01:16:42,160 > 01:16:43,720 Samo sa da ili ne.
01:16:44,160 > 01:16:46,080 Da li vi...
01:16:50,720 > 01:16:53,040 Zare Destanov...
01:16:55,600 > 01:16:58,640 ... svojom slobodnom voljom stupate u brak sa ovde prisutnom...
01:16:58,800 > 01:17:01,280... Afroditom Karambolis?
01:17:08,800 > 01:17:10,640 - Karambolo. - Karambolo?
01:17:14,360 > 01:17:15,520 Da.
01:17:16,640 > 01:17:17,760 Da
01:17:19,880 > 01:17:21,880 Da li vi, Afrodita...
01:17:22,640 > 01:17:25,600 ... lepotice jedna... što si ti slatka...
01:17:27,600 > 01:17:30,815 ...da li vi ovaj, svojom slobodnom voljom stupate u brak
01:17:30,815 > 01:17:34,317 a ovde prisutnim Zaretom Destanovim?
01:17:36,080 > 01:17:37,960 Eto... rekla je... jeste!
01:17:39,000 > 01:17:41,320 Ma nema jeste, naravno. Jesam rekao da ili ne.
01:17:41,960 > 01:17:44,000 Kratak odgovor. - Da, da.
01:17:44,520 > 01:17:46,040 Dakle da.
01:17:46,200 > 01:17:49,680 Ruku na srce ja ovdje ne vidim nikakvih zakonskih prepreka.
01:17:51,400 > 01:17:54,440 Ja jednostavno mogu da vas proglasim za supružnike...
01:17:54,760 > 01:17:57,880 ... uz moje prisustvovanje...
01:17:58,120 > 01:18:01,600 ... kao i prisustvo ostale publike.
01:18:04,640 > 01:18:06,480 Idemo da poslužimo goste.
01:18:07,800 > 01:18:09,160 Ja neću.
01:18:09,320 > 01:18:11,200 Ma ne zajebavaj.
01:18:11,960 > 01:18:15,440 Ako te šljanem šamarom, mislit ćeš da te grom pogodio!
01:18:16,080 > 01:18:17,680 Potpišite ovde, molim vas.
01:18:18,480 > 01:18:20,560 Ne mogu mama da služim na njegovoj svadbi.
01:18:21,280 > 01:18:23,800 Šta tebe briga za njegovo venčanje?
01:18:24,320 > 01:18:26,840 Pred ljudima naše opštine...
01:18:29,120 > 01:18:31,160 ...proglašavam venčanima:
01:18:31,680 > 01:18:33,200 Zareta Destanova i Afroditu Karambolis.
01:18:34,240 > 01:18:36,320A za njim plačeš, a? - Da.
01:18:38,000 > 01:18:39,520 A onda plači.
01:18:40,640 > 01:18:42,320 Plači, draga, plači.
01:18:48,018 > 01:18:51,478 Kupiću ti bela kola i u njima sveta pola...
01:18:51,478 > 01:18:54,611 ... tri kuće velike veće od Amerike.

ANEXO I: LISTA DE DIÁLOGOS (V. EN SERBIO)

- 01:18:54,611 > 01:18:58,071 Kupiću ti bela kola i u njima sveta pola...
- 01:18:58,071 > 01:19:01,159 .. tri kuće velike veće od Amerike.
- 01:19:01,160 > 01:19:03,240 'Ej, mala malena srce si mi zavela!
- 01:19:05,320 > 01:19:07,680 'Ej, mala malena srce si mi zavela!
- 01:19:08,460 > 01:19:14,736 'Ej, mala malena, srce si mi zavela!
- 'Ej, mala malena, srce si mi zavela!
- 01:19:28,247 > 01:19:31,728 Da si moja devojčica, živela bi 'ko kraljica.
- 01:19:31,728 > 01:19:35,135 ... danju k'o kraljica a noću k'o carica!
- 01:19:35,135 > 01:19:38,592 Da si moja devojčica, živela bi 'ko kraljica...
- 01:19:38,592 > 01:19:41,906 ... danju k'o kraljica a noću k'o carica!
- 01:19:42,289 > 01:19:45,193 'Ej, mala malena, srce si mi zavela! ...
- 01:19:51,520 > 01:19:53,400 Živeo, Dadi!
- 01:19:53,680 > 01:19:56,200 Pravi patriota u poslu. Prva liga od čoveka.
- 01:20:06,640 > 01:20:08,360 Ma, nema teorije!
- 01:20:11,520 > 01:20:13,240 Pustite je malo.
- 01:20:16,520 > 01:20:19,440 Je l' vidiš kako je dobar? Razuman čovek.
- 01:20:22,000 > 01:20:24,000 'Ajde s bracom jednu... 'ajd'...
- 01:20:24,640 > 01:20:26,120 Neću!
- 01:20:26,640 > 01:20:28,600 Dobro. Kako hoćeš, sele moja.
- 01:20:30,520 > 01:20:32,000 Sloboda!
- 01:20:37,400 > 01:20:39,480 Pa gde si sad tata, da vidiš ovo?
- 01:20:40,000 > 01:20:42,760 E da vidimo'ko je šta doneo!
- 01:20:47,400 > 01:20:51,400 Mobilni gramofon...
- 01:20:51,880 > 01:20:54,440 ...od Nade Ađović.
- 01:21:07,760 > 01:21:10,680 Ručni usisivač poklanja sudija Ađović.
- 01:21:15,000 > 01:21:17,960 Lonca, Spaho Ahmetović.
- 01:21:27,720 > 01:21:29,760 U redu je, ne staj.
- 01:22:18,640 > 01:22:21,640 Idem da vidim kako je tata.
- 01:22:21,840 > 01:22:24,840 Ti ostani tu i molim te nemoj napraviti nikakvu pizdariju.
- 01:22:34,280 > 01:22:37,120 Ovu sprdačinu je poslao Nebojša Pejanović.
- 01:22:37,760 > 01:22:40,320 Nemoj da ljudi vide kako plačeš.
- 01:22:54,640 > 01:22:56,840 Samo sedi i nemoj praviti nikakve pizdarije.
- 01:23:03,320 > 01:23:06,880 Ja sam pit-bul! - Terijer.
- 01:23:19,320 > 01:23:21,880 Idem gore, da tati zamenim led.
- 01:23:23,960 > 01:23:25,960 Pa, živiš kao klošar.
- 01:23:26,600 > 01:23:28,680 Popravi taj krov.
- 01:23:33,720 > 01:23:35,520 Dadi, krov, je u redu.

JASMINA LAZIC

- 01:23:36,320 > 01:23:38,240 Od tate curi.
- 01:23:55,200 > 01:23:56,800 Ne bi trebao plakati.
- 01:24:01,920 > 01:24:04,400 Zar hoćeš da se venčaš s nekim koga ne voliš?
- 01:24:04,840 > 01:24:06,200 Neću.
- 01:24:07,000 > 01:24:09,040 Neću ni ja.
- 01:24:12,760 > 01:24:15,280 Nju voliš? - Da.
- 01:24:23,720 > 01:24:26,200 Onda mi pomoz da pobegnem.
- 01:24:26,840 > 01:24:29,360 Molim? - Pomoz mi da pobegnem.
- 01:24:34,440 > 01:24:36,960 Blizu nas je otvor na podu...
- 01:24:37,800 > 01:24:39,800 ... dva metra levo.
- 01:24:40,040 > 01:24:42,600 Vodi do spremišta s gorivom.
- 01:25:24,400 > 01:25:28,240 Ima li nekog boljeg na svetu?
- 01:25:33,920 > 01:25:36,680 Daj pička mu materina, bar jednom budi iskren prema meni tata.
- 01:25:37,120 > 01:25:39,760 Gde si stavio novce od stovarišta, a?
- 01:25:41,840 > 01:25:43,280 Safet.
- 01:25:43,680 > 01:25:45,360 Bombe. Bombe mi donesi!
- 01:25:50,360 > 01:25:52,200 Bombe?
- 01:28:46,360 > 01:28:48,360 Gde je mlada? - Zašto mene pitaš?
- 01:28:49,000 > 01:28:51,320 Probaj sam da odgonetneš.
- 01:28:56,520 > 01:28:58,120 Cigani! Mlada je pobjegla.
- 01:29:00,760 > 01:29:02,760 Šefe, mlada je pobjegla!
- 01:29:06,440 > 01:29:09,000 Šefe, tvoja sestra je pobjegla.
- 01:29:37,960 > 01:29:39,800 Seko!
- 01:29:50,200 > 01:29:51,720 Zare.
- 01:29:59,720 > 01:30:02,520 Sestro, zašto si nam to napravila?
- 01:30:03,960 > 01:30:05,440 Nemoj seko!
- 01:30:05,480 > 01:30:06,800 Nemoj da brineš.
- 01:30:06,840 > 01:30:09,400 Ma ne da braco svoje lepotice.
- 01:30:12,360 > 01:30:14,440 Naći ću ja krivca.
- 01:30:15,320 > 01:30:19,320 Kako je uspela da pobjegne? - Ne znam.
- 01:30:19,800 > 01:30:22,600 Pustio si svoju ženu da pobjegne?
- 01:30:24,200 > 01:30:26,800 Šta si napravio pička ti materina?
- 01:30:27,400 > 01:30:29,160 Šta si napravio?
- 01:30:33,800 > 01:30:36,440 Je li tebi pobjegla sestra ili meni? - Tebi.
- 01:30:37,080 > 01:30:39,400 Pa šta plaćeš onda pička ti materina? Beži odavde.
- 01:30:42,440 > 01:30:43,800 Narkomančino jedna.
- 01:30:57,400 > 01:30:59,080 Šta ti radiš tu?
- 01:30:59,720 > 01:31:01,320 Pa pomažem "Kuglici" u kuhinji.

ANEXO I: LISTA DE DIÁLOGOS (V. EN SERBIO)

- 01:31:01,560 > 01:31:03,800 Kome pomažeš?
01:31:05,560 > 01:31:06,920 “Kuglici”.
- 01:31:08,680 > 01:31:10,040 Sram te bilo!
01:31:11,520 > 01:31:13,840 Ne govori za moju sestru da je “Kuglica”.
01:31:15,120 > 01:31:16,480 Znam ja tebe vrlo dobro.
01:31:17,520 > 01:31:19,080 Nosi se pederu jedan!
01:31:19,120 > 01:31:20,640 Pusti je ne zna ona ništa.
01:31:20,960 > 01:31:22,520 Ne zna ona ništa.
01:31:22,840 > 01:31:24,280 Nešto zna.
01:31:25,040 > 01:31:29,040 Pusti je na miru! Svi je zovu “Bubamara” i “Kuglica”.
01:31:31,520 > 01:31:32,920 Deda!
01:31:32,955 > 01:31:36,600 Ma kakav deda? Pa ti si dečko nerealan.
01:31:38,000 > 01:31:39,920 Deda!
01:31:40,320 > 01:31:41,880 Pustite ga.
01:31:42,520 > 01:31:45,960 Nema smisla čoveče, deda ti je umro, a ti ga uznemiravaš.
01:31:52,880 > 01:31:54,720 Pusti ga na miru, ništa on ne zna.
01:31:55,080 > 01:31:57,400 'Ko ti je ona? - Ne Ida, moje uho.
01:31:58,600 > 01:32:00,360 Pusti ga na miru, svinjo.
01:32:00,600 > 01:32:03,880 Je l' ona zna gde mi je sestra pobegla?
01:32:10,760 > 01:32:13,280 Recite mi gde je, inače ću vas ubiti.
01:32:14,080 > 01:32:17,040 Ne okreći se. Pogledaj me, popišuljo.
01:32:19,440 > 01:32:23,440 OK, OK... Sve je u redu - Da ga maznem? - Posle, posle.
01:32:29,520 > 01:32:31,280 Dadi.
01:32:42,800 > 01:32:45,840 Šta radiš tu? - Dadi, zaglavio sam se.
01:32:53,360 > 01:32:55,840 Imam važnu vest, Dadi.
01:32:59,600 > 01:33:02,080 Dadi, zgnječio sam jaja.
01:33:14,720 > 01:33:16,720 Daj čovječe popravi više taj krov.
01:33:17,520 > 01:33:19,440 Ma koji krov, Dadi. Video sam mladu.
01:33:19,680 > 01:33:21,520 Gde? - Trčala je onom livadom.
01:33:21,760 > 01:33:23,040 Safet.
01:33:25,200 > 01:33:27,760 Ne tamo.Ovamo.
01:33:28,800 > 01:33:31,760 Mlada je bežala na ovu stranu.
01:33:43,280 > 01:33:47,280 “Ja volim nju i nju ću oženiti”...
01:33:47,600 > 01:33:50,080...”oženiću se s njom”.
01:33:50,840 > 01:33:52,640 Deda, je l' me čuješ?
01:33:53,480 > 01:33:55,640 Šta je bilo, mali?

JASMINA LAZIC

- 01:33:55,880 > 01:33:58,040 Malo ćemo pogledati okolo, pa da se vratimo kući.
- 01:33:58,280 > 01:34:00,800 Ili da ostanemo do kraja slavlja?
- 01:34:01,560 > 01:34:04,080 Jednom drugom prilikom obiđi njegov grob.
- 01:34:04,520 > 01:34:06,560 Ko zna koliko ću još biti živ.
- 01:34:07,880 > 01:34:10,400 Da znam, ali ovdje je 39°C u hladu.
-
- 01:34:11,320 > 01:34:12,800 Skuvaćemo se.
- 01:34:13,480 > 01:34:16,320 Izdržaćemo. Zare je zaslužio da ga obiđemo.
- 01:34:18,280 > 01:34:19,640 Dobro.
- 01:34:19,800 > 01:34:22,480 Rekao sam ti za tvoje dobro.
- 01:34:29,560 > 01:34:30,960 Afrodita!
- 01:34:33,240 > 01:34:34,560 Seko!
- 01:34:35,080 > 01:34:36,640 Neću ti ništa!
- 01:34:47,360 > 01:34:48,880 Vidiš li je?
- 01:34:51,040 > 01:34:52,640 Moja sestra.
- 01:35:01,360 > 01:35:03,960 Dadi, dobro je. Konačno je sve dobro.
- 01:35:28,040 > 01:35:29,520 Nema je.
- 01:35:32,360 > 01:35:34,520 Možda je pobjegla u šumu, a?
- 01:35:37,720 > 01:35:40,680 Koja sramota, moj prijatelju da je mlada pobjegla sa venčanja.
- 01:35:41,240 > 01:35:44,120 Sramota čoveče, svi će o tome pričati godinama.
- 01:35:45,080 > 01:35:46,520 Ma ne seri! Naći ću je.
- 01:35:47,640 > 01:35:49,640 Venčanje će se održati do kraja.
- 01:35:50,440 > 01:35:51,880 Šefe, cipela!
- 01:35:56,480 > 01:35:58,160 Seko!
- 01:36:01,680 > 01:36:03,240 Ubiću te.
- 01:37:18,680 > 01:37:20,600 Probudi se, ispali smo.
- 01:37:20,960 > 01:37:24,960 Probudi se! Potres.
- 01:37:29,920 > 01:37:32,960 Mali Grga, kad kod te slušam izgubim se...
- 01:37:33,920 > 01:37:36,200 Ova karta ja stara 100 godina.
- 01:37:37,400 > 01:37:40,400 Halo, hej Grga, je l' me čuješ?
- 01:37:41,400 > 01:37:43,560 Čuje li me bilo ko odozada?
- 01:37:44,680 > 01:37:45,960 Halo, je l' spavate?
- 01:38:02,480 > 01:38:04,560 Ne mogu da verujem.
- 01:38:25,160 > 01:38:26,680 Sudbina, a.
- 01:38:27,400 > 01:38:29,000 Šta je sudbina?
- 01:38:29,480 > 01:38:32,480 Sve ovo. I na kraju ću te oženiti.
- 01:38:33,400 > 01:38:34,760 Da, sigurno.
- 01:38:35,240 > 01:38:38,280 Ko bi mislio da je "Bubamara" tako hrabra?
- 01:38:39,160 > 01:38:42,400 Niko se nije usudio da se zameri Dadanu...

ANEXO I: LISTA DE DIÁLOGOS (V. EN SERBIO)

- 01:38:42,640 > 01:38:44,680 ... osim nje i nas.
- 01:38:46,400 > 01:38:47,960 Bojim se.
- 01:38:49,640 > 01:38:53,120 Zašto? Ja ću ga uvaliti u govna.
- 01:39:02,240 > 01:39:05,240 Svaka ti čast sine. Ideja ti je super.
- 01:40:36,360 > 01:40:39,360 Ja sam mislio da si ti u mojoj mašti.
- 01:40:41,640 > 01:40:44,560 Ali u stvari, sudbina.
-
- 01:41:00,120 > 01:41:03,200 Gde je moja druga cipela? - Ma polako, naći ćemo je.
- 01:41:03,880 > 01:41:06,360 To je 100% sudbina.
- 01:41:06,880 > 01:41:07,880 Tačno tako.
- 01:41:08,640 > 01:41:12,640 Napokon sam našao svoju lepšu polovinu. Sve po ukusu.
- 01:41:13,120 > 01:41:14,480 Isto i ja.
- 01:41:14,720 > 01:41:18,000 Tražio sam, tražio i napokon našao.
- 01:41:19,440 > 01:41:20,880 Isto i ja.
- 01:41:24,160 > 01:41:26,720 Pa da se upoznamo? Ja sam Grga.
- 01:41:28,120 > 01:41:32,120 Isto i ja. U stvari ja sam Afrodita Karambolo. Zovu me "Bubamara".
- 01:41:32,880 > 01:41:34,960 Moramo ovo proslaviti, ako se slažeš?
- 01:41:35,640 > 01:41:37,880 Sestro moja... - Tišina.
- 01:41:42,920 > 01:41:46,920 Stani, to je nesporazum.
- 01:41:54,360 > 01:41:56,400 Zašto pucaš tako naokolo?
- 01:41:56,880 > 01:41:59,880 A ti mala, dobićeš svoje.
- 01:42:00,120 > 01:42:01,680 Platićeš.
- 01:42:01,920 > 01:42:05,360 Pardon, ako mala ima kakvih dugova, ja ću ih platiti.
- 01:42:15,640 > 01:42:18,400 Šta samo gledaš? Akcija!
- 01:42:25,360 > 01:42:26,960 Grga.
- 01:42:29,360 > 01:42:30,720 Vрати mi svoju sestru.
- 01:42:30,960 > 01:42:32,560 Stoj ili ću te upucati.
- 01:42:33,120 > 01:42:35,080 'Ko te jebe! Seko dođi ovamo!
- 01:42:36,320 > 01:42:38,120 Kako to voziš, idiote?
- 01:42:39,080 > 01:42:43,080 Gde si izgubio rođenog dedu i brata?
- 01:42:43,320 > 01:42:44,600 Pogledaj šta sam našao.
- 01:42:44,840 > 01:42:47,640 Ne približavaj se, majke mi izbušiaeu vas!
- 01:42:47,880 > 01:42:50,360 Majke mi. Istinu vam govorim.
- 01:42:54,680 > 01:42:56,080 O pa stvarno je izbirljiv...
- 01:42:56,840 > 01:42:58,600 'Ko su oni?- Ne miči se.
- 01:42:58,840 > 01:43:00,200 Ne mrdaj.
- 01:43:00,440 > 01:43:02,440 Ma ljudi moja sestra treba da se venča, alo!

JASMINA LAZIC

- 01:43:02,680 > 01:43:05,600 Da zato robijam? Tebe ne poznajem, s tobom nemam ništa!
- 01:43:05,640 > 01:43:09,080 Ali ja poznam nju. - I ja njega.
- 01:43:09,400 > 01:43:13,400 Ti mala stidi se. Idi dalje svojim putem! - Moj put vodi prema njoj.
- 01:43:14,600 > 01:43:18,080 A ti, ako si njen brat, lako ćemo se dogovoriti.
- 01:43:19,320 > 01:43:21,840 Ja hoću da je oženim i to odmah.
- 01:43:23,840 > 01:43:26,840 Pa, ona je udata! Upravo je pobjegla iz svatova.
- 01:43:27,080 > 01:43:29,788 Naravno, morala je pobeći kad je bila u pogrešnim svatovima.
- 01:43:29,788 > 01:43:32,379 Ali kad je prava sudbina, nikad...
- 01:43:38,920 > 01:43:40,520 Kakvo precizno oko!
- 01:43:42,200 > 01:43:44,280 Odakle se ovaj kreten stvorio?
- 01:43:45,960 > 01:43:47,720 Spustite pištolje.
- 01:43:50,080 > 01:43:53,080 Gledaj gde voziš, mamlaze!
- 01:43:53,320 > 01:43:55,320 Zašto nisi nastavio pravim putem?
- 01:43:55,480 > 01:43:58,320 Ma deda, vidi šta sam našao.
- 01:44:03,600 > 01:44:04,800 Jako dobro.
- 01:44:04,840 > 01:44:06,320 Čekajte malo.
- 01:44:06,840 > 01:44:08,840 Ovo nije potrebno.
- 01:44:18,880 > 01:44:21,600 Kako zdravlje, gospodine Grga?
- 01:44:21,840 > 01:44:23,840 A ko si ti, vrećo govana?
- 01:44:24,080 > 01:44:26,080 Šta radiš ovde?
- 01:44:26,320 > 01:44:28,600 Samo razgovaram malo.
- 01:44:28,840 > 01:44:30,840 Pričaš malo, a?
- 01:44:32,440 > 01:44:34,520 Jesi li tu da platiš svoj dug?
- 01:44:36,320 > 01:44:37,800 Poznaješ ga, a?
- 01:44:38,320 > 01:44:41,320 Moj poslednji boravak u Italiji, leta '82.
- 01:44:42,440 > 01:44:45,320 Bio je pripravnik u mojoj brigadi.
- 01:44:45,600 > 01:44:47,000 Najgori ikad.
- 01:44:47,840 > 01:44:50,840 Zbog njega sam dosta izgubio
- 01:45:18,320 > 01:45:20,600 Živim u blizini.
- 01:45:31,880 > 01:45:34,760 Hoćeš li je oženiti? - Ne, nikako.
- 01:45:35,000 > 01:45:36,840 Ja hoću nju.
- 01:45:37,960 > 01:45:39,480 O tom - po tom.
- 01:45:39,640 > 01:45:42,840 Sada odmah. - Ćuti dok ja govorim.
- 01:45:43,160 > 01:45:45,200 A ti, je l' hoćeš moga unuka
- 01:45:45,960 > 01:45:47,320 Da.
- 01:45:54,760 > 01:45:58,760 I ti je l' imaš šta protiv da se tvoja sestra uda za moga unuka?
- 01:45:59,360 > 01:46:01,880 Ma kakvi, oni se i onako vole.
- 01:46:04,560 > 01:46:06,120 Šta si ti žalostan?

ANEXO I: LISTA DE DIÁLOGOS (V. EN SERBIO)

- 01:46:06,960 > 01:46:08,640 Je l' imaš ti nešto protiv?
- 01:46:09,760 > 01:46:11,600 A da, stovarište...
- 01:46:13,360 > 01:46:16,880..tri vagona goriva, hoću da mi se plate.
- 01:46:17,600 > 01:46:19,600 Ili već koliko je to?
- 01:46:19,840 > 01:46:22,800Ali odma', deda Grga! - Odma', odma', naravno odma'.
- 01:46:23,120 > 01:46:25,000 I venčanje se može sad nastaviti.
- 01:46:25,920 > 01:46:29,920 Venčanje se nastavlja! Muzika! Ožeži do zore!
- 01:46:38,640 > 01:46:40,960 Ah, šta ljubav pobedi.
- 01:46:41,280 > 01:46:43,120 Živeli, deco!
- 01:46:44,640 > 01:46:46,960 Je l' pijan? - Nije još.
-
- 01:46:49,120 > 01:46:52,960 Lepotice moje. - Bojim se da ne dođe do nekih komplikacija.
- 01:46:53,200 > 01:46:56,080 Uskoro ćeš plivati u vlastitim govnama.
- 01:47:01,760 > 01:47:03,520 Stric Grga, je l' ti treba nešto?
- 01:47:04,480 > 01:47:08,480 Imam sve. Otišao bih da obiđem prijateljev grob.
- 01:47:09,120 > 01:47:10,360 Grob?
- 01:47:10,640 > 01:47:13,680 Šta je? Gde je grob? - Stric Grga...
- 01:47:16,440 > 01:47:19,480 Da li bi pre toga nešto popio?
- 01:47:19,720 > 01:47:21,880 Da te osveži. Kasnije ti je večera.
- 01:47:22,120 > 01:47:25,720 Jednostavno nije vrijeme da se ide, vampiri su na groblju.
- 01:47:26,360 > 01:47:29,880 Ko je sad na groblju, biće i u zoru.
- 01:47:30,200 > 01:47:31,640 U redu stric Grga. Kako god želiš.
- 01:47:31,880 > 01:47:35,800 Moji ljudi će te odvesti do groblja.
- 01:47:40,520 > 01:47:43,320 Ići na groblje...
- 01:47:53,400 > 01:47:55,240 Jesi li prebrojao?
- 01:47:55,440 > 01:47:56,680 Tužibabo.
- 01:47:57,200 > 01:47:59,600 Treba mi. Oprosti.
- 01:48:02,920 > 01:48:06,720 Nemoj sad biti tužan, Dadane. Idi zabavi se.
- 01:48:06,760 > 01:48:09,720 Tvoja sestra je srećna, isto kao i moj sin.
- 01:48:09,960 > 01:48:13,080 Kao naš dobrotvor, stric...
- 01:48:15,800 > 01:48:17,800 A uu, šta je ovo?
- 01:48:18,040 > 01:48:19,640 Šta je? - Pogledaj.
- 01:48:35,320 > 01:48:36,800 Šta je s njim?
- 01:48:39,440 > 01:48:40,960 Mrtav je.
- 01:48:49,600 > 01:48:51,200 Zaista mrtav.
- 01:48:51,520 > 01:48:53,920 Ne. Umreće sutra kao i tvoj otac.
- 01:48:54,640 > 01:48:58,640 Venčanje se mora nastaviti. Ne može se stalno prekidati.

JASMINA LAZIC

- 01:48:59,680 > 01:49:01,120 Jesam li u pravu?- Potpuno, Dadi.
- 01:49:02,240 > 01:49:04,800 Nego hoćemo li ga odneti gore na tavan gde je tata?
- 01:49:12,560 > 01:49:16,480 Rekao sam njegovom unuku da smo ga odveli na groblje.
- 01:49:16,800 > 01:49:20,640 Šta si uradio sa matičarem? - Šta sam uradio s kim?
- 01:49:20,960 > 01:49:24,960 Pa mora poništiti prvo venčanje i ponovno održati drugo.
- 01:49:25,440 > 01:49:28,800 Ne brini, dovešću matičara.
- 01:49:30,320 > 01:49:33,280 Ok. Dobro nam ide.
- 01:50:07,880 > 01:50:09,400 A u kurac... - Jedi govna.
- 01:50:10,320 > 01:50:11,680 Dve šestice.
- 01:50:16,080 > 01:50:17,920 Evo osveženja...
- 01:50:22,400 > 01:50:24,000 Ah, što je slatko.
- 01:50:25,960 > 01:50:28,840 Bolje da je slatko.
- 01:50:38,440 > 01:50:40,200 Pedeset maraka.
-
- 01:51:17,160 > 01:51:18,920 Pogledaj, Dadane...
- 01:51:19,640 > 01:51:22,600 500 pari rogova po 5 maraka, je 2500 maraka.
- 01:51:22,920 > 01:51:25,800 U Dizeldorfu ih traže, a vrede čitavo bogatstvo.
- 01:51:26,040 > 01:51:30,040 Jesi ti normalan? Ko će kupiti te rogove?
- 01:51:32,040 > 01:51:33,320 Sačekaj, Dadane.
- 01:51:33,640 > 01:51:35,880 Budi gospodin, majku mu.
- 01:51:39,720 > 01:51:41,400 Moj ulog je stovarište.
- 01:51:41,440 > 01:51:45,120 Ma izgubio si stovarište. Pogledaj potpisao si tu.
- 01:51:45,440 > 01:51:48,000 Dobro, evo imam kuću.
- 01:51:48,880 > 01:51:51,680 Pa i nju si izgubio, budalo.
- 01:51:54,800 > 01:51:56,880 Doduše...
- 01:51:59,200 > 01:52:01,200 ... imaš lep zlatan zub
- 01:52:02,560 > 01:52:06,400 To ti je ulog. 500 maraka, može?
- 01:52:20,160 > 01:52:21,760 Odakle ovaj led ovde?
- 01:52:23,720 > 01:52:25,720 Marš odavde, nesrećo jedna. - Šta je bilo
- 01:52:25,960 > 01:52:27,720 Crna mačka je tamo.
- 01:52:32,640 > 01:52:35,640 Auu što me je pokvasila,i posrala se na mene.
- 01:52:36,960 > 01:52:38,320Hej prijatelju. Hej brate.
- 01:52:39,040 > 01:52:42,040 Pa ti nisi mrtav? - Pa naravno da nisam.
- 01:52:42,680 > 01:52:46,120Vidim da nisi mrtav, a rekli su mi, da si mrtav.
- 01:52:46,440 > 01:52:47,600 Ma nisi umro.
- 01:52:48,440 > 01:52:51,640 Slagali su te i ja sam živ.
- 01:52:59,960 > 01:53:03,480O tata. Baš mi je drago da si živ.
- 01:53:04,200 > 01:53:06,040 Ma vidi boga ti.
- 01:53:06,280 > 01:53:09,320 Umrla krava, pa nema mleka.

ANEXO I: LISTA DE DIÁLOGOS (V. EN SERBIO)

- 01:53:10,760 > 01:53:12,200 Dedal!
- 01:53:14,520 > 01:53:16,360 Pa tvoj otac je živ.
- 01:53:21,400 > 01:53:24,680 Upoznaću vas sa osnovnim odredbama...
- 01:53:25,480 > 01:53:28,280 ... zakona o braku...
- 01:53:29,480 > 01:53:32,200 ... i o bračnim odnosima.
- 01:53:32,235 > 01:53:34,920 Želim da vam bude lepo.
- 01:53:38,120 > 01:53:40,360 Da traje dugo...
- 01:53:40,600 > 01:53:43,240 Da se radujete jedno drugom...
- 01:53:43,560 > 01:53:46,040 Da živite s uverenjem...
- 01:53:47,120 > 01:53:51,120 ... da ste danas obavili jedan od najvažnijih i najlepših poslova u životu.
- 01:53:59,560 > 01:54:03,560 Budite ljubomorni, ne jedno na drugo, već na svoj brak.
- 01:54:04,440 > 01:54:07,440 Čuvajte ga i branite ga od svih iskušenja.
- 01:54:08,200 > 01:54:09,720 I smatrajte ga... dragocjenim...
-
- 01:54:16,160 > 01:54:18,600 Kad si umro odlučio sam da odem.
- 01:54:19,360 > 01:54:20,720 Ma šta mi pada ovo?
- 01:54:21,680 > 01:54:24,640 Dobro si odlučio. Ne ostaj ovde ni za boga.
- 01:54:27,360 > 01:54:29,320 Diži se, jebalo te staklo. Znaš valjda to napamet.
- 01:54:29,560 > 01:54:33,520 Dogovoreno? - I ne vraćaj se ovamo.
- 01:54:33,560 > 01:54:35,160 Proživljavam teške trenutke.
- 01:54:35,200 > 01:54:36,760 Digao si me sa sahrane...
- 01:54:37,520 > 01:54:39,600 I nemoj zaboraviti harmoniku!
- 01:54:39,920 > 01:54:42,880 U njoj ćeš naći dovoljno da budeš sretan.
- 01:54:45,600 > 01:54:48,560 Evo vidi, jao, knjiga umrlih, umesto knjiga rođenih.
- 01:54:50,000 > 01:54:51,680 Da li si ti normalan? Pa jesi ti normalan?
- 01:54:51,920 > 01:54:53,760 Nemoj da mi rušiš ugled...
- 01:54:54,080 > 01:54:56,080 Hoćeš da policiju zovem?
- 01:54:57,320 > 01:54:58,880 E evo je, evo je, dobro je.
- 01:54:58,920 > 01:55:00,920 Sve je u redu, gotovo.
- 01:55:01,240 > 01:55:04,560 Da potpisujemo, 'ajde. Prvo dve mlade, a onda dvoje mladoženja.
- 01:55:04,600 > 01:55:08,000 Pa ne venčava se mlada s mladom, konju jedan!
- 01:55:08,240 > 01:55:09,800 Dadi, pa daj da završimo.
- 01:55:10,960 > 01:55:12,800 Ima sve da bude po propisu.
- 01:55:16,560 > 01:55:19,760 Da li vi Afrodita Karambolo..
- 01:55:20,000 > 01:55:22,000 ...uzimate za muža...
- 01:55:22,240 > 01:55:23,440 ...Grgu Pitića drugog?

JASMINA LAZIC

- 01:55:24,160 > 01:55:25,440 Da.
- 01:55:27,600 > 01:55:31,600 Da li vi Grga Pitiću drugi...
- 01:55:32,000 > 01:55:34,360...uzimate za svoju ženu Afroditu Karambolo?
- 01:55:34,880 > 01:55:36,160 Da.
- 01:55:38,960 > 01:55:41,760 Potpišite se u registar.
- 01:55:42,400 > 01:55:46,400 Prema važećem zakonu o braku, proglašavam vaš brak važeći.
- 01:55:47,840 > 01:55:51,040 aauuu.
- 01:56:08,560 > 01:56:12,560 Sestro pomoz mi. Daj vadi me iz govana. Gde ćeš, gde ćeš?
- 01:56:14,080 > 01:56:16,800 Ma ja ne mogu ovako da radim, ja ne mogu.
- 01:56:22,240 > 01:56:23,720 Gledaj tamo.
- 01:56:23,760 > 01:56:25,200 Kako je lep.
- 01:56:25,440 > 01:56:26,800 Hajde idemo, brzo
- 01:56:27,040 > 01:56:30,040 Nismo se još uzeli. - Na brodu ćemo, 'ajde vozi.
- 01:56:40,080 > 01:56:43,680 Ha, ha gospodine Dadan, u govnama ste.
- 01:56:45,840 > 01:56:49,840 Pa, Dadi trebao si biti tamo dok ceremonija nije prošla.
- 01:56:54,000 > 01:56:55,360 Pa ovo je kaos!
- 01:56:57,520 > 01:56:59,920 Pa ja ne mogu tako da radim. - Možeš, možeš.
-
- 01:57:00,760 > 01:57:02,480 Stani dečko. Mora biti sve po proceduri.
- 01:57:03,000 > 01:57:06,120 Stani sine, ne pucaj. Začepi!
- 01:57:10,240 > 01:57:12,880 Idemo na brod. Brže!
- 01:57:14,160 > 01:57:17,640 Klinac ima jaja. - Normalno da ima.
- 01:57:18,600 > 01:57:20,760 Zare, unuk!
- 01:57:24,400 > 01:57:27,000 Ti si dečko mlad, ne razumeš.
- 01:57:27,040 > 01:57:29,920 Šta ti hoćeš od mene?- Nastavak venčanja.
- 01:57:29,955 > 01:57:31,680 Zaboravio si harmoniku
- 01:57:47,000 > 01:57:49,640 Zare, vrati se nazad dazavršimo ceremoniju.
- 01:57:53,000 > 01:57:54,280 Sedi!
- 01:57:54,520 > 01:57:57,640 Pa slušaj, nemaš ni svedoke. - Imam
- 01:57:57,960 > 01:58:00,200 Šta imaš?- Mačke.
- 01:58:08,840 > 01:58:10,120 Vratite se nazad, beštije.
- 01:58:10,360 > 01:58:14,120 Smrdiš, šefe. - Majku vam jebem!
- 01:58:30,040 > 01:58:32,120 ...da li vi Ida uzimate Zareta za supruga? - Da.
- 01:58:33,560 > 01:58:37,000 Da li vi, Zare Destanov, uzimate za suprugu Idu...
- 01:58:37,240 > 01:58:38,600 Naravno.
- 01:58:40,600 > 01:58:42,440 Deco...
- 01:58:42,680 > 01:58:45,320 Provedite se super!
- 01:58:50,520 > 01:58:54,520 Ja i ti bi mogli nešto popiti pod stare dane.
- 01:59:19,440 > 01:59:21,760 Bako!

ANEXO I: LISTA DE DIÁLOGOS (V. EN SERBIO)

- 01:59:29,520 > 01:59:33,120 E lepo si me zajeb'o, tata.
- 01:59:42,760 > 01:59:45,480 Jebem li ti dan rođendana.
- 01:59:52,400 > 01:59:54,960 Odvratno je.
- 02:00:03,000 > 02:00:04,680 Dobra rakija.
- 02:00:05,720 > 02:00:07,880 Hvala ti tata, što si mi to napravio.
- 02:00:09,000 > 02:00:10,520 Duša mi izgori.
- 02:00:11,560 > 02:00:13,480 Deco, deco...
- 02:00:16,040 > 02:00:18,120 Dadane, brate...
- 02:00:38,120 > 02:00:43,080 “Luis, mislim da je ovo početak divnog prijateljstva. “
- 02:00:48,680 > 02:00:50,600 Kako smrdiš!

ANEXO II

Lista de diálogos:

Gato negro, gato blanco: versión en español

- 1} {1} 25.000
- {689} {765} Quién reparte, ¿Tú o yo?
- {779} {813} Yo.
- {839} {906} Una carta para ti...
- {910} {959} ...y una carta para mí.
- {963} {1014} Tres para ti, una para mí.
- {1018} {1076} Cuatro para mí, una para ti.
- {1080} {1122} Cinco para mí.
- {1184} {1234} ¡Mano podrida!
- {1238} {1274} Juegas bien.
- {1278} {1364} ¿Tú no quieres...? no te enojés.
- {1369} {1418} Yo sólo preguntaba.
- {1422} {1486} ¿Cuántas cartas quieres? | ¿Tres?
- {2285} {2333} ¿Eres tú el que va a llevarme a la quiebra?
- {2337} {2377} Tengo una mala mano.
- {2381} {2463} Espera a ver lo que voy a hacer. | Idiota.
- {2468} {2509} Esta será mi victoria.
- {2657} {2699} Papá.
- {2736} {2794} ¿Viste qué brillante?..
- {2798} {2870} Muestra tu mano... | no te enojés.
- {3028} {3083} Tú, no me interrumpas...
- {3087} {3130} ...o lo lamentaras.
- {3134} {3212} Cuando me case, | me compraré un camión como ese.
- {3216} {3301} Yo tengo dos. | ¿Y tú? ¿No? grandioso.
- {3351} {3405} Dos para mí.
- {3422} {3519} Adorable mano. Tres ases. | - elegante.
- {3524} {3578} Lo prometo, cuando me case.
- {3582} {3634} Cuatro sietes.
- {3640} {3677} Mira, qué encantador.

JASMINA LAZIC

{3681} {3742} Estás loco hijo.
{3752} {3806} Papi, mira.
{3832} {3946} Te dije que no interrumpas | cuando estoy jugando a las cartas.
{4110} {4184} Hijo te quiero, | pero me estas molestando demasiado.
{4666} {4777} Las cartas son como las putas.
{4781} {4821} Impredecibles.
{4874} {4929} ¿Quién crees que soy?
{4935} {4982} Yo puedo blufear.
{5788} {5872} Maximo Gorki esta aquí. Los rusos.
{6011} {6121} Mira esto. Póker.
{6129} {6180} ¡¡¡¡Maradonaaaaaaa!!!
{6405} {6536} Apúrate, Zare. | - devuélveme mis huevos.
{8061} {8138} Cuánto por los cuernos, ¿camarada?
{8206} {8240} Diez marcos.
{8365} {8424} Vamos, 5 marcos.
{8432} {8467} De ninguna manera. Diez.
{8472} {8557} ¿Para qué los quieres? | - silencio. Tonto.
{8562} {8611} Es material de segunda mano. | Uno por cinco marcos.
{8619} {8678} Un millón de cuernos, cinco millones de marcos.
{8684} {8718} Seguro.
{8722} {8814} ¿Cuánto por la lavadora? | - trescientos marcos.
{8870} {8945} Buena máquina. Muy buena.
{8951} {9014} Te haré una excelente oferta.
{9018} {9129} 220 marcos por los cuernos, | la lavadora y el computador.
{9135} {9199} De ninguna manera. 280. | - 250.
{9226} {9280} Vendido. | - dame la mano.
{9395} {9456} ¿Te ayudo? | - todo esta bien.
{9809} {9843} Sobre ese lado.
{10376} {10412} Papá.
{10416} {10461} Los rusos nos han estafado.
{10837} {10874} Echa un vistazo.
{10915} {10968} Los rusos nos vendieron agua en vez de petróleo.
{11050} {11085} ¿Qué?
{11090} {11162} Agua. Mira.
{11623} {11659} 100% petróleo.
{11790} {11856} Agua. | - el barril está lleno de agua.
{11860} {11915} ¿El barril entero?
{12008} {12181} La lluvia fría cae en el amanecer.
{12256} {12299} No entiendo.

ANEXO II: LISTA DE DIÁLOGOS (V. EN ESPAÑOL)

- {12303} {12383} Por que ella trae puestos lentes de espía. | ¿Y un rayador?
{12388} {12465} Algunos pequeños cambios | para el bebé que esta esperando.
{12474} {12527} Para la cirugía.
{12579} {12644} La abuela expresa su gratitud.
{12649} {12747} ¿Qué? | serán dos, según la ecografía.
{12751} {12822} Sal de aquí, gitano tramposo.
{13388} {13429} La puerta. La puerta.
{13809} {13844} Alto, ¿Quién esta ahí?
{13887} {13959} Hola. | -¿Quién eres?
{13963} {14020} Matko Destanov. | - manos arriba.
{14089} {14124} Manos arriba.
{14128} {14164} Abre. Idiota.
{14298} {14388} Planeaba ir a Hungría esta noche.
{14392} {14458} A la feria en Pécs.
{14487} {14601} Anda a la feria donde quieras, | pero no vuelvas sin una novia.
{14605} {14651} ¿Entendido? | -entendido.
{14655} {14722} Hola, señor Grga, jefe.
{14752} {14809} Pajarito, ¿por qué has regresado?
{14815} {14869} Yo nunca he estado aquí.
{14994} {15078} Si, tú estuviste aquí, cinco años atrás. | -¿yo? No.
{15083} {15187} No me contradigas. | - nos vimos, pero no aquí.
{15192} {15256} Alguien tan importante como usted olvida a menudo.
{15261} {15344} 8 años entonces. | - ¿ocho? eso es imposible.
{15415} {15452} O sí, sí.
{15458} {15557} Mis saludos. Tío Grga.
{15694} {15756} Mírame. | - lo estoy mirando.
{15761} {15837} ¿Por que estas aquí? y no digas mentiras.
{15843} {15918} Yo haría cualquier cosa por tu padre.
{15923} {15985} Él salvo mi vida 2 veces.
{15990} {16089} En Génova, y en Marsella. | - lo sé.
{16094} {16190} Él peleo con la mitad de la ciudad...
{16195} {16246} ...para sacarme de la cárcel.
{16251} {16310} Él es un caballero.
{16340} {16414} Era. Que el señor tenga misericordia de su alma.
{16445} {16549} ¿El alma de quien? | -mi padre. El año pasado.
{16604} {16684} Un día todo estaba bien, al | día siguiente yo era un huérfano.
{16689} {16729} Sin ninguna ayuda.

JASMINA LAZIC

{16734} {16771} Perdido y solitario.
{16777} {16851} Nadie me ayuda.
{16856} {17005} Tú eras su perdición. Un estafador, | jugador, vagabundo.
{17010} {17064} Eso era temporal.
{17069} {17137} Cometer errores es humano. Yo he cambiado.
{17143} {17209} He aprendido mi lección.
{17215} {17294} Tío Grga, Tengo un plan brillante.
{17299} {17357} ¿Qué pequeño plan? | - un tren.
{17363} {17424} Un tren con 20 vagones llenos de gasolina.
{17429} {17487}
{17513} {17591} Desde la muerte de mi padre...
{17596} {17660} ...no tengo ayuda de nadie.
{17665} {17742} Ese es negocio para profesionales.
{17746} {17831} Te estafarán. | Tú eres un novato.
{17836} {17951} No, tío Grga. Tengo todo cubierto | esta vez. Estará todo bien.
{18047} {18118} Lo tengo en papel.
{18165} {18206} Le mostraré el fax.
{18280} {18332} No vuelvas sin una esposa.
{18338} {18387} ¿Estás sobre algo otra vez?
{18392} {18441} Sonríe, maldición.
{18523} {18617} Recibí un fax urgente. | Todo esta ahí.
{18669} {18714} Todos los detalles.
{18963} {18999} Pajarito.
{19046} {19084} Ven aquí.
{19222} {19340} Idiota, ven aquí... contesta.
{19379} {19426} Mira, tío Grga.
{19432} {19516} Todo esta en el fax.
{19561} {19626} Nosotros invertimos 70.000 marcos...
{19673} {19709} ¿Qué, jefe?
{19714} {19817} Idiota, los trabajadores pueden irse. Y tú también
{19823} {19866} Correcto, jefe.
{19871} {19908} Tengamos un descanso.
{19952} {20053} Yo quiero 70.000 y dentro de una semana, le devolveré 100.000.
{20219} {20269} ¿Puedes ver eso?
{20274} {20334} Lo veo, tío Grga.
{20400} {20474} Tío Grga. Usted seguro tiene mucho dinero.
{20626} {20705} Solo hago esto por tu padre.
{20710} {20784} No tienes que devolvérmelo...
{20789} {20887} ...pero quiero un completo reporte | de tu lucrativo negocio.

ANEXO II: LISTA DE DIÁLOGOS (V. EN ESPAÑOL)

- {20891} {21045} Si no enviare a mis nietos | a pelarte vivo.
- {21050} {21129} ¿Soy claro? | - muy claro.
- {21366} {21471} Mira. | -Millones. ¡Maradona!
- {21504} {21543} Dijiste que el abuelo murió.
- {21547} {21619} Él esta en el hospital, | eso es prácticamente lo mismo.
- {21624} {21751} Él tiene una gran fábrica de cemento | y nunca me dio un penique.
- {21796} {21882} Zare, mi hijo. Con este dinero | tu padre te comprara un futuro...
- {21887} {21941} ...y el futuro de tus hijos.
- {21950} {22019} Déjame. | Nunca te perdonare.
- {22533} {22577} Zare.
- {22773} {22843} Echa un vistazo a este milagro.
- {23118} {23166} Ahora que. Esto lo llamo un invento.
- {23172} {23249} Solo los alemanes pueden | inventar algo como esto.
- {23380} {23419} Papá te promete...
- {23423} {23524} Muchacho, cuando yo sea rico, seré dueño de un barco.
- {24323} {24359} Dadi.
- {24526} {24587} ¡Mira! Nuestro benefactor.
- {25226} {25297} Pitbull. | Terrier.
- {25553} {25618} La fortuna te favorece.
- {25625} {25724} Bastardo desagradecido. Te doy de comer | ¿y así es como me das las gracias?
- {25757} {25795} Todo esta en el juego.
- {25973} {26034} Bienvenido, Dadi, mi hermano querido. | - ¿Quién es el?
- {26039} {26129} ¿Qué mierda te importa? | -yo solo preguntaba.
- {26319} {26362}
- {26398} {26451} ¿Ahí no hay nada que ver?
- {26456} {26517} Desafortunado. ¡Tú lee tu libro!
- {26527} {26573} Tú deseabas verme.
- {26591} {26661} No quiero trabajar con estos ladrones nunca más.
- {26665} {26773} ¿Qué estas esperando? | dale al hombre algo para beber.
- {26903} {26975} Tengo un astuto plan. | -¿tú?
- {26981} {27037} 100% seguro.
- {27070} {27120} Es el plan del siglo.
- {27147} {27207} Tengo una conexión en Jordania.
- {27212} {27266} Él me venderá una tren lleno de gasolina.
- {27272} {27374} Brillante. Un golpe de suerte. | - bueno entonces cómpralo.
- {27521} {27559} No tengo el dinero.
- {27646} {27746} Por eso te necesito. | Tú conoces a los oficiales de la aduana.

JASMINA LAZIC

- {27751} {27803} Tú no necesitas | conocer a los oficiales.
- {27808} {27919} Los búlgaros siempre dicen: “hermano, si tú | no puedes resolver el problema con dinero...
- {27924} {27992} ...resuélvelo con mucho dinero.”
- {28075} {28109} Toma un trago.
- {28189} {28223} ¿Qué es esto?
- {28294} {28341} ¿Whisky en un vaso de licor?
- {28347} {28420} ¿No te gustan los gitanos? | piérdete. Perra
- {28425} {28460} Piérdanse todos ustedes.
- {28465} {28546} Váyanse a la mierda todos. Tú también, fuera. | Tú estas de su lado.
- {28558} {28601} No. | - el miente.
- {28606} {28700} Olvídalo. | Deja de reírte
- {28742} {28780} Lamebolas.
- {28826} {28877} Yo no soy racista.
- {28929} {29018} ¿Ah, Matko? | - tú has sido siempre tolerante.
- {29023} {29094} Te conozco desde que eras pequeño. | - lo siento.
- {29100} {29148} Beberé de la botella.
- {29154} {29213} De ninguna manera. Salud.
- {29218} {29271} Por nuestro trato.
- {29432} {29485} ¿No es lindo?
- {29601} {29644} Él tiene edad suficiente para casarse
- {29648} {29735} ¿Zare? el no esta en edad, pero es maduro
- {29741} {29838} ¿Es honesto? | -cien por ciento. Eso es lo que cuenta.
- {29878} {29950} Suertudo. Tú vives como un hombre.
- {29955} {30047} No como yo, con esta mierda.
- {30052} {30157} ¿Drogadictos de mierda! | No se atrevan a hacer eso otra vez.
- {30250} {30366} Para de gimotear. | Parece que no te quedas corto en nada.
- {30373} {30442} ¿Qué significa esto para mí? dime.
- {30448} {30501} Tengo lo que he hecho.
- {30506} {30586} Tengo una gran casa, un castillo.
- {30592} {30643} 2500 metros cuadrados.
- {30691} {30838} El mausoleo de papá. | No hay otro como ese en la tierra.
- {30843} {30912} ¿No es hermoso? | - si mucho.
- {31068} {31135} ¿Por que estas llorando, Dadi?
- {31140} {31184} No llores. | - ¿por que no?
- {31189} {31309} ¿Por que no debo llorar? | -es una casa maravillosa.
- {31314} {31393} Es una vergüenza. Una vergüenza. | - ¿como pude?
- {31398} {31459} He cumplido todos los deseos de papá. | Excepto uno:
- {31465} {31527} Nadie quiere casarse con mi hermana.

ANEXO II: LISTA DE DIÁLOGOS (V. EN ESPAÑOL)

- {31532} {31581} Es una deshonra.
- {31586} {31682} No te preocupes, mi hermano. | Todo estará bien.
- {31687} {31790} Haremos este trato | bebamos por el.
- {31830} {31869} ¡Salud!
- {32482} {32524} Hola, ¿Aksim?
- {32528} {32675} Estoy en problemas, ayúdame. | he oído que tienes una cantante.
- {32680} {32826} Ella puede hacer milagros.
- {33189} {33240} Anda a pedir que arreglen el teléfono.
- {33244} {33345} Espera hasta que vengan. | - échale agua al poste.
- {33467} {33553} ¿Cual es su nombre? | ¿Medusa?
- {33574} {33706} Maldición, desconectado de nuevo. | El diablo esta jugando con este teléfono.
- {33768} {33842} La línea se desconecto de nuevo.
- {33847} {33906} Te lo dije: es el diablo.
- {33913} {34053} Maldita sea. Échale agua al poste del teléfono. | No puedo hacer negocios así.
- {34059} {34131} ¡Me esta volviendo loca!
- {34513} {34558} Oye tú. Ven aquí.
- {34644} {34693} ¿Quién? ¿Yo?
- {34698} {34811} Para de hacerte el chistoso, tú no estas esperando a nadie. | Me estas siguiendo todo el tiempo.
- {34817} {34869} Yo solo quiero una naranjada.
- {34920} {34955} Por supuesto.
- {35051} {35142} Échale agua al poste. | Apúrate. Toma un cubo.
- {35177} {35245} Échale agua al poste.
- {35373} {35418} Qué idiota.
- {35445} {35491} Échale.
- {35496} {35589} No puedo escucharte... no puedo escuchar nada.
- {35619} {35669} Échale.
- {35692} {35822} Ahora puedo escucharte. | Fuerte y claro.
- {35826} {35940} Manda a esa cantante en el próximo tren.
- {35945} {36012} Ella empieza mañana.
- {36018} {36062} ¿Y mi naranjada?
- {36082} {36192} La tendrás | cuando los gansos tengan barba.
- {37276} {37316} ¡Música!
- {37454} {37509} Mi nieto querido.
- {37514} {37563} Te traje ropa.
- {37625} {37671} ¿Qué dijo el doctor?
- {37676} {37784} Que viviré hasta los 100, | sí si ustedes no me molestan.

JASMINA LAZIC

{37789} {37874} ¿Y su hígado? | - se fue completamente a la basura.
{37898} {37937} Usted no debe beber nunca más.
{37943} {38045} ¿Qué? | Yo beberé.
{38050} {38099} Yo beberé si me siento bien.
{38178} {38300} Esto es un hospital. | La música no esta permitida aquí.
{38323} {38393} Enfermera, usted tiene que | ponerle fin a esto.
{38432} {38528} Imaginase como seria si todos los pacientes trajeran una orquesta
{38532} {38659} Usted no tiene que ser tan estricta.
{38663} {38708} Es una cuestión de respeto.
{39315} {39400} ¡Qué maravillosa vida!
{39832} {39888} Excelente licor. | Me quema el alma.
{39920} {40009} Nieto, tengo algo que decirte.
{40134} {40217} Tú no tienes madre, | tú padre no es bueno.
{40222} {40280} Vendí la fábrica de cemento.
{40287} {40402} Se hizo humo. Se la vendí a ese ladrón, Dadan.
{40456} {40619} Tomé el dinero. | para tú futuro para que tengas una buena vida.
{40625} {40696} Si necesitas dinero, | anda donde mi amigo...
{40702} {40755} ...no lo he visto hace 25 años. | Su nombre es...
{40760} {40823} Lo se. Grga Pitic. | - ¿como lo conoces?
{40828} {40936} Usted me contó sobre su amistad mil veces.
{40959} {41060} Gigantes de 3 metros con manos como palas.
{41066} {41108} Él tiene 2 filas de dientes.
{41114} {41204} Una de oro. Y la otra normal.
{41226} {41310} Elegante como vampiro.
{41342} {41423} Música... | ¡¡¡¡agresión!!!!
{42113} {42183} Vamos... | ¡dispárame!
{42190} {42319} Aquí esta el florero. Déjame en paz,
{43200} {43289} Te dijo algo, vieja. | Yo me rió de la muerte.
{44290} {44422} "Louis, yo creo que este es el principio | de una bella amistad."
{44678} {44768} Jefe, trate de notar la diferencia.
{45116} {45165} Nuestro whisky es mejor que el real.
{45174} {45248} Lógico. Nuestra tecnología es mejor.
{45426} {45526} ¿Donde están niños? | -aquí estamos, abuelo.
{45580} {45617} Siéntense.
{45927} {45980} Es suficiente, niños.
{46087} {46207} Tú, ¿Qué fuiste a hacer allá? | - usted sabe, estaba buscando una esposa.
{46211} {46329} Él fue a 28 ferias. | -¿y encontró una esposa?
{46378} {46430} Contéstame, idiota.
{46436} {46577} Ahí hay suficientes mujeres para divertirse | y desaparecer, pero no para casarse.

ANEXO II: LISTA DE DIÁLOGOS (V. EN ESPAÑOL)

- {46581} {46702} ¿Por que? todos tus amigos están casados | y tienen niños.
- {46708} {46791} Cuando yo tenía tu edad ya me | había casado 4 veces.
- {46807} {46844} Cuatro veces.
- {46880} {46952} Encuentra a una chica y cástate con ella.
- {46957} {47066} No se exalte. ¿Cómo era la número cinco? | ¿La que robó su corazón??
- {47072} {47136} Cuénteme.
- {47274} {47341} Mi querida.
- {47395} {47504} Solo su memoria era suficiente | para agitar mi corazón.
- {47528} {47580} Mi querida...
- {47651} {47697} ¡Eso es amor!
- {47703} {47799} Apenas la vio, usted supo | que era la correcta. Eso quiero yo también.
- {47805} {47898} ¿Cuándo será eso? | ¿Cuando yo este muerto?
- {47903} {47991} Por qué no eres un buen muchacho y | te casas por él.
- {47997} {48106} Ayer tuve otro ataque. | Apenas puedo ver.
- {48111} {48150} ¿Otro ataque? | -otra vez.
- {48167} {48300} Te lo pido por última vez: | encuentra una esposa.
- {48305} {48386} Llévame al hospital | para recuperarme.
- {48392} {48453} Saldré del hospital para tu matrimonio.
- {48459} {48513} Dame una nuera.
- {48518} {48569} OK, abuelo.
- {48574} {48607} Ándate gato.
- {48674} {48746} Los gatos negros son mala suerte.
- {49248} {49282} Mincha, hermano.
- {49287} {49416} Preocúpate del tren de pasajeros, | yo me encargo del tren de suministros.
- {49858} {49909} Ahí, el tren.
- {49914} {49948} Uno...
- {49980} {50069} ...dos, tres...
- {50168} {50221} ...cinco...
- {50238} {50293} ...seis...
- {51087} {51129} ...diecinueve...
- {51144} {51184} ...y veinte.
- {51189} {51223} Todo bien.
- {51228} {51304} Esto amerita una celebración.
- {51417} {51491} Estaba cagado de miedo que me estafaran.
- {51547} {51627} El tren esta aquí, según lo prometido.
- {51632} {51683} El dinero está aquí también. Según lo prometido | conseguiste lo que querías.
- {51689} {51764} Estaba ansioso cuando el tren | cruzó la frontera.

JASMINA LAZIC

{51769} {51832} ¿Todo esta saliendo de acuerdo a lo planeado? | - hiciste una promesa.
{51837} {51883} Salud.
{52352} {52402} ¿Por qué te escondes?
{52407} {52509} Maldición. | Yo doy las órdenes aquí.
{52518} {52565} Alto, joven.
{52678} {52726} ¡Un minuto! | Ese portafolios es mío.
{52743} {52805} Pero les di a todos su parte.
{53943} {53990} ¿Dónde está el resto?
{53998} {54075} Eso es todo, lo juro en la Biblia.
{54421} {54471} Tiene que haber un malentendido.
{54548} {54596} ¡Por tu alma negra!
{54617} {54671} Debo matarte. | -¡No!
{54828} {54898} Qué lástima por ti.
{55184} {55252} Aquí está el pajarito. | ¡Está durmiendo!
{57362} {57406} Mi portafolios.
{57648} {57712} Devuélveme mi portafolios, ladrón.
{57774} {57820} Escupo en tu cadáver.
{58140} {58213} Baja, cerdo. | ¡Cerdo!
{58345} {58410} Quiero mi portafolios de vuelta.
{58634} {58688} Si tú no bajas. | Yo subiré ahí arriba.
{58853} {58962} El momento ha llegado para ti y para mí...
{58967} {59020} ...para mirarse el uno al otro a los ojos.
{59025} {59110} Solo tú y yo.
{59115} {59187} Sangriento hijo de puta.
{59437} {59476} Aquí estoy.
{59649} {59726} Hombre, esto es demasiado alto.
{60138} {60194} Oh Dadan, hermano.
{60359} {60432} Dadan, soy yo. Matko.
{60448} {60506} El tren no está aquí. | -¿Qué?
{60511} {60574} ¿Cruzó la frontera?
{60634} {60755} Respóndeme. ¿Dónde están los 17 vagones | que pagué?
{60760} {60880} Cruzó la frontera hace 30 minutos. | Está aquí en alguna parte.
{60885} {60979} ¿Aquí? ¿Donde? | No puedes perder la línea del tren.
{60984} {61094} Alguien me drogó. | Me dormí solamente 10 minutos.
{61099} {61141} -¿Quién hizo qué?
{61146} {61179} Él lo hizo.
{61211} {61294} ¿Era él? ¿Ese cerdo?
{61342} {61446} Mis oficiales de aduana | no vieron ningún tren.
{61477} {61580} Están mintiendo. Ellos son unos mentirosos, | pero ellos tendrán que pagar.

ANEXO II: LISTA DE DIÁLOGOS (V. EN ESPAÑOL)

- {61585} {61666} El tren va por las vías, | no a través del bosque
- {61671} {61736} No puede haberse echo humo, | ¿o sí puede jefe?
- {61805} {61864} De ninguna manera, maldición.
- {62217} {62253} Mi querido publico...
- {62259} {62375} Después de un triunfante tour en | Noráfrica, Asia y Australia...
- {62381} {62539} ...me enorgullezco en presentarles a: | Medusa.
- {62544} {62612} Un acto, nunca antes visto:
- {62617} {62759} ...puede sacar un clavo de una viga | de una manera espectacular.
- {62764} {62885} Esta no fue una pelea ordinaria, | pero era un hombre contra King Kong.
- {62891} {62928} ¿Quién era el hombre? | - yo.
- {62933} {62972} No era un búlgaro ordinario.
- {62977} {63116} Ese idiota solo podía pasar la | puerta de lado.
- {63121} {63182} ¿Nombre? | -Rambo.
- {63188} {63298} Una calurosa bienvenida para este | joven llamado Rambo.
- {63303} {63412} Por favor contengan la respiración, | mis honorables invitados...
- {63417} {63534} El grandioso, inolvidable, | impresionante momento está cerca.
- {63538} {63675} Esto será grabado en su memoria.
- {63680} {63778} Yo propuse una lucha honesta.
- {63783} {63876} Pero el me pateó en las bolas.
- {63881} {63999} Lo tomé por el pelo y le giré la cabeza | . Él se puso furioso.
- {64004} {64119} Tuve que salvar mi piel después de todo, ¡lo hice!
- {65404} {65567} Tú me devolverás mi dinero hoy | a las 11 en punto.
- {65571} {65623} Si no te colgare de las bolas | en el molino de viento.
- {65746} {65804} Puedes aprender a ser astronauta.
- {65830} {65863} Idiota.
- {66051} {66103} ¿No tienes el dinero?
- {66135} {66169} Estoy en problemas.
- {66174} {66271} Tres vagones eran míos. | invertí todo lo que tenía.
- {66701} {66844} Tengo un plan genial. | una solución diferente.
- {66889} {66970} Ayer compré la fábrica de tu padre | en el hospital.
- {66975} {67057} ¿La fábrica de cemento? | -la compré.
- {67062} {67115} Siempre puedes pedir.
- {67120} {67240} Pero no es suficiente para cubrir tu deuda. | son solamente dos tercios.
- {67481} {67554} Tengo una idea mejor aun.
- {67763} {67868} Tú tienes un hijo casable. | Y yo tengo una hermana casable.
- {67945} {68059} Arreglamos el matrimonio | y olvidamos la deuda.
- {68065} {68153} Te daré cualquier cosa que quieras, Dadi. | Pero eso es imposible. - ¿por qué?

JASMINA LAZIC

- {68217} {68259} Apostare al clavo.
- {68265} {68302} ¿Nombre?
- {68340} {68465} No pierdas tu alma. | ¿Cómo puedes proponer algo así?
- {68470} {68551} Tú hermana tiene 25, mi hijo 17.
- {68558} {68641} A los hombres jóvenes les gustan | las mujeres maduras.
- {68646} {68695} Y eso no es todo, Dadi.
- {68704} {68770} ¿Qué mas? | - tú sabes, tú sabes.
- {68776} {68880} Ella parece una enana. | Todos la llaman “pequeña mariquita”.
- {68885} {68967} ¿Y qué? un diamante es pequeño, | pero valioso.
- {69036} {69106} ¿Quiere apostar algo más?
- {69257} {69291} Saca las manos.
- {69355} {69398} Vamos a anular el trato.
- {69403} {69473} No. ya veo ahora.
- {69479} {69557} Sé quién robó mi tren | y me drogó.
- {69562} {69684} Y quién estafó a mi padre | y robó mi herencia.
- {69689} {69760} Safet. | Safet baile ruso.
- {69765} {69842} Yo sé quién engañó a mi padre.
- {70174} {70211} ¿Ultima oportunidad de apostar!
- {70323} {70381} ¿El momento de la verdad!
- {70683} {70752} ¿Lo saco con el culo!
- {71265} {71305} Atención.
- {71344} {71432} Uno, dos, tres... ¡libertad!
- {72681} {72722} ¿Qué estas haciendo?
- {73445} {73483} ¿Está ocupado este asiento?
- {73570} {73656} ¿Qué quieres? | - una naranjada.
- {74315} {74383} Oye tú. | - ¿yo?
- {74388} {74429} Tráeme un helado.
- {74754} {74819} No soy el niño de los helados.
- {74824} {74942} Tú siempre me estas siguiendo, se útil.
- {75015} {75076} ¿No crees? | - Exactamente.
- {75553} {75594} Quitate.
- {75617} {75665} ¿Fresa o vainilla?
- {75670} {75761} Fresa y vainilla. Cuatro porciones.
- {77345} {77398} ¿Dónde vas?
- {77426} {77469} ¿Estás apurado?
- {77506} {77556} Tengo algo que decirte.
- {77915} {78025} ¿Dónde ibas? | -a terminar mi naranjada.
- {78162} {78230} Qué pena que te vayas a casar.
- {78235} {78314} Es solo una idea pero: eres joven, pero hermoso.

ANEXO II: LISTA DE DIÁLOGOS (V. EN ESPAÑOL)

- {78319} {78360} Me estoy enamorando.
- {78365} {78429} Y ahora te vas a casar.
- {78434} {78511} ¿Casar? ¿Quién se va a casar?
- {78517} {78558} Yo solo pienso en ti.
- {78563} {78625} Siempre estoy aquí por ti.
- {78630} {78696} Se acabó. No te quejes.
- {78743} {78836} Eso es mentira. | Alguien me contó.
- {78847} {78928} No me mientas. Soy muy joven, | no quiero casarme.
- {78934} {78999} Prepárate para comprometerte.
- {79005} {79126} Escuche de casualidad a tu padre y a Dadan | en el restaurante de mi abuela.
- {79131} {79211} Hicieron el trato anoche.
- {79379} {79429} Es una pena. Toma.
- {80595} {80685} Dadan robó la fabrica. | Ese hijo de perra.
- {80717} {80858} Y ahora me quiere a mí también. | ¿Sabes cuanta gente ha estafado?
- {80880} {80988} Él tiene el tren, la fábrica... | ¿Qué más quiere?
- {80993} {81034} ¿Qué más?
- {81039} {81089} El hijo de puta.
- {81123} {81169} Los rusos están aquí.
- {81200} {81248} Qué agradable está el agua.
- {81297} {81355} ¿Quiere algo más?..
- {81404} {81440} ...ese Dadan.
- {81446} {81557} Él desea arreglar un matrimonio | para pagar mi deuda.
- {81578} {81636} ¿Un matrimonio? ¿Para quién?
- {81666} {81758} Para nuestro niño Zare y su hermana.
- {81764} {81814} ¿La mariquita?
- {81819} {81908} ¿Ese estafador, la enana?
- {81914} {81988} Ella es un metro más alta que una Gillette
- {81993} {82111} Ahora tengo que pedirle ayuda | a mi amigo Grga Pitic.
- {82116} {82181} Tú vendrás conmigo. | -es demasiado tarde.
- {82276} {82370} Grga Pitic... está muerto.
- {82376} {82425} ¿Muerto?
- {82779} {82854} Dios tenga piedad de su alma. | No he tomado un trago todavía...
- {82860} {82933} ...pero ahora tomaré uno por su salvación.
- {83513} {83552} Abuelo.
- {83689} {83743} Ahí mi nieto.
- {83748} {83800} ¿No es hermoso?
- {84023} {84060} Los presentaré.

JASMINA LAZIC

{84065} {84110} Hola, enfermera.
{84129} {84177} ¿La viste? | - ¿a quién?
{84183} {84221} La chica.
{84312} {84345} No.
{84351} {84392} La enfermera.
{84398} {84459} La llaman caramelo.
{84465} {84551} Esas tetas, ese cuerpo
{84556} {84622} Y ese pequeño trasero. Todo tan delicado.
{84627} {84725} Quiero amor a primera vista, o nada.
{84730} {84821} ¿Amor a primera vista? Ridículo.
{84847} {84927} El hijo de su amigo muerto Zarija | fue estafado.
{84932} {84973} Él vino por ayuda.
{85000} {85056} Todo su dinero fue robado.
{85061} {85145} Tengo una cuenta que arreglar con | esos villanos, con el pequeño Grga.
{85150} {85246} Los pelaremos como gatos | y los llenaremos de plomo.
{85251} {85343} Yo iré contigo. | quiero ver la tumba de Zarija.
{85347} {85394} Como deseas, abuelo.
{85425} {85491} Era solamente una idea.
{85500} {85596} Nadie me escucha. | Te estoy hablando.
{85601} {85678} No me casaré de esta manera. | Me avergüenzas.
{85706} {85741} Señorita, por favor.
{85747} {85804} Tú eres mi peor enemigo.
{85809} {85869} No eres un hermano para mí.
{85874} {85918} Eres un carnicero.
{85944} {86040} ¿Deben nuestros padres | maldecirme desde su tumba?
{86044} {86086} Yo no quiero casarme.
{86097} {86160} No me casare. ¿Me estas escuchando?
{86177} {86284} Si mi verdadero amor aparece. | Me casare con él.
{86338} {86411} Cintura, 68. | - ¿Quién es él?
{86416} {86486} Dime. ¿Quién es él?
{86491} {86549} Lo sabré cuando lo vea.
{86554} {86644} Lo he visto cientos de veces en mis sueños. | Sé como es.
{86650} {86725} Conozco sus ojos, | su cara, sus labios.
{86730} {86766} Él es alto, muy alto...
{86772} {86869} ¿Qué hombre alto te desearía? | Estúpida.
{86874} {86926} Mides 1 metro más que una hoja de Gillette.
{86931} {86978} Él vendrá algún día.
{86984} {87065} Pecho, 88. | - Silencio. Déjenme sola.
{87070} {87103} Suéltame.

ANEXO II: LISTA DE DIÁLOGOS (V. EN ESPAÑOL)

- {87108} {87147} Refrésquenla.
- {87261} {87323} ¿Cuándo me dejarás tener paz | en mi propio hogar?
- {87741} {87826} Déjenme ir. | Me casaré con el hombre que ame.
- {87961} {87997} Tiren.
- {88089} {88158} Hermanita... ¿Qué puedo hacer?
- {88167} {88261} Papá te esta mirando, hermanita.
- {88478} {88527} ¿Ya te convenciste?
- {88576} {88640} Te convertirás en una fuente.
- {88655} {88735} Ándate a la mierda... bájenla.
- {88740} {88801} Me casaré con el hombre que ame.
- {88806} {88899} ¿No tienes alma? Nuestros padres están mirando desde arriba
- {88904} {88966} No pueden ver nada, esta nublado.
- {89877} {89924} Manos arriba.
- {90025} {90090} Dadan. Qué bien bailas.
- {90111} {90187} Muévete, deja que la señora se siente.
- {90465} {90498} Felicitaciones.
- {90503} {90546} ¿Quieres algo de beber? | - café.
- {90550} {90604} ¿Sólo café? | - sólo café.
- {90609} {90659} ¿En qué puedo ayudarte?
- {90664} {90726} Llamó Matko, ese asno estúpido.
- {90731} {90802} Ten cuidado con el restaurante, temo lo peor.
- {90865} {90997} La mujer vampiro y la gorda están casadas.
- {91043} {91100} Sólo falta la enana.
- {91106} {91181} Le dicen la mariquita o pitufa.
- {91187} {91224} ¿Esa enana?
- {91229} {91280} Sí, en su vestido nupcial.
- {91286} {91326} Buena suerte.
- {91356} {91394} Nunca.
- {91412} {91484} Estoy aquí por negocios.
- {91488} {91521} ¿Qué negocios Sujka?
- {91527} {91587} Tu matrimonio con mi Ida.
- {91592} {91645} Veo que te gusta.
- {91664} {91709} Mi Ida.
- {91714} {91814} No encontraras una muchacha mas linda | en toda la región.
- {91819} {91958} La he criado desde que nació.
- {91963} {92009} Hemos estado en todas partes
- {92014} {92098} En spa's para hacerla hermosa.

JASMINA LAZIC

{92135} {92203} En Italia para comprarle vestidos...
{92208} {92326} ...fuimos a Roma y Nápoles. | -mentirosa.
{92331} {92396} Le mostré todos los países.
{92401} {92479} La última vez fuimos a Suecia.
{92485} {92544} Lo sé. | Cuánto pides.
{92600} {92742} Al menos no hurgamos en la basura | como tú lo hiciste.
1} {1} 25.000
{60} {110} ¿Cuánto pides?
{170} {253} Dame 35.000 marcos.
{316} {384} Abuela.
{412} {466} 15.000 antes y 15.000 después.
{472} {516} Por esa propina, ni yo me casaría.
{525} {610} ¿17.000 en tres partes? | Inmediatamente.
{616} {681} Y no quiero verte nunca más.
{687} {741} Te esta vendiendo como ganado.
{767} {808} Nunca.
{1991} {2035} Cárgame.
{2084} {2137} Vamos, cárgame.
{2592} {2649} Eres un loco.
{2659} {2708} Y ahora...bésame. | vamos bésame.
{4917} {4956} Maldita corbata.
{5020} {5090} Sálvame, abuelo. No dejes que me case.
{5382} {5431} Me beberé su sangre.
{5451} {5495} Cálmate.
{5546} {5606} Dame esa arma. Tranquilízate.
{5612} {5656} El arma. | -lo matare.
{5755} {5800} Deberías estar avergonzado.
{5806} {5841} Dame esa arma.
{5856} {5921} Relájate. Quédate quieto.
{6119} {6167} Le enseñare.
{6290} {6374} Sé lo que tengo que hacer.
{6383} {6455} Yo no quiero. | - escucha.
{6461} {6521} Yo ya casi estoy muerto. Escucha.
{6527} {6593} El hermano de Dadan | es un criminal de guerra.
{6599} {6645} Él exterminará a nuestra familia.
{6651} {6738} Se beberá nuestra sangre. | - pero ella es enana.
{6743} {6828} O espejo, los muertos con los muertos...
{6834} {6903}los vivos con los vivos, | los hijos con sus padres.
{6910} {6975} Por 2 meses. | Entonces te puedes divorciar.

ANEXO II: LISTA DE DIÁLOGOS (V. EN ESPAÑOL)

- {7030}{7088}...los muertos con los muertos...
- {7124}{7164}No me quiero casar. | No quiero, no quiero.
- {7327}{7370}¡No quiero!
- {7537}{7673}Evitaré el matrimonio de una manera elegante.
- {7802}{7836}Zare.
- {7956}{8005}Te castigaré.
- {8011}{8087}Cumplirás tu castigo | en el zoológico.
- {8285}{8372}Te castigaré, cara de rata.
- {8613}{8648}¿Dónde está?
- {8653}{8697}¿Quién? | -tu nieto.
- {8759}{8819}Se fue, ¡huyo! Grandioso.
- {8833}{8942}¿Dónde esta? | Dadan nos va a matar a todos
- {9026}{9101}¿Dónde esta mi hijo? | - no lo sé. Puedes tener más cuidado.
- {9107}{9164}¿Dónde esta? | - no lo sé.
- {9439}{9479}Sal de ahí.
- {9492}{9560}No puedes esconder tu zapato.
- {9679}{9722}Deberías estar avergonzada.
- {9728}{9778}Es una desgracia.
- {9919}{10068}Los muertos con los muertos, | los vivos con los vivos...
- {10730}{10767}Abuelo.
- {11068}{11118}No está respirando.
- {11201}{11248}El abuelo está muerto.
- {11254}{11287}Ven.
- {11300}{11347}El abuelo está muerto.
- {11373}{11431}Ven, el abuelo está muerto.
- {11845}{11910}Su corazón dejó de latir.
- {12090}{12135}¿Muerto?
- {12221}{12313}¿Te mueres el día del matrimonio de tu nieto?
- {12319}{12360}El día de su matrimonio...
- {12372}{12473}El abuelo me salvó. El me salvó.
- {12495}{12581}Huiremos juntos después de | mi tiempo de luto.
- {12604}{12706}Necesitarás un traje, zapatos, | una corbata...
- {12711}{12778}Guirnaldas de flores, velas...
- {12918}{12973}Definitivamente muerto.
- {13323}{13414}Ah eres tú, Matko, ¡galán!
- {13459}{13528}Llegas temprano. Te dije a las 8.
- {13534}{13585}¿Dónde esta mi yerno?

JASMINA LAZIC

- {13598} {13674} Tengo algo que decirte.
- {13680} {13757} Es urgente. | tengo que decírtelo en privado.
- {13763} {13863} Hoy quiero escuchar sólo buenas noticias.
- {14151} {14184} Te estoy escuchando.
- {14299} {14342} Mi padre está muerto.
- {14471} {14552} ¿De verdad? | - sí.
- {14556} {14622} Mis condolencias. | - ¿Qué puedo hacer?
- {14628} {14729} Un matrimonio y un funeral no van bien.
- {14792} {14842} Él puede morir en 3 días.
- {14848} {14917} Pero él murió esta mañana.
- {14923} {15000} ¿Quién dijo eso? ¿Quién sabe?
- {15006} {15072} Yo sé. Zare...
- {15077} {15182} Ya te lo dije. | debemos estar de luto 40 días.
- {15187} {15263} Estaré de luto contigo en 3 días.
- {15396} {15444} Eres un hombre sabio.
- {15450} {15510} ¿No detuviste los preparativos?
- {15516} {15562} Claro que lo hice.
- {15567} {15655} ¿Acaso mi padre debe darse vueltas en su tumba?
- {15660} {15700} Claro que no.
- {15705} {15778} No le digas a nadie sobre el viejo.
- {15783} {15875} No importa si el muere el miércoles o | jueves o viernes
- {15881} {15938} La muerte es para siempre.
- {15982} {16049} No importa cuando empieza a estar muerto.
- {16055} {16129} Tú no escuchaste nada. | - No.
- {16135} {16202} Nosotros no escuchamos nada. | -No.
- {16223} {16263} Yo tampoco ni nadie.
- {16269} {16355} Espera a los invitados | y trae a la novia.
- {16360} {16431} Como quieras, Dadi. | - salud.
- {16603} {16667} Él no quiso escucharme. | - ¿Qué?
- {16720} {16835} Incluso nos matará y pondrá nuestros cuerpos en la mesa, | . ¡La boda continua!
- {16841} {16874} No quiero.
- {16885} {16960} Harás que me corten la cabeza
- {17016} {17061} Toma esto.
- {17091} {17137} Por tu alma, papá.
- {17176} {17258} Toma esa pierna. Vamos al ático.
- {17366} {17424} Dalo vuelta, de lado.
- {17617} {17668} Trae hielo de abajo.
- {17674} {17723} ¡Apúrate!
- {17747} {17781} ¡Rápido!

ANEXO II: LISTA DE DIÁLOGOS (V. EN ESPAÑOL)

- {18060} {18162} No me hagas esto. | Tú ya no necesitas el dinero.
- {18841} {18909} Pon esta pierna en la silla.
- {19003} {19059} Los nietos de Grga Pitic vienen para acá.
- {19065} {19172} Les dejé 6 mensajes. | No contestaron.
- {19178} {19233} ¿Quién sabe dónde vendrán?
- {19262} {19314} Papá, perdóname.
- {20077} {20132} Pónselo a la novia.
- {20138} {20202} Ponlo sobre su cabeza. | - no quiero.
- {21035} {21075} Sale gato.
- {21491} {21599} Toma al niño, él te traerá suerte.
- {21683} {21744} Este es el día más hermoso...
- {21750} {21837} ...de todas sus vidas.
- {21843} {21908} Un día único...
- {21914} {21964} ...para decir esto.
- {21970} {22072} El día de sus vidas.
- {22125} {22204} Respondan frente a los testigos...
- {22210} {22259} ...las siguientes preguntas.
- {22265} {22339} Sean breves. Y sin dudar.
- {22345} {22388} Solo sí o no.
- {22394} {22442} ¿Aceptas tú?..
- {22555} {22613} Zare Destanov...
- {22688} {22760} ...con libre consentimiento...
- {22766} {22847} ¿tomas a Afrodita Karambolis para ser tu esposa?
- {23013} {23048} Karambolo.
- {23163} {23196} Sí.
- {23205} {23239} Sí.
- {23298} {23348} Y tú, Afrodita...
- {23354} {23469} ...adorable bella y tan dulce...
- {23475} {23648} ¿tomas a Zare Destanov como tu | esposo con libre consentimiento?
- {23709} {23762} Ella dice que sí quiere.
- {23769} {23835} Deja que ella responda. Sí o no.
- {23841} {23898} Quiero una respuesta. | - sí.
- {23904} {23942} Eso fue un sí.
- {23947} {24051} No veo ninguna objeción legal.
- {24074} {24149} Yo los declaro marido y mujer...
- {24155} {24233} ...en mi presencia...
- {24239} {24348} ...y en la presencia de este público.

JASMINA LAZIC

- {24388} {24443} Ve si la comida está lista.
- {24477} {24510} No quiero.
- {24516} {24574} Tú sabes que mis manos no son muy rápidas.
- {24580} {24689} Trueno en una mano, | relámpagos en la otra.
- {24695} {24743} Por favor firme esto.
- {24754} {24818} Yo no serviré en esta boda.
- {24823} {24891} ¿Por qué tanto problema con esta boda?
- {24897} {25009} En conformidad con la gente de Sarduk...
- {25015} {25083} ...yo los declaro casados:
- {25089} {25147} Zare Destanov y Afrodita Karambolis.
- {25153} {25227} ¿Estás llorando por él? | - sí.
- {25233} {25292} Entonces llora.
- {25298} {25343} Lloro, bebe, llora.
- {25507} {25591} Te compraré un convertible | y la mitad del océano.
- {25597} {25659} Y tres casas | tan grandes como América
- {25665} {25751} Pequeñita, | has robado mi corazón
- {25757} {25828} Y si fueras mía, | vivirías como una reina,
- {25834} {25914} En el día una reina | y en la noche una emperatriz.
- {27080} {27125} Salud, Dadi.
- {27131} {27204} Un verdadero hombre de negocios y un patriota.
- {27394} {27447} Ven y baila, hermanita.
- {27453} {27494} No puedo.
- {27573} {27624} Suéltenla.
- {27695} {27789} Respeta a tu yerno, es un hombre sensible.
- {27842} {27901} Baila con tu hermano, es la tradición.
- {27907} {27951} No quiero.
- {27957} {28045} Bien. Es tu boda.
- {28051} {28097} Libertad.
- {28234} {28291} Papá, espero que veas esto.
- {28297} {28375} Vamos a ver los regalos para los novios.
- {28430} {28534} Un tocadiscos portátil...
- {28540} {28635} ...de Nada Adzovic.
- {28980} {29088} Zudija Adzovic regaló una aspiradora.
- {29160} {29240} Spaho Ahmetovic, un juego de cacerolas.
- {29497} {29564} Está bien, amigos.
- {30764} {30836} Voy a ver cómo esta papá.
- {30842} {30942} Quédate aquí y no te metas en problemas.
- {31148} {31228} Nebojsa Palanovic | regaló esta cosa fea.
- {31233} {31302} No dejes que la gente vea que estas llorando.

ANEXO II: LISTA DE DIÁLOGOS (V. EN ESPAÑOL)

- {31661} {31722} No se metan en problemas.
- {31876} {31965} Soy un pitbull. | -terrier.
- {32269} {32342} Voy a ponerle hielo nuevo a papá.
- {32395} {32455} Vives como un pordiosero.
- {32460} {32512} Repara ese techo.
- {32636} {32695} No hay nada mal con el techo.
- {32701} {32763} Es papá que necesita hielo nuevo.
- {33164} {33215} No llores.
- {33332} {33410} ¿Te quieres casar con alguien a quien no amas?
- {33414} {33448} No. ¿Y tú?
- {33467} {33523} Nadie lo quiere.
- {33610} {33690} ¿La amas? | - Sí. La amo.
- {33879} {33952} Ayúdame a escapar.
- {33958} {34043} ¿Qué? | - ayúdame a escapar.
- {34143} {34221} Ahí hay una puerta cerca de la mesa...
- {34226} {34276}dos metros a la izquierda.
- {34282} {34355} Lleva hacia los barriles de aceite.
- {35386} {35481} ¿Se puede estar en alguna otra parte mejor?
- {35632} {35716} Por una vez sé honesto conmigo. Papá.
- {35722} {35794} ¿Dónde está tu dinero de la venta de la fábrica?
- {35839} {35875} Safet.
- {35883} {35952} Las granadas.
- {36063} {36107} ¿Granadas?
- {40467} {40583} ¿Dónde está la novia? | - pregúntale al patriota.
- {40643} {40700} Todos escuchen.
- {40705} {40745} La novia ha huido.
- {40811} {40864} Jefe. La novia ha huido.
- {40962} {41038} Jefe, su hermana se fue.
- {41738} {41783} Mi hermana.
- {42051} {42089} Zare.
- {42274} {42343} Mi hermana...
- {42378} {42421} Para.
- {42427} {42478} No te preocupes.
- {42485} {42573} Tu hermano no te abandonará
- {42616} {42667} Encontraré al culpable.
- {42695} {42799} ¿Cómo pudo ella quitarse el vestido y escapar?
- {42805} {42896} Dejaste que tu esposa escapara.

JASMINA LAZIC

{42902} {42974} ¿Qué has hecho?, estúpido.
{42980} {43023} ¿Qué has hecho?
{43139} {43213} ¿Tu hermana escapo? | - no, la tuya.
{43219} {43277} ¿Por qué mierda estás llorando? Ándate a la mierda.
{43351} {43384} Estúpidos drogadictos.
{43732} {43782} ¿Qué estás haciendo aquí?
{43788} {43828} Buscando a la pitufa.
{43833} {43888} ¿Cómo le dijiste?
{43932} {43965} Pitufa.
{43971} {44005} Deberías avergonzarte.
{44079} {44136} No le digas pitufa a mi hermana.
{44142} {44184} Come mierda.
{44190} {44255} ¿No sabes quién soy?
{44261} {44303} Ándate a la mierda.
{44322} {44375} No es su culpa, ella no sabe nada.
{44381} {44418} Ella sabe algo.
{44423} {44534} ¿Porque todo el mundo le dice mariquita o pitufa?
{44583} {44625} Abuelo.
{44630} {44721} ¿Abuelo? eres poco *Realeta*, niño.
{44742} {44790} Abuelo.
{44799} {44861} Suéltalo.
{44867} {44952} No molestes a tu abuelo, está muerto.
{45109} {45165} Suéltalo, él no sabe nada.
{45177} {45234} ¿Dónde esta ella? | - mi oreja.
{45261} {45305} Déjala ir, bastardo.
{45311} {45394} ¿Donde esta ella? ella no se hizo humo.
{45513} {45625} Dime, idiota. O te mataré.
{45631} {45710} Date vuelta. Mírame.
{45850} {45919} ¿Disparo? | - después.
{46036} {46079} Dadi.
{46364} {46488} ¿Qué estas haciendo aquí? | -Dadi, estoy atrapado.
{46623} {46696} Tengo importantes noticias.
{46777} {46843} Mis bolas están atrapadas.
{47160} {47222} Deberías avergonzarte. Repara ese techo.
{47228} {47277} Olvida eso. Puedo ver a la novia.
{47283} {47328} ¿Dónde? | - ella va hacia el bosque.
{47334} {47377} Safet.
{47418} {47502} Por ahí no, amigo. El futuro se va.
{47508} {47580} La novia tomó ese camino

ANEXO II: LISTA DE DIÁLOGOS (V. EN ESPAÑOL)

- {47876} {47955} La amo.
- {47971} {48049} Me voy a casar con ella.
- {48073} {48134} Abuelo, ¿me escuchas?
- {48140} {48192} Sí, ¿Qué pasa?
- {48198} {48252} Todavía podemos volver.
- {48258} {48332} Yo volveré con el pequeño Grga.
- {48337} {48404} Visitaremos su tumba en otra ocasión.
- {48410} {48488} No, ahora. | Quién sabe cuanto tiempo estaré con vida.
- {48494} {48573} Sí, pero hay 39° a la sombra.
- {48578} {48627} Esta será la última.
- {48632} {48719} Zarija merece que lo visite.
- {48749} {48782} OK entonces.
- {48787} {48858} Te lo digo por tu propio bien.
- {49027} {49075} Afrodita.
- {49119} {49158} Hermana.
- {49164} {49219} No te haré daño.
- {49478} {49516} Ahí está.
- {49568} {49609} Afrodita.
- {49822} {49920} Todo termina bien.
- {50503} {50553} Ella no está aquí.
- {50598} {50652} Quizás está en el bosque.
- {50729} {50822} Esto es una vergüenza, la novia huye | de su propia boda.
- {50828} {50917} Todos hablarán de esto por años.
- {50923} {50957} Absurdo.
- {50964} {51047} La encontraré. Y la boda continuará.
- {51053} {51092} Jefe, es un zapato.
- {51217} {51259} Hermana.
- {51332} {51384} Te mataré.
- {53275} {53327} Despierta, no estamos en el camión.
- {53334} {53439} Despierta. Un terremoto.
- {53542} {53633} Pequeño Grga, si te escuchara | estaría perdido.
- {53639} {53704} Este mapa tiene cientos de años.
- {53726} {53799} Pequeño Grga, ¿me escuchas?
- {53822} {53878} ¿Dónde encontraste ese mapa?
- {53928} {53961} ¿Estás dormido?
- {54355} {54420} Estoy en problemas.
- {54924} {54961} Es el destino.

JASMINA LAZIC

{54967} {55017} ¿Cuál destino?
{55033} {55121} Todo esto. Y yo aun me casaré contigo.
{55127} {55162} Si.
{55175} {55262} ¿Quién pensaría que la mariquita seria tan valiente?
{55268} {55350} Nadie se rebela contra Dadan...
{55356} {55404} ...excepto ella.
{55463} {55534} Estoy asustada.
{55540} {55686} ¿Por qué?, lo hacemos muy bien. | caerá en su propia mierda.
{55852} {55951} Felicitaciones, hijo. | Brillante idea.
{58202} {58279} Pensé que era mi imaginación.
{58331} {58413} Pero es el destino.
{58801} {58849} ¿Y mi otro zapato?
{58855} {58963} Lo encontraremos. | ¡Pero esto es 100% el destino!
{58969} {58983} Exactamente.
{59010} {59126} Yo estaba buscando mi otra mitad.
{59132} {59168} Yo también.
{59173} {59271} Buscaba y buscaba, y la encontré | cuando menos lo esperaba.
{59277} {59312} Yo también.
{59396} {59481} Presentémonos. Yo soy Grga.
{59503} {59623} Yo también. Digo, yo soy | Afrodita Karambolo. La mariquita.
{59630} {59695} Debemos celebrar, | si tú estas de acuerdo.
{59701} {59757} Hermana... | -¡cállate!
{59882} {59992} Es un malentendido.
{60163} {60208} ¿Por qué disparas así?
{60235} {60308} Y tú, muchacha, estás en problemas.
{60314} {60356} Lo pagarás.
{60361} {60446} Si la señorita tiene deudas, | yo las pagaré por ella.
{60697} {60767} ¿Qué estás mirando? haz algo.
{60936} {60977} Grga.
{61036} {61070} Devuélveme mi hermana.
{61076} {61121} Detente o disparo.
{61127} {61200} Cállate. Ven aquí, hermana.
{61206} {61270} ¿Qué te pasa idiota?
{61276} {61375} El abuelo y yo | ¡tú nos perdiste!
{61380} {61413} Mira lo que tengo.
{61419} {61489} No te acerques | ¡o te llenaré de plomo!
{61495} {61556} Le juro a Dios. Esto es serio.
{61660} {61694} Nuera...
{61726} {61769} ¿Quiénes son ellos? | - bajen sus armas.

ANEXO II: LISTA DE DIÁLOGOS (V. EN ESPAÑOL)

- {61775} {61808} Para.
- {61814} {61864} Ella es mi hermana. ¿Entiendes?
- {61870} {61934} No te conozco.
- {61939} {62029} Pero la conozco a ella. | - y yo lo conozco.
- {62035} {62106} Continúa tu camino. | Mi camino me lleva a ella.
- {62111} {62274} Si tú eres realmente su hermano, | podemos llegar a un acuerdo.
- {62279} {62352} Quiero casarme con ella inmediatamente.
- {62403} {62475} Ella acaba de huir de su boda.
- {62481} {62600} Puedes huir de una boda falsa, | pero no puedes huir del destino.
- {62773} {62827} ¡Qué precisión!
- {62854} {62916} ¿Quién es ese carbón?
- {62947} {62991} Bajen sus armas.
- {63047} {63120} ¿Te llamas conductor?, ¡idiota!
- {63126} {63171} Tomaste el camino equivocado.
- {63180} {63253} Sí, pero mira lo que encontré.
- {63382} {63415} Muy bien.
- {63421} {63466} Relájate.
- {63472} {63519} Esto no es necesario.
- {63771} {63838} ¿Como le va?, consignador Grga.
- {63844} {63891} ¿Eres tú?, pedazo de mierda sin valor.
- {63897} {63946} ¿Qué estas haciendo aquí?
- {63952} {64007} Nosotros estábamos hablando.
- {64014} {64061} ¿Hablando de qué?
- {64115} {64179} ¿Estas aquí para pagar tu deuda?
- {64210} {64254} ¿Se conocen?
- {64260} {64356} Mi último viaje a Italia, en 1982.
- {64361} {64432} Era un aprendiz en mi banda.
- {64438} {64485} De la peor clase.
- {64491} {64602} Por él perdí mi tierra.
- {65245} {65302} Yo vivo cerca.
- {65603} {65674} ¿No quieres casarte con ella? | - No.
- {65680} {65725} La quiero a ella.
- {65752} {65789} Eso veo.
- {65795} {65873} Ahora. | - se respetuoso cuando me hables.
- {65879} {65943} Y tú, ¿Quieres a mi nieto?
- {65948} {65982} Sí.
- {66166} {66286} ¿Y tú te opones a | que tu hermana se case con mi nieto?

JASMINA LAZIC

{66292} {66369} Claro que no, si se aman.
{66421} {66472} ¿Por qué te ves triste?
{66478} {66521} ¿Qué pasa?
{66547} {66593} Ah sí, él debe devolver la fabrica...
{66635} {66734} ...y pagar los tres | vagones de gasolina.
{66740} {66791} ¿Tú sabes cuanto es eso?
{66797} {66870} Él pagara de inmediato. | - por supuesto.
{66876} {66954} Y la boda debe comenzar | inmediatamente.
{66960} {67080} La boda debe empezar. | Música. ¡Es una fiesta!
{67272} {67329} Es lo que cuenta, el amor conquista todo.
{67336} {67382} Salud.
{67421} {67477} ¿Ya se lo tomó? | - todavía no.
{67529} {67625} Mis hermosas hermanas. | - espero que ahora no haya ningún problema.
{67631} {67702} Nadarás en tu propia mierda.
{67840} {67904} ¿Necesita algo? tío Grga.
{67909} {68026} Estoy bien, iré a visitar | la tumba de mi amigo.
{68034} {68067} ¿La tumba?
{68072} {68148} ¿Dónde está? dime. | - tío Grga...
{68227} {68302} ¿Quiere beber algo antes?
{68308} {68361} Es refrescante. Coma algo también.
{68367} {68466} A esta hora hay vampiros en el cementerio.
{68472} {68559} Cuando llegemos ahí | ya será de día.
{68565} {68602} Como sea.
{68608} {68704} Mis ayudantes lo llevarán | al cementerio. | -¡Matko!
{68821} {68889} ¿Pero a qué cementerio?
{69136} {69183} Dame el dinero.
{69200} {69237} Traidor.
{69243} {69302} Era solo por honor.
{69371} {69459} Debes divertirme. Come y bebe.
{69465} {69540} Tu hermana es feliz, y mi hijo también.
{69546} {69623} Como nuestro benefactor. | Tío...
{69688} {69737} Maldición.
{69743} {69782} ¿Qué pasa? | - mira.
{70170} {70212} ¿Qué pasa con él?
{70283} {70320} Está muerto.
{70534} {70573} Muerto de verdad.
{70579} {70652} No. Él morirá pasado mañana, | como tu padre.
{70658} {70776} La boda debe continuar. | No puedo hacer esto cientos de veces.
{70782} {70838} ¿Tengo razón? | - Completamente.

ANEXO II: LISTA DE DIÁLOGOS (V. EN ESPAÑOL)

- {70844}{70908}¿Me ayudas a llevarlo al ático?
- {71111}{71207}Digámosle a sus nietos, | que lo llevamos al cementerio.
- {71213}{71310}¿Qué pasa con el oficial del registro? | - ¿Qué oficial?
- {71316}{71420}Él debe cancelar la primera boda | y realizar la segunda.
- {71426}{71510}No te preocupes. | Lo traeré.
- {71547}{71621}OK. Lo estamos haciendo bien
- {72484}{72550}Maldición... | - cómete tu mierda.
- {72556}{72591}Dos seis.
- {72699}{72745}Aquí está.
- {72853}{72894}Qué dulce.
- {72954}{73026}Cuanto más natural, más dulce.
- {73262}{73305}50 marcos.
- {74214}{74259}Mira, Dadan...
- {74300}{74374}500 cuernos a 5 marcos son 2500 marcos.
- {74380}{74452}En Dusseldorf son muy cotizados.
- {74458}{74564}¿Estás loco? | ¿Quieres apostar esos cuernos?
- {74604}{74637}Espera, Dadan.
- {74643}{74700}Sé un caballero.
- {74795}{74843}Me queda la fábrica.
- {74849}{74941}Ya la perdiste. | mira, tu firmaste por ella.
- {74947}{75011}OK, todavía tengo la casa.
- {75033}{75101}También la perdiste, idiota.
- {75178}{75230}Pero tienes...
- {75287}{75336}...un lindo diente de oro.
- {75370}{75465}¿Ese debe costar... 500 marcos?, OK
- {75802}{75842}¿Qué hace este hielo aquí?
- {75902}{75963}Ándate. | -¿Qué pasa?
- {75969}{76012}Maldito gato negro.
- {76122}{76221}Estoy empapado. El gato se meo sobre mí.
- {76227}{76260}Hermano.
- {76278}{76386}¿Dónde estamos? ¿No estamos muertos? | - lo estamos.
- {76392}{76479}Sé que no estoy muerto. | - me dijeron que tu estabas muerto.
- {76485}{76529}No es verdad.
- {76535}{76614}Te mintieron. | Yo estoy vivo.
- {76818}{76905}Papá. Qué alegría estás vivo.
- {76911}{76956}Maldita sea.
- {76962}{77038}La vaca esta muerta, se acabó la leche.

JASMINA LAZIC

{77072} {77108} Abuelo.
{77164} {77209} Tu padre esta vivo.
{77347} {77428} Les contare | de las reglas del...
{77434} {77504} ...el santo matrimonio...
{77533} {77595} ...y la responsabilidad de la unión.
{77601} {77679} Les deseo una vida feliz.
{77757} {77813} Quizás dure toda la vida...
{77819} {77884} ...y disfruten la compañía del otro.
{77890} {77996} Deben considerar...
{78002} {78132} ...que empiezan una de las tareas mas importantes | y hermosas en la vida.
{78311} {78424} Sean celosos, no con el otro, pero sí con su matrimonio.
{78430} {78566} Hónrense y protéjense de todo mal.
{78622} {78660} Consideren...
{78706} {78780} Cuando moriste, decidí huir.
{78786} {78835} ¿Se me cayo un lente?
{78841} {78948} Muy sabio. No hay sol aquí.
{78983} {79044} Olvida tus lentes. | apúrate.
{79049} {79090} ¿Estás bien?
{79096} {79149} Estoy pasando tiempos dificiles.
{79173} {79227} Estuve tomando | en el funeral, justo ahora.
{79233} {79284} No olvides el acordeón.
{79290} {79395} En el encontrarás suficiente, | para ser feliz.
{79432} {79532} Oh no, el certificado de defunción | en vez del certificado de matrimonio.
{79538} {79580} ¿Estas loco? drogadicto.
{79586} {79632} Mi reputación...
{79638} {79717} ¿Debo llamar a la policia?
{79731} {79764} Aquí.
{79770} {79820} Todo esta bien.
{79827} {79917} Las firmas. | primero las señoritas, después los hombres.
{79923} {80008} Las mujeres no se pueden casar entre ellas, estúpido.
{80014} {80059} No te quejes.
{80080} {80141} Debe hacerse según la ley.
{80219} {80297} Tú, Afrodita Karambolo...
{80303} {80353} ¿tomas por esposo a?..
{80359} {80398}Grga Pitic júnior.
{80404} {80437} Sí.
{80489} {80589} Tú, Grga Pitic júnior...
{80598} {80674} ¿tomas como esposa a | Afrodita Karambolo?
{80680} {80713} Sí.

ANEXO II: LISTA DE DIÁLOGOS (V. EN ESPAÑOL)

- {80782} {80851} Firmen el registro.
- {80866} {80944} De acuerdo a la ley, ustedes | son marido y mujer.
- {80950} {81030} Esperen, esto no termina aun.
- {81511} {81648} Sácame de esta mierda. Vuelve.
- {81659} {81725} No puedo trabajar de esta manera.
- {81848} {81887} Allí va.
- {81893} {81931} Es asombroso.
- {81937} {81970} ¡Rápido!
- {81976} {82074} No estamos casados aun. | - lo haremos en el camino.
- {82299} {82387} Señor. Dadan, ¿está en problemas?
- {82438} {82548} Tú estropeas siempre todo. | debemos continuar la ceremonia.
- {82554} {82587} ¡Qué lío!
- {82726} {82812} No puedo trabajar así. | - sí, sí puede.
- {82818} {82868} Esto debe hacerse de acuerdo a las reglas.
- {82874} {82951} No dispare. | - cállate.
- {83064} {83131} Estamos perdiendo el barco.
- {83137} {83249} El muchacho tiene coraje. | - él tiene razón.
- {83259} {83312} Zare, mi nieto.
- {83414} {83484} Tú eres joven, tú no entiendes.
- {83490} {83555} ¿Qué quieres de mi? | - quiero que nos case.
- {83561} {83606} No olvides el acordeón.
- {83984} {84049} La ceremonia aun no termina.
- {84141} {84174} Siéntate.
- {84180} {84258} No tienes ningún testigo. | - si, si tengo.
- {84264} {84321} ¿Quién? | - los gatos.
- {84531} {84564} Tú, cerdo sucio.
- {84570} {84663} Hueles muy mal. | - váyanse a la mierda.
- {85102} {85135} Si.
- {85141} {85226} Tú, Zare Destanov, la tomas a ella | para ser tu esposa...
- {85232} {85265} Por supuesto.
- {85313} {85359} ¡Adiós!...
- {85365} {85430} Tengan un buen viaje.
- {85558} {85666} Debemos beber por eso | ¿es la tradición?
- {86284} {86341} ¡Abuela!
- {86530} {86621} Papá me engaño otra vez.
- {86869} {86937} ¡Cuidate mucho hijo!
- {87368} {87409} Buen licor.

JASMINA LAZIC

{87436} {87511} Gracias, papá, | por todo lo que has hecho por mí.

{87514} {87584} Me quema el alma.

{87590} {87638} Ah, niños...

{88192} {88245} Dadan, apestas.

{88256} {88414} "Louis, yo creo que este es el inicio | de una hermosa amistad."