

PROGRAMA OFICIAL DE POSGRADO EN ESTUDIOS AVANZADOS DE  
TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN. (P11-56-1)

**EL SUBTITULADO PARA SORDOS:  
ESTUDIO DE CORPUS SOBRE TIPOLOGÍA DE  
ESTRATEGIAS DE TRADUCCIÓN**

**SILVIA MARTÍNEZ MARTÍNEZ**



**Departamento de Traducción e Interpretación  
Universidad de Granada  
Fecha: diciembre 2015**

**DIRIGIDO POR:**

**Dra. CATALINA JIMÉNEZ HURTADO**

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales  
Autora: Silvia Martínez Martínez  
ISBN: 978-749125-4348  
URI: <http://hdl.handle.net/10481/41762>

La doctoranda SILVIA MARTÍNEZ MARTÍNEZ y la directora de la tesis DRA. CATALINA JIMÉNEZ HURTADO garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de la directora de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Granada, a 3 de noviembre de 2015

Director/es de la Tesis



Fdo.: Dra. Catalina Jiménez Hurtado

Doctoranda



Fdo.: Silvia Martínez Martínez



## **Agradecimientos**

A mi familia.



# Índice

Agradecimientos .....	5
Índice .....	7
1 Introducción.....	9
1.1. Planteamientos generales de investigación: declaración de intenciones.....	9
1.2. Premisas, hipótesis y objetivos .....	17
1.3. Estructura y contenidos de la tesis doctoral .....	24
2. El subtítulado como modalidad de traducción.....	27
2.1. Introducción .....	27
2.2. La Traducción multimedia .....	29
2.3. Hacia una nueva modalidad: Concepto, origen e historia.....	33
2.3.1. Concepto de subtítulado .....	33
2.3.2. Origen e historia de los subtítulos .....	35
2.3. Ventajas y desventajas de la subtitulación frente al doblaje .....	39
2.4. Tipología del subtítulo .....	42
2.4.1. Tipos según parámetros lingüísticos.....	43
2.4.2. Tiempo disponible para la preparación .....	48
2.4.3. Parámetros técnicos.....	52
2.4.4. Métodos de proyección de los subtítulos.....	53
2.4.5. Formato de distribución .....	54
2.5. Buenas prácticas del subtítulado.....	56
2.6. El proceso traductor en el subtítulado .....	61
2.7. El subtítulado, las nuevas tecnologías y la sociedad de la información .....	68
3. Subtitulado para sordos .....	73
3.1. El destinatario del SpS .....	76
3.1.1. Concepto socio-histórico y político de la discapacidad auditiva .....	78
3.1.2. Comunidad sorda y tipos de sordera.....	84
3.1.3. Legislación y normas.....	90
3.2. Concepto, origen e historia del subtítulado para sordos.....	94
3.3. El subtítulado para sordos como modalidad de traducción accesible .....	96
3.3.1. Aspectos generales del SpS: Norma UNE 153010 (2012) .....	100
3.3.2. Estrategias de traducción de SpS .....	114
4. El sonido .....	121
4.1. Introducción .....	121
4.2. Características del sonido.....	127
4.2.1. La naturaleza física del sonido .....	129
4.2.2. Parámetros de la onda sonora.....	135
4.2.3. Características del sonido: composición y tipología.....	138
4.3. La percepción del sonido y la función que le otorga el usuario .....	151
4.4. El sonido en el cine.....	157
4.4.1. Sonido como transmisor de emociones.....	157
4.4.2. El sonido como recurso narrativo en el cine .....	161
5. Metodología de análisis de corpus.....	169
5.1. Introducción general. Estudios de corpus para traducción multimedia.....	169
5.2. Corpus previos de de subtitulación y Subtitulación para Sordos .....	171
5.3. Corpus TRACCE-SpS .....	172
5.3.1. Fase 1: Compilación del corpus y búsqueda de programa.....	173

5.3.2. Fase 2: Creación y elaboración del etiquetado .....	179
5.3.3. Fase 3: Adecuación del sistema de etiquetado.....	183
5.3.4. Fase 4: Proceso de etiquetado.....	189
5.3.5. Fase 5: Protocolo de acuerdos entre etiquetadores .....	193
5.4. Creación de estructura semántica de etiquetado para SpS.....	198
5.4.1. Nivel 1: el contenido audio .....	199
5.4.2. Nivel 2: técnicas de traducción .....	213
5.5. Conclusiones.....	225
6. Resultados.....	227
6.1. Análisis estadístico de frecuencias.....	230
6.2. Resultados por empresas .....	238
6.2.1. Subcorpus <i>Cine para todos</i> .....	238
6.2.2. Subcorpus <i>Navarra de cine</i> .....	250
6.2.3. Subcorpus <i>El País</i> .....	261
6.2.4. <i>Otros</i> (A Contracorriente Films S.L.) .....	271
6.3. Comparación entre empresas .....	274
6.4. Análisis por géneros fílmicos .....	289
7. Conclusiones .....	307
BIBLIOGRAFÍA .....	319
Einleitung.....	337
Schlussfolgerungen .....	353

# 1 Introducción

## 1.1. Planteamientos generales de investigación: declaración de intenciones

En el maravilloso libro de Byung-Chul Han de 2013, *En el enjambre. Opiniones de lo digital*, se relata, desde una perspectiva filosófica, cómo lo digital inunda la sociedad actual desde diferentes perspectivas. En 1936, Walter Benjamin denominó *choque* a la recepción de una película que no era sino aquello que sustituía a la contemplación frente a un cuadro. Ya en 1964, McLuhan afirmaba que la técnica de la electricidad estaba entre nosotros y, aturdidos, sordos, ciegos y mudos, contemplábamos su eclosión con la de Gutenberg. El filósofo argumenta que algo parecido ocurre con lo digital:

Wir werden durch dieses neue Medium umprogrammiert, ohne dass wir diesen radikalen paradigmwechsel gänzlich erfassen. Wir hinken dem digitalen Medium hinterher, das unterhalb bewusster Entscheidung unser Verhalten, unsere Wahrnehmung, unsere Empfindung, unser Denken, unser Zusammenlebenentscheidend verändert. [...] Diese Blindheit und die gleichzeitige Benommenheit machen die heutige Krise aus. (ibíd.: 5)

En una sociedad que cultiva el hedonismo y practica el voyerismo, sea de la naturaleza que este sea, impera la dispersión y el individualismo. Esta caracterización del espíritu de la época es el que a su vez determina la oferta de productos que al parecer han de ser breves, multimodales e interactivos para que se consuman de acuerdo a lo producido. Los creadores y distribuidores de textos multimedia ofrecen productos pues a ritmo de vértigo con el reto constante de la innovación.

Ante esta perspectiva, no es de extrañar que casi todo se haga obsoleto, se globalicen estrategias, cuando lo necesario sería adaptarlas o crearlas para los diferentes grupos y comunidades sociales y culturales. En un mundo donde parece asentado el respeto hacia las minorías, seguimos cojeando tras los nuevos productos, de tal forma que nos resulta imposible reflexionar en profundidad y con distancia de lo que acontece y nos invade. Esa falta de reflexión nos aboca a no cuestionarnos determinadas actitudes o a aplicar soluciones superficiales a problemas complejos.

Esto es lo que parece estar ocurriendo con determinadas modalidades de traducción que se han convertido en las protagonistas de la traducción en los entornos

multimedia, aunque solo sea por la cantidad de productos que la requieren continuamente. Si eso es así en TEM, imaginamos lo que ocurre con el fenómeno de la accesibilidad que, a pesar de no estar demasiado asentado, se ha elevado exponencialmente la cantidad y variedad de productos ofrecidos.

Si bien existe efectivamente una concienciación global por que los productos sean accesibles, no es menos cierto que la preocupación por la calidad de los mismos no se distingue por establecer unas condiciones mínimas (cap. 2).

En este panorama demoledor, la academia sigue intentando buscar parámetros de análisis que ofrezcan soluciones a los problemas que plantea esta dinámica social, cultural y tecnológica. Sobre todo, teniendo en cuenta que los ciudadanos consumen hoy en día productos audiovisuales o para entornos multimedia, productos que requieren demasiado a menudo que el mensaje se adapte al medio. Todo lo expuesto tiene repercusiones directas para la traducción audiovisual, como anuncian en su libro Baños y Díaz (2015: 1)

Today's exposure to and interaction with audiovisual content is far greater now than ever before, and this has obvious repercussions for audiovisual translation (AVT), both as a professional practice and as an academic discipline.

Este fenómeno lleva a la necesidad de que los profesionales se tengan que adaptar rápidamente a los diferentes contextos, discursos, tipos textuales, así como herramientas y recurran a estrategias traductológicas a veces poco adaptadas, o básicamente inadecuadas. Este vértigo, del mismo modo, repercute en la formación de los profesionales, y por ende, en la calidad del producto traducido.

En palabras de Cintas y Neves (2015: 1)

AVT is seen by many scholars as one of the most thriving branches of Translation Studies; a vitality that is often attributed to its close connection to technology and constant developments.

En el caso de la traducción accesible, la dinámica es igual de pujante. De hecho, coincidimos con Munday (2012: 268) cuando explica que algunos de los retos que aún tiene esta disciplina son el de definir su naturaleza conceptual y epistemológica; revisar las directrices disponibles o también la necesidad de superar la distancia que existe entre los enfoques lingüísticos, multimedia, multimodales y multidisciplinares. De eso trata en parte este trabajo doctoral.

En este sentido, parece que desde un punto de vista teórico, habría que ir buscando otras salidas, otros fundamentos teóricos y, si la traductología fue capaz de matar al padre que le imponían las diferentes filologías, la TEM debería ser capaz de distanciarse de modelos teóricos que no le ayudan a describir, ni la forma en que interactúan los modos, ni las estrategias más adecuadas para traducir estas nuevas interacciones.

De hecho, estamos experimentando un cambio de paradigma en términos de ecología social que nos lleva a discutir, incluso poner en tela de juicio, lo que hasta ahora era simplemente una evidencia (qué y cómo se traduce). Con el tiempo, quizá la TEM se convierta en una especie de intertraducción (Cintas & Neves, *ibíd.*: 2) o incluso una disciplina independiente. No obstante, aun queda camino que recorrer en la creación de un bagaje teórico consistente y, si hace veinte años, cuando se anunciaba que había empezado el paradigma cognitivo y, los años 90 se convirtieron en la década del cerebro y acudíamos a la neurociencia cognitiva, ahora quizá debamos recurrir con más insistencia a las teorías de la percepción física y cognitiva, a las teorías neurobiológicas de los sentidos (Chica, 2013) o a las teorías físicas del sonido y la imagen para comprender la percepción, a todas luces distinta, de las personas con discapacidad sensorial o, sencillamente para comprender mejor nuestro texto original.

Las teorías que investigan de *acceso al conocimiento* pueden arrojar luz sobre las nuevas formas de interacción comunicativa intermediales, así como aquellas teorías que profundizan en la *representación del conocimiento* y ésta desde el derecho al acceso de todos a la información. Los nuevos avances en materia de *lenguajes simplificados* (Jekat *et al.*: 2014) implican y recogen esta preocupación y subrayan que sus objetivos son, entre otros, la creación de estructuras lingüísticas accesibles para todos, concienciado a la vez de que hay que se trata en un principio de lo siguiente:

1. Die Mitteilung ist in einer Sprache formuliert, die die Rezipienten nicht beherrschen.
2. Die Mitteilung ist mit einer sprachlichen Komplexität formuliert, die die Rezipienten nicht beherrschen.
3. Die Mitteilung setzt in ihrem Inhalt Sachkenntnisse voraus, die die Rezipienten nicht besitzen.
4. Die Mitteilung wird über Sinne übertragen, die bei den Rezipienten nicht oder nur teilweise ausgebildet sind.

Los autores parten de la base de que no se trata de establecer una distinción absoluta entre un evento comunicativo con o sin barreras, ya que las competencias o capacidades

humanas, raras veces son absolutas. Sino que más bien estamos hablando de capacidades que las diferentes personas poseen en un grado u otro. No solo eso, sino que las mismas personas las activan de forma diferente dependiendo de su ciclo vital (ibíd., 8). De ahí que las medidas para eliminar esas barreras hayan de orientarse a estas características de los receptores y si las macrobarreras son las cuatro expuestas, las medidas necesariamente tienen que de ser más de cuatro. Los autores proponen visitar estas barreras a la luz de otra perspectiva: bajo el paraguas de la traducción accesible no solo deben estar las modalidades tradicionales (Subtitulación para sordos y Audiodescripción para ciegos), sino que han de incluirse [ ...] *Zielgruppen, deren besonderer Bedarf in einer besonders leicht fassbaren sprachlichen und inhaltlichen Struktur der Mitteilung liegt*, es decir, aquellas que son una herramienta para los grupos sociales cuyas necesidades específicas pasan por recibir estructuras comunicativas sencillas, tanto en lo formal, como en el contenido. Estamos hablando de los *lenguajes simplificados*. También sobre esto versará nuestro estudio: sobre la declaración de necesidades de una simplificación lingüística determinada que se convierte en una herramienta lingüística concreta: la subtitulación para personas sordas. Incluso intentaremos iniciar pautas traductológicas de cara a una homogeneización de las expresiones lingüísticas para determinados procesos de traducción intermodal o de sonidos a palabras. Estaremos cerca de los lenguajes controlados; solo cerca.

Si por un lado, desde el ámbito anglosajón y, desde el otro, el germano-parlante, sin haber habido acuerdo previo, se está demandando un avance en el paradigma y una reestructuración de la disciplina, no es descabellado pensar que incluso la SpS debe revisarse como modalidad de traducción y modelo de herramienta de acceso al conocimiento. Esta línea de reflexión también se tocará en esta tesis doctoral.

Sea como fuere, para conseguir este avance y para intentar que el ámbito de la TEM y la traducción accesible (TA) adquieran la importancia que le corresponde, atendiendo a la cantidad de productos que se traducen y se consumen, hay que ir dando pasos en pos de la innovación metodológica, así como hacia una renovación teórica.

Esta tesis pretende aportar un granito de arena en esa dirección y evidenciar en una subdisciplina de la TEM, la subtitulación para personas sordas, que el análisis recurrente sobre determinados puntos/mecanismos o estrategias comunicativas adolecen de la creatividad investigadora necesaria para observarlos a la luz de otras perspectivas. Nos referimos y acometeremos, en primer lugar, en este trabajo, el concepto de *calidad* en la SpS, al tiempo que la relacionamos con el de *coherencia*, no solo en la *aplicación*

de las estrategias de traducción, sino en la *selección* previa de las mismas. Además, esperamos ofrecer motivos para repensar esta modalidad desde otra perspectiva conceptual y epistemológica.

Finalmente, tenemos la esperanza de apuntar un modelo metodológico de análisis aún incipiente en el que se vean involucrados e interrelacionados, a modo de tríada, la *naturaleza de un TO*, el *proceso traductor* y la *expresión lingüística* recurrente que los conecta. Con ello, quizá consigamos iniciar los trámites teóricos, solo iniciar, de lo que podría tener como resultado, la configuración de un *lenguaje controlado* o *lenguaje simplificado* del subtulado para personas sordas o, al menos, el método para alcanzarlo.

Los retos mayores, los retos con mayúsculas señalan hacia un mayor esfuerzo teórico. Si esa fase de madurez recién iniciada de la TEM no da el paso definitivo hacia la búsqueda de aparatos teóricos que la confirmen como protagonista del nuevo paradigma en traducción, perderá una oportunidad de oro de aprovechar el filón que ha aparecido en su horizonte epistemológico, ya que, en la actualidad, se la considera la estrella de los avances profesionales y de mercado en los estudios generales de traducción. Piénsese por ejemplo, en la traducción o localización de videojuegos o la localización general de webs; en los *fansubs* y su contrapartida en los subtítulos profesionales y su influencia mutua. Es un hecho que las formas de consumo están condicionando las formas de traducir.

La cuestión planteada por Cintas y Neves (ibíd.: 3) sobre si *should we continue to be one among the many sub-fields within TS or should we strive to propel AVT to the forefront of TS?*, tiene en principio una clara respuesta: la responsabilidad de hacer lo segundo, esto es, colocarla en el centro de los Estudios de Traducción, requiere aún un transparente y decidido replanteamiento epistemológico previo, como condición *sine qua non* para adentrarse en el delicado mundo de la fundamentación teórica y metodológica. Lo que sí parece cierto es que nos encontramos ante una encrucijada en la que, dependiendo del camino que tomemos, así será nuestra futura posición en la disciplina. Habría que superar los estudios descriptivos de un solo caso, para adentrarse, en los estudios en los que la descripción se base en corpus. En este trabajo se propone una forma de iniciar este recorrido metodológico.

Sabemos que en SpS, la realidad social, profesional y académica responde prácticamente a la misma dinámica de análisis mencionada, aunque se añade la valiosa excepción de que los nuevos trabajos parten de una evidencia demostrada con estudios

de recepción combinados con estudios psicolingüísticos (Fung *et al.*: 2005), donde destacan los realizados a niños: las personas sordas distan mucho de acceder al conocimiento escrito en general, mucho menos el procedente de la subtitulación de productos audiovisuales, ni siquiera el componente narrativo, con lo que resulta utópico intentar acceder al del sonido relacionado con las sutilezas musicales o con los llamados efectos sonoros cinematográficos.

Algo más audaz parece el estudio realizado desde el proyecto DTV4ALL. En una recientísima publicación, se ofrecen al parecer datos reveladores sobre diferentes aspectos, como la opinión de los usuarios sobre la propia SpS, si los subtítulos son comprendidos; suponemos que el estudio se centra en cómo se ha comprendido el texto audiovisual que contiene los subtítulos analizados y cómo se ven o se activan gracias a la utilización de la técnica del eye-tracking. Sea como fuere, el estudio está basado en cuestionarios y entrevista a los usuarios de esta modalidad, con lo que se configurará un mapa europeo de la recepción de los subtítulos.

Muchos e interesantes son los estudios más recientes que abogan por adaptaciones en el sentido mencionado de simplificar el subtítulo (Pereira, 2010), aunque atendiendo a lo siguiente, según Cambra, Silvestre & Leal, 2015: 254):

It is important not to change the linguistic complexity of the verbal content [...]; hence the reduction of words in the subtitles should not compromise the morphosyntactic structure of the original sentences.

La cuestión resulta espinosa si para adaptar un tipo de lenguaje a un receptor determinado no se puede modificar, ni el contenido verbal, ni se puede comprometer la estructura morfosintáctica. Entonces, ¿cómo proceder? En cualquier caso, convendría presentar las características de las modificaciones que se han realizado en los subtítulos cuando éstos finalmente han permitido la accesibilidad. Otras posibilidades pasan por enriquecer la información, añadiendo explicitaciones o verdaderas explicaciones sobre los elementos sonoros más complejos, pero esta estrategia a veces es vista como contraria a los métodos de inclusión.

Resulta, a veces, como poco, preocupante que, como indica Zárata (2014) en su tesis doctoral, las características o rasgos de esta modalidad que se someten a evaluación sean casi siempre prácticamente las mismas desde que se inició la SpS y desde que se vio la necesidad de revisarla como tal: la rapidez de los subtítulos o lo que es lo mismo, la permanencia en pantalla de los mismos; los colores, la identificación de

los personajes, la ubicación de las informaciones sobre la información sonora, y un largo etc. Estos, reivindicamos, no son sino problemas menores en el acceso al conocimiento de las personas sordas.

En definitiva, la profusa producción científica en el área de la Traducción Audiovisual parece no ir aparejada siempre a una contundente fundamentación teórica ni metodológica que avale los resultados obtenidos. Sin embargo, este hecho no desmerece los avances en materia de estudios de caso, que aportan valiosísimo material para la reflexión, así como innumerables ejemplos de prácticas traductoras en aplicación de estrategias que denotan un profundo conocimiento de la actividad profesional de las diferentes modalidades: subtitulación, subtitulación para personas sordas, audiodescripción, doblaje o localización en los diferentes ámbitos socio-culturales: cine, televisión, museos o turismo accesible.

Ante este esperanzador panorama, un recorrido académico y científico por la historia de la TEM, despertó en nosotros una fuerte curiosidad no solo sobre el acceso al conocimiento en general de las personas con discapacidad auditiva, sino que, gracias a mi pertenencia al grupo de investigación TRACCE surgió un enorme interés por su acceso en particular al ocio y la cultura. A ello contribuyó, sin duda, el estudio de numerosas publicaciones en las que se cuestionaba la eficacia de la SpS como herramienta de contenidos audiovisuales o multimodales.

De hecho, conforme nos íbamos familiarizándonos con las características de la modalidad que pretendíamos analizar y buscábamos elementos de posibles análisis objeto de estudio, esto es, cuestiones que estuvieran resultando espinosas o en las que hubiera una falta de acuerdo entre profesionales, académicos y usuarios, mayor era la perplejidad por las diferencias entre las distintas prácticas profesionales, por ejemplo. De hecho, resultaba cada vez más sorprendente la insistencia social en crear herramientas para lo que empezábamos a barruntar como receptores prácticamente inexistentes. No existe un grupo social denominado *la persona sorda*, tal es su heterogeneidad y multidisfuncionalidad en cada una de las personas sordas que integran la comunidad.

Por otra parte, aunque en este mismo sentido, nos produjo extrañeza la alianza de intereses sociales y económicos tan evidentemente planos o simplificados, ante una cuestión tan compleja como la integración de una comunidad minoritaria en una sociedad culturalmente determinada por una lengua natural, como el castellano. Con alianza, nos referimos al aparente pacto entre usuarios, a través de sus asociaciones,

instituciones (gobiernos centrales y autonómicos) y profesionales del sector de la creación de productos audiovisuales accesibles. A nuestro entender, a pesar de que este fenómeno suponga un esfuerzo ímprobo por parte de todos, los agentes no parecen interesados en analizar la correspondencia de este esfuerzo. Esto es, no se cuestiona la validez ecológica del trabajo realizado, en el sentido de que quizá el esfuerzo y el trabajo parta de un diagnóstico previo algo distorsionado, como pueda ser la creencia de que la mayoría de los receptores, las personas sordas, acceden aproximadamente del mismo modo al texto accesible producido.

Finalmente, algo que hoy nos parece bastante natural y con lo que convivimos sin problematizarlo en exceso, al inicio de nuestra investigación, nos chocó el poco interés que sentían las personas sordas por los análisis que estábamos realizando. Salvo honrosas excepciones, son pocas las asociaciones de personas sordas que hayan estado interesadas en proporcionarnos información.

Por ello, tras descartar un trabajo eminentemente socio o psicolingüístico por no disponer de bagaje teórico suficiente en estas materias, y centrarlo evidentemente en el campo de la traducción, decidimos en un principio descartar determinado tipo de análisis y métodos.

Hemos de confesar, además, una personalísima falta de confianza en los estudios de recepción en general y en aquellos llevados a cabo con sordos en particular, por diferentes causas que van, desde la propia actitud de la persona sorda ante este tipo de cuestiones, como, el hecho de que éstos han de realizarse en unas circunstancias y contextos muy especiales y difíciles de crear. De hecho, el grupo de investigación TRACCE está preparando un sistema de acceso a cuestionarios online del que esperan conseguir resultados productivos.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, decidimos emprender una investigación en principio descriptiva que ofreciera respuestas abiertas a las causas de la evidente falta de acceso al conocimiento de las personas sordas y además contribuir a la calidad metodológica incluyendo lo que consideramos apuntes para una novedosa perspectiva de análisis como se verá a continuación.

## 1.2. Premisas, hipótesis y objetivos

Esta tesis doctoral parte del objetivo general de contribuir al inicio de una línea de investigación centrada en el análisis y posterior teorización del proceso de traducción que hace posible que un texto multimodal se convierta en un texto multimodal accesible para personas sordas; teniendo sobre todo en cuenta que, en el texto objeto de estudio, el componente audio es un modo absolutamente relevante para la recepción adecuada del sentido y la función comunicativa del mismo.

No partimos en un principio de hipótesis, sino que iniciamos este recorrido de planteamientos generales con una serie de *premisas* que han sido previamente validadas en su totalidad o parcialmente por prestigiosas publicaciones especializadas o por grupos de trabajo de reconocido prestigio. Estas premisas, nos ayudarán a centrar el recorrido teórico y metodológico y a seleccionar unas herramientas de análisis coherentes y muy ajustadas a los objetivos que pretendemos alcanzar.

Este trabajo doctoral parte, por tanto, de una primera premisa en la que se observa que efectivamente la *SpS* como modalidad de traducción, tal y como se realiza en la actualidad, de forma generalizada y sin entrar a valorar en un primer momento el trabajo que realizan empresas, asociaciones, instituciones, etc., no está resultando ser una herramienta de acceso al conocimiento funcionalmente adecuada. Por lo que, un porcentaje mayoritario de personas sordas de diferentes edades (desde niños, pasando por los grupos de adolescentes y los adultos) no acceden a la información sonora que se traduce. Este fenómeno puede deberse a diferentes causas:

### **Hipótesis primera**

*Desde un punto de vista del análisis científico, la modalidad de traducción denominada SpS adolece de una descripción de su naturaleza epistemológica y conceptual fundada.*

La concepción epistemológica y conceptual de la modalidad de traducción denominada *subtitulación para personas sordas*, ha sido entendida históricamente como una submodalidad de la subtitulación interlingüística general. Parece plausible entender que epistemológicamente una modalidad superior ha de contener los rasgos generales

propios de todas las submodalidades y éstas añadir especificidad y variabilidad de la general.

- Objetivo 1 de la hipótesis 1

Analizar la bibliografía existente sobre subtitulación y subtitulación para personas sordas y encontrar material descriptivo con el objetivo de revisar la fundamentación epistemológica de la SpS cuestionando su ubicación conceptual como sub-modalidad de la subtitulación interlingüística.

- Objetivo 2 de la hipótesis 1

Presentar una revisión conceptual, basada en el análisis histórico del proceso traductor implicado en la subtitulación para personas sordas que la sitúe en situación de igualdad conceptual con la modalidad hasta ahora considerada superior o definitoria, esto es, la subtitulación interlingüística. Para ello, se analizarán los elementos de índole intersemiótica que la caracterizan conceptualmente como una modalidad de traducción con unas características que cualitativamente la distinguen y separan de la subtitulación interlingüísticas. Estas características se inician en la naturaleza epistemológica de la de SpS, para continuar con la definición conceptual de los componentes básicos del proceso que implica, tales como, la definición del texto original, las características propias del proceso en sí y las estrategias traductoras que implica, así como finalmente un análisis del producto traducido.

### **Hipótesis segunda:**

*La Normativa existente y las directrices disponibles distan mucho de ser las más apropiadas para avanzar en materia de calidad y homogeneidad en el SpS.*

#### Objetivo 1 de la hipótesis segunda

Realizar una revisión de la NORMA UNE 153010 con el objetivo crítico constructivo de aportar por una lado visibilidad a los aspectos relevantes de la misma, pero con el objetivo básico y destacar las carencias obvias.

### **Hipótesis tercera:**

*La modalidad de traducción de SpS se ha venido realizando a lo largo de los años de forma profesionalmente dispersa y metodológicamente poco homogénea. Este hecho posiblemente tenga sus causas los siguientes factores determinantes:*

El primero de ellos es una derivación y consecuencia de las dos primeras hipótesis. Si no se establece con claridad el concepto y función de la SpS, resulta difícil realizar una práctica profesional adecuada. Al considerarla una submodalidad de la subtitulación interlingüística convencional, la práctica profesional se ha centrado fundamentalmente en el rasgo predominante de ésta: la traducción del guión de naturaleza lingüística, es decir, los diálogos. Esto no significa que no se hayan traducido los otros dos componentes necesarios para la accesibilidad del producto para personas sordas, música y efectos sonoros, sino que el peso de la importancia de los componentes de naturaleza exclusivamente fónica ha resultado insuficiente. La consecuencia obvia de este planteamiento es que desde el análisis del proceso traductor se ha avanzado relativamente poco en materia de análisis del sonido para su traducción. A su vez, este fenómeno produce inadecuaciones en la formación de los profesionales.

- **Objetivo 1 de la hipótesis 3**

Realizar un ejercicio de análisis del concepto de sonido desde las disciplinas que se han centrado en su conceptualización y estudio, como la *física del sonido* y recoger, en la medida del ámbito de esta tesis doctoral y nuestra trayectoria investigadora, aquellos fenómenos estructurales del sonido que resulten ser más relevantes para la traducción.

- **Objetivo 2 de la hipótesis 3**

Los subtituladores realizan un proceso de representación del conocimiento general, que parte de creaciones narrativas basadas en el sonido y lo concluye con producción exclusivamente lingüística. En este proceso de representación cada elemento de sonido contiene unos estímulos que son captados por el cerebro e interpretados funcionalmente.

Pretendemos de un lado, ofrecer una visión general y básica sobre la interpretación del sonido cinematográfico, realizando un recorrido por la literatura más señera. De otro, se intentará crear un mapa de los tipos de sonido

y sus cualidades que han resultado ser los más funcionales y que serán los más productivos de cara a la traducción.

Además, para comprobar esta tercera hipótesis, nos proponemos llevar a cabo los siguientes objetivos, relacionados con el análisis del proceso:

- Objetivo 3 de la hipótesis tercera:

En primer lugar, pretendemos ofrecer un reflejo detallado de la práctica profesional de la subtitulación para personas sordas como modalidad de traducción accesible e intersemiótica. Para ello, revisaremos la bibliografía científica especializada relacionada con el análisis del proceso traductor de la SpS con el objetivo de encontrar datos relevantes sobre esta práctica profesional. Confiamos en que estos datos ofrezcan detalles sobre las características traductológicas del proceso traductor y convenciones semánticas del producto traducido.

- Objetivo 4 de la hipótesis tercera:

Objetivo 4.1.

Compilar un corpus representativo de películas en español con subtitulación para personas sordas, con el propósito de recabar datos generales sobre la naturaleza del proceso traductor implicado.

Objetivo 4.2.

Con el fin de que estos datos se centren en los aspectos más específicos del proceso, se creará un sistema de etiquetado semántico que refleje por un lado, la selección de elementos del TO que realiza el traductor y que recoja, por otro, las estrategias de traducción utilizadas.

Objetivo 4.3.

4.3.1. Demostrar con el análisis de los resultados observados en el estudio de corpus anotado que existe una falta de homogeneidad o bien una excesiva diversidad en la selección de los elementos del TO que se seleccionan para su traducción a palabras.

4.3.2. Demostrar asimismo que las estrategias de traducción aplicadas son muy diversas tanto a nivel general, como en su aplicación a elementos concretos del TO.

### **Hipótesis cuarta:**

*Una de las consecuencias de la práctica traductora estriba en el hecho de que las representaciones mentales generadas a partir del reconocimiento acústico de los estímulos del texto original determina el modo en que éstos son traducidos.*

*La falta de consistencia en las expresiones lingüísticas utilizadas por los traductores al traducir un mismo fenómeno acústico, en principio denota el desconocimiento del componente básico del texto original, el sonido, creando por tanto una sobrecarga informativa que va en detrimento del acceso al conocimiento.*

- **Objetivo 1 de la hipótesis cuarta**

Demostrar, con el análisis de corpus, que un mismo elemento sonoro se traduce de formas muy diferente y que existe falta de coherencia entre traductores e incluso entre un mismo traductor en una misma película.

Un ejemplo de que puede evidenciar este hecho lo constituye la traducción intersemiótica de la conocida música creada por el compositor austriaco Schubert. En la película *Amor* (Haneke, 2012) observamos que una misma pieza musical en una misma película se traduce aplicando diversas estrategias, produciendo por tanto diferentes productos traducidos para un mismo fenómeno acústico:





Fig. 1.1. Ejemplos de la película *Amor* (Haneke, 2012)

- Objetivo 2 de la hipótesis cuarta

Demostrar que el sonido, como elemento y herramienta comunicativa y funcional, posee una estructura discursiva analizable y reconocible y así sentar las bases para el análisis del TO (sonido) para traductores.

- Objetivo 3 de la hipótesis cuarta

Demostrar que la aplicación coherente de las estrategias traductoras conseguirá que el subtitulador ordene su discurso verbal relacionando cada elemento acústico con sus componentes estructurales y funcionales. Los subtituladores producirán así estructuras semánticas y discursivas recurrentes con una función narrativa acorde con el marco de texto audiovisual accesible.

- Objetivo 4 de la hipótesis cuarta

Estas estructuras semánticas generarán una tipología de estructuras lingüísticas clasificables en función de la traducción de los componentes del TO, con lo que se podría estar hablando de un posible lenguaje controlado de la traducción intersemiótica de sonidos a palabras.

- Objetivo 5 de la hipótesis cuarta

El tipo de análisis de corpus multimodal anotado que se llevará a cabo será determinante para superar la distancia que existe entre los enfoques exclusivamente lingüísticos y los que son necesarios para esta traducción multimedia y multimodal.

El conjunto de hipótesis y objetivos mencionados tiene una clara función investigadora: la de buscar enfoques nuevos tanto teóricos para cimentar la investigación en TEM con la ayuda de ámbitos externos a la traducción o la traductología como la física del sonido o la acústica, al igual que en audiodescripción se iniciaron recorridos novedosos por la literatura de la percepción visual y los mecanismos de procesamiento de la información visual.

Por otro lado, también pretendemos iniciar la búsqueda de nuevos métodos de análisis, centrados en los estudios de corpus anotados y adaptados a los enfoques multimodales.

Finalmente, deseamos en la medida de lo posible, concretar algunas estrategias de simplificación del lenguaje del producto traducido (TM), con el objetivo de conseguir un cierto control semántico del proceso traductor. Esto se podrá llevar a cabo en la medida en que consigamos extraer de nuestro corpus resultados del proceso traductor y relacionar, componentes del TO, proceso de aplicación de estrategias traductoras y TM. Esta tríada nos ayudará a enfrentarnos a esa idea de la creación de un *lenguaje controlado* o quizá solo un tipo de lenguaje simplificado para esta interesante modalidad de traducción, el SpS.

En lo que sigue adelantaremos la estructura de este trabajo doctoral, describiendo la cronología de los capítulos en función de los objetivos propuestos.

### 1.3. Estructura y contenidos de la tesis doctoral

El presente trabajo doctoral está dividido en tres bloques estructurales fundamentalmente.

En el primer bloque, se presentan los planteamientos básicos que guiarán la filosofía del trabajo. Se incluye la introducción general con las motivaciones, hipótesis y objetivos, a los que sigue un recorrido descriptivo, conceptual y epistemológico de los planteamientos generales. En el capítulo segundo el recorrido se realiza por la historia profesional y traductológica del subtítulo como modalidad de traducción. Se analizan las estrategias y técnicas históricamente más relevantes que han caracterizado esta modalidad y se destacan los últimos avances que hacen de ella una modalidad en continuo estado de innovación tecnológica aunque no estratégica.

Este capítulo segundo nos servirá de base para afrontar un aspecto epistemológico importante que acometemos en el capítulo tercero donde nos interesa destacar tres aspectos fundamentales. Por un lado, se identifica a la persona sorda como receptor prototípico de un tipo textual determinado. Se describe la capacidad de acceso al conocimiento de las personas sordas, la forma en que éstas viven el subtítulo como herramienta de integración y de acceso al conocimiento, así como su identificación como comunidad heterogénea de receptores de la SpS. También aquí se recogen a modo de recorrido histórico los aspectos técnicos y traductológicos más destacados de la SpS. Sin embargo, creemos que resulta especialmente interesante el epílogo de este capítulo, donde, una vez conocidas las características generales de la SpS, se acomete una tarea relacionada con la voluntad de establecer los primeros pasos para considerar a la SpS una modalidad a nivel de igualdad y no subordinada a la subtitulación convencional, estableciendo comparaciones entre parámetros para averiguar los que comparten y en los que difieren y creando así el inicio de una definición epistemológica y conceptual de esta modalidad traductora.

Como consecuencia de este planteamiento, el segundo bloque temático constituye una incursión en lo que defenderemos como primeros fundamentos teóricos del SpS. El capítulo cuarto es fundamental para comprender adecuadamente todos los postulados defendidos a lo largo de la tesis doctoral; a saber: que el TO de la SpS es de una estructura algo más compleja de lo que se ha pretendido hasta ahora. Nos atrevemos a plantear y desarrollar, en este capítulo, prácticamente una idea de *sonido* como texto

original, así como a seleccionar desde la física del sonido un conjunto de estructuras que consideramos relevante para esta traducción multimodal.

Esta revisión teórica tanto de la modalidad de SpS, como de uno de los componentes del TO nos permitirá adentrarnos en el capítulo quinto en el ámbito de la metodología que se aplicará en el trabajo. El bloque tres englobará los dos siguientes capítulos y se desarrollará el método que presentamos. A lo largo del capítulo quinto se propone un estudio de corpus multimodal anotado. A la vez que, apoyados en capítulos precedentes, se desarrollará un modelo taxonómico de etiquetas que permitirá recoger datos sobre el proceso traductor, describiendo desde la selección de elementos del TO que realiza el traductor, pasando por las estrategias traductoras aplicadas, para desembocar en las estructuras lingüísticas activadas en el TM.

El último capítulo antes de desembarcar en las conclusiones del trabajo, presentará los resultados del estudio de corpus y su valoración pormenorizada, ilustrando el proceso al completo y extrayendo datos reveladores sobre la actuación de los profesionales de la SpS.

Para terminar, en el último capítulo, el sexto, se dará por terminado el trabajo con la exposición razonada de las conclusiones que nos permite el desarrollo de los capítulos precedentes, donde se mencionarán las futuras líneas que este trabajo introduce y que se acometerán una vez concluido. Comencemos pues.



## **2. El subtulado como modalidad de traducción**

### **2.1. Introducción**

Desde la aparición del cine mudo, también llamado silente, en la segunda mitad del siglo XIX, surgió un nuevo lenguaje universal que superaba las barreras nacionales y entretenía a todo el mundo sin ningún tipo de frontera lingüística (Gottlieb en Schjoldager, 2008: 207). Sin embargo, pronto las imágenes se vieron enriquecidas por intertítulos explicativos o por diálogos que ayudaban a la comprensión narrativa. Para que las películas llegaran a todo el público se hizo necesario entonces contar con la figura del “explicador” que, entre otras cosas, traducía más o menos subjetivamente los mensajes de esos intertítulos. No mucho tiempo después, con la aparición del cine sonoro, la industria cinematográfica tuvo que incorporar nuevas profesiones traductoras que le permitieran continuar o ampliar su mercado internacional: los dobladores, primero, y los subtituladores, luego. Más adelante profundizaremos en estos orígenes filmicos.

Desde el punto de vista traductológico, es evidente que los estudios de traducción multimedia (TM) se originaron en el estudio de la traducción para el cine; de hecho, al principio, la TM fue bautizada como traducción cinematográfica (Chaume, 2004: 30). Sin embargo, esta modalidad de traducción se caracteriza por ser una disciplina en constante expansión y desarrollo, por lo que no es de extrañar que se le hayan ido incorporando numerosos dispositivos multimedia a su campo de aplicación (televisión, pantalla de cine, teléfonos inteligentes, tabletas, iPads, etc.) y, debido a este proceso evolutivo, la TM ha recibido diversidad de nomenclaturas para designarla.

En cuanto a las distintas modalidades de traducción multimedia, autores como Chaume (2004: 31-39) y Díaz (ibíd.: 37-41) coinciden en ofrecer la siguiente tipología: subtitulación, subtulado simultáneo, sobretulado, subtulado para sordos, doblaje, audiodescripción para ciegos, voces superpuestas o solapadas, interpretación simultánea, interpretación consecutiva, narración, doblaje parcial, comentario libre y traducción a la vista. Bartoll (2012: 43), por su parte, distingue nueve: la audiodescripción, el doblaje, la interpretación consecutiva, la interpretación simultánea, la intertitulación, el remake, el resumen escrito, la subtitulación y las voces superpuestas.

A pesar de la existencia de estas clasificaciones, que son las que poseen más renombre, las dos modalidades más conocidas, consolidadas y utilizadas, coincidiendo con las necesidades de la industria cinematográfica, son el doblaje y el subtítulo. Asimismo, estos dos modos han sido objeto de numerosos debates entre traductores, cineastas, productores y estudiosos que valoran sus ventajas e inconvenientes basándose en aspectos económicos, políticos, sociológicos y traductológicos, entre otros.

El subtítulo es un fenómeno que solía ser utilizado por países pequeños con falta de fondos, interés o infraestructura para doblar películas importadas. A partir de finales del siglo XX, este comenzó a tener cada vez más importancia debido, entre otras causas, a la globalización, dado que a veces el material audiovisual se estrena simultáneamente en varios países (Ivarsson y Carroll, 1998: 24). Todo esto, unido a su valor instructivo, a la alta alfabetización y a que cada vez la audiencia está más expuesta a la comunicación en otros idiomas, hace que haya una tendencia creciente a apreciar cada vez más el visionado en su versión original (ibíd.).

De igual modo, las productoras y cadenas de televisión están apostando por emitir programas subtítulos, incluso en países considerados como tradicionalmente dobladores. Una de las posibles razones para esta proliferación, se debe, por un lado, a que el coste del subtítulo es relativamente más barato, comparado con el doblaje, y, por otro, a la evolución de las nuevas tecnologías y la creación de programas de software que facilitan el trabajo en este campo de la traducción.

Vemos, pues, que se trata de una práctica emergente (Pedersen, 2011: 1), lo que ha traído como consecuencia que haya llamado la atención de numerosos investigadores del proceso traductor durante los últimos años, tales como Sahlin (2001) y Neves (2005), sobre subtítulo para personas sordas (SpS) y Schröter (2005), Georgakopoulou (2010) o Mattsson (2009), dedicados al interlingüístico. No obstante, es aun más que evidente que, aunque la dedicación sea intensa y los estudios cada vez más numerosos, sigue siendo esta un área en la que queda mucho por trabajar, tanto desde el ámbito traductológico y sus coordenadas lingüísticas y cognitivas, como desde la relación profunda entre acceso al conocimiento y tecnología. Se han empleado y se siguen explorando métodos y metodologías de análisis que están ofreciendo resultados enriquecedores. Desde los más novedosos, aunque algo controvertidos, estudios de recepción, hasta los formidables estudios de corpus, centrados en la descripción de la realidad traductora y profesional, también necesitados aun de un pulido, tanto en planteamientos de las hipótesis como en los mecanismos que alimentan el etiquetado

semántico de los mismos. De hecho, estamos convencidos de que estos estudios de corpus ofrecerán en un futuro próximo altas cuotas de rendimiento a la investigación multimedia en lo que se refiere a técnicas y estrategias traductológicas utilizadas en el proceso de creación de esta modalidad de traducción.

Si pensamos en la proliferación de subtituladores aficionados (fansub) que pueblan el universo web, y que comparten esfuerzos y opiniones, los investigadores estamos obligados a salir al ruedo e iniciar el análisis de la satisfacción de los usuarios de esta herramienta, así como del grado real de acceso al conocimiento y sus diferentes usos, tales como los didácticos, plasmados en el aprendizaje de lenguas; los sociológicos, que detectan tendencias de todo tipo o el simple ocio y entretenimiento.

Si las nuevas tecnologías continúan a un ritmo de evolución exponencial, como hasta ahora, se convertirán en sí mismas en enormes fondos de información desde donde iniciar la investigación de los procesos lingüísticos implicados en el subtitulado.

Independientemente de cómo evolucione esta vertiginosa avalancha de contenidos, no cabe duda de que podemos afirmar que el subtitulado debe considerarse, además de una modalidad de traducción, un medio para eliminar barreras entre lenguas y culturas o entre (dis)capacidades y que la creciente aparición en el mercado de productos audiovisuales y/o multimedia con subtitulado, los convierten en herramientas esenciales de accesibilidad universal a ámbitos relacionados con la educación, la cultura y el ocio.

A continuación, repasaremos brevemente la evolución de la traducción multimedia (TM), en especial la del subtitulado, lo que nos permitirá obtener una mejor percepción de los cambios acontecidos en esta modalidad que se manifiestan en las diversas prácticas emergentes (subtitulado para sordos, doblaje, fansub, etc.) y cómo estas han afectado y afectan al subtitulado tradicional.

## **2.2. La Traducción multimedia**

Como ya se ha indicado, desde su origen, la modalidad que en este trabajo doctoral denominamos traducción multimedia ha recibido diversas nomenclaturas: film dubbing (Fodor, 1976), constrained translation (Titford, 1982), film and TV translation (Delabastita, 1989), screen translation (Mason, 1989), media translation (Eguíluz et al., 1994), comunicación cinematográfica (Lecuona, 1994), traducción cinematográfica

(Hurtado, 1994-95), traducción fílmica (Díaz Cintas, 1997), multimedia translation (Gottlieb y Gambier, 2001) o film translation (Snell-Hornby, 1998), entre otras.

Una de las denominaciones más recientes es la de traducción multimedia, que fue creada para abarcar todos los tipos de traducción en que intervienen diversos canales de comunicación y códigos de significación diferentes, desde las ya mencionadas traducciones para el cine y la televisión, o la localización de programas informáticos, hasta la traducción de la ópera, de cómics, etc. (Soler, 2008: 12).

En esta tesis doctoral, utilizaremos este último término, de reciente acuñación, puesto que, al igual que Gambier y Gottlieb (2001: 10), entendemos que abarca, tanto la Traducción Audiovisual (TAV) y sus anteriores denominaciones, como a todos sus ámbitos de aplicación: TV, cine, museos y turismo. No obstante, respetaremos las nomenclaturas que la TM haya podido recibir anteriormente cuando hagamos referencia a dichos estudios.

"Multimedia", nowadays a buzzword, was first associated with teaching (slides, TV, video) and underground art forms, but then its importance increased with computers and the Internet. In the same way, "audiovisual" has for a long time been limited to training and education, for methods using pictures and sounds. Its meaning has gradually changed, more and more often referring to cinema and TV screens. In fact, multimedia communication is ubiquitous in daily life. We exploit multiple sensory systems or modes of communication including vision, audition, and touch. [...] Without a doubt there is a certain confusion here between media in a stricto sensu meaning (TV, cinema, computer) and codes such as verbal and visual codes. However, screen translation (film, domestic and corporate video, TV programmes), translation for and on the Net, translation of offline products and services might come under the same umbrella of "multimedia translation". (Gambier y Gottlieb: *ibíd.*)

Como es natural, paralelamente a lo expuesto sobre el subtitulado, la TM es probablemente uno de los ámbitos de la traducción que ha experimentado un incremento más acusado de su actividad en los últimos tiempos. El auge de las nuevas tecnologías a finales del siglo XX y comienzos del XXI, junto con la expansión y diversificación de las formas de difusión de los productos cinematográficos, así como la fuerte irrupción en el mercado audiovisual de los videojuegos y la localización de software, han provocado que la TM sea actualmente la modalidad o macromodalidad más importante de la actividad traductora y la disciplina traductológica. Justifica su apogeo, entre otras causas, en que, por las características de la sociedad actual y sus formas de interactuar, además de por la irrupción de nuevas vías de acceso al ocio, llega a un gran número de

usuarios y está presente en una cantidad inimaginable de productos audiovisuales traducidos. A este respecto, Bogucki (2013: 6) señala:

Audiovisual translation is no longer restricted to providing foreign language versions of feature films but has expanded to include sitcoms, animated productions (including cartoons), documentaries, commercial clips, corporate video material and (partially) video game localisation. Its development, enhanced by technological headway, will certainly continue to be dynamic as well as largely unpredictable.

La característica principal de la traducción multimedia, frente a otras modalidades, viene dada por la particularidad del texto audiovisual, que se caracteriza por la presencia de dos canales distintos: el acústico y el visual. Chaume (2004:31) lo resume de la siguiente manera:

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

Evidentemente, tal como señala Talaván (2009: 157), la sincronía de ambos elementos (acústico y visual) depende de las particularidades del tipo de TM del que se trate. En el caso de nuestro objeto de estudio, el subtítulo, los subtítulos tienen que coincidir con el principio y el final de cada parlamento, es decir, "el subtítulo aparecerá en pantalla cuando el actor comience a hablar y desaparecerá cuando deje de hablar" (Díaz, 2003: 154). Por este motivo, algunos investigadores denominan a la traducción multimedia como traducción subordinada, término introducido por Titford en 1982 y que fue retomado por Mayoral *et al.* en 1998. Para estos autores, no solo es aplicable al subtítulo, sino que también se usa para otras modalidades de traducción, como el doblaje, la traducción simultánea de películas, los cómics, los textos publicitarios, etc. La tesis señala que el texto producido, esto es, el traducido, en sí mismo carece de significado y que para alcanzar el grado de texto funcional y adecuado, ha de contar con la información de la imagen y del sonido, subordinándose, así a ambas. Actualmente, sin embargo, esta nomenclatura ha quedado obsoleta e incluso se critica con cierta intensidad. Entendemos que los autores se referían al hecho de que el subtítulo,

aunque traduce un elemento importante del texto audiovisual, el sonoro, en efecto, depende del código visual para conformar un texto meta adecuado, por lo que el subtítulo en sí, considerado de forma aislada, no es un texto completo desde el punto de vista del canon de los archiconocidos criterios de textualidad. Además, el subtítulo, por ejemplo, al igual que la audiodescripción, se subordina asimismo a la longitud de los parlamentos originales de la película, al tiempo que puede aparecer en pantalla sin desvirtuar las escenas desde un punto de vista cinematográfico, así como a sus parlamentos. Particularmente, no la consideramos tan inadecuada; quizá, en estos momentos, algo innecesaria, puesto que ya la mayoría de los textos producidos son multimedia o audiovisuales. Sin esa poderosa herramienta, la generación que ha crecido en la sociedad de la información y el conocimiento, dejaría de asomarse a esos textos.

Sin embargo, no deja de ser cierto que estamos ante un tipo de traducción especializada, que codifica unos parámetros de actuación concretos y que precisamente son estos los que hay que respetar en el proceso traductor, por lo que no tiene demasiado sentido señalar tanto lo que no es, como explicar de forma científicamente válida lo que es, lo que representa, así como el proceso lingüístico y cognitivo que subyace a su configuración.

La traducción multimedia se ha convertido, por tanto, en un concepto global que incluye las diferentes prácticas traductoras que se implementan en los medios audiovisuales cuando un mensaje es inaccesible para un determinado grupo social o comunidad cultural. Además, se encapsula en un formato en el que hay una interacción semiótica entre el sonido y las imágenes, por un lado, y las lenguas naturales, por otro, ya sean estas percibidas en forma de sonido o de imágenes.

Di Giovanni (2011: 8) prefiere acometer este concepto desde otro punto de vista y explica que la TM se ha abierto a nuevos mercados y campos de investigación, tales como el cognitismo, la sociología, los estudios culturales, entre otros, por lo que podríamos decir que esta posee una dimensión multidisciplinar. Asimismo, tiene que compaginar nuevas prácticas traductoras y su investigación, como en el caso de las herramientas que se ponen a disposición de las personas con discapacidad sensorial y las actividades lingüísticas que conllevan. Precisamente, los estudios sobre accesibilidad han aumentado significativamente tanto en Estados Unidos como en Europa e incluso en países en los que hasta hace relativamente poco tiempo se consideraban todo un lujo.

Al jugar la tecnología un papel tan preponderante, la traducción multimedia está sufriendo un proceso de adaptación a este medio y, por tanto, está transformando vertiginosamente la propia concepción de lo que significa traducir; piénsese que hasta hace relativamente poco la audiodescripción no era considerada un tipo de traducción por algunos colegas y ha tardado en introducirse en los planes de estudio reglados.

Tal como apunta Bravo (2011: 21), esta industria está en un proceso muy dinámico y se enfrenta a cambios constantes debido a la introducción continua de novedades técnicas y tecnológicas por lo que estamos ante un área muy cambiante y en continua evolución.

Nos adentramos a continuación precisamente en una de las modalidades estrella de TM, la subtitulación, y lo haremos revisando los parámetros y características más relevantes, desde sus inicios hasta reflejar la situación actual.

## **2.3. Hacia una nueva modalidad: Concepto, origen e historia**

### **2.3.1. Concepto de subtitulado**

En sus orígenes, la palabra subtítulo hacía referencia al título secundario que seguía al título principal en los libros y periódicos y, en el mundo del cine, se usaba para denominar los intertítulos de las películas silentes.

Al llegar el sonido al cinematógrafo, el término se afianzó debido a la necesidad de traducir los diálogos procedentes de otra lengua y otra cultura y tener que ubicar este contenido en algún lugar de la pantalla, generalmente en su parte inferior (Díaz Cintas, 2001: 59).

En Traductología, han sido muchos los autores que han ofrecido una definición del subtitulado. Genette (1988), Cronin (2010) y Pedersen (2011) la consideran una modalidad de traducción extradiegética, es decir, un objeto externo a la narración y necesario para que un usuario, en principio no intencionado en la obra original, comprenda el texto creado. Gottlieb (2001: 15) define la subtitulación como “a prepared communication using written language acting as an additive and synchronous semiotic channel, and as a part of a transient and polysemiotic text”. Con esta definición, el autor trata de diferenciar el subtitulado de cualquier otra modalidad de traducción. Más adelante, Díaz (2003: 32; 2007: 8) lo denomina como:

... una práctica 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.).

A principios de siglo, el subtítulado empezó siendo precisamente eso, una práctica semiprofesional realizada por traductores autodidactas que sufrían la invisibilidad del resto del mundo de la traducción profesional. El propio autor reconoce (ibíd. 2003: 32) que, tradicionalmente, debido a la serie de limitaciones espacio-temporales impuesta por el medio que, en demasiadas ocasiones, reducía la actividad traductora a un tipo de resumen lingüístico, se ha observado una cierta resistencia a concederle un estatus traductor de pleno derecho.

Además, como sabemos, debido al medio, el texto meta difiere del texto origen, hecho que hace que diversos autores reduzcan el subtítulado a versiones o adaptaciones (Pedersen, 2011: 12). A este respecto, Díaz y Remael (2007: 9), por ejemplo, señalan que los estudios prescriptivos no consideran nunca a esta modalidad como traducción sino que la reducen al fenómeno de la adaptación. Debido a su limitación textual, dos líneas en pantalla por regla general, los autores apuntan que no existe una traducción literal, como tampoco una absoluta fidelidad al texto original; de hecho, en algunas ocasiones, la subtitulación puede perder el 75% del contenido con respecto al texto original.

En el ámbito de la investigación académica, Jakobson fue el primer investigador que, desde la lingüística, consideró la subtitulación como una modalidad de traducción, más concretamente, como una forma de traducción intersemiótica (apud Díaz Cintas, 2007: 9-10). Esta consideración se ha visto reforzada a través de los años por otros autores como Ivarsson (1992), Ivarsson y Carroll (1998) o Díaz (2007). Este último autor (ibíd.: 10) sostiene, como la mayoría de los traductólogos actuales, que hay que contemplar la traducción desde una perspectiva flexible y menos estática y considerar el subtítulado como una modalidad de traducción.

Comprendida como tal, numerosos autores han aportado sugerencias al respecto. Ya hemos visto que Titford (1982) introdujo el concepto de traducción restringida, basándose en el hecho de que leer los subtítulos supone no poder visualizar la imagen con total libertad. Mayoral et al. (1988) lo recogieron y convirtieron en traducción subordinada. Por su parte, Díaz (2003: 44) señaló que el subtítulado se podría denominar traducción vulnerable, ya que el texto traducido no solo se debe adecuar a las

numerosas limitaciones espacio-temporales impuestas por el medio, sino que también ha de someterse al escrutinio comparativo y evaluador de una audiencia que, por regla general, suele tener un conocimiento variable de la lengua original.

No obstante, otros autores como Wildblood (2002) o Canetti (1995) afirmaron que el subtítulo es una forma de traducción compleja y especializada, debido a la transferencia de lengua oral a lengua escrita, y mantienen que la subtitulación es algo más que una simple traducción, ya que el proceso de traducción implica segmentar, editar, anotar tiempos y, por lo tanto, el proceso es mucho más complejo que el de la traducción tradicional.

### **2.3.2. Origen e historia de los subtítulos**

Desde que se realizara la primera proyección cinematográfica a finales del siglo XIX en Francia, el séptimo arte, independiente de la literatura y la fotografía, se convirtió en un lenguaje con un código visual complejo con parámetros propios (Díaz 2001: 53). A pesar de la opinión de algunos expertos que vaticinaban un fracaso comercial de este arte, como los hermanos Lumière, que veían en el cine un instrumento de investigación científica con escaso porvenir comercial (Gubern, 2006: 27), el éxito del cine fue inmediato, convirtiéndose pronto en un fenómeno de masas.

Las primeras películas de los hermanos Lumière se caracterizaban por los decorados naturales, la ausencia de actores profesionales (solían ser amigos o familiares), la brevedad, la ausencia de montaje y la posición fija de la cámara, por lo que no es de extrañar que los espectadores comenzaran a aburrirse de este modo de reflejar realidades. A principios del siglo XX, George Méliès comenzó el desarrollo de nuevas técnicas cinematográficas que se basaban en las teatrales tradicionales. A partir de ahí, la cinematografía fue complicándose. Comenzaba la era muda, o la Edad de la Pantalla de Plata, que carecía de sonido grabado y sincronizado y consistía, únicamente, en imágenes. Dado que el cine silente no se podía servir del audio, se añadían cuadros de texto para aclarar lo que ocurría en la película: los intertítulos, considerados como precursores de los subtítulos (Pereira, 2005: 163).

La práctica del intertitulado fue aumentando a medida que crecía el gusto por las imágenes. Gaudreault y Jost (2001: 78-79) enumeran las funciones lingüísticas y

narrativas que desempeñaba el intertítulo. Las lingüísticas las resumen de la siguiente forma:

- Orientar al espectador sobre de los distintos significados viables de una acción representada visualmente,
- proporcionar un sentido ideológico, es decir, ofrecer pautas al espectador para que este interpretara lo que estaba viendo de una forma u otra,
- designar y denominar lo que la imagen no podía, como por ejemplo, los lugares, el tiempo y/o los personajes y
- añadir a la narración la posibilidad de un discurso directo por medio de la transmisión de las réplicas del personaje.

Las narrativas codificaban las siguientes funciones:

- Ofrecer un cuadro de interpretación dentro del cual la historia que se desarrolla se hace verosímil.
- Sintetizar las acciones que no se ven y presentan ciertos planos como resúmenes de una duración más larga.
- Alterar el orden temporal de la banda visual, anticipándola sobre la continuación del filme.
- Irrumpir en la progresión del relato visual

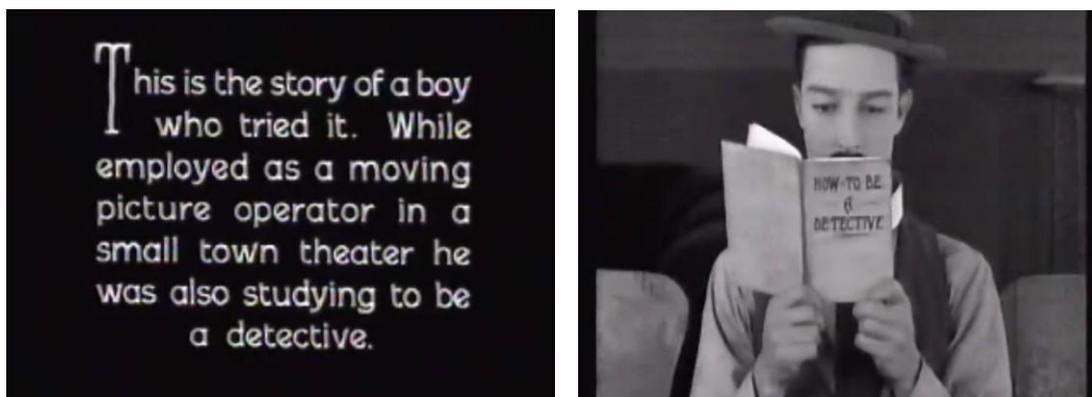


Fig. 2.1. Fotogramas de la película *El moderno Sherlock Holmes* (Keaton, 1924).

No obstante, las proyecciones de cine mudo no carecían completamente de sonido; solían ir acompañadas por música en directo, improvisada por una orquesta, un pianista u organista, y de ruidos realizados en la película, o de música programada mientras esta se proyectaba (Chaves 2000: 20). Díaz (2001:54) señala que los primeros intertítulos se realizaron en Europa en el año 1903 y en Estados Unidos cinco años más tarde. Estos, como parte añadida a la narración visual, consistían en una o varias palabras impresas sobre un fondo opaco que aparecían entre dos escenas de una película. Por regla general, estos eran escuetos y se solían usar de manera restringida para no dañar la calidad de la película y no cansar así a la audiencia con su lectura. Los intertítulos

contaban con muchos detractores que los consideraban elementos anticinematográficos; sin embargo, su presencia se hacía cada vez más necesaria en la mayoría de las producciones ya que, como hemos mencionado, desde sus orígenes, se usaban como recurso narrativo que ayudaba a mejorar la comprensión del relato cinematográfico.

El público empezó a estar plenamente satisfecho con el lenguaje visual al que se estaba acostumbrado. Pommier (1988) afirma que, en esta época, todo el mundo entendía el sentido de las imágenes de una película muda; sin embargo, a pesar de que se creía que las películas se exportaban a otros países sin ningún problema lingüístico, la inclusión de los intertítulos en la imagen creaba problemas al realizar su traducción o trasvase lingüístico. Por este motivo, se ofrecieron dos posibles soluciones: la primera consistía en la traducción de los mismos, aunque en esa época era difícil y costoso; en la segunda, un explicador llevaba a cabo una labor de traducción inusitada (Díaz Cintas 2001: 56). Había dos tipos de explicadores: el intralingüístico, que transfería el contenido de la película en el idioma original, y el interlingüístico, que era aquel que ejercía las labores de traductor para explicar la trama de la película de una lengua a otra.

La actividad del explicador, inter o intralingüístico, era bastante curiosa, ya que no solo se limitaba a leer literalmente los intertítulos, sino que además poseía una gran imaginación y contaba al público lo que sucedía en la pantalla de manera subjetiva (Vizcaíno, 1998:15). En la mayoría de las ocasiones, este interpretaba libremente los intertítulos y añadía comentarios propios sobre la película. Asimismo, el intertítulo influía en la percepción del espectador en cuanto a lo que tenía que pensar sobre los acontecimientos y personajes relatados. Kozloff (2000) señala que con la incorporación del explicador al pase del film, el mensaje de estos podía llegar a modificarse hasta cambiar la intención narrativa.

En todo caso, la figura del explicador, si bien está estrechamente relacionada con el origen del subtítulo, nos aparta del propósito de este apartado desde el punto de vista de la modalidad traductora que nos interesa, ya que su función consiste en traducir el texto visual (intertítulo) a texto sonoro (voz); justo la antítesis del subtulado.



Fig. 2.2. Imagen de una sala de cine junto a su explicador

No se sabe con exactitud cuándo aparecieron los primeros subtítulos, sin embargo, algunos autores como Ivarsson (1998: 9) aseguran que estos surgieron en 1909 sin éxito alguno. Asimismo, lo que sí parece estar claro es que su auge se sitúa a finales de los años veinte, cuando el público europeo prefería el placer de oír a sus grandes ídolos y estrellas cinematográficas en versión original y, por ello, los subtítulos antecedieron al doblaje.

La implantación del subtítulo en Europa se produjo como consecuencia de dos factores: la necesidad de satisfacer a todas las comunidades lingüísticas europeas y la creación de una estructura de mercado diferente. Al principio, las productoras norteamericanas comenzaron a hacer unas primeras versiones subtituladas en las tres lenguas más habladas, con poblaciones con altos niveles de vida, así como considerablemente culturizadas: francés, alemán y español. Tal desconsideración lingüística suponía una gran ofensa a los países a los que se les imponía una lengua. Se jugaba con la similitud de las mismas, de este modo, los portugueses veían el subtulado en español o los holandeses veían su versión en alemán (Izard 1992: 51). Esta imposición de una lengua sobre otra estaba abocada al fracaso y acarrió una serie de problemas, provocando, entre otros, altercados y rebeliones en salas de cine.

Independientemente de consideraciones psicológicas y políticas favorecedoras o detractoras de los subtítulos, es muy importante tener en cuenta el perfil del espectador de esa época. Cuando el cine se exhibía en barracas de feria, el público prácticamente era analfabeto y apenas podía leer su propia lengua, con lo que era casi imposible que

leyera una distinta. Esto favoreció el desarrollo de otra modalidad traductora: el doblaje. En el caso de España, el doblaje empezó a emplearse a partir de los años 30 en Barcelona, con una magnífica acogida por parte del público. En poco tiempo se impuso al subtulado que, durante años, casi de manera exclusiva, se reservó a películas rodadas en lenguas exóticas que tuvieran cierto nivel intelectual (Díaz, 2003: 55). El halo de elitismo que rodeaba al subtulado también se percibía en las salas de cine que reproducían películas extranjeras, en general, en Versión Original Subtitulada (VOS), con lo que se relacionaba al subtulado con un círculo intelectual y snob (ibíd.).

Sin embargo, con la llegada del DVD, este hecho cambió radicalmente ya que, gracias a su almacenamiento, se podían incorporar varias pistas de subtítulos en un DVD y así contener, en un mismo dispositivo electrónico, tanto la versión doblada como la subtulada (Díaz, 2005: 16). De este modo, se ofrecían al espectador dos modalidades diferentes de traducción multimedia que este podía elegir libremente. Más adelante, a estas dos opciones se añadieron otras pensadas especialmente para personas con discapacidad sensorial (audiodescripción para ciegos y subtitulación para sordos), y es este avance en la oferta de la accesibilidad filmica la que nos interesa como objeto de nuestro estudio. Pero, antes de abordar el tema, creemos importante exponer muy sucintamente, a modo de comparación, las dos modalidades de traducción filmica tradicionales.

### **2.3. Ventajas y desventajas de la subtitulación frente al doblaje**

Los productos multimedia son, en general, un vehículo poderoso para entretener y transmitir valores, informaciones e ideas. Tanto Talaván (2010: 158) como Szarkowska (2005) apuntan la importancia que subyace a la elección del modo de traducción de dichos productos, ya que este hecho supondrá un impacto en el tipo de recepción que la cultura de origen pueda tener en la de destino. Por este motivo, es conveniente observar cuáles son las principales diferencias existentes entre las dos modalidades de traducción tradicionalmente más empleadas y conocidas: el doblaje y la subtitulación.

En Europa occidental ha existido una clara división entre los países que prefieren el doblaje (Francia, España, Italia y Alemania) y los que se decantan por el subtulado (Portugal, Países Bajos, Grecia y los países escandinavos, entre otros). Las razones que justifican el uso de una modalidad u otra son diversas y varían según los

países. Díaz (2003: 51) apunta que, desde una perspectiva histórica, existían algunos países como Italia, Alemania y España que vivían momentos de represión política y se limitaba la libertad de expresión por lo que estos países se decantaron por el doblaje. Además, Danan (1992), d'Ydewalle y Pavakanun (1997), Gottlieb (2004), Caimi (2008) y Pedersen (2011: 5) señalan que la tendencia hacia el doblaje de productos audiovisuales no solo viene determinada por factores políticos e históricos, sino también por factores de tipo económico, cultural e ideológico.

Sin embargo, es curioso que estos países se decantaran por esta modalidad ya que la subtitulación es entre diez y veinte veces más barata que el doblaje. Además, como es lógico, la audiencia tiene unos hábitos y costumbres a los que tradicionalmente ha estado expuesta o que le son más familiares, tal y como corroboraba el grupo Media Consulting Group (2007: 10) “Broadcasting a subtitled work in countries with a dubbing tradition can lead to audience drops of about 30%”. No obstante, actualmente este hecho parece haber cambiado, como ya hemos mencionado anteriormente, ya que hoy en día ha aumentado la demanda de productos multimedia en VOS e incluso en ocasiones es la propia audiencia la que realiza el subtitulado. Sigue causando curiosidad y expectación entre los estudiosos del tema, el fenómeno de los fansubs o subtítulos creados por aficionados, gracias a los que se ponen a disposición del espectador infinidad de contenidos a pesar de la, a veces, mermada calidad de los mismos. Regalado (2013: 4) señala que estos han supuesto en la última década un fenómeno de masas en lo que al consumo de contenidos audiovisuales a través de internet se refiere. Sin embargo, y aún siendo una actividad sin ánimo de lucro, o precisamente por eso, su presencia en la red sigue siendo, a día de hoy, cuestionada por determinados sectores que se ven amenazados por la expansión tan desproporcionada que han alcanzado en los últimos años.

Son numerosas las ventajas que ofrece la subtitulación para convertirse en la modalidad estrella del entorno multimedia; no obstante, también cuenta con algunas desventajas. En la siguiente tabla resumimos sucintamente las ventajas e inconvenientes del subtitulado y del doblaje. Para elaborarla, se han analizado los estudios de Díaz (2003: 67) y Talaván (2010: 162).

Doblaje	Subtitulación
Caro	Barato
Proceso de elaboración complejo y largo	Rapidez
Pierde el diálogo original	Respeto el diálogo original
Respeto la imagen	Contamina la imagen
El espectador se puede concentrar en la imagen	El espectador tiene que dividir su atención
Puede verse como producto propio	Se ve en VOS
No promueve el aprendizaje de lenguas	Promueve el aprendizaje de lenguas
Las voces de los actores de doblaje son repetidas	Mantiene idiosincrasias de actores
Es adecuado para personas con poca capacidad lectora	Es adecuado para los discapacitados auditivos, inmigrantes y extranjeros
Permite solapamiento de voces	No permite solapamiento de voces
Se puede seguir sin ver	No se puede seguir sin ver
Limitado por sincronía labial	Limitado por espacio y tiempo
Un único código lingüístico	Dos códigos lingüísticos
Está sometido a más restricciones en el proceso traductor.	Tiene menos restricciones en el proceso traductor.
Existe menos reducción del texto original	Existe mayor reducción del texto original
Canaliza más calcos lingüísticos del original	Canaliza menos calcos lingüísticos
Presenta un único código lingüístico	Presenta dos códigos lingüísticos diferentes
Se usa solo para traducir películas y series televisivas	Se puede emplear para traducir cualquier programa audiovisual
Mantiene la oralidad	Traduce un texto oral a escrito
Permite una mayor ilusión cinematográfica	Puede disminuir la ilusión cinematográfica

Tabla 2.1. Ventajas e inconvenientes del subtitulado y el doblaje

Comprobamos que, tanto el doblaje como el subtítulo, son dos modalidades de traducción que facilitan el acceso a productos multimedia realizados, generalmente, en una lengua extranjera. Sin embargo, ambas se diferencian, sobre todo, en cuestiones socio-económicas y estéticas: mientras que el doblaje encarece el producto audiovisual y, por tanto, su distribución, el subtítulo es mucho más económico. Asimismo, este último favorece la originalidad y genuinidad del producto frente al anterior, ya que respeta la banda sonora original. Del mismo modo, destaca la ventaja de inmediatez en el consumo que ofrece el subtítulo en los tiempos que corren; gracias a internet y las nuevas tecnologías podemos ver películas, series y vídeos subtítulos, procedentes de todas las partes del mundo, incluso a la misma vez que se estrena en otro país. Finalmente, el subtítulo aventaja al doblaje en la posibilidad que ofrece de convertirse en una modalidad traductora de tipo accesible, como comprobaremos más adelante.

Como consecuencia de lo anterior, cada vez son más los estudiosos en la materia que apuntan que el subtítulo irá adquiriendo más relevancia y presencia en el mundo de las producciones audiovisuales. En España, un informe de 2014 realizado por el CERMI, junto con la colaboración del Centro Español de Subtítulo y Audiodescripción (CESyA), el Real Patronato sobre Discapacidad y la Universidad Carlos III, arroja datos muy positivos sobre la evolución e implantación que está teniendo tanto esta modalidad traductora como la subtítulo para sordos, objeto de este trabajo. En 2010, la programación televisiva subtítulo era solo de un 36,89%, mientras que a finales de 2014 esta cifra se ha visto prácticamente duplicada con un 67,19 %.

## **2.4. Tipología del subtítulo**

La importancia del subtítulo es tal que, ya avanzados los años 90, algunos destacados investigadores en traducción multimedia comienzan a proponer estudios según su tipología, como las que ofrecen, por ejemplo, Ivarsson y Carroll (1998: 20-32) y De Linde y Kay (1999: 1-7), que se centran en aspectos más técnicos, o la clasificación de Bartoll (2008), que se basa en cuestiones lingüísticas, pragmáticas y técnicas, aunque se detiene mucho más en los dos últimos parámetros.

Sin embargo, por su actualidad y rigor investigador, hemos decidido basarnos en la propuesta de Díaz y Remael (2007: 13). Estos autores establecen diferentes tipos de

subtítulos basados en los siguientes cinco criterios: lingüísticos, tiempo disponible para la preparación, técnicos, métodos de proyección y formato de distribución.

### 2.4.1. Tipos según parámetros lingüísticos

Si atendemos a la clasificación de subtítulos más tradicional, es decir, según parámetros lingüísticos (Díaz, 2003: 38; Ivarsson y Carroll, 1998: 2-3), se nombran dos grandes categorías: la subtitulación intralingüística, aquella en la que no tiene lugar ningún cambio de lengua, y la interlingüística, en la que intervienen dos lenguas naturales diferentes. Díaz y Remael (2007: 13-19) añaden una tercera categoría, los subtítulos bilingües, aquellos que se usan en zonas donde conviven más de una lengua. En la siguiente tabla, observamos la clasificación realizada por Díaz (ibíd.) que explicaremos a continuación.

Tipos de subtítulos según parámetros lingüísticos	Subtítulos intralingüísticos	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Para personas con discapacidad auditiva (SpS)</li> <li>• Para el aprendizaje de idiomas</li> <li>• Variantes o dialectos del mismo idioma</li> <li>• Para noticias y publicidad</li> <li>• Efecto Karaoke</li> </ul>
	Subtítulos interlingüísticos	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Para difusión general (normo oyentes)</li> <li>• Para personas con discapacidad auditiva (SpS)</li> </ul>
	Subtítulos bilingües	

Tabla 2.2. Parámetros lingüísticos

Como se observa en la tabla, dentro de los subtítulos intralingüísticos encontramos cinco subcategorías. La primera está orientada principalmente a personas que padecen algún tipo de discapacidad auditiva y se usa generalmente para garantizar el acceso de estos usuarios a los diversos productos audiovisuales. Básicamente son los subtítulos que aparecen en el teletexto de la TV y en las películas (DVD, Blu-Ray, etc.) o en cualquier otro tipo de producto audiovisual. El subtítulo para personas sordas (SpS) se caracteriza por el empleo de colores para diferenciar a los personajes y por incorporar

información paralingüística, entre otros aspectos que veremos en profundidad en los capítulos siguientes.

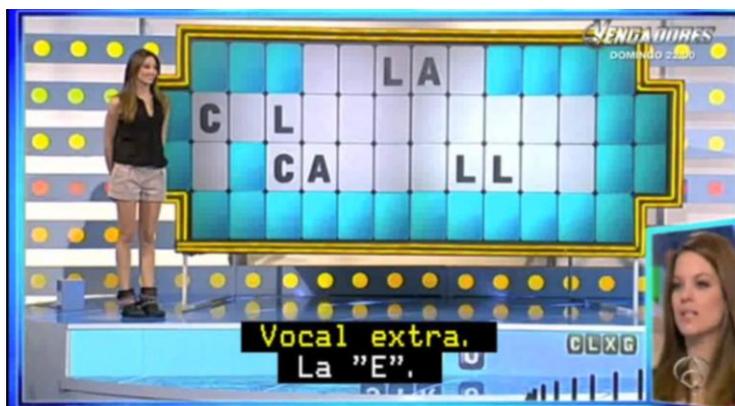


Fig. 2.3. Ejemplo de SpS de Teletexto del programa "La ruleta de la fortuna" de Antena 3



Fig. 2.4. Ejemplo de SpS de la película *Amor* (Haneke, 2012)

La segunda es aquella orientada a la didáctica y el autoaprendizaje de lenguas extranjeras. Algunos investigadores (Talaván: 2009, Díaz Cintas: 2010) ya han resaltado el valor pedagógico de los subtítulos intralingüísticos y los subtítulos para personas sordas como herramienta didáctica para el aprendizaje de lenguas. Estos no solo están destinados a personas extranjeras que aprenden una nueva lengua, sino también a otras personas que quieren mejorar su lengua materna.

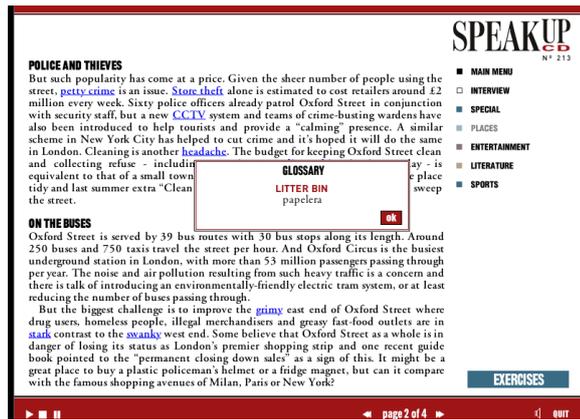


Fig. 2.5. Imagen del CD de la revista *Speak Up*

El tercer tipo, conocido como efecto karaoke, está ganando una tremenda popularidad hoy en día. Se suele utilizar con canciones o en musicales para que el espectador pueda cantar a la vez que ve a los personajes y/o actores o el videoclip en pantalla. Asimismo, prácticamente todas las videoconsolas y ordenadores disponen de juegos y aplicaciones con karaokes. No obstante, creemos que el efecto karaoke no se debería considerar como subtítulo propiamente dicho ya que, tal como su nombre indica, se trata de crear un efecto al subtítulo separando las sílabas y dándole color.



Fig. 2.6. Ejemplo de karaoke del juego *Singstar* de la videoconsola PS3.

La cuarta, consiste en ofrecer subtítulos sobre variantes o dialectos en películas o programas cuyos diálogos no son entendidos por los hablantes de esa misma lengua, ya que los actores hablan un dialecto muy pronunciado. Las lenguas más afectadas son el

inglés, el español y el francés. No obstante, también existen otras a las que les ocurre esto y precisan de la transcripción de estos diálogos (Díaz y Remael, 2007: 17).



Fig. 2.7. Pantallazo de la serie *Modern Family* (Levitan, 2009)

La quinta y última subcategoría se refiere a aquellos subtítulos que aparecen en pantallas situadas en lugares públicos (metro, autobús, entre otros), en los que emitir algún sonido sería inaudible o molesto para los transeúntes. Pese a lo que pueda parecer, subtítular anuncios publicitarios o noticias en lugares públicos, no solo facilita el acceso al conocimiento de las personas que padecen algún tipo de déficit auditivo, sino que beneficia, en mayor o menor medida, a todo aquel que visite un aeropuerto, una estación, etc. Es evidente que las pantallas cada vez tienen más presencia y ofrecer este tipo de subtítulado responde a un modelo social de integración de todos los ciudadanos, amén del hecho de que nuestra vista siempre acude a las llamadas de elementos cambiantes y en movimiento, con lo que la aparición y desaparición de estos mensajes en pantalla tienen grandes posibilidades de atraer la atención de aquellos espectadores casuales, ya sean estos usuarios ocasionales de transporte público o de aeropuertos.



Fig. 2.8. Subtítulos en una pantalla de tranvía

En cuanto a la subtitulación interlingüística, los autores distinguen dos subcategorías: por un lado, aquella concebida para su difusión general, es decir, la que se limita a traducir la pista sonora de la lengua origen (LO) a la lengua meta (LM), y, por otro, aquella orientada a personas con discapacidad auditiva (SpS). En general, la subtitulación interlingüística sirve para facilitar la comprensión del material audiovisual a personas que no están familiarizadas con la lengua original del mismo. Así, podemos observar cómo numerosos DVD más actuales incluyen pistas de subtítulos en una o varias lenguas y otra con subtítulos específicos para sordos.

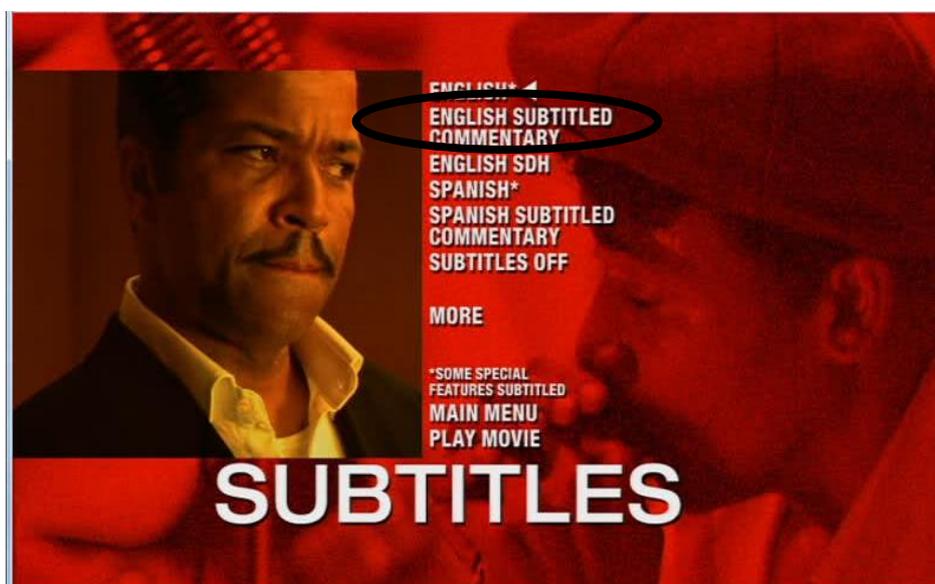


Fig. 2.9. Menú de la película *Cadillac Records* (Martin, 2008)

Además de los subtítulos interlingüísticos estándar, también nos encontramos con los subtítulos interlingüísticos inversos, que se utilizan para fines didácticos. En estos el audio está en una lengua y los subtítulos aparecen en otra distinta.

Por último, la tercera categoría versa sobre los subtítulos bilingües, que son aquellos que se producen en áreas geográficas que tienen dos o más lenguas oficiales. Este tipo de subtítulo se emplea en Bélgica, particularmente en la zona fronteriza de la región de Bruselas, en la que se habla francés y flamenco. Igualmente, en Finlandia se recurre a subtítulos en finés y sueco, o en Jordania e Israel, donde se combinan el hebreo y el árabe. En estos casos, se emplean las dos líneas de subtítulos constantemente y se dedica cada una a un idioma distinto. Asimismo, también en los

festivales de cine internacionales se tiende a subtítular en dos lenguas como deferencia a la pluralidad lingüística del público asistente.

Este tipo de subtítulos también se pueden utilizar con fines educativos y pedagógicos (Talaván 2009: 210). La primera línea o líneas de subtítulo es la transcripción simplificada de los diálogos en la lengua original y la segunda es la traducción de los diálogos en la lengua materna del público intencionado.



Fig. 2.10. Ejemplo de subtítulos bilingües

#### 2.4.2. Tiempo disponible para la preparación

Si tenemos en cuenta el tiempo que se necesita para elaborar los subtítulos, los autores (ibíd., 2007: 19) lo dividen en dos grandes categorías: los subtítulos preparados (subtítulos tradicionales, anteriores o subtítulos offline) y los subtítulos en directo (subtítulos en diferido, online o subtítulos simultáneos). De igual modo, cada categoría se divide en dos respectivamente, tal como podemos observar en la siguiente tabla:

Subtítulos preparados	En oraciones completas
	Reducidos
Subtítulos en directo	Realizados por personas
	Traducidos por máquinas

Tabla 2.3. Clasificación según el tiempo de preparación

La principal diferencia entre ambos tipos de subtítulos es el tiempo del que se dispone para poder realizarlos, teniendo en cuenta el momento en el que se inserta el texto en el

producto multimedia. Los subtítulos preparados se llevan a cabo una vez que el programa ha sido grabado, mientras que los segundos ocurren al mismo tiempo que se está desarrollando el contenido audiovisual. Por lo tanto, en el primer caso, los subtituladores disponen de un tiempo razonable para poder realizar su trabajo, mientras que en el segundo, estos los elaborarán simultáneamente a la emisión del programa, con lo que es evidente que, en muchas ocasiones, la calidad no alcanza los estándares deseados.

Por su parte, los subtítulos preparados se pueden dividir en dos, atendiendo a la densidad léxica de los mismos. La práctica más común y extendida es la primera subcategoría, que consiste en subtitular en frases completas o todo el diálogo, es decir, el texto que aparece en los subtítulos se corresponde casi por completo con lo que se emite por la pista de audio. Por este motivo, algunos autores como Bartoll (2008) los denominan subtítulos íntegros. Por el contrario, la versión reducida consiste en condensar el diálogo teniendo en cuenta solo el contenido relevante para la audiencia intencionada, por lo que el texto de los subtítulos nos ofrece una idea resumida de la pista sonora. Este tipo de subtítulos son los usados en programas como los espacios de noticias o los documentales. Díaz (2003: 37) señala que la subtitulación tradicional en frases completas es la más empleada y, por lo tanto, la más frecuente en los productos audiovisuales que recibimos.

Aunque siempre existe algún tipo de reducción del audio en la confección de subtítulos, dado que el oído es más rápido que la vista (Díaz, 2001:123), en el subtítulo simplificado esta es aún mayor y puede, además, simplificarse el vocabulario para ayudar al lector. Díaz (ibíd.) señala que la reducción puede producirse mediante concisión (condensación de la información) o mediante la supresión de información no relevante. Si bien este tipo de subtítulos están pensados para una audiencia con problemas de lectura, niños o sordos prelocutivos, creemos que habría que investigar y analizar de forma más pausada qué información es relevante o no, así como profundizar en las dificultades de aprendizaje asociadas a las diferentes capacidades o discapacidades. Actualmente, apenas se han realizado estudios de esta índole en nuestro país, aunque destacan los realizados por Prada (2004), Reyes (2007), Lorenzo y Pereira (2011), cuyo objeto principal es analizar el subtitulado para niños sordos, o Cambra (2006), que se centra en adolescentes sordos.

Los subtítulos en directo existen desde hace apenas unos años y, probablemente, se trata de una variante técnica del SpS. La función de este tipo de subtítulo es la de

hacer accesibles programas en directo y solo se utilizan cuando no hay tiempo para preparar los subtítulos previamente, como es el caso de entrevistas en directo, discursos políticos, eventos deportivos, entre otros, en los que solo se realiza un resumen sucinto de lo que se oye en la pista sonora. Esta modalidad, cada vez más utilizada, también se conoce como subtitulación simultánea, reablado o respeaking. Es una técnica novedosa que consiste en la utilización de programas de reconocimiento de voz para la elaboración de los mismos. Romero-Fresco (2011: 1) ofrece una definición más completa de esta técnica:

A technique in which a respeaker listens to the original sound of a live programme or event and respeaks it, including punctuation marks and some specific terms for the deaf and hard of hearing audience, to a speech recognition software, which turns the recognized utterances into subtitles displayed on the screen with the shortest possible delay.

Esta herramienta no solamente se emplea para el cine y la televisión, sino que también se utiliza en numerosos eventos que quieren ser accesibles para todo tipo de público, como museos, teatros, conferencias e incluso iglesias (ibíd.: 2).

Otra práctica parecida para subtítular en directo es la estenotipia, un sistema informatizado que permite la transcripción simultánea de la información transmitida verbalmente a un soporte escrito (charlas, ponencias, debates, etc.). Esta modalidad es mucho más rápida y eficaz que el reablado, ya que los estenotipistas o velotipistas trabajan con un teclado especial, con un reducido número de teclas, que permite transcribir el lenguaje hablado al escrito al mismo tiempo que el orador está hablando.

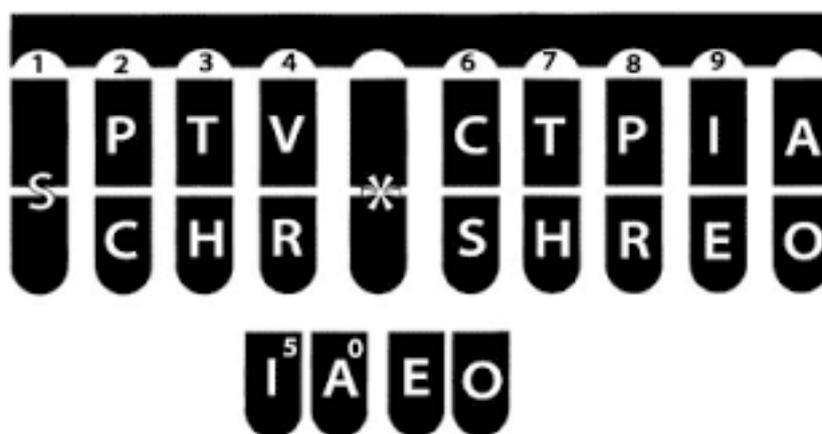


Fig. 2.11 Teclado de máquina de estenotipia

Así pues, otra diferencia entre estos tipos de subtítulado reside en la calidad, ya que los subtítulos en directo o simultáneos, como mencionábamos, presentan más errores que los de los grabados con antelación (Izar, 2001:193, en Pereira Rodríguez, 2005). Asimismo, dada la dificultad que supone, el personal especializado en esta herramienta para la traducción recibe el reconocimiento del entorno profesional y resulta costoso. Díaz y Remael (2007: 19) señalan que la subtitulación en directo es una actividad compleja que requiere de determinadas destrezas para realizar todos estos procesos en apenas unos segundos. Existe una gran presión que hace que estos subtituladores trabajen bajo condiciones muy estresantes y, por este motivo, se tiende más a usar el reconocimiento de voz o reablado, que se realiza mediante traducción asistida por ordenador.

No obstante, a pesar de los avances tecnológicos, no se puede prescindir de la revisión realizada por una persona para que el trabajo obtenga los ítems de calidad estandarizados. Existen numerosas empresas que desarrollan programas que abaratan considerablemente los costes de personal. Ofrece una imagen negativa que se antepongan estos intereses a la calidad y los resultados satisfactorios del producto, mostrando así el respeto que se merecen los usuarios, aunque este fenómeno no es nuevo en la profesión del traductor y el intérprete en general. Díaz (2003: 19) menciona que ya en países como Estados Unidos se están utilizando tecnologías que traducen automáticamente los subtítulos intralingüísticos. Parece un adelanto del futuro profesional pero, actualmente, este método de traducción automática se utiliza con bastante frecuencia, como se puede comprobar en la creación de subtítulos automáticos de YouTube, que utiliza la tecnología del reconocimiento de voz para incluirlos de forma automática en cualquier vídeo.



Fig. 2.12. Pantallazo de Youtube

En estas diferentes categorizaciones no se hace referencia al subtítulo en semidirecto, hecho que no entendemos, ya que actualmente se utiliza con frecuencia en la televisión, como ocurre en aquellas galas en las que existen tanto diálogos preparados como improvisados. De hecho, estos se subtitarán con antelación y se emiten de manera sincronizada; en el caso de diálogos improvisados, estos se realizarán en tiempo real, ya sea mediante estenotipia o rehablado.

### 2.4.3. Parámetros técnicos

Si para la clasificación se siguen criterios técnicos, se incluyen solo dos subcategorías: subtítulos abiertos y cerrados. La diferencia básica entre ambos tipos se basa en si los subtítulos están incrustados en el producto audiovisual o si, por el contrario, estos son proyectados.

En el caso de los subtítulos abiertos o no opcionales, tanto el programa como los subtítulos vienen superpuestos de tal forma que el espectador no puede elegir sobre su proyección, dado que estos siempre aparecen en pantalla. Podemos encontrar este tipo de subtítulos, sobre todo, en vídeos descargados de internet.

Por otro lado, con los subtítulos cerrados u opcionales, el espectador puede añadirlos o desactivarlos según sus propias necesidades. Esta posibilidad nos la ofrece, por ejemplo, el teletexto o los DVD, por lo que el espectador puede activar en cualquier momento los subtítulos para normo-oyentes o para personas con discapacidad auditiva que se estén emitiendo en ese instante.



Fig.2.13. SB abiertos



Fig. 2.14. SB cerrados

Además de estas dos grandes subcategorías establecidas en diferentes tipologías de subtítulos (Díaz: 2003; Díaz y Remael: 2007 y Bartoll: 2008), habría que añadir una tercera: subtítulos digitales cerrados. Esta clasificación ha sido reconocida por el National Institute on Deafness and Other Communication Disorders (NIDCD) y se refiere a subtítulos digitales de circuito cerrado. Son los que están disponibles en los televisores digitales que han sido fabricados a partir del año 2002 y tienen la capacidad de proporcionar una mayor flexibilidad al televidente, ya que este puede elegir la ubicación, el tamaño y el color del texto y del fondo.

#### **2.4.4. Métodos de proyección de los subtítulos**

Este tipo de clasificación representa un recorrido a lo largo de la historia técnica de la subtitulación. Díaz y Remael (2007: 22) la dividen en cinco:

- subtitulación mecánica y térmica
- subtitulación fotoquímica
- subtitulación de fibra óptica
- subtitulación láser y
- subtitulación electrónica

El proceso técnico que se utiliza para incrustar los subtítulos en el producto audiovisual ha ido variando y evolucionando desde sus comienzos. Los tres primeros métodos comparten un proceso muy similar y ya no se utilizan. A partir de los años 80, se produce un gran avance en las técnicas de subtitulación y se incorpora el subtítulo láser (más usado en el cine: Ivarsson y Carroll, 1998: 12-19; Díaz, 2001: 101-103; Díaz y Remael, 2007: 22) y, más adelante, el subtítulo electrónico. Ambos métodos sustituyeron a los anteriores, con lo que se adquirió una gran precisión, tanto en la proyección como en la sincronización con los diálogos.

Por su parte, el subtítulo electrónico es un método también muy utilizado, ya que permite que los subtítulos estén superpuestos en vez de pegados a la imagen; es decir, los subtítulos no vienen grabados en la película, sino que se proyectan en ella mediante un proyector digital. Díaz y Remael (2007: 23) señalan que este subtítulo es el más versátil ya que, gracias al proyector, estos se pueden ver en cualquier sala,

proyectar en cualquier parte de la pantalla, en diversos idiomas, color y sin dañar la película original.

#### **2.4.5. Formato de distribución**

La última subclasificación que realizan Díaz y Remael (2007: 23) atiende al canal de difusión. Dependiendo del medio en el que se vaya a distribuir el contenido audiovisual los subtítulos tendrán una extensión máxima diferente en cada uno. Por este motivo, los autores la dividen en cinco formatos de difusión:

- Cine
- TV
- Vídeo, VHS
- DVD
- Internet

Es evidente que, debido al tamaño de la pantalla, no tendrán la misma extensión unos subtítulos para el cine que para un DVD o para la televisión, donde hay que acelerar la película ligeramente, por lo que el tiempo disponible para que los subtítulos estén en pantalla es un 4 % menor. Existen diversas normas establecidas para cada medio dependiendo del tamaño de los subtítulos, si el espectador tiene posibilidades de volver atrás para volver a leer algo que no le haya dado tiempo, etc.

Antes de dar por concluida esta clasificación, entraremos a discutir algunos puntos relacionados con la actualización de la información, ya que, debido a la fecha en que se publicó la clasificación anterior, no se incluyeron algunos medios en los que los subtítulos se han utilizado en estos últimos años. La aparición del Blu-ray y la popularización de los formatos digitales, gracias al aumento de la velocidad de las líneas de internet, han sido los dos medios más importantes que han surgido en los últimos años. El Blu-ray, en especial, supuso una gran contribución para el campo de la subtitulación y el doblaje. Al poder albergar seis veces más datos que un DVD, no solo se pudo incluir la película con más calidad de imagen y sonido, sino que también permitió la inserción de un mayor número de pistas de audio y de subtítulos en otros idiomas, e incluso la variante para sordos de los mismos. También es necesario hacer mención de los formatos digitales que, debido al avance que ha experimentado internet

en términos de velocidad de descarga en los últimos diez años, han sido los que han tenido una mayor expansión y, a día de hoy, constituyen el medio con más proyección de futuro. De hecho, parece que el Blu-ray se encuentra en el inicio de su desaparición ya que las empresas han decidido dejar de fabricarlo debido a la fuerte aceptación por parte del público general de dichos formatos digitales.

Por otro lado, habría que incluir en la clasificación del formato de distribución los subtítulos para teléfonos móviles (Android e iOS), tabletas, iPad y videojuegos. Como es lógico, estas nuevas tecnologías tienen sus propias características, extensión y propiedades que variarán en función de los subtítulos.

La extensa y detallada categorización de Díaz y Remael (2007) se ve obligatoriamente ampliada por la celeridad de los avances tecnológicos de los últimos años ya que, tal como ellos mismos apuntan (ibíd., 2007: 13), la subtitulación está estrechamente vinculada a la tecnología, por lo que es difícil realizar una clasificación cerrada por la rapidez con la que surgen nuevos avances tecnológicos y, por ende, nuevos tipos de subtítulos. Solo nos llama la atención que en el listado se mencionen los sobretítulos, supertitling o surtitling, intertítulos y fansubs, y que no se incluyan en el análisis posterior. Verdaderamente, como hemos adelantado más arriba, conforman una tendencia más que interesante que, en cierto sentido, requerirían teorías y métodos de análisis propios.

Finalmente, existe otro tipo de subtitulación que no se encuentra en ninguna clasificación: nos referimos a la sobretraducción, una modalidad muy utilizada en los DVD sobre la que en su momento llamó la atención Díaz Cintas (1997: 281). Consiste en traducir, siempre y cuando se disponga de tiempo y espacio, prácticamente todo el contenido audio, en lugar de omitir los enunciados repetidos o aquellos que resulten redundantes gracias al visionado de la imagen. Con este fenómeno se pretende que el espectador no tenga la sensación de no recibir toda la información contenida en la versión original. Un subtítulo similar a este último, y que se utiliza principalmente para personas sordas y niños, lo constituye el subtítulo enriquecido (Martínez: en prensa) que consiste en incluir, junto al subtítulo, distintos tipos de información que sean relevantes para comprender el producto audiovisual que se esté visualizando. Esta información adicional puede ser de tipo lingüístico o gramatical, como glosarios o explicaciones de algún tipo de expresión cultural muy localizada; links que remitan a otro tipo de información gráfica o vídeos extras o explicaciones en LSE.

La tendencia por parte de determinadas prácticas a enriquecer los subtítulos, puede haber sido parte de los orígenes de lo que se ha venido en llamar el narrowcasting de la traducción audiovisual. Frente al archiconocido broadcasting, que forma parte de la educación multimedia de varias generaciones, donde los productos eran concebidos y creados para difundirlos ante el mayor número posible de tipos de audiencias, surge la idea de adaptar la tipología de las programaciones a grupos de audiencia con unas necesidades concretas. Estas pueden ser de índole sociológico, como los programas creados pensando en las amas de casa con unos determinados intereses temáticos, como la cocina y sus múltiples aplicaciones, o aquellos programas de no ficción pensados para adolescentes. También se ha detectado un boom de programas de difusión cultural o científica en los que se juega con imagen y sonido para codificar funciones textuales, como la de enseñar divirtiendo. Estas novedosas tipologías de productos textuales multimedia suelen ser adaptadas a diferentes audiencias y, por ello, subtítulos ad hoc o traducidos con voz en off, dependiendo del país productor o de la cultura receptora.

## **2.5. Buenas prácticas del subtítulo**

La subtitulación se basa en la creación de una estructura discursiva escrita que forma parte de un discurso oral previo, de un decir ya dado, si recordamos las palabras del maestro Coseriu. Este cambio semiótico se ve condicionado específicamente por las características espacio-temporales que marcan la narración, así como por otras restricciones, como la pérdida de muchas características prosódicas y paralingüísticas propias del código oral: acentos, marcadores sociolingüísticos, el tono o modulación de la voz, entre otras.

A diferencia de la voz, cuyas características fundamentales son la intensidad, el ritmo y timbre, el subtítulo en sí mismo no recoge determinados elementos suprasegmentales o si el personaje que emite un parlamento es un hombre o una mujer, ni su edad o el acento particular del personaje.

Actualmente, existen diversos tipos de convenciones que se deben seguir para realizar el subtítulo; la mayoría son manuales internos de empresas que se dedican a la traducción de esta modalidad para el cine y la televisión. A pesar de que estos no son de libre acceso, algunos autores (Karamitroglou: 1998; Díaz: 2001, 2003; Talaván: 2009; Ivarsson y Carroll: 1998) y asociaciones como la European Association for

Studies in Screen Translation (ESIST) han recogido estas pautas en sus publicaciones. En España no contamos con normativas o legislaciones específicas al respecto, aunque sí en el caso de la subtitulación accesible (SpS), para la cual se elaboró una norma UNE en 2003 que ha sufrido una actualización en 2012: Norma UNE: 153010 (2012) (véase capítulo 2).

Díaz (2003) divide las principales convenciones del subtitulado para normo-oyentes en cuatro grupos: espaciales, temporales, de puntuación y ortotipográficas.

El primero de ellos recoge las siguientes consideraciones: número de líneas (de una a dos, por regla general), posición de los subtítulos en pantalla (normalmente en la parte inferior), número de caracteres por línea y tipo de letra y color de los subtítulos. A pesar de que el autor considera las dos primeras como convenciones específicas, hoy en día estas se han generalizado y son bastante comunes. En cuanto al número de caracteres, este variará dependiendo del encargo de traducción, el programa de subtitulación que se utilice, el medio de difusión y el tipo de usuario, aunque el número más frecuente es de treinta y cinco caracteres por línea. La última consideración de esta clasificación se refiere al tipo de letra y al color del subtítulo que se caracterizarán en función de su legibilidad y al igual que los anteriores, dependerán del tipo de subtítulos, como del medio de difusión y el programa de subtitulación utilizado.

El segundo grupo recoge el tiempo de permanencia en pantalla, la sincronía y asincronía, el ritmo de los subtítulos, los cortes y cambios de planos y la separación entre los mismos. Es evidente que para realizar un buen subtitulado el traductor profesional ha de tener ciertas competencias traductorales especializadas (Díaz, 2006). Para poner en práctica las convenciones recogidas en este grupo, resulta imprescindible que este posea conocimientos sobre el lenguaje cinematográfico y la semiótica de la imagen (ibíd.: 11), así como sobre tecnología y ordenadores. De igual modo, resulta imprescindible que el subtitulador conozca la naturaleza, función y composición del sonido como su texto origen.

El tiempo de permanencia de los subtítulos en pantalla oscila entre los 1,5 y 6 segundos (Díaz, 2001: 113), deben estar sincronizados con la imagen y los diálogos y permanecer en pantalla el tiempo suficiente para que el espectador pueda leerlos. Es obvio que dependiendo de la capacidad lectora del usuario. El autor (2003: 201) afirma que la velocidad de lectura del espectador que lee los subtítulos es menor que a la que habla la persona que ha de ser subtitulada, por lo que la longitud de los subtítulos tendrá que estar limitada para que se pueda leer el subtítulo de forma cómoda, a la vez que

asimila las imágenes mientras los lee. No obstante, es casi imposible poder determinar la velocidad de lectura de la audiencia, ya que este hecho depende de diversos factores tales como, la edad, el nivel educativo, etc. (Díaz, 2007: 96). En opinión de Karamitroglou (1998) señala que un subtítulo no debería permanecer más de seis segundos, ya que "this would cause automatic re-reading of the subtitle, especially by fast readers". Esto es lo que se conoce como "regla de los seis segundos", que tal como Martí (2012: 41) indica, goza de gran aceptación entre los espectadores. Actualmente y gracias a los avances tecnológicos, podemos calcular el tiempo de lectura necesario para leer un subtítulo según los parámetros que se indiquen, como ocurre con la herramienta eye tracking.

Using eye-tracking technology, he tested three different presentation times for subtitles: two lines of 32 characters in 4 seconds (approximately 192 wpm), 6 seconds (130 wpm) and 8 seconds (96 wpm) respectively. The object of this study was to ascertain if the six-second rule (a full two-line subtitle displayed on screen for 6 seconds and shorter subtitles scheduled proportionally), accepted as common practice in most subtitling countries, could be validated by empirical research on reading speed. His results leave little room for doubt, the six-second rule being identified as setting the appropriate reading speed for the participants. This rule has later on been supported by other scholars such as Díaz Cintas (2003), who applies it to longer lines than the ones referred to by D'Ydewalle (72 characters instead of 64), thus setting the recommended speed at 144 wpm (12 cps). (Romero-Fresco, 2009: 114)

El tercer y cuarto grupo tratan las convenciones formales relativas a la puntuación (puntos suspensivos, coma, paréntesis, etc.) y a la ortotipografía. Aparte de seguir las normas que se recogen en la Real Academia Española (RAE), el autor reúne en su estudio directrices que se aplican de manera específica en el subtitulado.

<p>Puntos suspensivos</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Para marcar pausas</li> <li>• Conectoramientos inacabados</li> </ul>	
---------------------------	---	--

Comillas	Abrir en el primero y cerrar en el último	
Cursiva	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Personajes o narrador en off</li> <li>• Pensamientos, sueños, voz de la conciencia</li> <li>• Canciones</li> <li>• Radio, TV</li> </ul>	
Números	Utilizar guarismos a partir del 12. Excepción: un millón, etc.	
Abreviaturas	Usar siempre que se pueda y que estén aceptadas por la RAE. Ej.: Sra., Vd.	

Tabla 2.4. Criterios ortotipográficos

Además de estos cuatro grupos, existen convenciones de edición y segmentación de los subtítulos. Karamitroglou (1998) indica que es recomendable segmentar en dos líneas un subtítulo, en lugar de dejar una sola línea de mayor extensión. A este respecto, Díaz (2001: 120) no comparte la propuesta:

En la medida de lo posible, dentro de un mismo subtítulo se debería evitar la partición de frases en líneas, ya que una sola frase por línea de subtítulo se lee mejor. Cuando el texto que debemos presentar en pantalla nos obliga a recurrir a dos líneas, la división de la frase debe ser lo más lógica posible, de modo que deje entrever la interdependencia sintáctica de los diversos elementos que la componen y mantenga las unidades superiores sin fragmentar.

Así, por ejemplo, debemos procurar no dejar al final de una línea de subtítulo artículos, preposiciones, conjunciones, verbos auxiliares, adverbios, adjetivos antepuestos, verbos modalizadores y, en general, debemos respetar la sintaxis y cualquier unidad de sentido que tenga un significado completo.



Fig. 2.15. Fotograma de la película *El Hobbit: un viaje inesperado* (Jackson, 2012)

Por último, además de lo expuesto, todo subtitulador ha de tener en cuenta las normas compartidas de entrega de la traducción: aspectos lingüísticos para realizar la adecuada reducción del texto en función del receptor, el uso adecuado de las variedades lingüísticas, o cualquier otro problema traductor que pueda presentarse en diferentes modalidades traductoras (humor, referencias culturales...), y, por supuesto, realizar un uso del lenguaje apropiado sin estructuras excesivamente complejas.

De las convenciones presentadas, para este trabajo doctoral, tomaremos aquellas que sean relevantes en la subtítulos para personas sordas y añadiremos más adelante las que sean específicas en nuestra modalidad.

## **2.6. El proceso traductor en el subtítulo**

Numerosos autores han aportado su particular punto de vista sobre el proceso de traductor en el subtítulo: algunos de ellos, desde su experiencia como subtítulo profesionales (Pedersen: 2011, Wildblood: 2002, Pollard: 2002 e Ivarsson: 2002), otros, desde el ámbito investigador (Gottlieb: 2001, Díaz: 2003, Díaz y Remael: 2007 e Ivarsson y Carroll: 1998). Por ello, consideramos que existen dos maneras de entender el proceso traductor; en la primera se tienen en cuenta los aspectos de tipo socioeconómico y profesional, mientras que la segunda se refiere al proceso traductológico, cognitivo y discursivo.

Según los aspectos socioeconómicos y profesionales, son numerosas las fases que concurren desde que se recibe el encargo de subtítulos hasta que el usuario recibe el producto. Las pautas y formas de trabajo varían de una empresa a otra (Díaz Cintas, 2003: 75) debido a que cada una de ellas suele tener su propia guía de estilo y su programa de subtítulos. Sin embargo, las fases de trabajo son idénticas.

Al igual que cualquier otra modalidad de traducción, todo este proceso comienza con el encargo del cliente a una empresa o directamente a un subtítulo freelance, indicando las necesidades y función del subtítulo. Es evidente que el proceso de subtítulos puede variar en función del cliente (una cadena de televisión, un particular, una productora, etc.) y, sobre todo, del ámbito final en el que se vaya a proyectar dicho subtítulo (TV, cine, videojuegos, entre otros).

Existen empresas con subtítulo en plantilla y otras que contratan a subtítulo autónomos. En el primer caso, la empresa suele tener su propio programa de subtítulos, así como una guía de estilo que cualquier profesional en plantilla ha de seguir. Por el contrario, los subtítulo autónomos tienen que conseguir un programa de subtítulos que le ayude en esta tarea y, por regla general, no disponen de guía de estilo, a no ser que el cliente se la facilite.

El subtítulo recibirá una copia del producto audiovisual en cualquiera de los numerosos formatos digitales o en un DVD. En casos ideales, este obtiene el producto

audiovisual con el código de tiempo, así como el guión de la película, programa o serie, lo que no ocurre siempre. Pedersen (2011: 14) señala que, a veces, los guiones que se entregan ni siquiera son el producto final y que, por lo tanto, son poco fiables porque precisan de cambios y transcripciones.

Tras el encargo, comienza el proceso real de subtitulación en el que el profesional lleva a cabo numerosas tareas (Gottlieb: 2001: 41-52). En primer lugar, ha de realizar un visionado exhaustivo para tomar notas sobre los problemas de traducción con los que se puede encontrar a lo largo del encargo, así como otros aspectos que considere relevantes. A continuación, realizará la localización, pautado o *spotting*, es decir, el subtítulador asignará códigos de entrada y de salida a los diálogos para delimitar el tiempo de permanencia del subtítulo en pantalla, que como ya hemos mencionado anteriormente, oscilará entre un segundo y medio, como mínimo, y un máximo de seis en pantalla (Díaz, 2003: 77). Es muy importante realizar una buena localización para que el subtítulo esté sincronizado con el actor o la persona que aparece en pantalla. No obstante, reiteramos el hecho de que la tecnología ha avanzado mucho y que el tiempo máximo de permanencia del subtítulo en pantalla variará en función del medio de difusión y los fines del subtítulado. A veces, el cliente proporciona al subtítulador el producto audiovisual con el pautado ya realizado y, en otras ocasiones, es el propio subtítulador el encargado de hacerlo. En esta tarea, tan importante para obtener un producto de calidad, los programas de subtitulación, facilitando la labor al subtítulador, antes tan difícil y engorrosa, han convertido este trabajo en una simple fase más que apenas supone dificultad.



Fig. 2.16. Pantallazo de la interfaz del programa *Subtitle Workshop*

Una vez se ha finalizado el pautado se puede comenzar con el proceso propiamente dicho de la traducción y convertir el contenido sonoro de la lengua original en el texto

visual de la lengua meta. El traductor debe prestar atención tanto a los diálogos de los personajes como al resto de elementos narrativos orales (voces en off, canciones, etc.) y escritos (letreros, cartas, etc.). Esta fase resulta especialmente compleja en el caso de la SpS, como veremos más adelante.

Tras haber realizado la traducción, el siguiente paso consiste en adaptar, sincronizar y ajustar (Díaz, 2003: 81). Generalmente, el responsable de esta fase suele ser un adaptador o ajustador; no obstante, a veces la realiza un traductor. En esta etapa, se trata de ajustar la extensión de los diálogos traducidos a la película, lo que supone segmentarlos, reducirlos, condensarlos, etc., de tal forma que al espectador se sienta cómodo durante su lectura. Como ya hemos visto en el apartado anterior, el tiempo de aparición de los subtítulos variará dependiendo del canal de difusión y el usuario final.

Finalmente se entra en la etapa de la revisión. En esta, el traductor solo se limita a corregir faltas de ortografía o de cualquier otro tipo y verifica que la traducción sea adecuada. A continuación, se realiza una simulación con el cliente para que pueda observar cómo va a quedar el producto final y este pueda dar su visto bueno.

Una vez el cliente ha dado su aprobación, se procede a imprimir los subtítulos en la película mediante la técnica láser. Aunque en la actualidad se sigue usando esta técnica, dado que la presencia de películas en este formato sigue siendo notable, con el avance de los formatos digitales es cada vez más común que llegue la película a los cines en un disco duro, por lo que, en este caso, la inserción de subtítulos se habrá hecho con un programa informático específico para archivos de vídeo. Tras su impresión, comienza la etapa de lavado de la película, lo que permite la eliminación de la emulsión reblandecida y la aparición de las líneas de subtítulos, ya transparentes, tras la impresión láser.

Una vez se ha terminado el producto, este se revisa antes de entregárselo al cliente y se comprueba que tanto la impresión de los subtítulos como el lavado de los mismos han sido satisfactorios y que el producto se ajusta a los requerimientos del cliente. Aprobada esta etapa, comienza la fase de expedición, esto es, entregar la copia al cliente y, por último, la transmisión del producto final, es decir, su exhibición al público si procede.

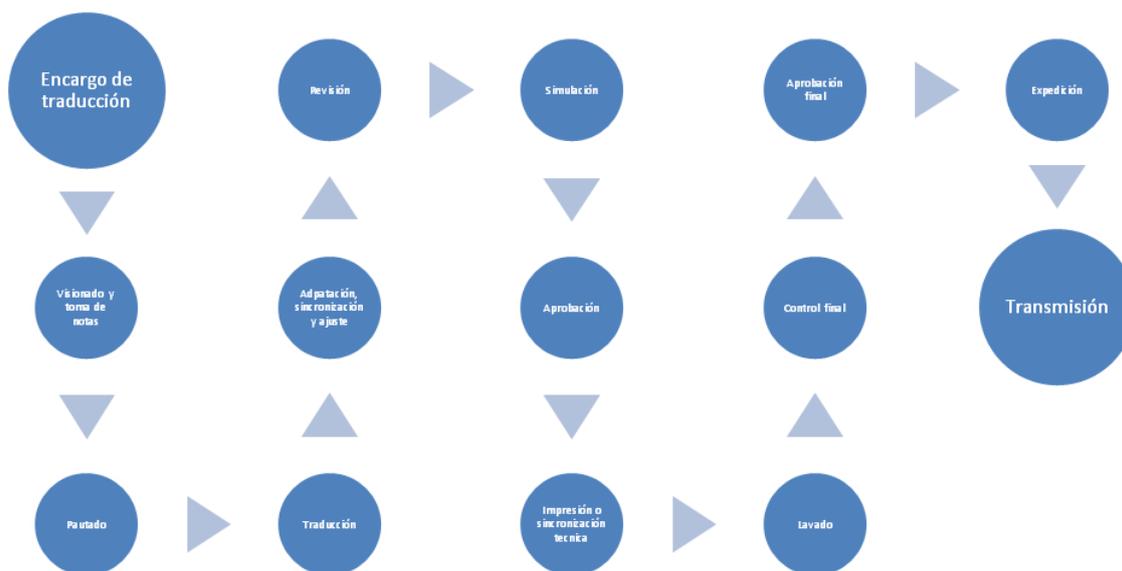


Fig. 2.17. Fases del proceso de subtitulación

En definitiva, como hemos podido comprobar, el proceso traductor en el subtitulado implica la intervención de varios profesionales, cada uno de los cuales está especializado en un área distinta, lo que, además de ofrecer un resultado de calidad, permite que cada uno de ellos revise el trabajo del anterior minimizando al máximo la cantidad de posibles errores que pudiera haber.

Gracias a que la tecnología está avanzando a gran rapidez, los profesionales se adaptan a los cortos plazos de entrega; según Lambourne (2006) a principios del siglo XXI se tardaba 10 horas en lo que en 1980 se tardaba 40 horas y este fenómeno sufre cambios exponenciales. El autor también apunta que, como consecuencia del ahorro de tiempo por los avances tecnológicos, el precio de subtitulación ha disminuido 2/3 desde 1990, por lo que el sueldo del subtitulador se ha visto reducido a lo largo del paso de los años. Resulta irónico que una mayor especialización y ahorro de tiempo solo beneficie a un eslabón de la cadena de producción. Este fenómeno se da también en aquellas modalidades de traducción donde la tecnología está supuestamente al servicio del profesional. En el ámbito de la interpretación, donde la capacidad humana aún no está siendo sustituida en ninguna de las fases, los profesionales no sufren aun ningún tipo de abuso, ni económico, ni laboral, en sentido de horas continuadas de trabajo, etc.

Una vez realizado el recorrido profesional que acomete el subtitulador, hemos de dedicarle un breve espacio al recorrido o proceso traductor desde el punto de vista traductológico o cognitivo y discursivo. Solo lo enunciaremos, dado que en el capítulo

siguiente, dedicado a la subtitulación para personas sordas, se tocará el tema, aunque desde otro ángulo.

Esta modalidad ha sido incluida en numerables ocasiones a lo largo de la historia de la traducción en las denominadas traducciones subordinadas. Aunque esta denominación inducía a error o, mejor dicho, inducía a especulaciones conceptuales, desde este trabajo defendemos que, efectivamente, existe un tipo de subordinación, si bien no en el sentido que se le ha querido dar a este concepto.

Sin entrar en polémicas vacías e, incluso, reconociendo que desfasadas, consideramos que, en efecto, debido a las restricciones espaciotemporales, esta traducción ha de subordinar y sacrificar parte del contenido traducible y activar un proceso de selección discursiva en el que se transfiera, fundamentalmente, la función textual (Pedersen 2011: 20). Esta selección, evidentemente, pasa por ser léxica, sintáctica y discursivo-pragmática, operaciones todas ellas al servicio de la transferencia de la función comunicativa. Para ello, se establecen criterios de clasificación que ayudan a resolver los problemas que plantea una reducción del contenido. Principalmente se trata de discernir cuáles son los fenómenos que el receptor infiere por el contexto situacional y cuáles sirven de un modo más directo a la estructura retórica. Si estamos hablando de la traducción de un conjunto de expresiones lingüísticas que conducen a una función comunicativa que crea una retórica de la ironía, es precisamente esta la que el subtitulador ha de trasladar, en detrimento, precisamente, de la fidelidad semántica o incluso discursiva. Este fenómeno, además, ha de estar acompasado al conjunto de elementos que denota o connota la imagen, tanto en lo que se refiere a los códigos exclusivamente plásticos como al trabajo de los actores. El proceso no es baladí y para describirlo se han ofrecido descripciones de las estrategias de traducción que se suelen utilizar para superar los problemas traductológicos que suponen tamaña dificultad. A continuación realizaremos un recorrido somero por los conjuntos de estrategias (nunca vienen solas), ofrecidas por los autores que nos merecen más atención y que nos han resultado más útiles de cara a la consecución de uno de nuestros objetivos: la creación de una estructura enriquecida de etiquetas de índole semántica para describir, cuantitativa y cualitativamente, las estrategias de traducción empleadas por los profesionales de la subtitulación para sordos. Dado que nunca se ha hablado de ningún tipo de estrategias que se realicen de manera exclusiva para el SpS, hemos de iniciar el recorrido por las detectadas en el subtitulado más convencional, esto es, aquel que se realiza en la traducción interlingüística.

Diversos autores han aportado y distinguido a lo largo de los años diferentes normas, estrategias o técnicas de traducción empleadas en el marco de la entonces llamada traducción audiovisual (Delabastita: 1989, 1990; Goris: 1993; Lambert: 1995; Hermans: 1999; Karamitroglou: 2000; Ballester: 2001; Chaume 2003). De manera específica en el subtítulo, como modalidad de traducción multimedia, se utilizan de forma consciente o inconscientemente muchas de ellas, pero en estos momentos del trabajo nos centraremos en lo recogido y analizado por autores cuya investigación se ha centrado en clasificar y describir las diferentes estrategias utilizadas por los profesionales (Gottlieb, 1992; Lomheim: 1995; Martí, 2006, 2010 y 2013; y Díaz y Remael, 2007). Entre ellos, destacamos la clasificación realizada por Martí (2013), una de las más completas, ya que engloba las propuestas de técnicas de traducción y de traducción audiovisual conocidas hasta ese momento (Vinay y Darbelnet: 1958, Vázquez: 1977, Newmark: 1988, Delabastita: 1990, Delisle: 1993, Chesterman: 1997, Chaves: 2000, Hurtado: 2001, Díaz: 2003, Martí Ferriol: 2003 y 2010, Díaz: 2003, Marco: 2004, Chaume: 2005 y Molina: 2006), añadiendo otras técnicas concretas, válidas tanto para el doblaje como para el subtítulo. Los resultados de su clasificación son los siguientes:

Técnica de traducción	Explicación
Adaptación	Reemplazar un elemento cultural por otro de la cultura meta o receptora.
Ampliación	Añadir elementos lingüísticos
Amplificación	Introducir precisiones no formuladas en el texto origen: informaciones, paráfrasis explicativas.
Calco	Traducir literalmente una palabra o sintagma extranjero; puede ser léxico y/o estructural.
Compensación	Introducir en otro lugar del texto meta un elemento de información o efecto lingüístico que no se ha podido reflejar en el mismo lugar en que aparece en el texto original.
Comprensión	Sintetizar elementos lingüísticos.
Creación discursiva	Establecer una equivalencia efímera, totalmente imprevisible fuera de contexto
Descripción	Reemplazar un término o expresión por la descripción de su forma y/o función
Equivalente acuñado	Utilizar un término o expresión reconocido como equivalente en la lengua meta

Generalización	Utilizar un término más general o neutro.
Modulación	Efectuar un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento en relación a la formulación del texto origen: puede ser léxica o estructural.
Omisión	Suprimir por completo en el texto meta algún elemento de información presente en el texto origen.
Particularización	Utilizar un término más preciso o concreto
Préstamo	Consiste en integrar una palabra o expresión de otra lengua en el texto meta sin modificarla. Puede ser puro (sin ningún cambio) o naturalizado (normalizado según la grafía de la lengua meta).
Reducción	Suprimir en el texto meta alguna parte de la carga informativa o elemento de información presente en el texto origen.
Substitución	Cambiar elementos lingüísticos por paralingüísticos (entonación, gestos) o viceversa.
Traducción literal	La traducción representa exactamente el original, pero el número de palabras no coinciden y/o se ha alterado el orden de la frase.
Traducción palabra por palabra	En la traducción se mantienen la gramática, el orden y el significado primario de todas las palabras del original. Todas las palabras tienen el mismo significado fuera de contexto.
Traducción uno por uno:	Cada palabra del original tiene su correspondiente en la traducción, pero el original y traducción contienen palabras con significado diferente fuera de contexto.
Transposición	Cambiar la categoría gramatical o la voz del verbo.
Variación	Cambiar elementos lingüísticos o paralingüísticos (entonación, gestos) que afectan a aspectos de la variación lingüística

Tabla 2.6. Técnicas de traducción para el subtítulo y el doblaje (Martí, 2013: 118-124)

El autor ha realizado un estudio empírico digno de elogio, hasta llegar a las veinte técnicas reflejadas en la tabla anterior. Para ello, realizó una clarificación teórica, junto con una metodología rigurosa que aplicó a un estudio de corpus representativo de películas<sup>1</sup> en el cual pretendía buscar similitudes y diferencias entre las versiones dobladas y subtituladas de las mismas.

<sup>1</sup> El corpus consta de cinco películas de cine independiente estrenadas en España entre enero de 2001 y junio de 2004.

Sin embargo, como toda taxonomía, es susceptible de precisión. En primer lugar, consideramos que habría sido interesante haber realizado una distinción entre técnicas generales o comunes a todos los tipos de traducción multimedia y las particulares del subtítulo y del doblaje. Asimismo, las estrategias anteriormente recogidas se podrían haber clasificado desde el punto de vista gramatical, diferenciando entre aquellas que son de índole léxica, sintáctica o pragmático-discursiva, como adelantábamos más arriba. No deja de ser una forma de clasificar avalada por varios siglos de investigación en lingüística y gramática de las diferentes lenguas, así como la contrastiva. Por otro lado, a pesar de que el número de estrategias encontrado es muy útil, quizá con un corpus más extenso los resultados habrían sido aún mejores. En todo caso, la utilidad de esta metodología para el presente trabajo ha sido importante. Tanto la clasificación de estrategias traductoras como su descripción nos han motivado, en cierta medida, a investigar para ofrecer un método innovador de las técnicas y el proceso traductor en el ámbito del SpS, como exponemos en el capítulo cuatro.

## **2.7. El subtítulo, las nuevas tecnologías y la sociedad de la información**

Durante los últimos años, un conjunto de circunstancias sociológicas, la aparición de las nuevas tecnologías y el fenómeno de la globalización, han irrumpido con ímpetu en nuestra sociedad. Estos fenómenos han revolucionado numerosos campos, tales como la didáctica, la museología, el turismo e incluso las ciencias del lenguaje y la traducción. La Sociedad de la Información (SI) es ya tanto un concepto como un hecho reconocido y muy popular que se promociona desde instituciones del más alto nivel, como la Unión Europea o la ONU, y a la que han dedicado dos cumbres mundiales. Su origen se remonta a los años 70, aunque en ese momento se prefería la denominación de "sociedad post-industrial" (Cabero, 2000: 1) para indicar la evolución hacia un modo de vida distinto.

Son numerosas las definiciones que ha recibido la SI y que conviven. Destacamos la formulada por la Comisión Sociedad Información (2003: 5):

“... un estadio de desarrollo social caracterizado por la capacidad de sus miembros (ciudadanos, empresas y Administraciones públicas) para obtener, compartir y procesar cualquier información por medios telemáticos instantáneamente, desde cualquier lugar y en la forma que se prefiera”.

La velocidad de acceso a la información que se indica en la cita ha desencadenado una serie de transformaciones sociales que prácticamente giran en torno a las Tecnologías de la Información y Comunicación (TIC). Cabero (ibíd.: 3) apunta que, debido a la amplitud y rapidez con la que la información es puesta a disposición de los usuarios, hace que nos encontremos a veces ante un exceso de información. Como señala Bindé (2005: 20):

En la sociedad del conocimiento todos tendremos que aprender a desenvolvernó con soltura en medio de la avalancha aplastante de informaciones, y también a desarrollar el espíritu crítico y las capacidades cognitivas suficientes para diferenciar la información "útil" de la que no lo es. Y ello será ineludiblemente, uno de los aspectos en los cuales deberemos capacitar a las siguientes generaciones. En la sociedad del futuro, el alumno deberá tener una serie de capacidades para aprender, desaprender y reaprender, e ir adaptándose de esta forma a los nuevos tiempos.

Es innegable el hecho de que vivimos en una sociedad inmersa en la vorágine multimedia. Hoy en día nos encontramos con pantallas de todas clases y medidas, desde televisores hasta cines, pasando por ordenadores y las pantallas digitales de los móviles; en la casa, el trabajo, en el transporte, bares, cines, etc. Estos acelerados cambios tecnológicos están modificando nuestro estilo de vida, hasta el punto de que nos encontramos en un constante proceso de aprendizaje y de alfabetización tecnológica (whatsapp, skype, twitter, correo electrónico, etc.). El fenómeno de estar constantemente rodeado de pantallas y de imágenes está moldeando nuestra forma de comunicar. A este respecto, Jiménez (2010: 13) apunta lo siguiente:

La dependencia de nuestra sociedad de los medios de comunicación es un hecho que nadie se atreve a discutir. Cada vez más en nuestro trabajo y nuestra integración social, nuestra formación, nuestro acceso a la información o nuestro tiempo libre, recurrimos a cadenas de TV, a vídeos, salas de cine comerciales o a internet. De hecho, la colaboración entre las industrias de las lenguas, las tecnologías de la información y los medios de comunicación harán que la influencia de la pantalla en nuestro entorno adquiera cada vez más importancia.

Como consecuencia de la digitalización de los medios y, por supuesto, del predominio de internet, la traducción multimedia ha experimentado cambios radicales, sobre todo, la subtitulación (Díaz, 2005: 20). Uno de ellos es el fuerte crecimiento de la oferta y la demanda de los productos audiovisuales. Esto se debe a diversos factores, tales como el aumento de cadenas televisivas, plataformas digitales, el incremento de la enseñanza a

distancia, los avances tecnológicos, junto con la mayor presencia de productos multimedia en nuestra vida diaria. Actualmente podemos decir que el CD, el DVD y el Blu-Ray han muerto, pues con la llegada de las nuevas pantallas de cristal líquido y la televisión de alta definición, se han quedado obsoletos, tanto en capacidad de almacenaje como en calidad.

Asimismo, la Web 2.0 ha forjado una nueva era en la que los propios usuarios generan contenidos y los comparten en la red, lo que se conoce como user-generate content (O'Hagan, 2009: 96). Algunos de los ejemplos más conocidos de contenido creado por el usuario son la enciclopedia libre Wikipedia, Myspace o Youtube.

En lo que a la subtitulación se refiere, el correo electrónico, los teléfonos inteligentes y los chats están incitando a los jóvenes a comunicarse a través de los subtítulos, ya que fomenta la lectura de mensajes cortos en una pantalla, hasta el punto de crear en los jóvenes una nueva estrategia comunicativa. Esta nueva generación se ha acostumbrado a leer textos cortos en una ventana de su ordenador, en los videojuegos o en las series que se descargan de la red.

En resumen, como ya hemos visto a lo largo del capítulo, la subtitulación en la era analógica era un fenómeno utilizado por países pequeños con falta de fondos, interés o infraestructura para doblar películas importadas; sin embargo, en la actual era digital de la globalización, en la que a veces el material audiovisual se estrena simultáneamente en varios países, el subtítulo está cobrando cada vez más importancia y se está extendiendo a países donde su uso no era preeminente (Díaz, 2003: 52). Este hecho, junto a su valor instructivo, hace que el subtítulo sea cada vez más usado en entornos académicos, ya sea para aprendizaje de segundas lenguas como para otros fines. Al mismo tiempo, el subtítulo debe considerarse un medio de eliminar barreras de accesibilidad; un tipo de acceso al conocimiento no solo para usuarios con déficit auditivo u otras discapacidades intelectuales, sino también para público infantil, personas mayores y hablantes de otras lenguas. Precisamente, en las páginas que siguen analizaremos esta modalidad de traducción, tanto como herramienta de acceso al conocimiento como herramienta de inclusión social para una determinada comunidad. Es legítimo considerar el subtítulo para personas sordas (SpS) como la misma modalidad de traducción, aunque con unas características idiosincrásicas propias, esto es, se traduce todo lo audible a palabras; sin embargo, no lo es menos el hecho de que esa idiosincrasia podría convertir esa práctica profesional en una modalidad en sí misma. De hecho, en traductología, el ámbito temático que activa el texto original es

determinante para hablar de tipos de traducción (jurídica, económica) o el modo semiótico lo es para distinguir entre traducción o interpretación (oral o escrito), incluso entre tipologías de traducción (traducción versus traducción audiovisual). No es extraño, por tanto, que si los elementos del texto original que se traducen añaden, en el caso del SpS, un modo (audio funcionalmente enriquecido) y un tipo de lenguaje diferente (el sonido, su estructura y función), a lo que hay que añadir una adaptación lingüística de la propia lengua de trabajo que se simplifica hasta conseguir un lenguaje sencillo, consideremos muy seriamente la posibilidad de entender la SpS como un tipo de traducción diferente a la subtitulación convencional. Son muchas las diferencias: otros receptores, unidades de traducción diferentes, modos distintos en el texto original, función social completamente distinta y un largo etc. en el que nos adentraremos a continuación, cuando intentemos ofrecer una perspectiva algo diferente de la SpS, respetando la enorme y profunda tradición que la avala.



### 3. Subtitulado para sordos

Hasta hace apenas unos años, la accesibilidad estaba asociada únicamente a la eliminación de barreras físicas y arquitectónicas. Sin embargo, poco a poco se ha ido avanzando desde esta concepción parcial y en la actualidad, como bien indica Díaz-Cintas (2010: 157), esta implica la integración social de personas con discapacidades no solo físicas, sino también sensoriales y cognitivas, con lo que se inicia el camino hacia un diseño universal. Este último concepto se recoge en la Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad (2007: 5) tal como sigue:

Por “diseño universal” se entenderá el diseño de productos, entornos, programas y servicios que puedan utilizar todas las personas, en la mayor medida posible, sin necesidad de adaptación ni diseño especializado. El “diseño universal” no excluirá las ayudas técnicas para grupos particulares de personas con discapacidad, cuando se necesiten.

En esta línea, la accesibilidad se entiende como uno de los derechos fundamentales del individuo, ya que favorece la igualdad de oportunidades para las personas que presentan algún tipo de diversidad funcional, permitiendo el ejercicio del derecho reconocido institucionalmente de acceso a la cultura, ocio y tiempo libre (López, 2005: 23).

Nuestra sociedad está cada vez más concienciada sobre cuestiones relativas a la discapacidad física, sensorial y cognitiva, debido a los grupos de presión que velan por los intereses de estos sectores de la población y a la labor legislativa llevada a cabo por organismos gubernamentales, pero esto no siempre ha sido así: hasta hace relativamente pocas décadas, las personas con problemas y/o deficiencias auditivas y visuales sufrían marginación en todo el mundo y, por ende, también en España, lo que conllevaba una carencia de organismos o administraciones que atendiera este tipo de necesidades (Díaz-Cintas, 2010: 157).

No obstante, gracias a las asociaciones de discapacitados sensoriales (ONCE, FIAPAS, CNSE, entre otras), así como al Centro Español de Subtitulado y Audiodescripción (CESyA), la concienciación de la población, los avances tecnológicos y la legislación que cada vez es más afín, la accesibilidad ha ido aumentando paulatinamente, de lo que, evidentemente, se ha visto beneficiado el subtitulado para sordos. No podemos obviar los esfuerzos por parte del mundo académico que, a lo largo de las últimas décadas, ha presentado y llevado a cabo proyectos de investigación de

reconocimiento internacional cuyo objetivo principal ha sido, en un principio, avanzar en materia de accesibilidad general, aunque podríamos afirmar, sin temor a equivocarnos que la accesibilidad sensorial es una de las que más avances ha experimentado. En España, destacamos el grupo y los proyectos llevados a cabo por Transmedia, de la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB), o el grupo TRACCE, de la Universidad de Granada (UGR), al que pertenecemos, y en Europa, el grupo Forlixt, de la Universidad de Bolonia, o el proyecto europeo DTV4ALL. Asimismo, cabe mencionar los avances investigadores de ámbito internacional que la Universidad de Gallaudet, de Washington (Estados Unidos), lidera, para fomentar y promover la educación e integración de las personas con discapacidad auditiva.

Las herramientas más idóneas de las que se dispone para facilitar la accesibilidad sensorial son la audiodescripción (AD), la lengua de signos (LS) y el subtítulo para sordos (SpS). Como sabemos, la primera es la modalidad de traducción multimedia destinada a las personas con discapacidad visual o problemas de visión. Podríamos definirla de la siguiente manera:

La audiodescripción es la información complementaria a una imagen visual que se ofrece a las personas ciegas o de baja visión de modo que puedan percibir el mensaje textual de la misma forma que lo perciben las personas que ven. Esta información suele ser muy necesaria en películas de ficción y documentales en general y menos en otro tipo de textos audiovisuales como telediarios, por ejemplo (Jiménez, 2010: 16)

La lengua de signos es el modo de expresión o lengua utilizada por las personas carentes de audición (Jorge, 1998: 146); consiste en un lenguaje gestual, es decir, un sistema de comunicación distinto del oral y que posee unos rasgos característicos gramaticales, sintácticos y discursivos. Es importante tener en consideración que la LS no es universal, sino que, al igual que las lenguas naturales, presenta variantes geográficas que se manifiestan en los distintos países, ciudades e incluso barrios. Como veremos a lo largo de este capítulo, la lengua de signos tendrá una mayor o menor influencia en el sujeto dependiendo del tipo de sordera que presente.

La tercera de las herramientas consiste en un tipo de subtítulo que, como ya vimos en el capítulo anterior, a diferencia del subtítulo para normo-oyentes, no solo traduce o, a veces, como veremos, transcribe los diálogos, sino que incluye el resto de los componentes del sonido filmico en el caso de las películas: ruidos y música, lo que implica todo el audio incluido en el material audiovisual (Díaz-Cintas, 2010: 160). Este,

al igual que la segunda herramienta, va destinado principalmente a personas con discapacidad auditiva. El autor (ibíd., 2010: 160-161) nos ofrece una definición más completa:

Desde el punto de vista lingüístico y semántico, el subtítulo para sordos se podría definir, de un modo más detallado, como una práctica sociolingüística entre modos, de oral a escrito, que consiste en ofrecer, generalmente en la parte inferior de la pantalla, aunque no siempre, un texto escrito que pretende dar cuenta de:

1. Lo que se dice: los diálogos de los actores o personas que hablan en el programa audiovisual así como las canciones.
  2. Quién lo dice: indicando la persona que habla cuando sea necesario.
  3. Cómo se dice: la información suprasegmental que acompaña la entrega de los diálogos o monólogos como el énfasis, la entonación, el tono de voz, los acentos, los idiomas extranjeros, etc.
  4. Lo que se oye: los efectos sonoros que se escuchan en la pista sonora, como los ruidos ambientales y la música instrumental.
  5. Lo que se ve: aquellos elementos discursivos que forman parte de la fotografía y están en otros idiomas, como cartas, pintadas, leyendas, pantallas de ordenador, pancartas, etc.
- Desde el punto de vista técnico, todo programa audiovisual con SpS se articula en torno a tres componentes principales: la palabra oral, la imagen y los subtítulos.

Es interesante que el Prof. Díaz-Cintas lo denomine como práctica sociolingüística entre modos. La interrelación entre modos es evidente, pero la consideración o cualificación de la práctica traductora como sociolingüística, en este caso, la entendemos como la percepción de que la distancia entre emisor y receptor se caracteriza por ser compleja en el sentido de no prototípica; de hecho no lo es y de ello daremos debida cuenta a lo largo de este capítulo.

Durante las últimas décadas, han proliferado en los diversos medios que inundan el mercado, y la sociedad en general, productos que incluyen subtítulo para sordos. Sin embargo, la comunidad sorda, a pesar de estar relativamente satisfecha con la cantidad, sigue demandando calidad y eficiencia comunicativa, lo que tiene su reflejo en las numerosas quejas y críticas realizadas por los propios usuarios (Lorenzo, 2010: 115), así como en estudios de optimización del subtítulo para sordos (Pequerrecho Subtitulación, S.R.L., 2013) e incluso en los foros para personas sordas.

Actualmente, el tipo de SpS varía mucho entre cadenas y proveedores y no parece cubrir las expectativas de los usuarios finales (ibíd., 2013: 1) debido a diversos factores, entre los que destaca el hecho de que el colectivo de personas sordas y con discapacidad auditiva es muy heterogéneo, por lo que es difícil realizar un subtítulo que se adapte a las diferentes necesidades existentes.

Es obvio que los subtítulos sirven para que las personas con discapacidad auditiva puedan acceder al conocimiento de los textos audiovisuales (TV, cine, videojuegos, etc.); además, existe la certeza y con ella uno de los objetivos clave de la SpS, de que al tiempo que reciben la información, gracias al subtítulo, este colectivo puede mejorar, tanto su capacidad de lectura, al mismo tiempo que aumenta su vocabulario de la lengua de la comunidad en la que conviven, potenciando así las capacidades de lectoescritura. Lo ideal sería tener diferentes tipos de subtítulo para sordos orientados a diversos grupos de receptores (según edad, nivel educativo, tipo de sordera, etc.). A este respecto, Cambra (2006) afirma que convendría disponer de varios tipos de subtítulos, entre dos o tres, de modo que cada usuario pudiera elegir en función de su nivel de lengua oral. Desafortunadamente, esto parece más bien una utopía, ya que llevar este propósito a la práctica supondría una gran inversión en medios y personal que, por ahora, las productoras audiovisuales y cadenas televisivas no están dispuestas a realizar. Pereira y Lorenzo (2005: 26) señalan que quizás una posible solución sería dirigir los esfuerzos a la elaboración de acciones intermedias que agraden a la mayoría de los receptores. Por este motivo, hoy en día, se tiende a realizar un subtítulo universal. Nos tememos que pueda ser, una vez más, una forma de evitar el verdadero problema.

Aunque el campo del subtítulo para sordos es quizás uno de los que más ha crecido en cuanto a investigación se refiere, centrando el interés, tanto de productoras, como de la industria audiovisual en general, aún queda mucho por avanzar y mejorar.

### **3.1. El destinatario del SpS**

Vivimos inmersos en un mundo de sonidos que son a su vez la base del lenguaje oral y de la comunicación en la sociedad oyente. La mayor parte de la información que recibimos desde la infancia nos llega por la palabra y la recibimos gracias al sentido del oído. Los niños aprenden a hablar porque perciben e imitan los sonidos y las palabras que oyen en su entorno. En las relaciones personales, así como en el acceso al ocio, la cultura y la educación, el oído juega un papel fundamental. La pérdida o ausencia de este sentido supone, por tanto, un grave problema para la persona que lo padece.

Listening is, therefore, the first skill used by hearing children to learn language, while deaf infants are sensitive to other environmental stimuli such as lights, shadows and smell. Besides, deaf children miss an important precursor to language development, namely the possibility of sharing linguistic input with adults. (Easterbrooks and Baker 2002, en Zárata 2014:130).

Si tenemos en cuenta la relación existente entre el lenguaje y el pensamiento, podemos afirmar que la sordera debería suponer una dificultad añadida para el desarrollo integral del individuo, así como para la adaptación al medio sociocultural en el que viven las personas que nacen o que se quedan sordas a edades tempranas, antes de aprender a comunicarse a través del lenguaje verbal.

Las personas normo-oyentes no suelen ser conscientes de las dificultades que encuentran quienes están aquejados de sordera. Esta es una minusvalía sensorial que no se aprecia a primera vista; en la calle o en un local público es fácil advertir la presencia de una persona ciega o de un discapacitado físico, pero es imposible advertir la presencia de una persona con déficit auditivo si no se trata de entablar conversación con ella. Por ello, acusan de forma más directa la invisibilidad social y cultural. Sin embargo, esta pérdida de la audición afecta severamente, en sus distintos grados, a un millón de personas en España, según las últimas estimaciones del Instituto Nacional de Estadística (INE)<sup>2</sup>.

Las personas sordas, como grupo, comparten las mismas diferencias que pueden presentar los oyentes en razón de edad, sexo, inteligencia, nivel cultural, económico, etc. A estas, hay que añadir la diversidad que impone la propia deficiencia auditiva; por tanto, es importante tener en cuenta los diferentes tipos y causas de sordera para acercarnos a la problemática de estos usuarios.

En diversas normas y convenciones, como la de los Derechos de las Personas con Discapacidad, se ha reconocido que las personas sordas poseen una identidad cultural y lingüística específica, incluida en la lengua de signos y en su propia cultura.

Tradicionalmente han existido dos perspectivas de observación y análisis sobre las personas sordas, que se han aplicado e implementado de diferentes formas, según las épocas: por un lado, un punto de vista que se ha denominado clínico, cuya referencia es el déficit de audición y la intervención rehabilitadora; por otro, desde la socio-antropología que, según Saldarriaga (2014: 6), recoge aportaciones de diferentes disciplinas tales como la antropología, la sociología, la lingüística y la pedagogía. Aquí

---

<sup>2</sup> Los últimos datos que se tienen pertenecen a la Encuesta INE: 2000. Desde esa fecha, no se han actualizado los datos, lo cual es un claro indicativo del interés de las administraciones por este colectivo.

se aborda la sordera como una limitación física y no lingüística, considerando que esta da lugar a una forma determinada de percibir y vivir el mundo que, a su vez, ha tenido como consecuencia el desarrollo de las lenguas de signos y la formación de comunidades de personas sordas con una historia y una cultura propias.

Estos dos puntos de vista siempre han estado enfrentados. El primero, el clínico, ha reflejado habitualmente la mirada desde fuera, mientras que el segundo ha sido el punto de vista de las propias personas sordas.

Ante estas dos visiones, la Federación Mundial de Sordos (FMS) propuso hacer una distinción entre ambas y se llegó a la conclusión de que, cuando se haga referencia a las personas con déficit auditivo que han aceptado su condición sociológica, lingüística y cultural, se debe utilizar la palabra en mayúscula (Sordo) y, por el contrario, en minúscula (sordo), cuando se haga referencia a una cuestión meramente médica (Patiño et. al, 2001).

En este trabajo doctoral entendemos y defendemos la visión socio-antropológica, por lo que utilizaremos este término con mayúscula y solo lo emplearemos en minúscula cuando nos refiramos a aspectos relacionados con la medicina.

### **3.1.1. Concepto socio-histórico y político de la discapacidad auditiva**

A lo largo de toda la historia, las personas con discapacidad, en general, y las personas con déficit auditivo, en particular, han sido definidas desde la mirada de la sociedad oyente, lo que hacía que se trabajase con estereotipos y se las infravalorara. Según de la Paz y Salamanca (2009: 2), las personas Sordas han sido discriminadas desde hace más de 120 años, por lo que este colectivo se ha visto deshumanizado al no reconocer ni su cultura ni su lengua, ocasionándoles un daño global e irreparable. Pensadores, lingüistas y teólogos, entre otros, han sido protagonistas en la desvalorización que ha sufrido la lengua de signos a lo largo de toda la historia (Oporto y Vergara, 2008: 22); tal como señala (López, 2005: 15), la mentalidad de la sociedad que creía que las personas con sordera no podían comunicarse se ha visto reforzada desde siempre: la clasicidad por testimonios como el del filósofo Aristóteles,<sup>3</sup> que afirmaba que

---

<sup>3</sup> Historia animalium, libro IV, cap. 9. De sensu et sensato, cap. 1; Metaphysicorum, libro 1, cap. 1

Todos aquellos que son sordos de nacimiento son también mudos, por lo cual están incapacitados para hablar y para elevarse a las ideas abstractas y morales [...] Los sordos de nacimiento emiten sonidos, pero no palabras. [...] El oído es el sentido de la disciplina.

Durante mucho tiempo, las personas sordas han sido consideradas enfermos e incapaces de hablar, razonar, pensar y comprender, lo que ha supuesto una marginación sistemática. A este respecto, Sacks (2003: 7) apunta:

[...] la sordera congénita se da en todas las razas y países, y así ha sido desde el principio de la historia. Afecta a una milésima parte de la población. Samuel Johnson dijo una vez que la sordera es "una de las calamidades humanas más terribles"; pero la sordera en sí no es ninguna calamidad. Una persona sorda puede ser culta, y elocuente, puede casarse, viajar, llevar una vida plena y fructífera, y no considerarse nunca, ni ser considerada, incapacitada ni anormal. Lo crucial (y esto es precisamente lo que varía muchísimo entre los diferentes países y culturas) es nuestro conocimiento de los sordos y nuestra actitud hacia ellos, la comprensión de sus necesidades (y facultades) específicas, el reconocimiento de sus derechos humanos fundamentales: el acceso sin restricciones a un idioma natural y propio, a la enseñanza, el trabajo, la comunidad, la cultura, a una existencia plena e integrada.

Las palabras del autor resumen la fatídica visión que los oyentes han tenido de las personas con déficit auditivo desde siempre y que no ha ido cambiando hasta los albores del siglo XX.

Desde la época grecorromana se les ha negado sistemáticamente sus derechos, entre ellos, el derecho a la educación o a la inserción laboral; incluso algunos autores consideran que hasta a la propia vida (Oporto y Vergara, 2008: 22). Durante siglos han sido tratados como locos, idiotas o incluso personas infrahumanas, prohibiéndose los matrimonios entre ellos, obligando a la esterilización de las mujeres sordas o creando infamias como la política de exterminación del régimen nazi, entre otros.

Tras numerosos y lamentables procedimientos de maltrato, en la Edad Media, comenzaron a ser adoptados por algunas congregaciones religiosas que tenían voto de silencio. Es entonces cuando aparece la figura de Ponce de León, gracias al cual comenzó a cambiar la actitud de desprecio que se tenía para con los niños sordos. El benedictino fue considerado el primer educador de personas sordas y creó las primeras comunidades de sordos en el monasterio donde vivía. Comenzó enseñando a su hermano sordo latín y castellano y, a raíz de ello, muchos nobles acudían a él para que enseñara a leer y escribir a sus hijos, también sordos. Dado que el benedictino tenía voto de silencio, enseñaba mediante la dactilología, que fue el origen de la lengua de signos. Cabe señalar, que la LS no era exclusiva de las personas sordas, sino que también se

usaba en monasterios y conventos donde había que guardar silencio. Gutiérrez (1997: 42-43) habla sobre el benedictino como sigue:

En la Escritura otorgada por Pedro Ponce en el Monasterio de Oña (1578) reconoce que "...tuve discípulos, que eran sordos y mudos a nativitate, hijos de grandes señores...a quienes mostré hablar y leer, y escribir, y contar, y a rezar, y ayudar a Misa... y, sobre todo, usaron de la doctrina, política y disciplina de los que privó Aristóteles". Porque nuestro monje, siendo el profesor de gramática de los niños que acudían al monasterio, es encargado —hacia 1545— de educar y enseñar, en lo posible, a los sobrinos del Condestable de Castilla, Pedro Fernández de Velasco. Eran dos niños mudos, hijos de su hermano Juan de Tovar: Francisco, de unos once años y Pedro de nueve.... Para lograrlo debía practicar el lenguaje de signos que utilizaban los monjes para comunicarse, que servía del cuerpo, de los ojos y de las manos. Pero Ponce llegó a crear su propio método de enseñanza. Su lema fue: "la enseñanza de la palabra se basa en sustituir el oído por la vista".

Tras Ponce de León, surge la figura de Juan Pablo Bonet, cuyos métodos educativos perviven hoy en día. La publicación de su libro *Reduccion de las letras y Arte para enseñar á ablar los Mudos* (1620) sirvió como obra de consulta a la que recurrieron numerosos educadores, entre ellos, Charles Michel L'Epée, del cual hablaremos más adelante. Oviedo (2006a: 1) señala que su publicación ha generado discusiones y desencuentros, ya que se afirmaba que las cuestiones planteadas por el autor, en realidad se consideraban un plagio de los métodos de trabajo del benedictino Ponce de León; a pesar de ello, otros autores como Navarro (1932) lo consideran uno de los pioneros en los estudios fonéticos del castellano, además de ser visto como el adalid y precursor de los métodos oralistas puros (ibíd.: 2006a: 6).

En el siglo XVIII hubo un hecho decisivo para la educación de las personas sordas que sentó las bases de la educación bilingüe: el francés Charles L'Epée comenzó a sentir interés por la comunicación de este colectivo tras un encuentro fortuito con unas hermanas que se comunicaban entre sí mediante señas y gestos. El abad consideraba que los sordos eran capaces de entender el lenguaje y por eso se dedicó a la enseñanza y salvación de los sordos<sup>4</sup>, creando la primera escuela pública para ellos, en la que impartía su método, que iba del escrito al oral y no a la inversa, como se venía haciendo hasta ese momento. Por primera vez en la historia, las personas con discapacidad auditiva podían ser educadas de forma colectiva y, a la vez, podían usar su propio lenguaje de comunicación. No obstante, en esta escuela no solo eran los niños los que

---

<sup>4</sup> Recordemos que en esa época (alrededor del año 1755) se pensaba que solo podían tener y sentir fe las personas oyentes. El francés quería desmentir este hecho y demostrar que, a través de la lectura y la escritura, los sordos también podían acceder a ella.

aprendían: el religioso francés aprendió la lengua de signos francesa y contribuyó a su desarrollo. Su trabajo comenzó a conocerse por toda Europa y fueron numerosos los sacerdotes y estudiosos que se acercaban en esa época a París para aprender de primera mano dicha técnica y, de este modo, fundar instituciones similares en otras ciudades europeas.

El método francés se hizo tan famoso que llegó incluso a cruzar el océano Atlántico de la mano del estadounidense Thomas H. Gallaudet. Este tenía una vecina sorda y comenzó a interesarse por su educación. Al enterarse de los métodos que se seguían en Europa, decidió viajar y reunir información para crear una escuela en Estados Unidos. Tras trabajar durante unos meses con los franceses Sicard (discípulo de L'Épée), Massieu y Clerc, volvió a Estados Unidos y creó la primera escuela de sordos en la que enseñaba el método francés que había estudiado. Se le considera el creador de la American Sign Language (ASL) que, en ese momento, era una mezcla entre la lengua de signos británica y francesa (Valli y Lucas, 1998: 14). Tras su muerte, uno de sus hijos fundó la primera universidad de sordos en honor a su padre, convirtiéndose hasta el momento en la única que imparte estudios superiores para sordos y cuya lengua oficial es la ASL.

A la misma vez que surgía el método francés, en Alemania se creó la primera escuela gratuita para sordos, con reconocimiento gubernamental, de la mano de Samul Heinicke que, según señala Oviedo (2006b: 1) seguía la corriente oralista; así, esta pasó a denominarse método alemán. Era lo opuesto al método francés, basado en el aprendizaje mediante la lengua de signos.

Durante un tiempo convivieron ambos métodos contando ambos con adeptos y detractores. El autor (ibíd.: 2) apunta que el método francés era defendido fundamentalmente por autores sordos, como Desloges (1779), Berthier (1840) o Kruse (1992), y que la tendencia alemana tenía sus mayores defensores entre los oyentes, tales como Foucault (1978) o Séguillon (1996).

En 1880 se celebró el II Congreso Internacional de Maestros de Sordomudos<sup>5</sup>, más conocido como el Congreso de Milán que, según palabras de Oviedo (2006c: 1), “es un oscuro hito de la historia de los sordos”. El lema de este congreso era "viva la palabra" y se prohibió terminantemente el uso de la lengua de signos en todo el mundo, consagrándose así el método oralista o alemán y consiguiendo un verdadero triunfo de

---

<sup>5</sup> En este congreso se reunieron nueve delegados de los siguientes países: Francia, Italia, Suiza, Suecia, Inglaterra, Alemania, Holanda, Austria y Estados Unidos.

los defensores del método alemán frente al francés. No obstante, algunos asistentes, como Edward M. Gallaudet (hijo de Thomas H. Gallaudet), se negaron rotundamente a excluir la lengua de signos de sus escuelas.

Tras este congreso, los colegios se volvieron unos espacios policiales en los que se vigilaba a los niños para que no usaran las manos y se les obligaba a leer los labios, así como a hablar.

Afortunadamente, el fracaso de este método de enseñanza, así como la negación del reconocimiento de su propia lengua hizo que las personas sordas se unieran y comenzaran a crear asociaciones, mediante las cuáles reclamaban sus derechos y contribuían a la mejora de su calidad de vida. Fue así como comenzó el concepto de cultura sorda que veremos en el siguiente apartado.

Hasta ahora hemos visto cómo diferentes personas se han aventurado a opinar sobre los sordos, sustentando falsos postulados sobre los mismos. Sin embargo, a partir de la mitad del siglo XX y, principalmente, desde la Transición Democrática española, son los propios miembros de la comunidad sorda los que se convierten en hombres políticos y se implican como ciudadanos activos en la lucha por el reconocimiento de la igualdad de derechos de su colectivo (Caamaño y Ferreira, 2006). Empiezan a ser conscientes de todos los derechos que se les han suprimido a lo largo de la historia y se unen ante una necesidad común para reivindicar una legislación que defienda su derecho a la vida y a la educación, así como el reconocimiento de su lengua propia de comunicación: la lengua de signos.

Así pues, tal como afirma Díaz (2008: 183) en la atención del colectivo de personas con discapacidad, las asociaciones y fundaciones han ejercido un papel fundamental, estando constituidas, en la mayoría de las ocasiones, por familiares de estas personas. Este papel clave se ha realizado desde dos vertientes (ibíd.: 2008: 183):

[...] por un lado, una vertiente asistencial (ya que la atención de las necesidades del colectivo no era cubierta por el Estado) y otra, reivindicativa (de reconocimiento de derechos y visibilización de las personas con discapacidad).

En España existen diversos organismos de apoyo a la discapacidad, tales como la Oficina Permanente Especializada (OPE), el Real Patronato sobre Discapacidad y el CESyA (Centro Español de subtítulo y audiodescripción), que depende del anterior.

Este último persigue un proyecto multidisciplinar para favorecer la accesibilidad en los medios audiovisuales a través del subtítulo y la audiodescripción.

En cuanto a los organismos dedicados exclusivamente a las personas con discapacidad auditiva destacan, en el ámbito nacional, la Confederación Nacional de Sordos en España (CNSE) y la Confederación Española de Familias de Personas Sordas (FIAPAS). La primera de ellas se creó en 1936 y se configura como una Organización no gubernamental (ONG) de acción social y sin ánimo de lucro, de ámbito estatal, ya que está integrada por 17 Federaciones Autonómicas y más de 118 asociaciones provinciales. La CNSE siempre ha desempeñado una labor reivindicativa, intentando incidir e influir en la política nacional para lograr la plena ciudadanía de las personas Sordas. La segunda, FIAPAS, surge en 1978 y su misión principal es la de representar y defender los derechos e intereses de las personas con discapacidad auditiva y de sus familias<sup>6</sup>.

Existen también numerosas asociaciones y federaciones ligadas a las administraciones autonómicas; una de las más destacadas es la Federación Andaluza de Asociaciones de Personas Sordas (FAAS) que se creó en 1987 y cuyo objetivo principal consiste en la consecución de la igualdad de oportunidades en todos los ámbitos de la sociedad y el disfrute de los derechos contemplados en el Estatuto de Autonomía de Andalucía.

Esta es una de las características fundamentales de la cultura sorda: la utilización del asociacionismo como forma de reivindicar la inclusión social y de destacar la singularidad de su lengua y cultura: no solo han reivindicado la inclusión de esta singularidad en algunas leyes nacionales y autonómicas, sino que han sabido demandar a la sociedad que considere imprescindibles aquellas herramientas que consiguen que las personas sordas se integren de manera real, como es el hecho de que en Andalucía, la LSE sea una lengua oficial de la comunidad, con lo que los sordos pueden solicitar intérpretes en organismos y oficinas públicas.

Una de las demandas con la que más éxito han cosechado, ha sido la inclusión de la lengua de signos y la SpS en aquellos textos multimodales o audiovisuales que procedan de actuaciones públicas. Esta política ha sido seguida, y respetada en un porcentaje altísimo de casos, por empresas privadas, sobre todo en sus webs; en las cadenas privadas de televisión o en cualquier tipo de textos promocionales con formato

---

<sup>6</sup> Los datos de estos organismos se han extraído de sus respectivas páginas web.

audiovisual. Es difícil concebir en estos momentos un programa televisivo sin subtítulos, en general, e incluso sin subtítulos para personas sordas, y ese hecho se debe precisamente a esta comunidad y a su capacidad de reivindicarse como colectivo. En el caso de los subtítulos específicamente pensados para las personas sordas, el primer hecho que destacamos es que su solicitud vaya más dirigida hacia los subtítulos literales que a los adaptados, lo que es interpretado por algunos estudiosos como una medida política de inclusión lingüística y, por tanto, como una herramienta de aprendizaje de su segunda lengua, el español. Los investigadores, sin embargo, concluyen en muchos de sus estudios que, aun dependiendo evidentemente del tipo y grado de sordera, es realmente difícil para las personas sordas seguir unos subtítulos literales o transcripciones de los diálogos originales (Pereira, 2005: 162).

Este resumen introductorio quiere ayudarnos a comprender una de las perspectivas desde las que se estudia la comunidad sorda, así como las razones de su comportamiento, a veces esquivo con la sociedad, la lengua natural y la cultura en la que nacen y crecen.

### **3.1.2. Comunidad sorda y tipos de sordera**

Son muchas las definiciones que existen de comunidad sorda. Según la Confederación Estatal de Personas Sordas (CNSE)<sup>7</sup>:

Es aquella que participa de unos valores culturales y lingüísticos contruidos en torno a la lengua de signos y a una concepción visual del mundo. La conforman personas sordas y oyentes que comparten el mismo legado lingüístico y cultural. Está dotada de una estructura asociativa con tupidas redes de relaciones, articuladas alrededor de entidades organizadas y cultura propia donde la sordera no es considerada ni deficiencia ni discapacidad.

La comunidad sorda se concreta y materializa en las asociaciones de sordos, lugares en los que la mayoría de las personas sordas se encuentran e interactúan y donde habitualmente conviven y expresan su propia cultura. Como ya hemos visto, las asociaciones tienen una enorme importancia para la vida social y política de este colectivo, así como para la defensa de sus derechos.

Los estudios relacionados con la cultura sorda son relativamente recientes, ya que las primeras menciones se remontan a la década de los ochenta (Padden: 1980, Kyle y Woll: 1985). La mayoría de estos estudios son intentos de índole práctica de describir estas comunidades y detallar desde el punto de vista antropológico su vida cotidiana. No obstante, también se han realizado estudios teóricos, sobre todo

---

<sup>7</sup> Cita extraída de su página web

relacionados con la evolución histórica, relatando la opresión sufrida en el ámbito educativo o en el rechazo que ha producido históricamente la discapacidad sensorial (Lane: 1993, Ladd: 2003, Iturmendi: 2005 y Storch: 2005 y 2006).

La identidad sorda ha sido construida en torno a cuatro aspectos: comunidad, lengua, cultura e historia. En el proceso de construcción destacan varios hitos clave: el primero, cuando William C. Stokoe publicó su obra *Sign Language Structure* (1960), en la que demuestra que las lenguas de signos son lenguas que poseen las mismas características lingüísticas que las lenguas orales. El segundo, el X Congreso de la Federación Mundial de Personas Sordas (FMS), celebrado en Helsinki en 1987, en el que por primera vez se exigió el reconocimiento por los Estados de las lenguas de signos como lenguas naturales de las personas sordas. El tercero, las movilizaciones estudiantiles de la Universidad Gallaudet en 1988, que son el inicio de un proceso de debate y reflexión dentro de la comunidad Sorda de EE UU que paulatinamente se fue extendiendo a otros países.

En España, la perspectiva sociocultural tomó relevancia en la década de 1990, siendo su punto de referencia las Jornadas sobre nuestra Identidad, celebradas en Madrid en marzo de 1992, con participación de ponentes con discapacidad auditiva de otros lugares del mundo.

La comunidad sorda está dotada de una estructura asociativa con tupidas redes de relaciones, articuladas alrededor de entidades organizadas y una cultura propia, que entienden en un doble sentido: por un lado, un sistema de creencias, valores, prácticas compartidas y comportamiento con el mundo que les rodea y, por otro, un núcleo de producciones culturales tales como narraciones, cuentacuentos, humor, juegos de palabras, poesía en lengua de signos; artes dramáticas y mimo; escultura, pintura, fotografía y cine que tratan sobre las experiencias de las personas sordas. El acceso a estos eventos es fácil para las personas sordas y su disfrute algo natural, puesto que están rodeados de lo que les propio y no ajeno, y no han de añadir un esfuerzo extraordinario para comprender los eventos. Este proceso tiene como consecuencia que un porcentaje altísimo de este colectivo viva al margen de la sociedad política en la que nace. De hecho, a pesar de la existencia de esta herramienta que analizamos, creada expresamente para ellos, somos de la opinión de que si se realizara un estudio pormenorizado del uso del SpS en televisiones, DVD u otro tipo de acontecimientos, como los organizados por el turismo accesible, se llegaría a la conclusión de que su uso

es ínfimo en relación con la producción de subtítulos. Parte de nuestras hipótesis radica en que esto se debe a que ni los unos, los productores, desean invertir más esfuerzos económicos en profesionales bien formados, ni en investigación que refleje esa realidad; ni los otros, el colectivo, desea admitir un hecho prácticamente incontestable: la mayoría de la comunidad sorda no accede a la información a través del subtítulo y mucho menos si este es una traducción literal de los diálogos originales, los ruidos o la descripción de los sonidos y elementos suprasegmentales que emiten los actores, por ejemplo, a lo largo de una actuación filmica. Expliquemos, de forma general y siguiendo los estudios realizados hasta ahora, las razones de lo expuesto.

En primer lugar, la desidia del colectivo sordo hacia el subtítulo, aparentemente creado para ellos, se debe a que este se destina de forma general a un grupo supuestamente prototípico de sordos: se desconocen o se ignoran las diferentes posibilidades de acceso al conocimiento en función del tipo de sordera. El caso de la audiodescripción para personas ciegas o de baja visión ha resultado ser tradicionalmente diferente; se audiodescribe en general para el colectivo de ciegos congénitos y absolutos y el resto disfruta de esta herramienta sin fisuras. Esto se debe por un lado, al hecho de que los bocadillos de AD se construyen teniendo en cuenta las inferencias que se pueden realizar a través de toda la banda sonora, con lo que no se hacen excesivamente repetitivas para aquellos receptores que tienen un resto de visión; por otro, al audiodescribir para aquel que necesita más información adicional, aquellos que no necesitan tanta también tienen sus necesidades cubiertas. Todo lo contrario ocurre en el caso de la SpS que se practica hoy en día. Se subtítulo para una persona sorda que pueda leer sin dificultades una lengua natural (cuando no es algo generalizado); se subtítulo para personas sordas que conocen la música y su naturaleza funcional y sociocultural, cuando casi nunca es así, y se subtítulo para las personas sordas que son capaces de distinguir entre la fuente sonora y el ruido producido por algún elemento de la misma, cuando tampoco ocurre con la mayoría de las personas sordas, o de interpretar la función antropológico-cognitiva de los ruidos.

Para hacer una clasificación de la audiencia que necesita SpS hay necesariamente que aceptar una realidad que, aunque poco estudiada, existe, y se basa en el hecho de que el acceso a la información audiovisual de las personas sordas depende extremadamente del tipo de sordera. Además, suele ocurrir que estos tipos de

sordera van acompañados de otro tipo de complicaciones de orden fisiológico que agravan considerablemente la comprensión de cualquier acto comunicativo oral.

Los tipos de sordera se clasifican en función de diversos criterios: la pérdida auditiva (sordera leve, media, severa y profunda); localización de la lesión (deficiencia de transmisión o de percepción); momento de aparición de la misma (prelocutiva, perilocutiva y postlocutiva) o el momento del diagnóstico y las variables del entorno (Pazó, 2011: 205). Existen además diferentes combinaciones entre las variables, lo que causa la heterogeneidad de las personas con discapacidad auditiva (Moreno, 2000). Asimismo, hay que tener en cuenta que un factor distintivo fundamental, tal como señala Pazó (2011: 205), es la actitud que cada individuo toma frente a la lengua de signos.

Suárez (2009: 127), desde su condición de logopeda, añade que es importante saber que no oír supone, desde el comienzo del desarrollo cerebral, una reorganización interna de las funciones superiores que se encargan de mantener el organismo en contacto con la realidad exterior y de construir esquemas que permitan su representación mental. Cuando un sentido no funciona, este proceso de reorganización es el encargado de buscar sistemas de compensación aunque, al mismo tiempo, estos establecen patrones receptivos y de representación que difieren de los de las personas que nacen con todos sus sentidos. Por ello, hay que considerar que la confluencia del lenguaje de signos y el lenguaje verbal que se da, en mayor o menor grado, en la persona sorda está determinada por la edad en la que sobreviene la pérdida de audición, así como por el grado de pérdida de la misma. (Rodríguez, 1992: 22)

La edad a la que produce la pérdida auditiva es un factor esencial para analizar la estructura que presenta el lenguaje de una persona sorda. Se considera que existen tres momentos fundamentales, aunque resulta difícil precisar su delimitación:

- Cuando la pérdida auditiva es congénita o se produce antes del primer año, que es cuando comienza el proceso de adquisición del lenguaje. Estos sujetos forman el grupo de los llamados sordos prelocutivos. Normalmente, aunque intervienen factores individuales, ambientales y educativos, este grupo de sordos es el que presenta el lenguaje de signos más puro.
- Cuando la sordera sobreviene a partir de los dos años de edad, momento en que, normalmente, el niño ya cuenta con una base lingüística. El individuo pertenece al grupo de sordos postlocutivos.

- Cuando la pérdida de audición se produce una vez que el individuo ha concluido las etapas lingüísticas de aprendizaje de su lengua, hacia los seis o siete años de edad, la competencia lingüística de dicha lengua se mantendrá durante toda su vida, lo que le permitirá entender cualquier sistema de recodificación visual de la lengua verbal, como la escritura y la lectura de los labios. Sin embargo, sus posibilidades de actuación lingüístico-verbal se van reduciendo progresivamente por la ausencia de percepción auditiva.

Aunque Rodríguez (ibíd.: 4) utiliza esta clasificación para explicarnos su relación con el lenguaje de signos, nosotros vamos a aplicarlo al SpS y a la capacidad lectora. Al estar el tipo de sordera estrechamente relacionado con el desarrollo del lenguaje, las necesidades de una persona sorda profunda prelocutiva no son las mismas que las de una persona sorda que ha adquirido la sordera después de haber aprendido el español. Existe por tanto una relación directa entre los problemas de audición y los problemas de lecturoescritura, como señalan de Linde y Kay (1999: 21). De modo que estas personas no solo tienen que procesar una lengua sin ningún referente fonológico, sino que además se trata de un idioma que difiere de su primera lengua, aquella que aprenden con naturalidad.

Ivarsson y Carroll (1998:132) también se interesan por distinguir las necesidades de SpS en función de las capacidades y realizan una interesante clasificación de estas audiencias. En líneas generales, podemos clasificarlos en tres grandes grupos de lo que ellos llaman consumidores de SpS:

Un primer grupo, en el que entra una pequeña proporción de la población que nace sorda o sufre una pérdida del oído prelocutiva. Aunque aprenden a leer, a escribir y a leer labios, su capacidad de comprensión de la lengua de la comunidad donde viven suele ser a menudo muy limitado. Podemos decir que su primera lengua es la lengua de signos, mientras que la sociedad que les rodea utiliza la que para ellos es la segunda. Por razones obvias, este grupo es más propenso a tener problemas de lectura y comprensión y, por ello, los autores abogan por explicar el vocabulario y sintetizar los subtítulos para hacer más fácil su comprensión.

El segundo grupo es el más amplio: el de personas que han sufrido una pérdida de oído poslocutiva, ya sea total o parcial. A este grupo le resulta más fácil seguir el SpS a una velocidad considerada norma, así como acceder a las dificultades sintácticas y de vocabulario, ya que aprendieron la lengua en su interacción con el medio

durante unos años, pero carecen de la información oral, por lo que dependen del subtítulo para completar esa carencia.

Existe un tercer grupo muy heterogéneo que comprende una audiencia para la que el SpS no es esencial, pero que hace uso de él por diversas razones. Este grupo incluye a individuos con ciertos problemas auditivos derivados de la edad, por ejemplo, o que sufre algún tipo de pérdida debida a secuelas de otras enfermedades. Algunos autores (Ivarsson y Carroll, 1998:131; Díaz Cintas 2009) proponen como solución ideal a este problema que existan distintos sets de subtítulos que se adapten a las necesidades del lector, aunque también comentan que es poco probable que esto se lleve a cabo. Seguimos, pues, detectando problemas e identificándolos, aunque lamentablemente no ofrecemos soluciones a largo plazo, ni se proporcionan las herramientas necesarias para generarlas.

Otros autores, como Pazó (2011, 205-206), dividen al colectivo sordo en dos grupos, a pesar de que la propia autora apunta que esta clasificación puede ser algo simplista. El primer grupo estaría formado por sordos con una competencia comunicativa en lengua oral suficiente para acceder al subtítulo literal y un segundo grupo con una competencia comunicativa insuficiente de la misma. Como vemos, la mayoría de los autores denuncian, de una u otra forma, la necesidad de distinguir usuarios y de ofrecer herramientas diferentes, pero la investigación sigue siendo la réplica de diferentes estudios de recepción en adultos y niños, o alguna que otra cuestión técnica. Zárate (2014) lo explica muy bien en su tesis doctoral:

The industry is rapidly expanding, but little empirical research on the subject has been conducted to date. The research available seems to almost entirely rely on the survey method rather than direct observation. Broadcasters, organisations and subtitling companies are asked to express their views on the reading speed for television programmes (including children's programmes), the use of colours for speakers' identification and font sizes (Ofcom 2006a). Similarly, viewers are asked to voice their opinions on the degree of satisfaction with the subtitling services, their perceived quality of the subtitles, and the reading speed (Ofcom 2006b). Most studies on subtitling for deaf children are also based on surveys completed by parents and educators (NDC 2005; 2006).

Por lo que vemos, los tipos de investigación van siempre hacia la misma dirección. Todos estos estudios son, por supuesto, absolutamente necesarios y han supuesto grandes avances, sobre todo en lo que se refiere a la opinión de las personas sordas. No se podía seguir practicando un absolutismo investigador en el sentido de todo para el sordo, pero sin el sordo. El problema es que hay que avanzar también en otras direcciones que, a su vez, nos animen a hacernos otras preguntas y plantear otras

cuestiones sobre la subtitulación en general y la SpS en particular. Aplicar métodos validados previamente puede ser un filón de oro para la subtitulación, como parece que lo está siendo para la AD. Nos referimos, claro está, a los impresionantes estudios de corpus que preconizan, con razón, que es difícil hacer ningún tipo de análisis o investigación descriptiva sin acudir a corpus de textos. Trabajar con textos audiovisuales tenía, hace años, el inconveniente precisamente de eso, de que eran multimodales; sin embargo, en la actualidad, ese fenómeno ya no debería considerarse un problema. Desde que en el año 2008 se publicaran los dos volúmenes sobre estudios de corpus en la editorial de Gruyter<sup>8</sup>, se entendió que los corpus multimodales eran ya una realidad asentada. Por otro lado, y en definitiva, todos sabemos que no sirve de nada identificar un problema sin la vocación de ofrecer soluciones reales. Es de agradecer la cantidad de normativa que existe pensada para solucionar problemas de accesibilidad en general; sin embargo, si no existe la obligatoriedad de cumplimiento o no hay sanción establecida, lamentablemente, poco se avanza. Es lo que ocurre en el caso de la accesibilidad motora: las leyes se cumplen, y esto es así porque existen sanciones en función del grado de incumplimiento. Veamos brevísimamente, y solo al hilo de lo comentado, algunos ejemplos.

### **3.1.3. Legislación y normas**

A lo largo de las últimas décadas se han realizado numerosos intentos para regular la accesibilidad de las personas con discapacidad a los medios audiovisuales. Las primeras propuestas llegaron en 2001, año en el que se aprobó la Ley 15/2001, de 9 de julio, de Fomento y Promoción de la Cinematografía y el Sector Audiovisual, que contemplaba incentivos para películas que incorporaran medidas como el subtitulado para sordos y la audiodescripción. A partir de ese momento, en todo el mundo, en general, y en España, en particular, se ha visto un aumento gradual de la inclusión de estos dos “servicios”, como se les suele denominar en las televisiones públicas y privadas, así como en los DVD. A partir de entonces han ido surgiendo una serie de normas, convenciones y leyes que han contribuido a la mejora de la accesibilidad y que, simplemente, detallamos a continuación. En un primer grupo hemos incluido las dedicadas a la defensa de los derechos humanos en general:

---

<sup>8</sup> Nos referimos a Lüdeling, A. & Kytö, M. (eds.) (2008). *Corpus linguistics: an international handbook*. Vol. 1. Berlín: Mouton de Gruyter

- 1.Ley 15/2001, de 9 de julio, de Fomento y Promoción de la Cinematografía y el Sector Audiovisual
- 2.Convención Internacional de Naciones Unidas sobre los Derechos de las Personas con discapacidad (2007)
- 3.Real Decreto Legislativo 1/2013, de 29 de noviembre, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley General de derechos de las personas con discapacidad y su inclusión social

La segunda agrupación, más específica, se centra en la accesibilidad en general donde, como vemos, ha habido una mayor preocupación y acción general:

- 4.Ley 32/2003, de 3 de noviembre, General de Telecomunicaciones
- 5.Ley 51/2003, de 2 de diciembre, de Igualdad de oportunidades, no discriminación y accesibilidad universal para las personas con discapacidad, que indica fechas para realizar contenidos accesibles pero no sanciones.
- 6.Real Decreto 366/2007, de 16 de marzo, por el que se establecen las condiciones de accesibilidad y no discriminación de las personas con discapacidad en sus relaciones con la Administración General del Estado
- 7.Real Decreto 505/2007, de 20 de abril, por el que se aprueban las condiciones básicas de accesibilidad y no discriminación de las personas con discapacidad para el acceso y utilización de los espacios públicos urbanizados y edificaciones
- 8.Real Decreto 1494/2007, de 12 de noviembre, por el que se aprueba el Reglamento sobre las condiciones básicas para el acceso de las personas con discapacidad a las tecnologías, productos y servicios relacionados con la sociedad de la información y medios de comunicación social
- 9.Real Decreto 1544/2007, de 23 de noviembre, por el que se regulan las condiciones básicas de accesibilidad y no discriminación para el acceso y utilización de los modos de transporte para personas con discapacidad
- 10.Real Decreto 899/2009, de 22 de mayo, por el que se aprueba la carta de derechos de usuarios de los servicios de comunicaciones electrónicas
- 11.Ley 7/2010, de 31 de marzo, General de la Comunicación Audiovisual

Finalmente, en el ámbito que nos ocupa, la SpS, en España, destaca la publicación de la Norma UNE 153010: 2003 Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidades auditivas. Subtitulado a través del Teletexto, y su reedición de 2012 Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva.

Con motivo del Año Europeo de las Personas con Discapacidad, en 2003, “los temas de accesibilidad pasaron a formar parte de la agenda de los legisladores y a resultar familiares para todos a través de iniciativas de sensibilización y de integración de estos individuos” (Neves & Lorenzo 2007: 96). Dicha efeméride trajo como consecuencia la publicación en España, en septiembre de 2003, de la norma UNE 153010: 2003. Este logro se puede considerar el mayor paso dado para la regulación de este tipo de audiencia a los medios audiovisuales. Al contrario del caso de los espectadores oyentes, tal como nos indica Pereira (2005: 167): “lo que todavía no se ha

conseguido en ochenta años de subtítulos dirigidos a personas oyentes se ha logrado en tan solo catorce de subtítulo para sordos”.

La norma ha sido el producto de la colaboración entre varias instituciones, como AENOR (Asociación Española de Normalización y Certificación), FENIN (Federación Española de Tecnología Sanitaria), CEAPAT (Centro Estatal de Autonomía Personal y Ayudas Técnicas), FIAPAS, ONCE, CNSE, televisiones públicas, privadas y autonómicas y empresas de subtítulo y de servicios sanitarios relacionados con el mundo de la discapacidad auditiva. Esta norma, tal como figura en su introducción, se constituye con diversos objetivos, entre ellos el de establecer unos requisitos mínimos de calidad, así como un grado razonable de homogeneidad en el subtítulo para personas sordas y personas con discapacidad auditiva, como medio de apoyo a la comunicación para facilitar la accesibilidad de los contenidos audiovisuales de la Sociedad de la Información. Como veremos más adelante, independientemente del valor de la creación de esta norma, es poco lo que se ha conseguido en materia de homogeneidad en la mayoría de los ámbitos que trata, a excepción, claro está, de los más obvios y cuya concreción resulta relativamente fácil, como la jerarquización de colores para la indicación de los personajes que, como veremos, no deja de plantear problemas de percepción de las películas, ya que, mientras en la mayoría de ellas las personas normo-oyentes no saben desde el principio quién es o va a ser el protagonista de la historia, a la persona sorda se le indica con la adjudicación del color. Quizá pueda considerarse el hecho de que los normo-oyentes conocen mejor el mundo de la filmografía y el glamour, y la adjudicación del color del protagonista desde el inicio puede ser una forma de nivelar conocimientos o equilibrarlos; este tipo de debates siguen abiertos. Continuemos, pues, con la Norma.

En su versión de 2003, ha sido analizada y revisada, debido sobre todo a la advertencia por parte de los colectivos afectados de la existencia de una serie de carencias. El fin de este análisis era poner en práctica los resultados de algunos estudios de recepción con usuarios y profesionales, tal como hicieron Pereira y Lorenzo (2005), entre otros, y mejorar así la calidad y la profesionalidad del subtítulo. Hay que tener en cuenta, como señala el estudio preliminar del Centro Español del Subtítulo y Audiodescripción (2004), que la Norma UNE: 153010 de 2003 nació con la vocación de orientar y fue creada para los subtítulos de teletexto. Para los productos audiovisuales, como el cine y DVD, aun no existían unos parámetros similares de actuación, por lo que, no es que no se estuvieran cumpliendo con ciertos estándares para otros medios,

sino que ni siquiera se aspiraba a nada parecido. Además, la Norma no representaba una solución a la estandarización, sino un punto de partida para seguir avanzando en esta línea de homogeneizar, concienciar y unificar criterios con respecto al subtítulo para sordos en España. Por estos motivos, se realizó la reedición de la misma: Norma UNE 153010: 2012, que sustituye a la de 2003 y, básicamente, la revisa y mejora. Por su importancia, tanto para la profesionalización como para reseñar los puntos de partida de la investigación, así como para constatar el acuerdo al que se llegó desde las instituciones, asociaciones y empresas, analizaremos esta última versión y su relevancia para nuestro estudio en el apartado siguiente.

Aunque Pereira (2005: 166) ya señalaba hace años que la legislación española no ha proporcionado leyes específicas que regulen las emisiones dirigidas a personas con discapacidad (tanto auditiva como visual) y que solo contiene normas generales que se orientan a la acción política, esta situación continúa igual. Arjona (2013) parece algo más positivo y comenta en su blog el esfuerzo que se está realizando en España para dotar a la accesibilidad de un marco legislativo y, de este modo, sentar las bases para que esta sea un derecho. No obstante, sería de desear que se fomentara el cumplimiento de las leyes y normas mediante sanciones, y que estas no sean unas simples recomendaciones o directrices. Otro de los problemas a los que nos enfrentamos en España es la variada legislación existente sobre accesibilidad, que va desde ordenanzas municipales a decretos y reglamentos autonómicos que, en muchos casos, se contradicen. Por ello, abogamos por la armonización y unificación de las normativas y leyes para poder llegar a crear patrones estándares sobre accesibilidad.

El resultado más evidente de la presión legislativa en la producción de SpS se observa observando el aumento del número de horas anuales de programación subtítulo de manera substancial en los últimos años. Según un informe realizado por el CESyA (2014: 70), en la actualidad los canales públicos han de cumplir con un 90 % de su programación subtítulo, mientras que el resto de los canales han de conseguir el 75%.

En el informe mencionado se analiza la evolución de las cadenas públicas y privadas a lo largo de los últimos cuatro años y se reflejan los siguientes datos:

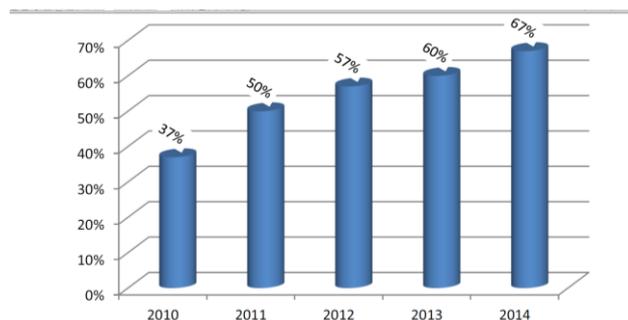


Fig. 3.1. Porcentaje medio de programación subtitulada (CESyA: 2014: 70)

Es evidente que la evolución, al menos la cuantitativa, es favorable; no obstante, es difícil de asumir que algunas cadenas sigan estando en el periodo transitorio de la Ley General de Comunicación Audiovisual 7/2010, de 31 de marzo, y no cumplan con lo que se dispone.

### 3.2. Concepto, origen e historia del subtulado para sordos

La práctica de hacer accesibles los textos audiovisuales a las personas sordas o con problemas de audición cuenta ya con una larga tradición (Bravo, 2011: 38). Los primeros experimentos se remontan a los años 70 en Estados Unidos (Izard, 2001: 169), donde se crearon los primeros Closed Captions (CC). No obstante, hasta prácticamente los años 90 no se produjo la generalización del sistema para los diversos tipos de formato existentes. En España, los primeros subtítulos para sordos no se produjeron hasta 1990. Según Díaz-Cintas (2009: 162), el SpS nació para la televisión en 1979, en el Reino Unido, cuando la BBC emitió un documental sobre niños sordos titulado *Quietly in Switzerland*, realizado con la tecnología Ceefax; a partir de entonces se subtitaron programas a través de teletexto de manera regular.

A diferencia de países como Reino Unido y Estados Unidos, donde los SpS comienzan a aparecer en la década de los setenta, la historia de los SpS en España es mucho más reciente. Pereira (2005: 164) señala que, en televisión, los primeros SpS se emitieron en 1990, primero en la Televisió de Catalunya (TV3) y, tal como apunta Díaz-Cintas (2005: 17), solo se traducían programas en diferido. Unos meses más tarde, Televisión Española (TVE) comenzó a subtítular en todo el territorio nacional, alcanzando en pocos años una rápida subida de las horas de programas subtitulados. Según Pereira y Lorenzo (2006), a lo largo de la década de los noventa, el resto de

cadena española comenzaron a proporcionar el mismo servicio: Telecinco transmitió los primeros SpS en 1997, aumentando cada año gradualmente las horas de productos subtítulos e incluyendo series, películas e informativos en directo en diversas franjas horarias. Canal Sur se sumó un año más tarde, seguida de Euskal Televisión, en 1999; Antena 3 y Cartoon Network en el año 2000; Tele Madrid y Canal Nou en 2002 y Disney Channel en 2003 (Díaz-Cintas, 2009: 161; Pereira y Lorenzo, 2006; Orero et al. 2007).

Televisió de Catalunya es pionera en el marco autonómico y, al mismo tiempo, líder en el campo del SpS, ya que ofrece sobre todo informativos, documentales, programas infantiles y series. Canal Sur es la segunda cadena autonómica de España que destaca por número de horas subtituladas y proporciona entre sus servicios Telesigno, un informativo en lengua de signos, con voz y subtulado.



Fig. 3.2. Pantallazo del programa Telesigno

Euskal Televisión y TeleMadrid ofrecen, desde finales de los años noventa, un servicio de SpS limitado a películas y programas de entretenimiento.

Díaz-Cintas (2009: 161) recuerda que, además del teletexto, existen otros servicios que ofrecen subtulado para sordos: videotecas especializadas y una amplia gama de DVD que existen en la actualidad. Desde hace quince años, la Videoteca subtulada para personas sordas, una iniciativa de FIAPAS financiada por el Ministerio

de Trabajo y Asuntos Sociales, ofrece películas de distintos géneros para todo tipo de espectadores y cuenta con la colaboración de muchas entidades ubicadas en todo el territorio español. El CESyA creó una aplicación web en la que se gestionaban contenidos accesibles para sordos y para ciegos, aunque actualmente no se puede acceder a ella. Por el momento, solo es una base de datos donde se registran los datos de los productos accesibles.

Los DVD empezaron a comercializarse a principios de los años 90 (ibíd. 2009: 162; Sanz, 2009: 55) y, desde entonces, el número de películas disponibles con pistas de subtítulo para sordos ha ido creciendo de manera considerable.

La distribución de DVD con SpS también se ha visto incrementada de manera substancial. Sin embargo, el afán de conseguir un 100% de subtítulo puede dar lugar a un fenómeno poco deseable: la caída de los niveles de calidad.

A pesar de que la norma UNE 153010 sea susceptible de mejoras, su cumplimiento es necesario ya que, hoy por hoy, no parece existir ningún otro organismo o mecanismo encaminado a salvaguardar unos estándares mínimos de calidad. Algunas empresas aplican sus propias convenciones que, en ocasiones, nada tienen que ver con las propuestas por la norma UNE, y no se implementan de manera consistente, dando lugar a subtítulos que recurren a velocidades de lectura imposibles de mantener, que contienen errores ortográficos, subtítulos inconsistentes, etc. (Peña, 2009: 67-68).

### **3.3. El subtítulo para sordos como modalidad de traducción accesible**

La subtitulación para sordos es una traducción del lenguaje oral, presente en el texto audiovisual, a lenguaje escrito, sometido a un determinado tipo de restricciones o adaptaciones que lo convierten en un tipo de texto específico (Jiménez, 2010: 14). Pedersen (2011: 12) define el subtítulo para sordos, o Closed Captions (CC), como una modalidad que incluye tres tipos de traducciones: la intralingüística, que transcribe el lenguaje oral a escrito en un mismo idioma; la interlingüística, que realiza este trasvase a otro idioma que no sea el del idioma del audio, y la intersemiótica, que transcribe efectos sonoros, como “el teléfono suena”, para beneficiar la comprensión al usuario final.

A pesar de las diferencias entre el subtítulado para normo-oyentes y el SpS, históricamente se ha hecho hincapié en lo que comparten ambas modalidades, frente a aquellos aspectos en los que difieren. Si bien es verdad que se desarrollan en un mismo medio, el audiovisual; que transfieren el lenguaje hablado a texto escrito y que, incluso, comparten especificidad por el hecho de estar sujetas a restricciones, no es menos cierto que sus diferencias son mucho más acentuadas de lo que se suele exponer.

Pereira y Lorenzo (2005: 21) apuntan que, incluso en los aspectos técnicos, las diferencias son considerables: la relación parlamento-personaje, el número de líneas y la posición de los subtítulos, el tiempo de permanencia en pantalla de los mismos y la sincronía. Estos aspectos técnicos están muy relacionados con la percepción física y cognitiva, es decir, son muy analizables desde la psicolingüística y ciertas teorías de la percepción visual. Como ya hemos apuntado, la relación parlamento-personaje es algo que habría que estudiar desde un aspecto sociocultural y traductológico, en el sentido de buscar nivel de equilibrio entre la información que llega a un tipo de espectador y otro y el momento en que le llega. La capacidad de integración está relacionada con la cultura y esta con el acceso a la información; de nuevo, la tipología de la sordera tendría un papel determinante en este tipo de cuestiones.

Por su parte, el número de líneas que comentan las autoras está íntimamente relacionado con la capacidad de lectoescritura de las personas que sufren diferentes tipos de sordera; quizá le resulte a una persona sorda mucho más fácil acceder a la información visual de línea en línea, es decir, recibiendo la información en líneas aisladas, carentes de otro tipo de distracciones de percepción visual, con lo que le facilitaría, precisamente, que se pusiera en práctica esa estrategia técnica, o que se revisaran otras, como la de situar los efectos sonoros en la parte de arriba a la derecha de la pantalla. Con ello nos hemos referido ya a la posición de los subtítulos, estrategia que consideramos importantísima y que requeriría mucha más información e investigación en el ámbito de la percepción visual, incluso con las técnicas algo denostadas ya del eye-tracking. Es urgente formular la pregunta de si una persona sorda, mucho más acostumbrada que el sujeto normo-oyente de utilizar el sentido de la vista de forma intensa, preferiría o, mejor que una cuestión de preferencia, accedería a toda la información si se le presentara de forma simultánea abajo, en el centro, el parlamento y la identificación de los personajes (en una o dos líneas) y arriba a la derecha los efectos sonoros, o si, por el contrario, les resultaría más accesible una sola línea en la que se indicara absolutamente toda la información susceptible de traducción funcional y

relevante para ellos: el parlamento, la identificación, el efecto sonoro y la posible información suprasegmental (entonación, acento, tono, etc.). Las dos últimas menciones de Pereira y Lorenzo (2005), el tiempo de permanencia en pantalla y la sincronía, son aparentemente las más estudiadas, pero lo han sido fundamentalmente en el sentido de confirmar las sospechas. Quizá si se relacionaran con otros fenómenos y se combinaran con otras comprobaciones, se volvería a avanzar en esta temática. Hasta ahora, la mayoría de los estudios se dedican a medir y valorar ese tiempo de permanencia con los diálogos traducidos de forma verbatim, pero podríamos plantearnos lo que ocurriría si, además de lo expuesto en las líneas precedentes, es decir, si se incluyera toda la información articulada y no articulada, en una misma línea pero, en aras de una mayor accesibilidad, se creara una traducción utilizando y creando un tipo de lenguaje simplificado específico para la subtitulación. No estamos con ello volviendo a plantear la vieja cuestión de adaptar la lengua española a la sintaxis o la actuación discursiva de la lengua de signos, que sustraería a la traducción la función preferida por los padres de niños ciegos, esto es, la función de la didáctica de la lengua española y el aprendizaje de esta como primera lengua; estamos hablando de las últimas innovaciones en materia de lenguajes simplificados, lenguajes simples introducidos en muchos otros ámbitos para todo tipo de personas sin discapacidad sensorial alguna y que reciben ya una misma denominación en diferentes lenguas y sociedades europeas, como Easy language en Inglaterra, Leichte o einfache Sprache en Alemania, etc. En un mundo cada vez más especializado y con unas estructuras administrativas y jurídicas más que opacas, estas nuevas formas de presentar y acercar la información y el conocimiento a diferentes colectivos, no necesariamente con algún tipo de discapacidad, sino simplemente deseosos de acceder a una información que, por profesionalización o interés, les es ajena, resultan muy útiles y funcionales socialmente hablando. Su aplicación a la estructura del subtítulo es innegable. Finalmente, la cuestión de la sincronía, relacionada asimismo con la lectura de los labios, o del mismo modo con la simplificación del lenguaje utilizado, sería también motivo de bellas investigaciones en SpS.

Sin buscarle tres pies al gato ni, en principio, achacar el posible inmovilismo a motivaciones excesivamente relevantes o ideológicas, consideramos que haber puesto la atención en las diferencias habría favorecido una investigación, tanto social como lingüístico-discursiva, más seria y motivadora. No es ajeno a este fenómeno el hecho de que determinadas asociaciones de padres de niños sordos consideren más oportuno

utilizar el subtítulo como herramienta de aprendizaje de la lengua española, en este caso, que insistir en el acceso al conocimiento y a la información de los niños. Estos objetivos no son incompatibles, sino más bien todo lo contrario; sin embargo, así lo parece hasta la fecha.

Las diferencias entre una y otra modalidad, aunque pudiera parecer mínimas, no dejan de presentar dificultades y de precisar estrategias de diversa índole. Entre otros factores, aunque el texto original propiamente dicho podría considerarse el mismo, la funcionalidad de la traducción, los objetivos de la misma, hace que el traductor haya de prestar especial atención a otros niveles filmicos, incluso a otros códigos. Precisamente, ese conjunto de códigos y mensajes semióticamente diferentes constituyen la idiosincrasia de esta modalidad de traducción que, aunque de procedencia audiovisual, es de finalidad solamente visual y no audio. Por ello, nos atrevemos a afirmar que la diferenciación entre traducción audiovisual y no audiovisual, sin ser errónea o poco adecuada, es inexacta; si las diferenciaciones históricas de las modalidades de traducción se han establecido distinguiendo entre temáticas: científico-técnica, económico jurídica, etc. o entre la presencia de oralidad y no oralidad (traducción e interpretación); a veces, incluso se distingue por la función comunicativa del texto original (traducción de textos divulgativos), por el intento de despertar emociones y por la estética del estilo, si es traducción literaria, cómo no destacar en la modalidad la función primordial que distingue a los dos tipos de traducción enmarcados en la denominada traducción accesible: audiodescripción para ciegos y subtitulación para sordos.

Esta realidad obligaría a entender que el TO de uno y otro traductor es posiblemente diferente. Mientras el subtítulador interlingüístico, o incluso el intralingüístico, tiene otros fines que no son los de facilitar el acceso al mismo a las personas sordas y no tiene por qué atender ni, por tanto, conocer de primera mano los códigos que nos plantea exclusivamente el sonido, o los ruidos creados por el sonido, o si el sonido es articulado o no, o casi articulado, o la fuente sonora que produce ese sonido, o el tipo de onda que forma parte del otro sonido, esta es la tarea, el objetivo y la función primordial del subtítulador para personas sordas. Su forma de analizar el TO es otra, la mediación es otra y el texto traducido, el TM, debería ser otro, puesto que, en la consideración de todo el proceso comunicativo estudiado en los años 50 con Weaver (ver esquema), no hay prácticamente un solo factor que coincida, salvo el emisor.

Para entender, pues, la diferencia entre ambas submodalidades, no podemos dejar de recalcar que el componente audio, el sonido y sus subcomponentes (fuente sonora, tipo de onda sonora, etc.), así como su estructura y su función, desempeñan un papel fundamental, lo que conlleva una serie de consecuencias que detallaremos en el capítulo siguiente. Adelantamos que, efectivamente, muchas de estas consecuencias, aunque algo deslavazadas, han sido recogidas en la NORMA; otras no. Veamos los resultados y comentemos a continuación las carencias y aciertos de esta nueva norma

### **3.3.1. Aspectos generales del SpS: Norma UNE 153010 (2012)**

Tras la LSE, su lengua natural o primera lengua, la SpS es la principal herramienta con la que cuentan las personas con problemas auditivos para tener acceso a la información y al material audiovisual, por lo que es necesario establecer unos estándares de calidad que aseguren su comprensión y disfrute.

Para ello, deben crearse unos principios del subtítulo que, según Ivarsson y Carroll (1998:63), deberían ser aspectos decisivos que derivaran en la calidad del subtítulo, independientemente del medio: cine, DVD, televisión, etc. Asimismo, conviene tener en cuenta la opinión de los usuarios y realizar más estudios de recepción para conocer de primera mano sus necesidades y no caer en lo que Mliczak (2015: 203) llama la inaccesibilidad, en el caso de la subtitulación para sordos en la televisión polaca.

En esta línea, AENOR reedita la NORMA en 2012 con el fin de continuar en la línea de mejora de la calidad.

Uno de los objetivos principales de esta norma es establecer unos requisitos mínimos de calidad y un grado razonable de homogeneidad en el subtítulo para las personas sordas y personas con discapacidad auditiva (UNE 153010, 2012: 4)

Los gestores de los objetivos y propósitos de la NORMA, si bien aluden a la calidad y al tema de la homogeneidad, aceptan un reto formidable y el lector siente aumentar la esperanza en las posibilidades de la misma; pero lo cierto es que andan escasos de fuerzas para profundizar y conceptualizar ambos temas: calidad y homogeneidad que, además, se complementan y son directamente proporcionales.

En primer lugar, sería absolutamente necesario establecer parámetros, incluso cuantitativos, para responder a ese requisito mínimo de calidad. De manera intuitiva

pensamos que se refieren a la calidad del producto final, ya que el grueso de su contenido se centra en aspectos de carácter técnico; sin embargo, es preocupante que, precisamente en un texto que pretende ser cuasinormativo, se utilice una expresión tan vaga como “un grado razonable de homogeneidad”. Insistimos en que estas expresiones, desde el punto de vista exclusivamente semántico, muestran que los autores entienden que estos son los dos problemas fundamentales de la subtitulación para sordos pero, sin precisar la forma en que se desea establecer esa homogeneidad y sin describir previamente los factores que producen la falta de homogeneidad, es difícil proceder a su corrección o subsanación.

Como se indica en la introducción (ibíd., 2012: 4), "la norma no define criterios de calidad para elaborar subtítulos adaptados, sino únicamente los dirigidos a un máximo de población". Este punto es ya una tradición: no están definidos ni estudiados ni los máximos ni los mínimos de esta población, fundamentalmente porque tampoco hay cifras sobre la propia población en términos de tipología de sordera, ni de esta, relacionada con la capacidad de lectura, ni sobre la capacidad de atención cuando se crean subtítulos en diferentes líneas, incluso de forma simultánea en la parte de abajo y en la de arriba.

Es evidente que los niveles bajos de lectura no son algo privativo de las personas sordas, sino que también se da entre la población general. Sin embargo, no es este el sentido de una norma que pretende servir, en primer lugar, a un grupo de población que, insistimos, si bien heterogéneo, sí que tiene unas necesidades específicas en lo que se refiere a los problemas de lectura (Martínez de Antoñana y Augusto: 2002, Valdivia: 2005). Coincidimos, junto a pedagogos y otros estudiosos del tema, en que conseguir un subtítulo para el máximo de la población sorda es prácticamente imposible y un empeño poco productivo.

El siguiente apartado define el objetivo y el campo de aplicación: "esta norma especifica requisitos y recomendaciones sobre la presentación del subtítulo", en el que se incluye una lista de términos y definiciones, algunos de los cuales son verdaderamente innecesarios, como la definición de canción. Otros términos, como caja de subtítulo, margen de seguridad o salida del subtítulo, son de carácter técnico y, efectivamente, ayudan a la comprensión de estos aspectos. Es curioso que, en aquellas áreas donde puede verdaderamente existir conflicto en la interpretación o donde cabría una especificidad mayor, como los términos efecto sonoro o información contextual, se

ofrezcan datos que en nada ayudan a perfilar su función o incluso su simple conceptualización.

En el cuarto apartado se detallan los aspectos de tipo técnico y visual de los subtítulos. Aunque parece que son aspectos de uso generalizado y estandarizado, gracias a la versión anterior de la norma, resulta adecuado y útil que se recalque, tanto la posición de los subtítulos y de los efectos sonoros, el número de líneas y de caracteres por línea, o la tipografía. Por ejemplo, se establece que los subtítulos deben ocupar dos líneas y, excepcionalmente, tres, como es el caso del subtítulo en directo (informativos, magazines, entrevistas, etc.). En la versión de 2003 también añadían la peculiaridad de los videojuegos y de los productos educativos que, al igual que los anteriores, constan de tres líneas.

En cuanto a la ubicación del mismo (ibíd.: 8), se indica que debe situarse en la parte inferior de la pantalla, ya que la información más importante, la referente al sonido, suele venir en la parte superior de la pantalla. Los sonidos ambiente o los efectos sonoros se situarán en la parte superior derecha de la pantalla (ibíd.: 8). De acuerdo con lo publicado por Ivarsson y Carroll (1998: 54), aunque se trata de opiniones que se han quedado en parte obsoletas, resaltamos la preocupación de muchos espectadores, que se irritan si el subtítulo no se muestra de forma homogénea y siempre en la parte inferior de la pantalla; por ello, al parecer, algunos receptores han manifestado su deseo de que solo se muevan cuando estén tapando información relevante (por ejemplo un lugar, fecha, un objeto importante para el desarrollo de la película...), ya que, si la atención visual se centra en el movimiento del subtítulo, presta menos atención a lo que ocurre en pantalla y aumenta el tiempo de lectura del mismo (Pereira y Lorenzo, 2005: 22). Esto ya lo recordábamos cuando reivindicábamos más arriba otro tipo de investigación.

Además, parece existir un desacuerdo con respecto al posicionamiento del subtítulo (Díaz-Cintas 2001: 114). En la norma UNE 153010: 2012 no se especifica ningún criterio al respecto. Fueron Ivarsson y Carroll (1998: 49), en los años noventa, quienes explicaron que la tradición de centrar el texto viene marcada por la invención del cine, cuando estos se proyectaban en una pantalla plana y la distancia de la lente del proyector a los bordes era mayor que a la parte central, por lo que el centro se veía más nítido y todo el mundo podía leerlos sin dificultad, a pesar de estar en un lateral del cine. A partir de los años 50, la pantalla ancha ganó popularidad y centrar el subtítulo no

era necesario, ya que la distancia de la lente del proyector era la misma en toda la pantalla, por lo que estos autores dudaron de esta norma y adujeron que quizá el subtítulo en televisión, probablemente, debería alinearse según los estándares del texto escrito.

Tras este apartado, la Norma se centra en los aspectos temporales de la presentación del subtítulo; en la velocidad, permanencia y sincronía. La norma (UNE 153010, 2012: 10) solo indica que el subtítulo debe seguir el ritmo del producto original y facilitar una lectura cómoda. Díaz-Cintas (2009: 161) apunta que la información subtitulada se ha de presentar en pantalla el tiempo suficiente para que los espectadores puedan leerla, con un ritmo que permita una lectura grata del texto, así como el disfrute de las imágenes, y se atenga a una velocidad de lectura adecuada para el público al que va dirigida. Siempre que las circunstancias lo permitan, es recomendable que el subtítulo de una línea, que suelen tener una media de siete palabras, se mantenga en pantalla 4 segundos y el de dos líneas, que suelen contener unas 14 palabras, seis segundos, tal como ya hemos visto en el capítulo 1. Sin embargo, como hemos recordado a lo largo de este capítulo, estas recomendaciones no significan absolutamente nada cuando nuestro receptor es sordo, por lo que carecen de toda utilidad a no ser que estuvieran precedidas de estudios actualizados sobre la velocidad de lectura de los distintos tipos de sordera. Finalmente, la Norma, en su página 10, establece que el subtítulo debe aparecer cuando el personaje empieza a hablar o se produce cualquier información sonora y desaparecer cuando el personaje termina su intervención o realiza una pausa y la información no ha cesado. Es necesario un nuevo estudio sobre la lectura de los labios; seguimos mencionando y trabajando con estereotipos tales como que todas las personas sordas saben leer perfectamente los labios y deducir mensajes orales. Es absurdo seguir generalizando a estos niveles.

La sección siguiente trata sobre la identificación de los personajes. Este aspecto es muy relevante, dado que las personas con discapacidad auditiva no solo precisan acceder al parlamento, sino que también necesitan reconocer quién lo emite para, de este modo, disfrutar mucho más tiempo de las imágenes. En el texto, se definen tres técnicas para relacionar los parlamentos con los personajes; estas son:

## 1. Guiones



Fig. 3.3. Fotograma de la película Balada triste de trompeta (de la Iglesia, 2010)

## 2. Etiquetas con el nombre del personaje antes de su texto



Fig. 3.4. Fotograma de la película *Shrek* (Adamson y Jenson, 2001)

## 3. Asignación de colores a los diferentes personajes



Fig. 3.5 Fotograma de la película Balada triste de trompeta (de la Iglesia, 2010)

Se prioriza esta última opción y, en el caso de que, por razones técnicas o estéticas no se pueda, se elegirán las etiquetas; en última instancia, los guiones. Cabe señalar que en la versión de 2012 no se especifica el orden de los colores, mientras que en la versión anterior este orden sí se detallaba. Ya hemos mencionado que sería necesario detectar si los colores no adelantan una información, a veces fundamental, desde el punto de vista de la narratología fílmica. Por orden (UNE, 2003: 6), se recomienda asignar los siguientes colores: amarillo, verde, cian y magenta a los protagonistas, de mayor a menor importancia, o bien, de mayor a menor densidad en el diálogo; para el resto de personajes secundarios se usará el color blanco. No obstante, esta recomendación no está bien considerada por algunos autores, como Ivarsson y Carroll (1998:45), que en su día señalaban que no es conveniente sobrecargar la pantalla con colores; en este sentido, explicitan que solo se haga uso de un máximo de tres colores y únicamente para personajes principales. A este respecto, Tercedor et al. (2006: 87) indican:

El color es un recurso que puede resultar poco claro a la hora de evaluar qué color atribuir a qué personaje y sobre la base de qué criterios. ¿Adjudicaremos colores por número de intervenciones? ¿Por su relevancia para la trama? ¿Por el género y la personalidad del personaje?

Asimismo, la norma (ibíd.: 2003: 6) recomienda enmarcar los subtítulos en un cajetín negro, pero observamos que esto no se realiza para los productos audiovisuales en cine y DVD, aunque sí se usa para los programas de televisión.

- Primer protagonista: **Caracteres amarillos sobre fondo negro**
- Segundo protagonista: **Caracteres verdes sobre fondo negro**
- Tercer protagonista: **Caracteres cian sobre fondo negro**
- Cuarto protagonista: **Caracteres magenta sobre fondo negro**
- Otros protagonistas: **Caracteres blancos sobre fondo negro**



Fig. 3.6 Fotograma de La ruleta de la fortuna (Antena 3)

Además de estas tres técnicas, de Linde y Kay (1999: 5) señalan una cuarta posibilidad, que consiste en colocar el parlamento debajo del personaje correspondiente:



Fig. 3.7 Fotograma de *Los Simpsons* (en alemán)

Insistimos en la necesidad de seguir realizando estudios de percepción de imagen, tanto estática como en movimiento, junto a las diferentes posibilidades de exposición del subtítulo. De este modo, adaptaríamos posición, velocidad o sincronía a las necesidades y preferencias reales.

La cuestión más espinosa radica en la descripción de cómo reflejar los efectos sonoros, ya que se mencionan pocas clasificaciones o ninguna, lo que resulta verdaderamente sorprendente, teniendo en cuenta que es precisamente todo lo que incluye bajo efecto sonoro lo que distingue a esta modalidad de traducción de otras. Se

señala que deben plasmarse convenientemente para el buen seguimiento de la película (UNE 153010, 2012: 13); se insiste en que "se subtitulará dicho efecto sonoro si no es evidente que se haya producido". Entendemos que esto se refiere a evitar redundancias, es decir, si en un primer plano vemos a una persona aplaudiendo, en este caso, no hace falta indicar (Aplauso), dado que se ve y se intuye lo que está ocurriendo. Las convenciones siempre son buenas para el acceso al conocimiento, es decir, si se establece que la información de los efectos sonoros debe ir arriba a la derecha, y siempre ocurre así, es evidente que resultará económico para la persona sorda saberlo desde el principio y siempre, dado que conocer esta convención le ahorra esfuerzo cognitivo. La norma no especifica ningún color, por lo que en los casos anteriores a esta norma nos podremos encontrar con subtítulos en rojo o azul sobre una caja blanca.

A pesar de que no realizan una clasificación exhaustiva de los efectos sonoros, nos parecen muy útiles y adecuadas dos directrices que señalan al final de este apartado. En la primera de ellas manifiestan que se deberían sustantivar los efectos sonoros, es decir, en vez de usar (Aplau~~de~~), utilizar (Aplausos). Asimismo (ibíd. 2012: 14) indican que, en el caso de que esto no sea posible, se pueden utilizar expresiones tales como "suena" o "sonido de". En la segunda, destacan que el efecto sonoro se debe referir a su emisión (Teléfono) y no a la recepción del mismo (Se escucha un teléfono) y que en todo momento han de primar los factores objetivos del sonido. Sobre esta última pauta hablaremos más detalladamente en el capítulo cuarto. Algunos expertos en comunicación audiovisual y en sonido, tales como Ruíz (2011), afirman que sería conveniente crear una clasificación para evitar caer en el tópico de utilizar el nombre de la fuente sonora como el único modo de describir un sonido que no comprende la naturaleza intrínseca del mismo.

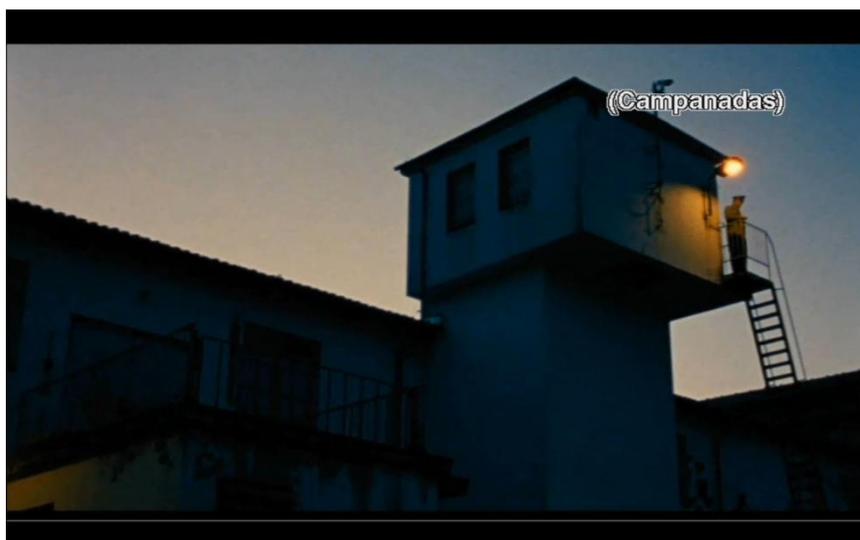


Fig. 3.8. Fotograma de la película Cuatro minutos (Kraus, 2006)

En el caso que muestra la imagen, efectivamente se describe el proceso y el resultado, pero en otras ocasiones se describe exclusivamente la fuente sonora, como cuando se trata de instrumentos de música (piano). Si bien es cierto que la norma busca adecuación y ahorro de esfuerzo cognitivo, lo cual es más que loable, se debería afinar más en la descripción de este conjunto de factores de índole sonora.

A continuación, se explica a qué se refieren con información textual y voz en off.

Elementos suprasegmentales, sonidos vocales (exceptuando el habla y atribuibles a uno o varios personajes) e indicadores de forma o cantidad que, añadidos al texto, lo enriquecen o matizan proporcionando detalles que no serían perceptibles sobre cómo se comunican los hablantes. (UNE 153010, 2012: 6)

Es obvio que a los usuarios sordos hay que indicarles las condiciones de las locuciones de los personajes: si tartamudean, si gritan, si susurran, etc. pero no siempre: solo cuando no sea perceptible por la vista, es decir, conviene describir aquellos aspectos fonológicos que no se deduzcan de la interpretación del actor. Así pues, se indicará entre paréntesis y en mayúsculas, precediendo en la misma línea al subtítulo correspondiente, y en el mismo color del personaje si lo hubiera. De este modo, el usuario sabrá si un personaje grita, susurra, tose, etc. El problema es saber cuándo nuestro receptor lo necesita o no lo necesita.

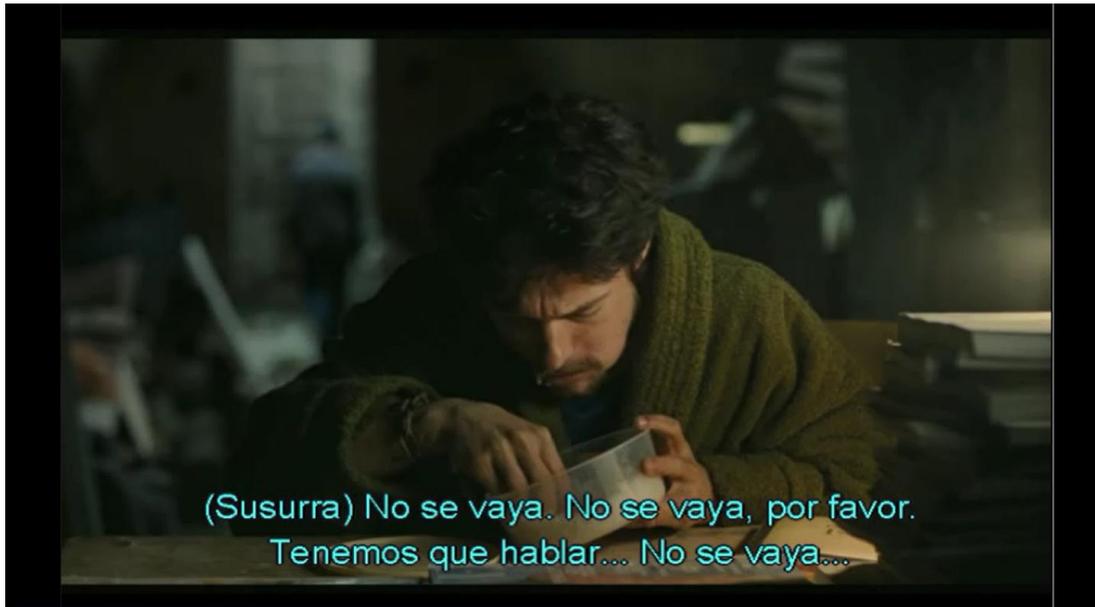


Fig. 3.9. Fotograma de la película La piel que habito (Almodóvar, 2011)

Algunas de estas informaciones también se pueden representar mediante emoticonos, siempre y cuando se les advierta a los usuarios de su uso. Se trata de un servicio disponible frecuentemente en DVD, Teletexto, transmisiones en TDT y otros formatos y soportes. Los emoticonos ofrecen una sencilla interpretación, aunque no resultan demasiado operativos ya que están limitados a cinco iconos que expresan las siguientes emociones, estados de ánimo o intención comunicativa (susurro):

alegría :-)

tristeza :-(

grito :-0

broma ;-)

susurro :-\*

Cabe señalar que en la versión de 2012 se decide no incluirlos. Suponemos que se debe a que presentan más problemas que aclaración o que se consideró que el esfuerzo cognitivo era mayor, pero desconocemos las razones.

En cuanto a estas sugerencias, Pereira y Lorenzo (2005: 24) están de acuerdo con ambas; no obstante, apuntan que esta lista de emoticonos habría que aumentarla y completarla a partir de análisis de corpus de productos subtítulos. Las autoras establecen una diferencia entre ruidos de la voz, que son aquellos que son producidos por los personajes, como toses, eructos, etc. y ruidos ambientales, que son los que se

desarrollan a lo largo del programa, como murmullos, disparos, etc. Es evidente que esta clasificación requiere de estudios más profundos. En capítulos siguientes, veremos que Poyatos (1994) ya definía y clasificaba este tipo de información sonora, manteniéndola en el ámbito de la comunicación no-verbal.

Otros autores añaden formas alternativas a los emoticonos, como de Linde y Kay (1999: 13), que recomiendan emplear la exclamación (!) y la interrogación (?) al final de la intervención para trasladar un tono sarcástico o irónico, aunque ya sabemos que esta forma no permite reconocer qué palabra es la que se enfatiza. Pereira y Lorenzo (2005: 24) recomiendan usar esta estrategia cuando el sarcasmo o la ironía afecta a todo el subtítulo y usar las comillas cuando recaiga en una palabra específica. Nosotros nos decantamos por el uso de cursiva para enfatizar una palabra en cuestión, ya que ocupa menos caracteres y en el caso de que la ironía o sarcasmo afecte a todo el subtítulo, utilizar las directrices de la norma (2012: 14).

La música y las canciones son desde siempre las compañeras inseparables de los productos audiovisuales. La norma indica que la música solo se subtitulará si esta es relevante para que el espectador comprenda la trama del producto audiovisual. Asimismo, señala que se pueden subtitular atendiendo al tipo de música, la sensación que transmite o la identificación de la pieza (título, autor...). El formato es el mismo que el de los efectos sonoros: arriba a la derecha con la primera letra en mayúscula.



Fig. 3.10. Fotograma de la película *Cerezos en flor* (Dörrie, 2008)

En la misma línea que la norma AENOR, diversos autores coinciden en dividir la subtitulación de las canciones en dos grupos (Díaz-Cintas, 1998: 261, Pereira y Lorenzo, 2005: 25): diegéticas y extradiegéticas. Las primeras son aquellas que tienen que ver con la trama del producto audiovisual, mientras que las segundas sirven como

acompañamiento del mismo. Sobre este aspecto hablaremos más en detalle en el capítulo quinto.



Fig. 3.11. Fotograma de la película *Torrente 4: Lethal Crisis (Crisis Total)* (Segura, 2011)

Según la norma, y autores como Pereira y Lorenzo (ibíd.), las canciones ambientales no se tienen que subtítular, sino que se indica el tipo de canción o de música que se oye. Asimismo, las autoras apuntan que sería conveniente que el subtitulador contara con un catálogo descriptivo, de modo que no tenga que enfrentarse continuamente a la diversidad de nomenclaturas que nos encontramos en cada uno de los productos audiovisuales.

En cuanto al subtitulado de canciones diegéticas, estas se pondrán en el mismo color del personaje, en caso de que sea un personaje el que canta, o con los colores mencionados más arriba. Para indicar que se trata de canciones se pueden usar didascalias o símbolos para indicar cuando comienza y cuando termina la canción. Los más usados son la nota musical ♪ y la almohadilla #.



Fig. 3.12. Fotograma de la película *Contra la pared* (Akin, 2004)

Por último, la norma responde a las cuestiones de los aspectos editoriales, tales como la segmentación o división del texto de los subtítulos, el uso de criterios ortotipográficos y la literalidad. La segmentación es quizás una de las cuestiones más importantes para que el subtítulo se pueda leer de forma fluida. A la hora de segmentar las frases, hay que tener en cuenta las pausas naturales que se realizan y las unidades lógicas del discurso, o bien los planos. La norma (2012: 16) sigue unas guías básicas en la división de subtítulos: no separar palabras silábicamente, dividir las frases largas según las conjunciones y cortar las líneas o subtítulos haciéndolos coincidir con comas y puntos.

Una de las cuestiones más controvertidas trata sobre la forma de traducir las lenguas naturales. Los subtítulos han de ser lo más literales posibles, pero la literalidad completa no siempre es posible manteniendo una velocidad de lectura cómoda (UNE 153010, 2012: 18). La norma entiende por literal "que los subtítulos son conformes a la locución o a su sentido exacto y propio. En ningún caso, el subtítulo literal interpreta el sentido figurado de la locución". Sin embargo, los estudiosos del tema sabemos que la completa literalidad es imposible. Díaz-Cintas (2001: 123) ya señaló que los subtítulos no pueden ser nunca una transcripción y/o traducción de los diálogos de la versión original, por diversas razones: el oído es más rápido en la audición que el ojo en la lectura, además del esfuerzo que supone leer al mismo tiempo que se presta atención a lo que ocurre en pantalla, más la dificultad adicional que supone la lectura de subtítulos cuando se trata de otra lengua o existen problemas de lectura. A este respecto, Neves (2007: 30) indica:

En este caso concreto, la falacia surge de los propios usuarios de SpS. Los espectadores sordos y, en particular los deficientes auditivos, demandan literalidad, subtítulos palabra por palabra, con la idea de que sólo así se encontrarán al mismo nivel que los oyentes. Una vez más, un gran error. Los subtítulos literales sólo consiguen confundir. Aquellos que defiendan que un subtítulo palabra por palabra literal o casi-literal no reconocen que no son capaces de leer todo lo que se les muestra. ¡Nadie puede!

En este apartado, nos llama la atención que no haga mención alguna a los subtítulos adaptados o simplificados, aunque sí los incluía en su versión de 2003. Imaginamos que se trata de una presión por parte de los padres de niños sordos, ya que esta polémica sobre si es mejor un subtítulo literal o adaptado existe desde hace mucho tiempo. Como ya hemos indicado anteriormente, las necesidades de cada usuario varían en función del tipo de discapacidad que tenga. Los postlocutivos, por ejemplo, reclaman subtítulos más literales, mientras que los prelocutivos apenas entienden la literalidad (Neves y Lorenzo, 2007: 105). Por lo tanto, es obvio que ninguna de las dos técnicas beneficiará ni agrada a todo el colectivo sordo.

En estos momentos, y sin una mayor y más profunda investigación sobre el tema, no nos decantamos por ninguna modalidad en concreto, a pesar de que somos conscientes de que, debido a su limitación textual, en ocasiones se puede perder hasta el setenta y cinco por ciento del contenido del texto original (Díaz-Cintas y Remael, 2007: 9). De hecho, es necesaria más investigación también sobre la información denominada necesaria, relevante o más importante, dado que, como sabemos, todo depende de la interacción entre imagen y sonido. No es necesario indicarle a la persona sorda que un personaje está ebrio si la percepción del mismo lo indica a la perfección; del mismo modo, hay que analizar lo que desde un punto de vista lingüístico se sacrifica, frente a lo que se sacrifica por razones pragmáticas o, como hemos mencionado, propias de la interacción de los diferentes modos semióticos que interactúan.

Para concluir nos gustaría destacar que la Norma UNE 153010, tanto en su primera versión de 2003 como en la actual de 2012, ha supuesto un gran paso en España para la optimización de la accesibilidad de las personas sordas mediante el subtítulo. No obstante, al no incluir ningún efecto sancionador, resulta difícil su cumplimiento, tal como ya declaraba Orero (2005: 178), por lo que vemos difícil que productoras, cadenas de televisión y empresas adapten de forma total sus directrices de trabajo a la misma. Hemos de destacar que algunas empresas, como Pequerrecho Subtitulación S.L. (2013: 4-5), solo se basan en algunos aspectos de la norma AENOR (uso de colores para identificar personajes, ubicación, entre otras), pero que, difieren en muchos otros. Para ello, se han basado en un estudio de recepción realizado a usuarios y apuntan que "su

método de subtítulo difiere de la norma en los hábitos y usos que los usuarios que participaron en el estudio rechazaron" (ibíd.).

Hasta aquí una revisión de la norma de 2012 en lo que se refiere a los temas que han presentado un mayor conflicto o un menor acuerdo entre los expertos. Nos hemos centrado sobre todo en responder a la cuestión de qué se traduce, en el sentido de qué tipo de elementos seleccionan los expertos o profesionales para crear accesibilidad. En lo que sigue, analizaremos a algunos de los investigadores que se centran en cómo se traduce, es decir, en las estrategias traductológicas que se suelen utilizar en el SpS, si es que se marcan como tales, como estrategias propias de la modalidad.

### **3.3.2. Estrategias de traducción de SpS**

En el apartado 1.6. nos referíamos al proceso traductor en el subtítulo para normo-oyentes desde dos perspectivas: el socio-económico o profesional y el cognitivo, traductológico y discursivo. En el segundo, se recogían diferentes clasificaciones de estrategias de traducción, ya realizadas por estudiosos del tema (Vinay y Darbelnet: 1958, Vázquez: 1977, Newmark: 1988, Delabastita: 1990, Delisle: 1993, Chesterman: 1997, Chaves: 2000, Hurtado: 2001, Díaz-Cintas: 2003, Martí Ferriol: 2003, 2010 y 2014, Díaz-Cintas: 2003, Marco: 2004, Chaume: 2005 y Molina: 2006), y que se emplean en el marco de esta modalidad de traducción.

En el ámbito del subtítulo para sordos no nos hemos encontrado con ninguna clasificación de estrategias específicas; sin embargo, autores como Remael y Díaz-Cintas (2007) destacan las técnicas más usadas o más frecuentes en el subtítulo para normo-oyentes, basándose, sobre todo, en los aspectos espacio-temporales, tan característicos de la modalidad de traducción que nos compete, y Pazó (2011: 209-210) presenta un acercamiento a las técnicas de adaptación (reducción, expansión y sustitución).

Así pues, podríamos afirmar que las técnicas empleadas durante el proceso de subtítulo para normo-oyentes coinciden, en general, con las del subtítulo para sordos, aunque destacan algunas por su frecuencia de uso. No obstante, habría que corroborar estas intuiciones mediante estudios de corpus y estadísticas para comprobar si esto es así.

Basándonos en las clasificaciones sobre estrategias de traducción de los autores anteriormente mencionados, las más comunes en la modalidad de SpS son: traducción

literal, reducción, condensación, simplificación, omisión y expansión. La traducción literal es aquella en la que se transcribe verbatim los diálogos de los personajes. La Norma UNE153010 (2012: 18) define literal como "aquellos subtítulos que son conformes a la locución o a su sentido exacto y propio. En ningún caso, el subtítulo literal interpreta el sentido figurado de la locución".



Fig. 3.13. Ejemplo de traducción literal extraído de la película Los amantes pasajeros (Almodóvar, 2013)

La reducción es una de las características propias y definitorias de la subtitulación (Díaz, 2003: 201), a la vez que una de las más empleadas. Consiste en sintetizar parte del texto origen para realizar una traducción más concisa. En el caso del subtítulo, el TO se reduce básicamente por tres motivos, que Remael y Díaz-Cintas (2007: 145) recogen de la siguiente manera:

- 1) Viewers/listeners can absorb speech more quickly than they can read, so subtitles must give them enough time to register and understand what is written at the bottom of the screen.
- 2) Viewers must also watch the action on screen and listen to the soundtrack, so they must be given sufficient time to combine reading with watching and listening.
- 3) Subtitle are limited to a maximum of two lines. How much text they contain depends on the time available, the subtitle reading speed applied, and the speed at which the ST is actually pronounced.

Si aplicamos estas tres premisas, estas se especializan aún más, debido a las características propias del usuario sordo que ya hemos mencionado a lo largo del

capítulo. Por lo tanto, la velocidad de lectura será aún mayor, así como el tiempo de permanencia. Además, dado que el usuario no puede oír, tendremos que subtitular todos los sonidos que se escuchen.

Existen dos tipos de reducciones: la parcial y la total. La primera de ellas consiste en eliminar palabras que no sean relevantes para la comprensión, mientras que la segunda consistirá en reformular el TO de modo que sea más conciso. Los autores (ibíd.: 163) incluyen una lista de elementos que se suelen omitir, ya sea por razones lingüísticas o por redundancia y/o relevancia. Generalmente, el discurso se suele reducir una tercera parte, lo que implica la eliminación de información, por lo que hay que intentar que se pierda la menor cantidad posible de contenido semántico en el trasvase (Balbuena, 2009: 212). Para utilizar esta estrategia de forma adecuada, el traductor habrá de realizar un exhaustivo análisis sobre la relevancia de la interacción de modos, como ya hemos mencionado más arriba.



Fig. 3.14. Ejemplo de reducción extraído de la película Match Point (Allen, 2005)  
[El audio original es: Le presento a Tom Hewett.]

La condensación se puede definir como "Reduction of the Source Language message without reducing its meaningful content" (Gottlieb, 1994: 75). Por lo tanto, en esta estrategia se realiza una reformulación del contenido. Remael y Díaz Cintas (2007: 150) señalan que los subtituladores tienden a emplear formas verbales simples, generalizan e incluso emplean sinónimos más reducidos en cuanto al número de caracteres. En el caso de tener que condensar una oración completa, recurren a técnicas como cambiar el estilo indirecto por el directo, modificar sujetos, cambiar oraciones compuestas a simples, usar

pronombres personales, posesivos o demostrativos, así como evitar el uso de oraciones pasivas (ibíd., 2007: 151-161). De nuevo resultaría interesante utilizar nuevas investigaciones, por ejemplo, sobre los lenguajes simplificados y sus estrategias léxicas, sintácticas y pragmático-discursivas.



Fig. 3.15 . Ejemplo de condensación extraído de la película Match Point (Allen, 2005)

[El audio original es: Chris será un profesor perfecto para usted y tiene mucha paciencia]

La simplificación consiste en emplear un léxico o sintaxis más sencillos en el subtítulo que los utilizados en los diálogos. Esta puede ser léxica o sintáctica.



Fig. 3.16. Ejemplo de simplificación léxica extraído de la película Match Point (Allen, 2005)  
[El audio original es: Esto es Londres, macho]

La omisión o eliminación es inevitable y consiste en suprimir una unidad de significado presente en el texto origen y que no es totalmente prescindible. Sin embargo, se trata de una de las cuestiones más espinosas, ya que resulta tremendamente arriesgado decidir lo que se puede omitir o no. Además, se corre el riesgo de que lo que para unos resulte fácil de inferir, para otros resulte imposible. Según Remael y Díaz-Cintas (2007: 161), los "subtitlers must become experts in distinguishing what is essential from what is ancillary", una tarea bastante compleja y nada evidente.

Por último, la expansión se utiliza para completar las carencias lingüísticas y culturales que puedan tener los usuarios sordos (Pazó, 2011: 210) y favorecer de este modo su comprensión. La autora explica que, en ocasiones, el subtitulador se puede ver obligado a añadir elementos aclaratorios para que se pueda comprender la totalidad del contenido del mensaje.



Fig. 3.17. Ejemplo de expansión extraído de la película La piel que habito (Almodóvar, 2011)

A excepción de la última estrategia, observamos que, para que el subtitulado para sordos sea efectivo, debemos tener en cuenta que, por regla general, los usuarios poseen una competencia reducida de la lengua oral y que, por lo tanto, siempre existe algún tipo de adaptación, lo que conlleva tanto ventajas como desventajas. Por un lado, la adaptación puede ayudar a solventar la carencia de hábito lector que presentan los

individuos sordos. Por lo tanto, el subtítulo adaptado, además de ser un recurso que sirve para acceder a la información y el entretenimiento, se puede utilizar como herramienta didáctica y pedagógica (Zárate 2014). Entre las desventajas, la más significativa sería la del rechazo por parte de los propios usuarios, ya que suelen demandar literalidad (Arnáiz, 2012 y Neves, 2005).

No queremos finalizar este capítulo sin recalcar el hecho de que las estrategias existentes no son específicas para SpS y que, por lo tanto, nos movemos en un conjunto de intuiciones que nos distrae de nuestros objetivos fundamentales: conocer en profundidad aquello que se denomina sonido en el texto original, independientemente de la índole del mismo: film, documental, etc.

Además, dado que no se conocen estudios estadísticos sobre qué estrategias se usan más, cuáles se entienden mejor, qué tipo de sonidos son los que la persona sorda reconoce y cuáles no, seguimos inmersos en un mundo de apriorismos sobre lo que es lo más adecuado.

Por ello, a partir de ahora, teniendo en cuenta que tanto la Norma como los académicos de más renombre incluyen y explican aquello que se traduce o se debe traducir, es decir, se habla continuamente de los elementos del sonido de la película susceptibles de ser seleccionados y traducidos, realizaremos en el siguiente capítulo una revisión teórica de lo que se entiende por sonido y de cómo debería entenderse. Hablaremos de la estructura y función del sonido (cómo se origina), así como de cómo denominan el fenómeno los expertos, teniendo en cuenta sus componentes más básicos. Confiamos en que, gracias a este análisis, seamos capaces, por un lado, de identificar y denominar con algo más de propiedad aquellos elementos que se supone que tenemos que trasladar a las personas sordas. Por otro lado, con este análisis teórico también buscamos poder crear atribuciones que nos permitan calificar con mayor precisión los sonidos que se presentan en un film o en una interacción comunicativa. Somos conscientes de que los estudios sobre el sonido son amplios y profundos, amén de dedicados a diferentes áreas, como la voz, la música, etc. por lo que consideramos que este ha de ser un primer acercamiento teórico, epistemológico y seleccionador de componentes relevantes de cara a la traducción intersemiótica de los mismos: de sonidos a palabras. No entraremos a valorar aquellas formas de sonidos articulados, o las canciones, la música o la voz, para los que entendemos que hay una denominación exhaustiva y profundamente estudiada. Simplemente, entraremos en lo que entendemos ha de ser la primera fase de conocimiento del sonido: sus componentes, función y

percepción por parte de un oyente que interpreta y le otorga los rasgos axiológicos de positivo y/o negativo y las razones para ello. El resto consistiría en una segunda fase, motivo, posiblemente, de otro trabajo doctoral.

En segundo lugar, una vez dejada atrás la semántica de los elementos que se traducen, nos adentraremos en las estrategias traductológicas: cómo se traducen y qué razones hay para ello. Ofreceremos respuestas a estas dos cuestiones, como hemos dicho, desde dos perspectivas muy diferentes: una base teórica sobre el sonido y sus componentes y una base empírica, con un estudio de corpus que se presentará a partir del capítulo cuatro. Empecemos por conocer una primera aproximación básica del sonido.

## 4. El sonido

### 4.1. Introducción

La extensa bibliografía sobre análisis cinematográfico que ha sido consultada para la realización del presente trabajo doctoral carece de un estudio riguroso del sonido. En el mejor de los casos, este tema se trata como un aspecto de la narración fílmica menor o, lamentablemente, ni siquiera se aborda.

Sin embargo, esta falta de atención hacia el sonido como objeto de estudio no solo es un problema propio del ámbito cinematográfico, sino que se puede ampliar al conjunto de las ciencias sociales, así como a otros contextos culturales (Chion, 1998: 22-24).

Llama la atención que en expresiones artísticas, en principio “sordas”, como la literatura, encontremos explícitas referencias a lo sonoro y su significado (Chion, 1998: 22). Los escritores, por ejemplo, han sido los que más se han pronunciado al respecto; destacan entre ellos Víctor Hugo, algunos poetas románticos, el polímata Leonardo Da Vinci o Franz Kafka (Grösser Lärm, 1912).

Desde el ámbito de los estudios culturales, Sterne (2003) ofrece en su obra *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction* algunas claves que nos ayudan a comprender los motivos por los que el sonido no se había concebido aún como un objeto de estudio hasta bien entrada la modernidad. En sus palabras (Sterne, *ibid.*: 3):

While writers interested in visual media have for some time gestured toward a conceptualization of visual culture, no such parallel -sound culture or simply, sound studies- has broadly informed work on hearing other senses. While sound is considered as a unified intellectual problem in some science and engineering fields, it is a less developed as an integrated problem in the social and cultural disciplines.

El autor crea una cronología en la que establece dos grandes etapas en la historia del sonido: hasta 1750 y a partir de esa fecha. En la primera, el sonido solo era un tema de interés en ámbitos relacionados con la música y la voz, que no contemplamos en el desarrollo de este trabajo, precisamente por tratarse de estructuras de conocimiento profundamente estudiadas y especializadas, mientras que en la segunda, el sonido se transforma en un objeto de pensamiento y práctica en sí mismo.

Ruiz (2011)<sup>9</sup> señala que el cambio de concepción referido por Sterne es de suma importancia por dos motivos fundamentales. En primer lugar, porque se genera una nueva curiosidad por intentar comprender el funcionamiento de la audición humana. Este hecho ayudó al desarrollo de disciplinas como la otología y la fisiología, que tuvieron aplicaciones directas en el campo de la pedagogía como, por ejemplo, la enseñanza del lenguaje a personas con discapacidad auditiva mediante autogramas y alfabetos de signos para leer sonidos. Y, en segundo lugar, porque se considera la posibilidad de reflexionar sobre el sonido como un fenómeno del ámbito cultural, redefiniéndolo como una experiencia del cuerpo, resultante de un proceso activo de aprendizaje o un producto de los sentidos.

El mismo autor (2010: 1) manifiesta que el sonido siempre ha estado escondido detrás de la imagen y que casi siempre ha sido visto con recelo:

En los mejores casos se ha considerado como un mero complemento de lo visual, cuando no directamente una amenaza que ponía en peligro la esencia ontológica del arte de la imagen en movimiento.

Por su parte, Rodríguez (1998) apuntaba que, tradicionalmente, en el entorno de la comunicación de masas, el sonido ha sido relegado a un segundo plano frente a la imagen; tanto en el ámbito productivo como en el universo de la investigación, se ha ido arrastrando al sonido como algo inevitable, pero de segunda categoría frente a la imagen.

No obstante, parece que en los últimos años se percibe, en general, un tímido proceso de cambio al respecto. Diversos investigadores destacados; especialistas en sonido, como Chion (1993) o Altman (1992), e investigadores en filmografía, como Bordwell & Thompson (2010), afirman que en el cine, por fin, este comienza a recibir la atención que se merece. En el ámbito germanoparlante, y relacionados con la creación fílmica, Flückiger (2001), Sonnenschein (2001) o Lensing (2009) se refieren al diseño del sonido fílmico o al poder expresivo de la música, la voz o los efectos sonoros en el cine.

Incluso en los Estudios de Traducción, aquellos relacionados con la accesibilidad, Benecke (2014) afirma categóricamente *Der Ton macht die Audiodeskription*, y no se refiere el autor a la forma de locutar los bocadillos de audiodescripción para personas ciegas, sino al hecho de que en demasiadas ocasiones el

---

<sup>9</sup> En: <http://soundsthetics.blogspot.com.es/>. Blog de Jorge Ruiz Cantero, profesor de la Universidad de Valencia y licenciado en Comunicación Audiovisual.

audiodescriptor desprecia el sonido como lenguaje funcional que contribuye decididamente al sentido del texto filmico. Se sacrifica el sonido, según el autor, para favorecer la explicación de un estado emocional por parte de un personaje, por ejemplo, cuando éste podría quizá inferirlo gracias al componente de sonido de la película. De hecho, el propio autor, preocupado por la coherencia ulterior, se pregunta (ibíd.: 110):

Welche Informationen im Ausgangsmaterial sind bereits im Ton erhalten und können somit für die Translationshandlung ignoriert werden? Welche Probleme ergeben sich aus der Notwendigkeit, Translat und Ton am Ende wieder zu eiener kohärenten Einheit zu verschmelzen?

Este es un tipo de coherencia al que hacíamos referencia en el capítulo anterior cuando hablábamos de la existencia de información sonora que posiblemente se infiera y no sea necesario traducirla (el tono de voz de una persona ebria mientras se comporta como tal en un ambiente o escena filmica que necesariamente lo promueve), mientras que disponemos de otros sonidos que, no solo no se infieren y su traducción es obligatoria, pero que además cuando se traducen, no tiene como resultado un producto homogéneo, ni entre diferentes traductores, ni siquiera en el marco de un mismo profesional.

Estos autores en general han aportado y propuesto diversos y valiosísimos enfoques sobre el tema, aunque no hayan ejercido suficiente influencia como para imponer una reconsideración del conjunto del cine desde una perspectiva más científica y darle al sonido el lugar que debería ocupar. Parece que en los últimos años, precisamente en el cine, ámbito que nos ocupa, por fin comienza el sonido a recibir la atención que se merece y, tal como indica Ruiz (2011: 3) "quizás éste pueda abandonar su posición de desventaja frente a la imagen".

Chion (2008: 10) señala que, por regla general, se suele decir ver una película o una emisión y que se ignora la modificación que el sonido aporta a las imágenes, aunque es más que obvio que los dos canales por los que se transmite el mensaje son necesarios. El autor recuerda que (ibíd.: 10): "no se ve lo mismo cuando se oye; no se oye lo mismo cuando se ve" y en su obra de 1993 subraya la importancia del sonido en relación con la imagen, destacando el valor añadido que representa sobre ella y la forma en que la enriquece. Del mismo modo, este valor añadido repercute también en el propio sonido (ibíd.: 10): "si el sonido hace ver la imagen de modo diferente a lo que esta imagen muestra sin él, la imagen, por su parte, hace oír el sonido de modo distinto a como éste resonaría en la oscuridad". Un paso más allá, Rodríguez (1998) afirma que la

capacidad expresiva del sonido en cualquier audiovisual, más que enriquecer la imagen actuando de manera subordinada a ésta, modifica la percepción global del receptor, precisamente por ser menos consciente que la visual (Nieto, 1996), ya que depende de elementos ajenos a nuestra voluntad. Este hecho otorga al sonido un gran poder expresivo, mayor si cabe que el de la imagen. Sin embargo, en realidad, la alianza entre la imagen y el sonido ha sido y es fundamental en el mundo audiovisual, tanto para la primera como para el segundo. La mejor prueba de ello es el texto cinematográfico.

Si bien en 1958, el teórico y compositor Pierre Schaeffer, fue pionero en proponer un verdadero estatuto teórico del sonido como objeto de recepción, no es hasta la década de los 70 cuando empieza a analizarse de manera más normalizada. Siempre en el seno de estudios cinematográficos, de hecho, los primeros artículos sobre el tema se han encontrado en la revista *Cahiers du Cinéma*. Sin embargo, algunos autores como Castells (2012: 104) siguen insistiendo en que actualmente existe una gran preocupación por el sonido, mientras que, por otra parte, Chion (1999: 18) señala que a pesar de que el sonido se encuentra inmerso en nuestra vida cotidiana, así como en las artes audiovisuales, sonoras y musicales, este es un tema prácticamente reciente.

El mundo académico tampoco ha abordado este aspecto hasta los últimos años. Tímidamente van realizándose estudios en los que parece que comienza a quedar lejos esa visión secundaria del sonido, reconociendo su importancia a la hora de interpretar la imagen, porque no solo ayuda y complementa, sino que opera como coactuante de la percepción o como marcador de la imagen, en el sentido de que la puntúa, dándole coherencia. El sonido cierra la imagen, le da una Gestalt, tal como expresa Chion en su obra *Audiovisión* (1990/1999), es decir, una proyección puede considerarse una especie de proceso robótico, automático, una sucesión de imágenes a la cual el sonido le otorga sentido. Este es el valor que el sonido añade a la imagen, ya que influye de manera determinante y decisiva en la percepción del movimiento y velocidad de la imagen, al punto que Chion (ibíd.) llega a afirmar que el sonido es el movimiento en el cine.

En la misma línea que el autor citado, Rodríguez (1998) sostiene que, aunque el conocimiento sobre la percepción y la narración visual ha avanzado con mucha más rapidez que el existente sobre la narración sonora, no por ello ésta deja de ser menos importante. Su capacidad para modificar la comprensión de la imagen está en manos del cineasta. Sólo él decide cómo debe ser interpretada y, para ello, recurre a aspectos sonoros como el nivel, el tono o el timbre.

Si esto es así, como algunos estudiosos apuntan (Ruiz, 2010; Chion, 1993, 1999, 2008; Lensing, 2009; Bordwell y Thompson, 2010) nos resulta incomprensible que se haya estudiado tan poco el sonido en relación con la imagen. No entendemos las razones de esta situación de desequilibrio, ya que dentro de la imagen se reconocen todos su procesos de elaboración (encuadres, montajes, movimientos de cámara, etc.), mientras que el sonido de un filme parece emanar de un modo natural a partir de lo visual, tal como señala Ruiz (2010: 1): "es como si siempre hubiera estado ahí de manera invisible creando un efecto engañoso", y Chion denominaba valor añadido<sup>10</sup>.

Mientras que hace tiempo que se habla de gramática de la imagen (Metz, 1973; Casetti, 1994, entre otros) para intentar comprender el discurso filmico por ejemplo desde el estructuralismo, desde el que se analiza la codificación y el lenguaje filmico, nos parece extraño que no se hayan realizado en el marco de la TEM (Traducción para Entornos Multimedia) estudios que hayan profundizado más en el concepto físico del sonido como objeto de la acústica y del propio discurso cinematográfico, obviamente contemplándolo en estrecha relación con la imagen, dado que en lo que sí hay acuerdo es en que ambos conforman la narración filmica.

Esta falta de atención al sonido se aprecia igualmente en las modalidades traductoras de la SB y SpS. Son numerosas las investigaciones que en los últimos tiempos se han realizado al respecto, pero apenas se encuentran estudios que profundicen en el sonido, sus categorías y características, ni para la recepción de personas normo-oyentes ni, y quizá como consecuencia de ello, para receptores sordos.

Ante este vacío evidente, hemos partido en el presente capítulo de la idea de que el sonido y el análisis de su interpretación por parte de personas normo-oyentes configuran un tipo de texto excepcional y semióticamente coherente que implementa y se interconecta en el discurso audiovisual con otro tipo de texto caracterizado por otro modo semiótico, que es el de la imagen. Por consiguiente, nos atreveremos a negar la subordinación del sonido a la imagen, sobre todo en lo que al análisis del proceso traductor de sonidos a imágenes en el SpS se refiere, ya que partimos de la base de que en esta modalidad de traducción el sonido puede entenderse como un conjunto de signos y códigos semióticos que en su conjunto configuran un tipo de texto origen. No existe, que conozcamos obra alguna que recoja el hecho de que el profesional de la

---

<sup>10</sup> Un ejemplo del papel secundario del sonido se refleja en los premios de la Academia, también conocidos como Los premios Óscar. Su primera edición fue en 1929 y hasta un año después no incluyeron la categoría de Mejor sonido. Un poco más adelante, en 1934 añadieron las categorías de Mejor banda sonora y Mejor canción original y, por último, en 1963 Mejor edición de sonido.

subtitulación para personas sordas es realmente un multiespecialista en imagen y sonido. Sin embargo, es el audio, o más bien, el conjunto de elementos relacionados con el sonido lo que el traductor profesional de SpS debe conocer en toda su complejidad para así poder transmitir la función comunicativa pretendida y, de este modo, poder plasmarlo de forma óptima en el producto traducido final.

El sonido posee una naturaleza física resultado de su origen como producto que surge en un medio concreto. Además, es susceptible de ser estudiado relacionado con la forma en que lo percibe el ser humano y cómo éste lo interpreta y reacciona ante lo que le provoca.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, en el siguiente apartado, explicaremos los elementos clave de la naturaleza física del sonido que, desde nuestro punto de vista, debería conocer cualquier subtitulador profesional para ser capaz de tomar decisiones adecuadas y coherentes, así como utilizar estrategias traductoras idóneas en su labor. Es decir, la estructura del componente del sonido debería ser una de las competencias fundamentales del subtitulador profesional. Tengamos en cuenta que en el ámbito de la traducción accesible, adquiere una muy especial relevancia la utilización recurrente, consciente y apropiada de estrategias traductoras relacionadas con o conectadas a determinados elementos conceptuales: chillido o chirrido en sonido o incluso picado o contrapicado en imagen.

Esto a su vez, debería crear convenciones traductológicas compartidas de tal modo que los receptores sordos o con diversidad funcional no tuvieran que adivinar con cada película o incluso escena el resultado de estas convenciones. Es diferente la interpretación consciente por parte del traductor de sonidos interpretables y otra, por ejemplo, la decisión de recurrir a la traducción del origen del sonido (puerta), el tipo de sonido humano/no humano (chirrido), sus características fisiológicas (agudo) o incluso su funcionalidad (terrible o de terror, agradable).

El receptor normo-oyente y con capacidad de visión adecuada es capaz de inferir, complementar o interpretar múltiples códigos semióticos, adecuando así lo que ve con lo que percibe por el oído o al revés, incluso en situaciones de expresión poco canónica. Es profesionalmente imperdonable que a los receptores con disfuncionalidad sensorial auditiva no se les proporcione esta posibilidad de forma coherente. Quizá lo que estamos defendiendo en estas páginas no sea tanto que la profundidad y adecuación de la traducción de elementos conceptuales sea errónea, como que en general se carezca

de una coherencia interpretativa y traductológica sobre el sonido por parte del colectivo de profesionales.

Además, esta falta de homogeneidad viene determinada por dos factores: el primero, de índole socioeconómico que, en parte, se debe al desinterés de la industria del sector por unificar criterios y establecer normas profesionales. De hecho, muchas de ellas (distribuidoras, productoras) carecen de una política de accesibilidad, a pesar de conocer el fenómeno. Por otro lado, la falta de homogeneidad está claramente relacionada con el desconocimiento generalizado de un fenómeno, el sonido, que a lo largo de la historia de la humanidad le ha ayudado a subsistir desde el punto de vista antropológico; desconocimiento teórico que ha sido heredado por los subtituladores, así como los académicos responsables de las diferentes modalidades de traducción.

En lo que sigue, nos adentraremos en el mundo del sonido. Atrevimiento que hemos de amortiguar con la delimitación del estudio, y con el intento de centrarlo en determinados factores a modo de pilotaje para otros estudios venideros. Las características, la composición, el origen y proceso de creación de diferentes tipos de sonido serán objeto de estudio de los siguientes apartados, siendo consciente de lo inabarcable del fenómeno e intentando de seleccionar aquello que sea absolutamente relevante, si no determinante para la traducción que nos ocupa.

## **4.2. Características del sonido**

Tradicionalmente, el sonido físico y sus características han sido objeto de estudio principalmente de numerosos científicos e ingenieros. No obstante, tal como hemos comentado en la introducción de este capítulo, a partir de la década de los 90 algunos, aunque escasos, investigadores del ámbito cinematográfico y de la lingüística comenzaron a interesarse por la imperante necesidad de conocer la naturaleza del sonido físico para poder entenderlo y estudiarlo a nivel fónico, léxico y sintáctico.

Alton y Pohlmann (2005: 7) señalan la importancia del desarrollo del séptimo arte y la clara influencia que ha supuesto la acústica del sonido para todas las culturas:

But in today's binary world, is acoustics still important? Consider this: our eyes close when we sleep and we cannot see in the dark; someone can sneak up on us from behind. But from birth to death, awake or sleep, in light and in dark, our ears are always sensitive to our world all around us. Whether we are hearing sounds of technology, the properties of acoustics and the way that architectural spaces affect those sounds is woven into every moment of our lives. Is acoustics important? You bet it is.

El ya citado Chion (1999: 27) indicaba que los sonidos nos evocan recuerdos; a pesar de su fuerte volumen o de su cercanía o incluso si son fuentes sonoras de pequeña dimensión, suponen para cada persona un significado de diferente importancia, según sus prioridades. Es lo que Claude Bailblé (citado en Chion, 1999: 28) denomina imagen-peso del sonido, es decir, la representación de la potencia de la causa en relación a nuestra propia escala. Aunque la denominación resulte extraña, se refiere al hecho de que, por regla general, cuando oímos un sonido y desconocemos su procedencia, el oyente busca, de forma consciente o inconsciente, qué lo causa, el tamaño de la fuente, la volubilidad o incluso, si se trata de algo pequeño o grande en relación al receptor. Evidentemente, no es lo mismo un sonido y/o ruido lejano que uno cercano. Esta clasificación se encuentra ligada a nuestra propia experiencia y a la clasificación que hacemos de cada uno de ellos en nuestra propia escala. Es obvio que la escala auditiva de las personas normo-oyentes es diferente a la de las personas con discapacidad auditiva. No obstante, todo oyente intenta buscar la imagen-peso de un sonido, aunque, dado que el sonido se mueve rápidamente, a veces este hecho no resulta tan fácil, ya que existen algunos sonidos, como el viento, que no poseen características específicas que nos permitan decidir si son fuertes o débiles, lejanos o cercanos, etc. Sin embargo, instintivamente buscamos su localización. Porta (1998: 112):

La percepción, como primer eslabón de la cognición, supone siempre una atención selectiva que prioriza unos aspectos sobre otros. El más primario de todos ellos es la localización de la fuente sonora.

Una vez reconocemos la fuente sonora de un sonido hay que otorgarle una identidad o una denominación, esto es, clasificarlo según la percepción del oyente. La localización del foco depende, por un lado, de la naturaleza del propio sonido y, por otro, de las condiciones acústicas del entorno de la fuente sonora (Rumsey, 2009: 54):

Todo ello tiene que ver también con la interpretación que nuestro cerebro realiza en función de las diferencias de fase, de tiempo, de amplitud o del contenido espectral captadas por nuestros oídos. La percepción espacial depende fundamentalmente del hecho de que tenemos dos oídos, aunque se ha demostrado que también se toman ciertas referencias monoaurales; en otras palabras, lo que realmente importa son las diferencias entre las señales captadas por ambos oídos.

En el apartado 3.3. se analizarán en detalle las cuestiones relacionadas con la percepción del sonido, así como la manera de proporcionarle una terminología adecuada.

Sin embargo, antes, explicaremos los conceptos más relevantes de la física del sonido que nos ayudarán a entender aquellas características básicas de las que consta, siempre desde un proceso previo de selección, ya que atendemos en primer lugar aquellas que nos parecen relevantes para la traducción de este complejísimo fenómeno llamado sonido.

#### **4.2.1. La naturaleza física del sonido**

Desde un punto de vista físico, el sonido es la sensación psicofisiológica percibida por el oído, debida a las variaciones rápidas de presión en el aire. Consiste en la vibración mecánica que se propaga por un medio elástico que, normalmente, es el aire, pero también se puede transmitir por otros espacios, ya sean sólidos, líquidos o gaseosos. El sonido se produce por un cuerpo en vibración y se transmite en forma de onda de presión o, en palabras de Rumsey (2009: 21), se origina cuando un objeto o fuente sonora vibra y crea un movimiento en el aire que lo rodea. Sin embargo, cuando nos referimos al sonido audible por el oído humano, éste se define como una sensación percibida en el oído originada por la vibración que se propaga en un medio elástico en forma de ondas.

Konstantinidou (2012: 38) refleja ambos puntos de vista en la siguiente definición:

El sonido puede ser visto como un movimiento ondulatorio en el aire u otro medio elástico; en este caso, se trata de un estímulo. El sonido también puede ser visto como una excitación del mecanismo del oído humano que da lugar a su percepción; en este caso, es una sensación. [...] El sonido es una onda, concretamente de carácter mecánico y, más concretamente, longitudinal.

Cuando un cuerpo vibra en el aire, transmite su vibración a las “partículas de aire” que lo circundan. Esto produce pequeñas “olas” que se expanden en forma de esferas concéntricas en todas direcciones; tarde o temprano, éstas alcanzan nuestro tímpano y se inicia el mecanismo de la audición.

Por su parte, los estudiosos Rumsey y McCormick (2014: 21) apuntan que el sonido tiene su origen en el momento en que un cuerpo u objeto (fuente o foco sonoro) vibra y se origina un movimiento en el aire que lo rodea. Así pues, cuando un cuerpo se mueve en el aire, éste perturba la presión y el aire del medio que le envuelve causando cambios en la misma. Acto seguido, transmite dichas vibraciones a las partículas del medio en el que se encuentra, de modo que se producen unas pequeñas ondas de sonido que se propagan en todas direcciones hasta que alcanzan nuestro tímpano y comienza el proceso de audición en el receptor que las capte.

De las propuestas anteriores, se deduce que para que se produzca un sonido, es necesario que existan tres componentes fundamentales: un emisor o cuerpo material que vibre, un medio elástico transmisor de esas vibraciones y, por último, un receptor que las capte mediante el estímulo del sentido auditivo. Es lo que, como indica Labrada (2009: 113), nos proporciona la mayor cantidad de información sobre nuestro entorno:

La audición es, sin duda, junto a la visión, uno de los sentidos que brinda al ser humano la mayor cantidad de información sobre el medio circundante. Para que se produzca la sensación sonora es necesaria la presencia de varios elementos que constituyen la cadena sonora elemental: la fuente sonora, el medio transmisor y el receptor del sonido.

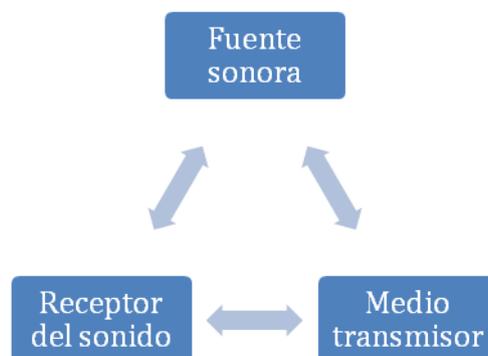


Fig. 4.1. Elementos de la cadena sonora elemental

En el caso de una persona normo-oyente, una fuente sonora es aquella de la cual proceden las vibraciones mecánicas o el emisor que las produce, provocando una sensación auditiva a través de cambios de presión. El ser humano consigue asociar un sonido que capta, con su correspondiente fuente sonora mediante la denominada técnica binaural. Los sonidos son captados por los dos oídos gracias a que están físicamente separados; nuestro cerebro se vale de este hecho para conjugar la información recibida y

compara las dos señales captadas para conseguir así la situación exacta de la fuente sonora. Alton & Pohlmann (2005: 56) explican este proceso desde la localización de la fuente sonora hasta la interpretación cerebral de la siguiente manera:

The perception of the location of a sound source begins at the external ear, the pinna. Sound reflected from the ridges, convolutions, and surfaces of the pinna combines with the unreflected direct sound at the entrance to the auditory canal. This combination, now encoded with directional information, passes down the auditory canal to the eardrum and then to the middle and inner ear and finally to the brain for interpretation.

Asimismo, los autores señalan que, según la forma en la que una fuente sonora emita las vibraciones mecánicas que forman un sonido, podemos encontrar tres tipos de fuentes: puntual, lineal y plana. La primera es aquella que radia un sonido de forma continua y de manera uniforme en todas las direcciones; es decir, emite energía sonora de forma esférica. Por lo tanto, su intensidad acústica decrece a gran velocidad conforme nos vamos alejando de dicha fuente. La segunda emite un sonido de forma continua a lo largo de una línea imaginaria denominada eje. A diferencia de las fuentes puntuales, las lineales radian energía sonora de forma cilíndrica, por lo que la intensidad acústica que emiten decrece a menor velocidad según nos vamos alejando de dicha fuente. El último tipo es la fuente plana que solo emite un sonido en una única dirección, un ejemplo sería un tubo en un recinto cerrado.

Cada fuente emite el sonido en forma de ondas o vibraciones y variaciones de presión que se propagan en un medio elástico y vienen explicadas por los citados investigadores (2009: 396) como:

Sound waves are longitudinal waves; that is, they actually oscillate (expand and contract) in the direction of propagation. As the sound waves expand and contract, they cause high-pressure and low-pressure regions. The instantaneous pressure on opposite sides of a pressure minimum has opposite polarity. The pressure on one side is increasing, while the pressure on the other side is decreasing.

Todas las ondas comparten algunas propiedades y características especiales básicas; no obstante, algunas de ellas se pueden distinguir de otras dependiendo de ciertas particularidades visibles y no visibles que hacen que se comporten de manera distinta a las demás. De este modo, se pueden clasificar de la siguiente forma:

# Tipos de ondas

## Según la dirección de propagación

- Longitudinales
- Transversales

## Según la dimensión de propagación

- Unidireccionales
- Bidireccionales
- Tridireccionales

## Según el medio de propagación

- Mecánicas
- Electromagnéticas

## Según su repetición

- Periódicas
- No periódicas

Tabla 4.1. Tipos de ondas

Según la dirección de vibración de las partículas y de propagación de la onda, estas se pueden dividir en dos, ondas longitudinales y transversales. Las primeras son aquellas en las que las partículas se mueven en la misma dirección en la que viaja la onda. Sin embargo, en las segundas, las partículas vibran perpendicularmente a la dirección en la que se propaga la onda. En ambos casos, las partículas oscilan alrededor de un punto de reposo y no se desplazan hacia el final, es decir, lo que se transmite o propaga a través del medio es la energía o vibración, no la materia.

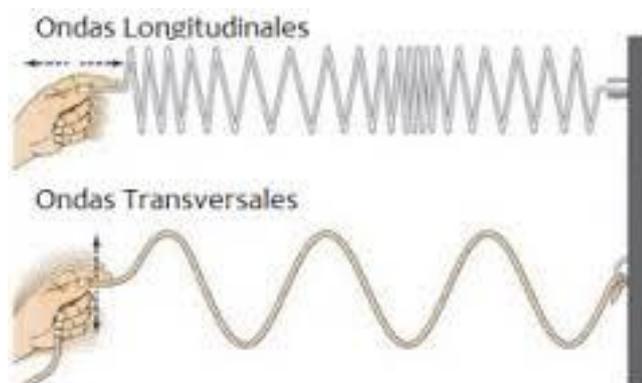


Figura 4.2. Ondas longitudinales y transversales

Por otro lado, según la dimensión de propagación de la onda, pueden ser unidireccionales, también conocidas como ondas planas. Tal como su nombre indica, se propagan en una sola dirección. Las ondas bidireccionales, por su parte, se transmiten en dos direcciones, mientras que las tridireccionales u ondas esféricas lo hacen en tres direcciones, debido a que sus frentes de ondas son esferas concéntricas que salen de la fuente de perturbación expandiéndose en todas direcciones.

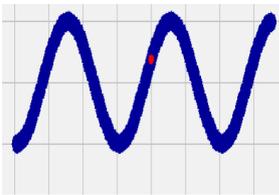


Fig. 4.3. Ondas unidireccionales

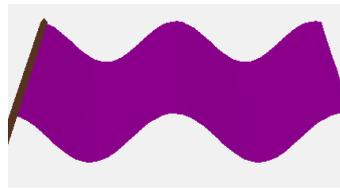


Fig. 4.4. Ondas bidireccionales

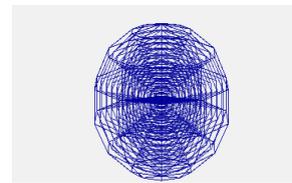


Fig. 4.5 . Ondas tridireccionales

Si tenemos en cuenta el medio que necesitan para propagarse, nos encontramos con dos tipos de ondas: mecánicas y electromagnéticas. Las primeras son aquellas que necesitan propagarse a través de un medio material (aire, agua, cuerpo sólido). Además, dicho medio debe ser elástico y no rígido para permitir la transmisión del sonido. Sin embargo, las segundas no precisan de un medio para propagarse, ya que lo hacen en el vacío.



Fig. 4.6. Ondas mecánicas



Fig. 4.7 Ondas electromagnéticas

Para finalizar, en cuanto a la forma de onda en su repetición nos encontramos con ondas periódicas, que resultan de numerosas perturbaciones sucesivas del medio y se producen a intervalos regulares y con ondas no periódicas que son aquellas que no se producen a intervalos regulares y no mantienen su forma de onda.

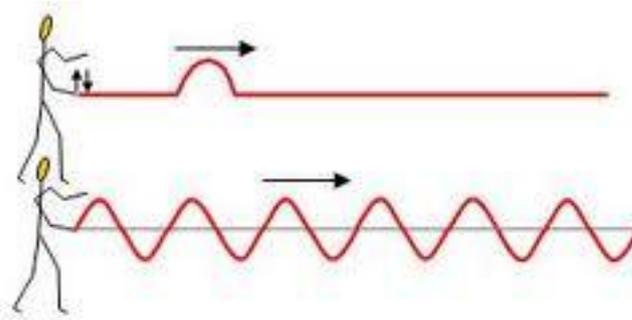


Fig. 4.8. Ondas periódicas y no periódicas

En cualquiera de estos tipos, lo que distingue una onda de otros fenómenos naturales en los que existe un desplazamiento neto de la materia es que en ellas es la energía del movimiento lo que se transmite de una partícula a otra, no las partículas en sí (Konstantinidou, 2012: 36). Cuando le gritas a una persona, la onda de sonido atraviesa un lugar concreto, pero las moléculas de aire no recorren esa distancia. Estamos familiarizados con el hecho de que la energía y el ímpetu se transporten de un lugar a otro en virtud del movimiento de las partículas; el movimiento ondulatorio proporciona una manera alternativa de que ambos se muevan de un lugar a otro, sin que las partículas materiales hagan ese viaje (Konstantinidou, 2012: 33).

De la clasificación anterior, podemos concluir que las ondas sonoras son ondas mecánicas, ya que éstas viajan a través de un medio y se desplazan de su posición normal; y son longitudinales, debido a que sus partículas se desplazan en la misma dirección de la onda. Su velocidad varía según la elasticidad del medio, así como de las características mecánicas del medio portador: algunas son extremadamente rápidas, como la luz, y otras más lentas como las olas del mar. El efecto neto resultante es que las partículas individuales no viajan realmente, pero el resultado es que se genera una onda que parece moverse alejándose de la fuente sonora. La velocidad a la que se aleja depende de la densidad y elasticidad de la sustancia que atraviesa. En el aire, esta velocidad es relativamente baja, comparada a la velocidad a la que el sonido viaja a

través de la mayoría de los sólidos. Esto se debe a que las fuerzas de cohesión entre las partículas son mayores en los sólidos que en los líquidos y los gases, por lo que la velocidad del sonido aumenta a medida que se incrementa la cohesión entre las partículas del medio.

Para el lego, descifrar, descodificar, e incluso llegar a separar el concepto de sonido propiamente dicho de los diferentes conceptos que lo componen, es decir, el entramado de su estructura, es tremendamente difícil. A partir de este momento, dejamos los preámbulos e iniciamos el análisis por excelencia de lo que el oído humano es susceptible de percibir, interpretar y de darle sentido. Así pues, intentaremos romper este silencio sin entrar aún en como lo hace de facto.

#### 4.2.2. Parámetros de la onda sonora

Dado que el sonido se propaga en forma de ondas, conviene estudiar las características que éstas poseen y, por lo tanto, el tipo de elementos que serán relevantes para su traducción. La física del sonido (Rumsey y McCormick, 2006: 1-2) indica que los tres parámetros fundamentales que las componen son la amplitud, la frecuencia y la longitud de onda. Estos quedan a su vez condicionados por las características de la sensación auditiva, es decir, cómo se perciben las ondas y, finalmente cómo modifican la percepción del usuario desde el punto de vista físico.

Parámetros	Unidad de medida	Propiedades audibles
Amplitud	Decibelios (dB)	Sí (0 a 20 dB)
Frecuencia	Herzios (Hz) o ciclos por segundo (cps)	Sí (20 Hz a 20 kHz)
Longitud de onda	Metros (m)	No

Tabla 4.2. Parámetros de la onda sonora

La amplitud es la máxima distancia desde el punto más alto de la onda hasta la base de la misma y está relacionada con el nivel sonoro cuando éste es finalmente percibido por el oído (Rumsey, 2009: 21), es decir, este parámetro se relaciona con

la intensidad sonora<sup>11</sup> que se traduce para el receptor en sonidos fuertes y débiles. Asimismo, el nivel sonoro depende en gran medida de la naturaleza del sonido (Rumsey, 2009: 52): una menor amplitud de onda nos producirá un sonido débil, mientras que una mayor amplitud, nos proporcionará un sonido fuerte.

La amplitud se mide en decibelios (dB) que es la principal unidad de medida utilizada para el nivel de potencia o nivel de intensidad del sonido. Es evidente que el oído humano no es capaz de percibir todos los sonidos y que existe un umbral mínimo de audición que varía entre 0 y 120 dB. Si la amplitud de un sonido supera ese límite, numerosos autores como Labrada (2009: 142) señalan que a continuación, comenzará a producirse una sensación dolorosa también conocida como umbral del dolor o límite superior de la audición.

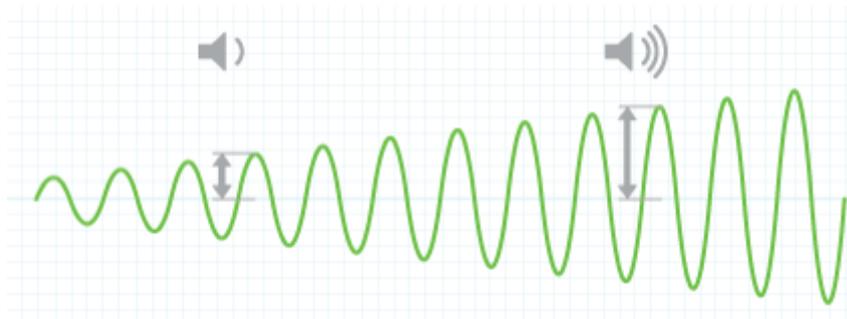


Fig. 4.9. Sonido débil (izquierda) y sonido fuerte (derecha)

El segundo parámetro, la frecuencia es la velocidad con la que oscila la fuente en una unidad de tiempo y depende de la longitud de onda y de su velocidad. Alton y Polhmann (2009: 1) la definen como: "frequency is an objective property of sound; it specifies the number of waveform repetitions per unit of time (usually one second)". Tal como mencionan los autores, la unidad de tiempo es el segundo. La frecuencia, por tanto, se mide en hercios (Hz) o ciclos por segundo (cps)<sup>12</sup>. Además, está asociada auditivamente a la tonalidad del sonido (Labrada, 2009: 117), por lo

---

<sup>11</sup> Llegados a este punto, nos gustaría señalar que algunos términos, tales como intensidad, se irán explicando a lo largo del capítulo. Tal como iremos observando, los vocablos de las características de las ondas sonoras y los de los parámetros del sonido están interrelacionados entre sí por lo que cada uno de ellos se explicará en el apartado donde sea más relevante su definición.

<sup>12</sup> La unidad de la frecuencia es el ciclo por segundo o hercio (hertz), en honor a Heinrich R. Hertz que fue el científico que la descubrió.

que las frecuencias más bajas se corresponden con los sonidos graves y las altas con los sonidos agudos<sup>13</sup>.

La frecuencia es la relación inversa del tiempo entre transiciones de la onda (Rumsey, 2009: 23): cuanto más corto es el espacio de tiempo entre oscilaciones de la fuente, mayor es la frecuencia. El oído humano es capaz de percibir sonidos con frecuencias comprendidas entre 20 Hz y 20 kHz, esto también se denomina como margen de frecuencias o espectro de audio.

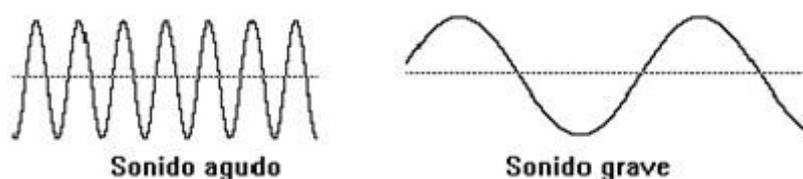


Fig. 4.10. Representación de frecuencias bajas (izquierda) y frecuencias altas (derecha)

Finalmente, la longitud de onda consiste en la distancia física existente entre una onda y otra o según Rumsey (2009: 21): "la separación que hay entre dos picos adyacentes de compresión o descompresión, conforme la onda viaja en el aire".

La longitud de onda se representa con la letra griega lambda ( $\lambda$ ) y su unidad de medida es el metro (m). Esta depende de lo rápido que viaje el sonido, que aproximadamente es de 340 metros por segundo (m/s). Este parámetro junto al de la frecuencia se relacionan entre sí y son inversamente proporcionales. A mayor frecuencia menor longitud de onda y a menor frecuencia mayor longitud de onda.

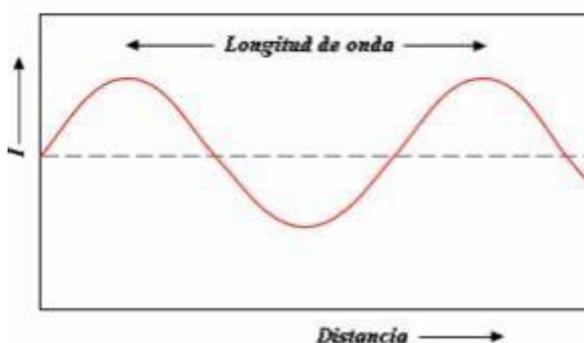


Fig. 4.11. Representación gráfica de la longitud de onda.

Una vez analizados los parámetros que posee la onda sonora y cómo ésta se comporta, en el siguiente apartado explicaremos la composición y tipología de las

<sup>13</sup> Tomamos nota para nuestra clasificación final del sonido en función de su frecuencia.

características del sonido. Observaremos, pues, que los parámetros de las ondas sonoras nos permitirán comprender mejor los del sonido y que, inversamente, estas cualidades también nos ayudarán a entender las características intrínsecas de las ondas sonoras.

### **3.2.3. Características del sonido: composición y tipología**

Los sonidos que nuestros oídos captan y transmiten al cerebro, se deben a fluctuaciones de presión en el aire que está en contacto con el tímpano<sup>14</sup>. Cuando escuchamos un sonido, nuestros oídos pueden diferenciar si este es grave, agudo, fuerte o débil, además de distinguir su procedencia. Los elementos que nos permiten distinguirlos son los denominados parámetros o cualidades del sonido, es decir, aquellas características intrínsecas fundamentales que definen y determinan un sonido y constituyen la base de toda expresión sonora. De acuerdo con las características del sonido que veremos en este apartado, aunque desconozcamos la fuente de origen, podemos determinar el nivel de peligro o placer que se esconde detrás de cualquier sonido (Labrada, 2009: 23). Resulta más que interesante para nuestro estudio el hecho de que las propias características del sonido nos indiquen que se está produciendo un fenómeno que puede resultar peligroso<sup>15</sup>.

Desde el punto de vista físico, el sonido posee características subjetivas y objetivas y curiosamente todas ellas están relacionadas con los parámetros de las ondas.

---

<sup>14</sup> Véase apartado 4.3.

<sup>15</sup> Estamos convencidos de que en antropología cultural existen respuestas a la cuestión de por qué nuestro oído se especializó en seleccionar precisamente estas funciones del sonido frente a otras.

Características del sonido	
Características subjetivas	Características objetivas
Altura, tono o entonación	Difracción
Intensidad	Reflexión
Timbre	Absorción y atenuación
Duración	Eco
	Resonancia

Tabla 4.3. Características del sonido

Tal como figura en la tabla anterior, las cualidades subjetivas principales del sonido son: altura, intensidad, timbre y duración. Hemos analizado y estudiado otras consideraciones que han derivado en diversas clasificaciones, como la de Kostantinidou (2012) que solo habla sobre tres cualidades; la clasificación de Labrada (2009) que incluye el ritmo a su listado o Gustems (2012) que las engloba en cuatro. Precisamente esta última clasificación, por ser la más aceptada y haber tenido mayor repercusión investigadora, ha sido la elegida para nuestro trabajo. Comencemos pues a contrastar la información y a considerar especialmente aquellos elementos que resultarán de interés a nuestro estudio.

	Kostantinidou (2012)	Labrada (2009)	Gustems (2012)
<b>Altura</b>	✓	✓	✓
<b>Intensidad</b>	✓	✓	✓
<b>Timbre</b>	✓	✓	✓
<b>Duración</b>	X	✓	✓
<b>Ritmo</b>	X	✓	X

Tabla 4.4. Diferentes clasificaciones de las características del sonido

La altura es la propiedad más determinante del sonido, tanto de los sonidos simples como de los complejos ya que, concretamente mediante la altura, el oído es capaz de asignar un lugar en la escala musical y permite, por lo tanto, distinguir entre sonidos graves, medios y agudos. No obstante, precisamente estos dos conceptos

son relativos o subjetivos, puesto que un mismo sonido puede ser grave o agudo, dependiendo del sonido con el que se compare. A veces, incluso puede ser difícil comparar la altura de dos sonidos distintos por factores como la diferencia de timbre entre ellos o porque el ruido que se perciba se incluya en la percepción de cada uno.

La calidad de agudo o de grave de un sonido es lo que llamamos altura o tono. Es una sensación que tendemos a unificar para cada sonido: siempre que es posible, nuestro oído asigna a un sonido una única altura. Los sonidos de frecuencia más alta se perciben como más agudos, los de más baja, como más graves. (Kostantinidou, 2012: 41).

La magnitud física que está asociada a la altura es la frecuencia, debido al número de vibraciones por segundo, a mayor número de vibraciones más agudo es el sonido y a menor número más grave. Por ese motivo, junto a la frecuencia, en la percepción sonora del tono intervienen otros factores de carácter psicológico. Los sonidos agudos excitan más el sistema nervioso que los graves. Este fenómeno se usa generalmente en señales acústicas universales (pitidos, sirenas...) que en general suelen ser muy agudas; además, la intensidad ayuda a subrayar dichos sonidos.

En cuanto al tono, en relación a la frecuencia, representa la posición del sonido en la escala musical, estableciéndose que la sucesión de sonidos de diferentes alturas produce una melodía. Para Alton y Pohlmann (2005:1) el tono consiste en:

On the other hand, pitch is a subjective property of sound. Perceptually, the ear hears different pitches for soft and loud 100-Hz tones. As intensity increases, the pitch of a low-frequency tone goes down, while the pitch of a high-frequency tone goes up. [...]At a high intensity, however, the ear hears the pure tones in the 150- to 300-Hz octave relationship as a pleasant sound. We cannot equate frequency and pitch, but they are analogous.

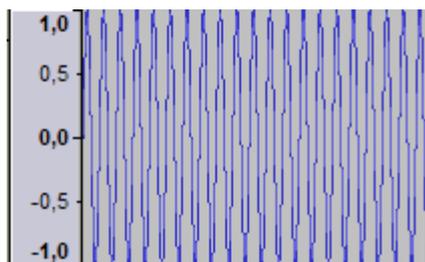


Fig. 4.12. Sonido agudo

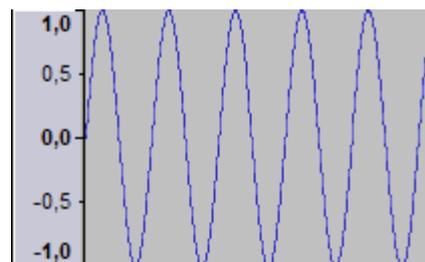


Fig. 4.13. Sonido grave

La característica de la intensidad se refiere a la cantidad de energía que fluye por el medio por donde se transmite el sonido como consecuencia de la propagación de la onda. Se trata de la cualidad que define si un sonido es fuerte o débil respecto a otro. Al igual que la altura, es un concepto relativo, ya que depende de la magnitud de la sensación sonora, la distancia a la que se encuentre situado el foco sonoro del oyente y de la capacidad auditiva de éste.

La intensidad del sonido percibido o la propiedad que hace que éste se capte como fuerte o como débil, guarda relación con la de la onda sonora correspondiente. Se trata de una magnitud que nos da una idea de la cantidad de energía que fluye por el medio como consecuencia de la propagación de la onda. Por lo tanto, la energía de oscilación de la onda determina la intensidad del sonido: a mayor energía de oscilación, más fuerte será el sonido. Kostantinidou (2012: 41) explica la intensidad como sigue:

Se define como la energía que atraviesa por segundo una unidad de superficie dispuesta perpendicularmente a la dirección de propagación. Equivale a una potencia por unidad de superficie y se expresa en  $W/m^2$ . La magnitud de la sensación sonora depende de la intensidad acústica, pero también depende de la sensibilidad del oído.

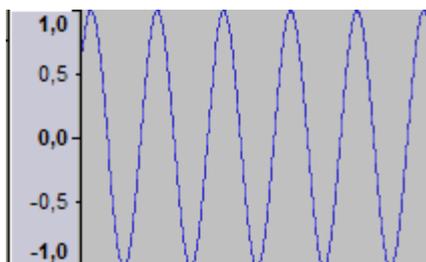


Fig. 4.14 Sonido fuerte

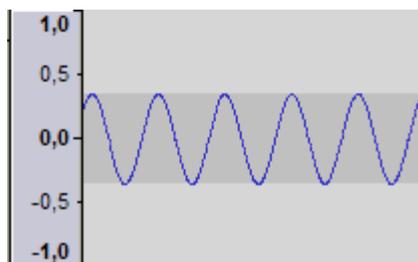


Fig. 4.15. Sonido suave

La intensidad del sonido guarda relación con la amplitud de las ondas sonoras, designadas por decibelios (dB) y medidas por el sonómetro. Etimológicamente esta palabra significa intención, es decir, este rasgo, en un sonido, estará relacionado con el objeto expresivo o comunicativo propuesto por el emisor. En los audiovisuales se referirá a la emoción, al realismo, a la distancia física y social y a la importancia y alcance territorial (Gustems, 2012: 68). A mayor amplitud de onda más intenso o fuerte será el sonido y a menor amplitud más débil o suave.

La música, desde sus inicios, comprendió esta propiedad del sonido y la utilizó como elemento expresivo importante, de modo que cuando escuchamos una pieza musical, los cambios de intensidad producen en nosotros un fuerte efecto emotivo (Labrada, 2009: 77)<sup>16</sup>. La intensidad del sonido es quizás la cualidad más fácil de observar. Para indicar los cambios de intensidad se suelen utilizar unos signos de dinámica en italiano, los más usados son:

<b>Término</b>	<b>Abreviatura</b>	<b>Interpretación</b>
Fortissimo	Ff	muy fuerte
Forte	F	fuerte
mezzo forte	Mf	medio fuerte
mezzo piano	Mp	medio suave
Piano	P	suave
Pianissimo	Pp	muy suave

Tabla 4.5. Signos de dinámica en italiano para indicar los cambios de intensidad

Además de estas intensidades sostenidas, la música experimenta muchos otros cambios progresivos que se expresan con *crescendo* (aumentando) y *diminuendo* (disminuyendo).

La intensidad depende asimismo de la distancia entre la fuente sonora y el receptor (Gustems, 2012: 69), es decir, ésta se relaciona con el mayor o menor acercamiento al que se encuentra una fuente sonora. Es obvio que generalmente la intensidad con la que se escucha un sonido nos dice cuán cerca está de nosotros la fuente que lo produce, tal como apunta Labrada (2009: 77). Por lo tanto, un sonido será, por ejemplo, más suave, grave, etc., cuanto más alejados nos encontremos del foco sonoro y éste será más fuerte, agudo, etc. si nos hallamos más próximos a él. El compositor Murray Schaffer (citado en Gustems, 2012: 69-70) señala tres zonas de proximidad, de lo más lejano a lo más cercano, cuya clasificación se podría utilizar para la traducción de este tipo de función sonora en la SpS en:

---

<sup>16</sup> Hablaremos sobre la música como recursivo expresivo en el apartado relacionado con la percepción del sonido en el cine.

- lejana o de fondo: en este caso, nos encontramos con objetos sonoros que están lejos de nosotros. Imaginemos un avión que se oye de lejos, unos chicos jugando o una música de fondo, tal como se puede observar en la siguiente imagen.



Fig. 4.16. Fotograma de la película *La dama de hierro* (Lloyd, 2011)

- media, de acompañamiento o ambiente: en esta ocasión, el ambiente sonoro nos ayuda a contextualizar el paisaje sonoro de un producto audiovisual. En un ambiente urbano, por ejemplo, el claxon de un coche, motores, tráfico, etc. nos hará partícipes de una situación cotidiana y de su ambiente sonoro característico.



Fig. 4.17. Fotograma de la película *Yo también* (Pastor y Naharro, 2009)

- la inmediata o próxima: ésta suele ser fuerte y se escucha con atención, es decir, se trata de un sonido focalizado.



Fig. 4.18. Fotograma de la película *Celda 211* (Monzón, 2009)

Quizás, éstas serían las primeras formas para establecer una futura clasificación gramatical contrastiva del sonido y su traducción, en la que no se confunda por ejemplo qué es y qué función tiene un sonido de fondo o de ambiente y donde se explique de alguna manera qué es funcional y que no lo es para esta modalidad de traducción. Estamos seguros de que, tanto este efecto, como otros se recogerán en un futuro para elaborar una guía de buenas prácticas, en la medida en que todos estemos de acuerdo con una subnorma para su adecuada denominación.

Si se combinan intensidades, se puede hacer que un sonido se aleje o se acerque. Existen diversos efectos derivados de los cambios de intensidad como por ejemplo, el efecto eco, que se suele acompañar en escenas de pánico, de lucha, de alucinaciones y sueños, de pensamientos interiores, obsesiones... y caídas del sonido (dura, blanda, lenta o múltiple). Este efecto lo explicaremos con algo más de detalle cuando expliquemos las características objetivas del sonido.

Por su parte, el timbre es la cualidad del sonido que permite distinguir dos sonidos de igual intensidad, altura y duración producidos por dos focos sonoros diferentes, es decir, gracias a esta característica podemos distinguir sonidos procedentes de diferentes instrumentos, aún cuando posean igual tono, duración e intensidad (Konstantinidou, 2012: 42). Aunque concisa, nos parece ilustrativa la definición que Risset y Wessel (1999: 113) proponen al respecto:

Timbre is a quality of sound. It is the perceptual attribute that enables us to distinguish among orchestral instruments that are playing the same pitch, and are equally loud.

De este modo, podemos decir que el timbre, junto con el tono y la intensidad, completa las posibilidades de variedades del arte musical desde el punto de vista acústico.

En cuanto a la relación entre elementos sonoros, el timbre puede clasificarse en tres niveles:

- general: cuando distingue elementos de distintas clases.
- parcial: cuando distingue elementos de una misma clase
- particular: cuando distingue posibilidades de un único elemento dentro de una clase dada.

El timbre depende del grado de complejidad del movimiento oscilatorio que lo origina y que se ve reflejado en la forma de la onda, por lo que a su vez está relacionado con la complejidad de las ondas sonoras que llegan al oído, aunque pocas veces éstas se corresponden a sonidos puros. Esta magnitud del sonido es la más apreciada, además de la más difícil de analizar y de designar. La caracterización de los timbres suele hacerse mediante palabras del lenguaje corriente que designan características visuales, táctiles, gustativas, etc. Aunque debido a la analogía existente entre el mundo de la luz y el del sonido, al timbre también se le denomina "color del tono"<sup>17</sup>. Gustems (2012: 77) señala que normalmente para indicar el timbre del sonido se suele añadir, a la fuente que los genera, adjetivos evaluativos que proporcionan cierta gradación, tales como voz aterciopelada, sonido claro, etc.

Los sonidos que escuchamos son complejos, es decir, están compuestos por varias ondas simultáneas, aunque nosotros los percibamos como uno solo. El timbre de los distintos instrumentos se compone de un sonido fundamental, que es el que predomina (siendo la frecuencia la que determina la altura del sonido), al que se le suma toda una serie de sonidos que se conocen con el nombre de armónicos. Asimismo, el timbre depende, al igual que el resto de propiedades, de la forma de la onda sonora, que a su vez es determinante para distinguir a un instrumento de otro.

Por último, la duración se refiere al lapso de tiempo durante el cual percibimos un sonido, es decir, nos permite diferenciar entre sonidos largos y cortos. Está determinada fundamentalmente por las características de la fuente sonora.

---

<sup>17</sup> Como curiosidad, la lengua alemana hace referencia a este fenómeno precisamente con el término *Klangfarbe*.

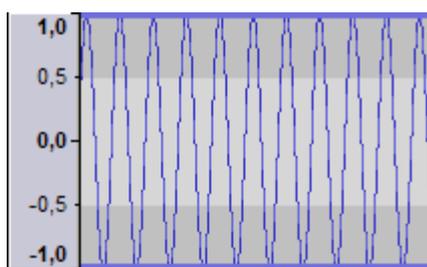


Fig. 4.19 Sonido largo

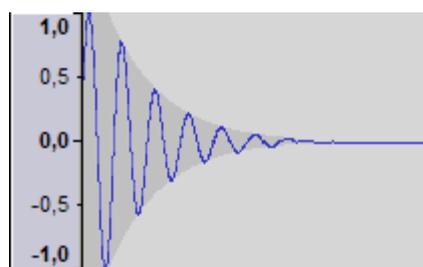


Fig. 4.20. Sonido corto

La duración sonora es la responsable de los ritmos y polirritmias al combinar y superponer distintas duraciones en un discurso musical o sonoro. Se trata de un fenómeno natural muy productivo y recurrente en nuestro mundo; de hecho, Gustems (2012: 73) apunta que el mundo natural es polirrítmico por naturaleza.

Los sistemas de medidas de duración en contextos musicales son las figuras musicales, representadas en la siguiente imagen:



Fig. 4.21. Figuras musicales

Todos y cada uno de los elementos que confluyen en este proceso tienen una naturaleza compleja. Las cuatro características del sonido se perciben de forma simultánea, por lo que el tipo de sonido va a depender tanto del foco sonoro, del receptor, así como de las características anteriormente mencionadas.

A modo de resumen, exponemos, en la siguiente tabla, cada una de las características del sonido, su definición y el tipo de sonido que producen.

Característica del sonido	Definición	Tipo de sonido
<b>Tono, altura o entonación</b>	Asignación de un lugar en la escala musical	- Agudo - Medio - Grave
<b>Intensidad</b>	Cantidad de energía propagada	- Fuerte - Débil - Suave
<b>Timbre</b>	Se distingue según la naturaleza de la fuente sonora	Áspero, aterciopelado, metálico, etc.
<b>Duración o tiempo</b>	Tiempo de vibración	- Largo - Corto

Tabla 4.6. Características del sonido

Estos cuatro parámetros o cualidades intrínsecas definen los sonidos y constituyen la base de toda expresión sonora. Gracias a ellos, nuestros oídos pueden dilucidar y percibir si un sonido es grave, agudos, fuerte o débil y, posibilitan que identifiquemos su procedencia, bien reconociendo el elemento que los origina, bien determinando el nivel de peligro o placer que se esconde detrás de cualquier sonido (Labrada, 2009: 23).

Una vez resumidas las características físicas del sonido en un análisis que selecciona la relevancia de cada una de ellas para el proceso traductor que ha de conducir a expresarlos en palabras, procedemos a iniciar el análisis de las características objetivas, buscando la pertinencia que pudieran suponer para el mismo proceso traductor. Adelantamos, no obstante, que las características objetivas, a pesar de su importancia desde el punto de la producción de sonido y su pertinencia de cara a que éste, por ejemplo, esquivе unos medios o se propague en otros, parece no tener repercusión directa e inmediata en la recepción del mismo, o al menos, no de forma relevante para nuestro estudio. Recordemos que éste va encaminado a la ordenación conceptual de las características del sonido tal y como las percibe el oído humano y las posibles interpretaciones del mismo, tanto en función del contexto o sin la consideración de este.

Los analistas expertos en este producto del sonido clasifican las características objetivas en siete. La primera de ellas, la refracción la definen como:

La refracción es la consecuencia de que una onda que se propaga por un medio pase a otro en el que su velocidad de propagación es diferente; su dirección también cambia y se produce, además, una pérdida de energía en este proceso (Kostantinidou, 2012: 43)

Por lo tanto, la refracción es un fenómeno que se debe a las variaciones del medio transmisor o cambio de medio y que, modifica tanto la velocidad como la dirección de la onda sonora. Un ejemplo lo puede constituir el viento, es decir, cuando la temperatura del aire cambia también lo hace la velocidad del sonido, provocando así desviaciones de la dirección de propagación.

Gracias a la segunda característica, la difracción, las ondas son capaces de traspasar orificios y bordear obstáculos interpuestos en su camino (Kostantinidou, *ibíd.*: 42). Este fenómeno depende de la longitud de onda y del tamaño del obstáculo. Si éste es más grande que la longitud de onda, el efecto de la difracción será pequeño y la onda se propagará en línea recta. Sin embargo, si es al contrario, la onda se propagará de forma dispersa. Un ejemplo lo podríamos encontrar en las conversaciones que se escuchan detrás de una puerta abierta o cerrada.

La reflexión de nuevo se relaciona con un cambio producido en la dirección de propagación de una onda dentro de un medio. Ocurre cuando la onda choca contra la superficie de otro medio y al reflejarse en ella, cambia su dirección, aunque no su forma que permanece intacta (Konstantinidou, 2012: 43). Existen dos tipos de reflexiones, la difusa y la regular. La primera de ellas ocurre si las irregularidades de la superficie son comparables en dimensiones con la longitud de onda involucrada. En este caso, el frente de onda experimentará un reflejo no uniforme con distintas direcciones. Cuando la superficie sea relativamente uniforme, ocurrirá una reflexión regular. A este respecto, Labrada (2009: 125) indica que:

Se observa que, al incidir la onda sobre la superficie, una porción de la energía se refleja (con el mismo ángulo) y otra porción es absorbida por la superficie. Detrás del obstáculo se creará una zona de sombra sonora. Esta zona será mayor cuanto mayor sea la dimensión del obstáculo con relación al largo de la onda que incide.

En acústica, esta propiedad se utiliza para aislar algunos sonidos y para dirigir, por ejemplo, el sonido a un auditorio mediante placas reflectoras.

Las dos siguientes no están tan relacionadas con el medio, sino con el resultado del movimiento de la onda. La absorción y atenuación son dos fenómenos que originan pérdida de energía de las ondas. La primera propiedad constituye un fenómeno que afecta a la propagación del sonido. Cuando una onda sonora alcanza una superficie, parte de su energía es absorbida y parte reflejada (Rumsey, 2004: 42). La capacidad de absorción del sonido depende efectivamente de los materiales que lo absorban. Si hablamos frente a una pared de mármol nuestros sonidos parecerán más largos que si lo hacemos frente a una cortina, en cuyo caso, ocurrirá lo contrario. En cuanto a la atenuación, que es la disminución de la intensidad acústica debido a la distancia existente entre el foco sonoro y su receptor, se atenúa de forma gradual conforme nos vamos alejando de la fuente, es decir, si una persona nos está hablando podemos observar que si nos alejamos de ella, cada vez ese sonido será más débil.

La reflexión del sonido da lugar al eco, la quinta característica objetiva del sonido, que se origina cuando la superficie reflectante se encuentra perpendicular a la dirección del sonido. Un eco es una onda sonora reflejada, cuyo intervalo entre la emisión y la repetición del sonido corresponde al tiempo que tardan las ondas en llegar al obstáculo y volver. Normalmente, el eco es más débil que el sonido original debido a que no todas las ondas se reflejan; algunas de ellas se desvanecen y pierden energía. Esta característica es una de las que más clara o directamente repercute en una posible clasificación de las estrategias traductoras del sonido a palabras, por lo que lo recogemos de forma directa. Rumsey y McCornick (2004: 44) apunta que:

Los ecos pueden considerarse como reflexiones discretas de sonido que llegan al oyente una vez transcurridos más de 50 ms (aproximadamente) desde la llegada del sonido directo. Los ecos son percibidos como sonidos independientes, mientras que las reflexiones dentro de los primeros 50 ms son normalmente integradas por el cerebro junto con el sonido directo, no siendo percibidas conscientemente como ecos. Los ecos se originan normalmente por superficies más distantes y muy reflexivas, como techos altos o paredes traseras lejanas.

La última característica, la resonancia, se refiere a la capacidad de vibrar que posee un objeto, es decir, la onda vibra con más frecuencia de lo normal. Uno de los ejemplos más conocidos es el romper una copa de cristal con la voz (Labrada, 2009: 127). Este efecto se debe a que la voz del cantante hace coincidir una determinada nota musical con la frecuencia de resonancia del cristal.

Finalmente, hablaremos sobre la espacialidad, a pesar de que no se considera un parámetro sonoro en la medida de los anteriores. Esta característica es percibida en función de varios factores tales como, la intensidad relativa entre el sonido original y la resonancia del mismo sonido en el espacio. Nuestra experiencia de la variación tímbrica de ese tipo de sonido depende por ejemplo del aumento o la disminución de la distancia o la proporción de las intensidades con que llega cada uno de nuestros oídos. La percepción espacial se modifica, entre otros factores, con la altura del sonido, que resulta menos localizable en frecuencias graves y más nítido en su ubicación en frecuencias agudas. A la espacialidad se agrega el eventual movimiento, es decir, la variabilidad de ubicación de aquello que suena en el espacio.

Finalmente, es interesante incluir el hecho de que dependiendo de si la fuente sonora está fija o en movimiento, de la distancia a la que se encuentra del recinto y muchos otros factores, se producen una serie de efectos en la percepción del sonido que captamos. Entre estos, destacamos el efecto de obstáculo, que es aquel que se produce cuando una onda sonora choca con una superficie mayor que la longitud de onda (Labrada, 2009: 125) resultando el fenómeno de la reflexión. De este modo, se produce un aumento de la presión sonora que varía en función de la frecuencia. Otro fenómeno parecido es el denominado efecto de nicho, mediante el cual se producen deformaciones de la presión sonora conforme a la cavidad que se trate y el efecto Doppler. Este último es muy común en el mundo audiovisual y consiste en

... el aumento del tono o frecuencia que se escucha, cuando se acerca una fuente sonora en movimiento a un observador estático, hasta que al pasar se produce el descenso del tono según se aleja" (Labrada, *ibíd.*139).

Imaginemos que estamos en un campo y de repente oímos una avispa que se acerca, evidentemente, el sonido se percibirá más fuerte conforme el insecto se acerca a nosotros y desaparecerá conforme éste se aleja.

En los apartados anteriores, hemos intentado reflejar aquellas características y fenómenos constitutivos del sonido en general que nos ayudarán a crear una clasificación conceptual de los tipos de sonido. Para ello, nos hemos centrado en los constituyentes físicos, es decir, a modo de clasificación estructural, hemos intentado desentrañar, con la ayuda inapreciable de los maestros del sonido, el origen de la producción del fenómeno, su estructura y proceso. Este afán clasificador no estaría

completo o adolecería de un componente fundamental si no dirigiésemos nuestra mirada hacia la funcionalidad del mismo, así como hacia la percepción que el sujeto receptor activa en el proceso de adquisición de este interesantísimo fenómeno. Pasemos pues a desentrañar, en la medida en que los límites de este trabajo lo permitan, la forma en que los usuarios normo-oyentes del sonido lo perciben. No nos atrevemos a señalar que hemos dejado atrás una forma estructuralista de clasificar un fenómeno para intentar adentrarnos en la funcionalidad y en el ámbito de mismo. Sería mucho pretender. Intentemos algo mucho más modesto como es el hecho de comprender la relación que existe entre la intención de aquel que actúa produciendo un sonido intencionado, como es el sonido filmico, y aquel que lo oye e interpreta. El resultado ayudará a establecer categorías léxico-semánticas y discursivas que ayuden a aquellos osados que se atreven a poner el sonido en palabras.

### **4.3. La percepción del sonido y la función que le otorga el usuario**

A pesar de que los seres humanos percibimos el sonido a través del oído, la audición no está solo limitada al órgano sensorial periférico, sino que estamos ante una función más compleja que precisa de una estructuradísima elaboración neurológica.

El fenómeno de la audición ha sido objeto de numerosos estudios, ya sea desde el punto de vista de la fisiología y la neurociencia, o desde el de la psicoacústica. Labrada (2009: 137) señala:

... una parte fundamental de este sistema es la que tiene que ver con lo que se conoce como percepción auditiva ... [es decir] ... algo más que lo que oímos y que tiene que ver con el significado que le damos a las sensaciones auditivas.

Comencemos el recorrido con un sucinto resumen sobre los componentes básicos del oído y observar cómo los sonidos se transmiten a nuestro cerebro.

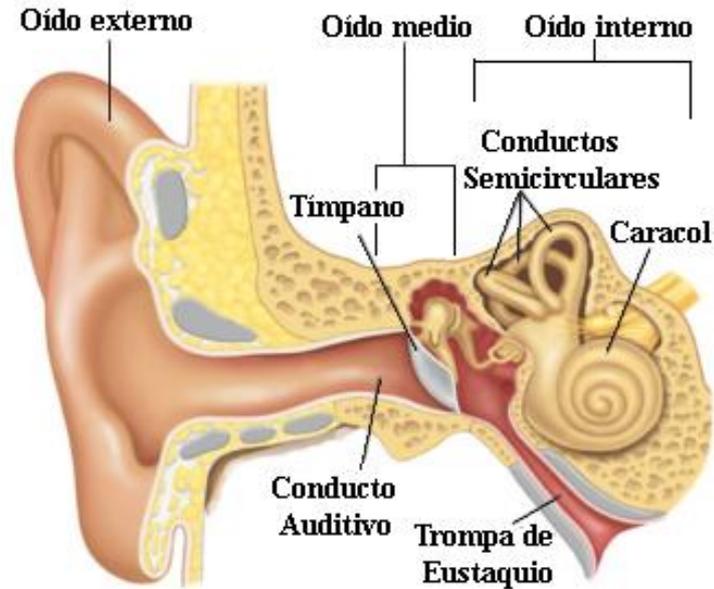


Fig. 4.22 El oído: receptor de la audición

El proceso de audición realiza un recorrido que se inicia desde que el oído capta el sonido hasta que este es reconocido por el cerebro que se puede dividir en tres fases: la fase de recepción, la de transmisión y, por último, y quizá la más interesante, la fase de percepción.

La onda sonora se introduce por el oído externo, que capta los sonidos y los transmite al oído medio. En los seres humanos, la audición da lugar a un efecto de difracción de las ondas sonoras debido a la cabeza, que es el obstáculo que se encuentran. La transmisión se efectúa mediante la conocida trompa de Eustaquio<sup>18</sup> y una cadena de huesos pequeños (martillo, yunque y estribo). A continuación, el oído interno, formado por los canales semicirculares, la cóclea y el caracol, resuenan a diferentes frecuencias y, mediante el nervio auditivo, llevan al cerebro la información sonora.

El cerebro procesa la información recibida y es capaz de hacer posible la sensación sonora, diferenciar la tonalidad del sonido (su frecuencia), distinguir el timbre, diferenciar la intensidad y apreciar la dirección de procedencia de los sonidos y, sobre todo, recordar ese sonido y repetir mágicamente las emociones y los sentimientos a que se asoció cuando se escuchó la primera vez. En muchos casos, puede surgir la orden de ponernos en guardia o correr ante la posibilidad de un enemigo oculto en la hierba (Labrada, 2009: 140)

<sup>18</sup> La trompa de Eustaquio mantiene el equilibrio de presión atmosférica entre el exterior y el tímpano. De este modo, cuando éste se obstruye podemos sentir la percepción de pérdida de audición.

Por lo tanto, al primer trabajo realizado por el oído, le sigue un reconocimiento por parte del cerebro en la que clasificamos y otorgamos una denominación al sonido percibido, según nuestra propia escala y/o experiencia.

Aunque escasos, existen algunos estudios muy recientes sobre la adecuada clasificación de la recepción del sonido. Destacamos, entre los que nos han parecido los más importantes, el de los investigadores Arnal et al. (2015) o el de Fatl y Zwicker (2001), basados fundamentalmente en criterios psicoacústicos; el de Kato e Ito (2013) que se centran en las características acústicas de los gritos o el firmado por Lemaitre *et al.*, (2007) desde el punto de vista de la semiótica, es decir, desde la traducción de la relevancia de un sonido para el oyente y su funcionalidad según el timbre<sup>19</sup> y, finalmente el estudio que ya hemos mencionado, realizado por Gustems (2012), que aborda el análisis desde el punto de vista exclusivamente físico.

En el proceso de la percepción, hay que tener en cuenta tanto los factores físicos que acabamos de ver, como los psicológicos, ya que ambos influyen en la percepción final de un sonido. No todo el mundo valora los sonidos de la misma forma; de hecho, le otorgamos más importancia a unos que a otros, es decir, cada individuo focaliza y se centra más en unos que otros, incluso al parecer, a veces podemos dejar de oír un sonido si este no nos interesa. Existen estudios que se centran en describir el funcionamiento de la audición selectiva del cerebro, como el de Mesgarini y Chang (2013) que prueba mediante un estudio empírico cómo focalizamos nuestra atención ante un solo emisor y cómo desviamos la atención ante ambientes ruidosos y concurridos.

En este sentido, pues, identificar un sonido, al igual que un objeto, y clasificarlo conceptualmente, consiste en comparar mentalmente las características y propiedades de otro sonido ya memorizado (Lemaitre *et. al.*, 2007: 458). Este proceso es conocido como “information processing approach” que consiste en incluirlo en un "tipo de" para, a posteriori, denominarlo, una vez que el cerebro haya realizado la labor interpretativa correspondiente. Evidentemente, este proceso interpretativo por parte del cerebro de lo que recibe de los oídos variará dependiendo de la información que contengan las señales nerviosas (Rumsey, 2009: 47).

---

<sup>19</sup> Por ejemplo, si un ordenador hace ruido, sabemos que está encendido.

Por lo tanto, una vez percibido un sonido, el ser humano lo interpreta y es ahí cuando nos encontramos con un gran dificultad, esto es, la capacidad creativa para la denominar un sonido. Existen sonidos que no nos generan problemas en este aspecto, como el pitido que emite una alarma, por ejemplo, que es un sonido común y de todos es sabido que su función se reduce a avisarnos de algún peligro. Sin embargo, en otras ocasiones, nos adentramos en un mar de dudas: ¿Cómo suena una ciudad? ¿Y el sonido ambiente? ¿Influye este sonido en lo que pensamos?

Es indudable que a los hablantes de cualquier lengua les resulta difícil denominar los distintos tipos de sonidos. Sergi (2006: 35) afirma que a la hora de afrontar el análisis de un texto audiovisual disponemos de una gran variedad de términos y criterios con los que describimos la imagen y que, sin embargo, en el ámbito de lo sonoro no ocurre lo mismo a la hora de verbalizar la banda de sonido o cualquier sonido aislado. La mayoría de las veces, el receptor común, el no experto, suele utilizar apenas unos pocos adjetivos o incluso a veces se vale de onomatopeyas o referencias a la fuente que produce el sonido, en lugar de describir el sonido en sí mismo.

Académicos y críticos se sienten como en casa al usar los términos que emplean los profesionales: panorámica, primer plano, cuadro, dolly, punto de vista, etc. Es la antítesis del sonido donde, aparte de la música, tanto críticos como espectadores se encuentran perdidos cuando tienen que hablar sobre los aspectos más básicos de la banda sonora. Dicho de otra manera, mientras que las artes visuales han tenido éxito al permitir que su lenguaje específico pudiera permear más allá de las fronteras de su profesión, no se puede decir lo mismo del sonido, especialmente en el caso de los efectos de sonido. (Ibíd.: 35)

Asimismo, Ruiz (2011) señala que esta dificultad no reside en una falta de conceptos y términos concretos en un idioma, sino más bien en la falta de conocimiento y costumbre por parte de los hablantes. También quizá porque la música se ha considerado siempre una forma artística elitista y al alcance de pocos privilegiados. Se popularizó ya entrada la década de los sesenta, aunque sigue siendo considerada un don transferible incluso a las matemáticas (Alexandre: 2013)<sup>20</sup>.

Desde el ámbito de la fenomenología, Metz (1980) ofrece una explicación a este hecho, señalando que la cultura occidental hunde sus raíces en una especie de sustancialismo primitivo, que nos hace distinguir unas cualidades primarias que determinan la lista de objetos y otras secundarias, que se corresponden a atributos o

---

<sup>20</sup> En: <http://enriquealexandre.es/2013/02/12/tus-oidos-nos-pueden-ensenar-matematicas/>, blog de Enrique Alexandre, Dr. Ingeniero de Telecomunicaciones de la Universidad de Vigo.

características aplicables a esos objetos. Así pues, los sonidos se clasifican normalmente según las fuentes que los producen (Metz, 1980: 26-27) más que por sus características propias. Observamos que el origen de esta disfunción se debe a la cultura y a la educación y no al ámbito del lenguaje. Es necesario aprender a utilizar el vocabulario que ya disponemos en nuestra lengua, incorporar neologismos o crear nuevas palabras para designar a los objetos, cualidades y percepciones sonoras. Algunos teóricos como Altman (1992), Chion (1993, 1999), Sergi (2004, 2006) o Metz (1980) han insistido en la necesidad de desarrollar una nueva terminología para el análisis sonoro que serviría a su vez para dar cuenta de su naturaleza tridimensional.

Así pues, parece necesaria e imprescindible la creación de un vocabulario específico para denominar tanto los sonidos como los fenómenos ondulatorios, así como crear una clasificación de los mismos en el ámbito cinematográfico. Si bien es cierto que algunos investigadores como Schaeffer (1958) ya realizaron una propuesta, habría no obstante que estudiar la posibilidad de recogerlas y adaptarlas para crear un vocabulario específico de términos sonoros. Guski y Rainer (1997) enfatizan el hecho de que identificar un sonido es la reacción más espontánea que se utiliza para describir un sonido. En diversos estudios realizados sobre la percepción de sonidos cotidianos (Ballas, 1993 y Polack et al. 2004), este hecho refleja que la identificación de un sonido depende en gran medida de su contexto auditivo y visual. A este respecto, Chion (1999: 378-379) afirma lo siguiente:

Nuestra hipótesis es que la exigencia de precisión verbal activa es un medio primordial de afinación y cultivo de la percepción, de responsabilización de la escucha [...] Pero esta precisión verbal no tendría sentido y no culminaría más que en una jerga si no sacara el mejor partido del léxico ya existente [...] La disciplina que consiste en buscar, antes de describir un sonido, si existe la palabra que le corresponde o cuál es la correcta, hace trabajar la percepción porque obliga a elegir.

La interacción entre el oído y otros sentidos es muy importante para la percepción (Rumsey y McCornick, 2009: 60). Algunas de las referencias espaciales que provoca un determinado sonido dependen, indudablemente, del contexto en que este se produce y pueden verse fuertemente influenciadas por la información captada por otros sentidos, especialmente por la vista. Las experiencias vividas hacen que el cerebro espere que en determinadas circunstancias se produzcan siempre los mismos efectos relacionados con

el entorno espacial; si esto no ocurre, o se produce alguna contradicción con respecto a lo que el cerebro entiende que debe ocurrir a continuación, se generará una sensación de confusión.

Volviendo a Gustems (2012), éste define los sonidos a partir de las características subjetivas que poseen (altura, intensidad, timbre y duración) y su relación con otras características sonoras más subjetivas (amplitud, frecuencia, forma de onda, etc.). Según el autor (ibíd.) las distintas combinaciones entre unas y otras pueden provocar percepciones específicas y diferentes en el usuario. En la siguiente tabla, exponemos una reflexión propia de posibles de nominaciones del sonido, teniendo en cuenta la percepción auditiva, de cara a su utilización fundamentada en SpS:

Característica del sonido	Definición	Distinción de sonido	Percepción auditiva
Tono, altura o entonación	Asignación de un lugar en la escala musical	- Agudo - Medio - Grave	Agudo (tranquilidad) Medio (estabilidad) Grave (miedo, terror, acción, etc.)
Intensidad	Cantidad de energía propagada	- Fuerte - Débil - Suave	Muy fuerte, fuerte, medio fuerte, medio suave, suave, muy suave y débil.
Timbre	Distinción de sonidos según la naturaleza de la fuente sonora	Áspero, aterciopelado, metálico, etc.	Áspero, aterciopelado, metálico, etc.
Duración o tiempo	Tiempo de vibración	- Largo - Corto	Agradable, claro, molesto, etc.

Tabla 4.7. Características del sonido y posible denominación de la percepción auditiva

## 4.4. El sonido en el cine

### 4.4.1. Sonido como transmisor de emociones

El rol que el sonido debe jugar en el filme es mucho más significativo que la imitación esclava del naturalismo en esa línea. La primera función del sonido es aumentar el potencial expresivo del contenido del filme (Pudovkin, en Labrada 2009: 48)

El sonido en los medios audiovisuales no solamente debe ser considerado desde la perspectiva técnica, sino que también habría que tener en cuenta las potencialidades expresivas como partes integrantes de la narrativa audiovisual (Llinares, 2012: 135).

A través de la audición, se desarrolla una percepción más intensa de determinados sucesos, incluso mayor que cuando lo vemos. La exaltación de las emociones tiene una relación más íntima con la audición que con la visión y ambas se complementan. "El sonido busca la imagen para complementar y establecer la realidad de lo que se ha imaginado" (Labrada, 2009: 24).

Los sonidos no transportan significados, funcionan como señales que despiertan y evocan experiencias anteriores del receptor, constituyéndose esas evocaciones en las portadoras de los significados. La interpretación de los sonidos tiene también que ver con las experiencias previas, es decir, asociamos determinados sonidos con determinados eventos en un proceso de aprendizaje.

Así pues, el sonido de una película desempeña un papel muy importante a lo largo del filme, ya que actúa como catalizador, provocando reacciones en el espectador a partir de su exposición en el relato fílmico (Cuadrado, 2013: 29). Numerosos estudios de Psicología de la Percepción y de Acústica demuestran que el sonido es un medio de manipulación afectiva y semántica que influye radicalmente en el espectador. Debido a su dimensión espacial, procede de una fuente, de modo que nuestras creencias o procesos de auricularización precisamente sobre esa fuente tienen un poderoso efecto en el modo en que comprendemos el sonido (Bordwell y Thompson, 2010: 307).

Chion (2008: 40) aporta otra dimensión y es que para el autor, el sonido es un medio de manipulación afectiva y semántica. Ya sea porque el sonido actúe en nosotros fisiológicamente (ruidos de respiración, por ejemplo) o porque, por el valor añadido, nos conduzca por la interpretación del sentido de la imagen y nos haga ver en ella lo que sin él no veríamos o veríamos de otro modo.

La banda sonora de una película está compuesta por tres elementos fundamentales: diálogos, música y efectos sonoros o ruidos (Bordwell y Thompson, 2010: 298). Pérez (2015: 279) señala que lo habitual es que la música y los efectos sonoros se subordinen al diálogo y, que, por este hecho, parezcan menos importantes. No obstante, tal como veremos a continuación, los tres son portadores tanto de información relevante como emocional.

Los diálogos son sonidos verbales entre dos o más personas, mediante los cuales se intercambia información, a la misma vez que se comunican sentimientos, pensamientos, deseos y emociones. Los personajes son como son porque hablan de una determinada forma y dicen ciertas cosas o utilizan diversos recursos paralingüísticos, necesarios en todo momento para caracterizar a cada uno de ellos: volumen, velocidad y ritmo del discurso (ibíd.: 280). En cuanto a su voz o acento, pueden variar en intensidad tono o timbre. Algunos ejemplos conocidos son la voz característica de Arnold Schwarzenegger en *Terminator* (Cameron, 1984) o el acento andaluz o vasco en la taquillera película *Ocho apellidos vascos* (Martínez-Lázaro, 2014). Así pues, se podría decir que los diálogos desnudos activan una función descriptiva y referencial que llega a ser comunicación real cuando activa el resto de funciones a través de los elementos para lingüísticos. De modo que, incluso en los diálogos, donde la percepción del sonido podría parecer menos intensa o interesante, dado que lo más relevante podría parecer ser la transmisión de un conjunto de elementos informativos, resulta fundamental, precisamente la caracterización del sonido que los acompaña y su interpretación.

Por su parte, la música se puede clasificar en un primer momento entre diegética y extradiegética. La primera es aquella que tiene que ver con el seguimiento de la trama de la película, es decir, participa en la acción de forma real y la segunda apoya una situación emocional concreta o crea un ambiente anímico que no se ha querido reproducir mediante la palabra y/o las imágenes.

Hablar hoy de música y emoción es algo que no sorprende a nadie. Existe una amplia literatura dedicada a estudiar los efectos psicológicos del sonido y la música en los seres humanos (Calderón y Gustems, 2012: 49). El estudio de la emoción musical vive actualmente un renacimiento, aunque la literatura aún es poco científica. A pesar de ello, la mayoría de los autores coinciden en señalar que el sonido nos afecta de un modo u otro.

En contextos discursivos ordinarios, relacionamos la música y la comunicación ("esta música trasmite tristeza") y entendemos que otorga a las

emociones y otros elementos connotados un papel relevante (Sánchez, 2012: 12). Recordemos que, una canción es el vehículo de expresión de los sentimientos o pensamientos del autor de un producto audiovisual.

Es, por tanto, un denominador comúnmente aceptado que la música se puede definir como una herramienta eficaz que evoca emociones en los espectadores. No obstante, tal como indican Calderón y Gustems (2012: 64) no existe una música para cada emoción, sino que las emociones dependerán de cada receptor, ya sea por su formación o sus experiencias.

Los audiovisuales siguen tomando como base las costumbres de los compositores románticos y de la música programática, ampliamente aceptada por el público. Sin pretender ser dogmático, Gustems (2012: 78) sugiere una serie de relaciones que podrán resultar más que útiles a la hora de traducir el concepto de tipo de música para el receptor sordo, si realmente resultan ser una especie de universales de la interpretación accidental contemporánea:

- Cuerda/arco: melodía, emotividad, colectividad...
- Contrabajo: lúgubre (Bernstein, 2009)
- Arpa: transparencia, claridad, agua, magia...
- Guitarra: calidez, emotividad, intimidad, folklore español y orientalizable
- Piano: dominio, autoridad, versatilidad, seguridad, clasicismo...
- Órgano: grandiosidad y solemnidad (Avison, 1752)
- Clave: movimientos vivos y adornados (Avison, 1752)
- Viento (madera): emociones básicas, personajes
- Oboe: dulzura y majestuosidad (Dart, 2002)
- Flauta: dulce, pálido, sonido etéreo (Bernstein, 2009), melancólico (Avison, 1752)
- Fagot: payaso y lúgubre (Bernstein, 2009)
- Viento (metal): triunfal, energía, majestuosidad, brillantez, guerra...
- Trompeta: decisión y valor (Avison, 1752), nobleza (Dart, 2002), brillante (Bernstein, 2009)
- Trompa: alegría (Avison, 1752)
- Percusión: ritmo, acción, movimiento, etnicidad, lejanía, hostilidad, primitivismo, instintos...

- Gong: en acontecimientos que tienen que ver con acontecimientos solemnes (Alcaraz, 2010)

- Tambor: nos remite al latido del corazón, el primer sonido musical (Siankope y Villa, 2004)

- Voz: calidez, proximidad, comunicación, personaje...

Como hemos apuntado anteriormente, el tema de la voz, su agradabilidad o credibilidad desde la percepción general, suele ser un tema espinoso por lo subjetivo. Iglesias (2006), basándose, entre otros, en estudios previos sobre la percepción de la voz de las locuciones radiofónicas, recuerda la importancia de la misma como elemento evaluativo de interpretaciones profesionales<sup>21</sup>. No obstante, resulta interesante incluirla como factor o variable.

Al igual que los anteriores, los efectos sonoros condicionan emocionalmente a la audiencia sobre las acciones de un personaje particular y su uso ayuda a unificar la película, sostener su línea narrativa, así como el desarrollo temático. Éstos se añaden durante el proceso de posproducción con la intención de enfatizar algún detalle que el sonido ambiente nos puede ofrecer. Wyatt (2005) considera que el principal objetivo de los efectos sonoros es crear un paisaje sonoro que atraiga al espectador al interior de la realidad creada por el director y fuera del entorno en el que se encuentra viendo la película. Además del fin mencionado anteriormente, Llinares (2012: 125) nos indica otras funciones que pueden realizar los efectos sonoros como crear una ilusión de realidad, de profundidad espacial, un efecto de continuidad o incluso narrar acciones que no aparecen en pantalla.

Acústicamente hablando, el ruido es el producto de la producción de un sonido complejo, desordenado, irregular, sin altura determinada en muchas ocasiones y no apto para la música (Gustems, 2012: 79). En los audiovisuales, la utilización de ruidos suele tener una función claramente descriptiva y realista de los ambientes tratados (tráfico de fondo, murmullos), gracias a la que se pretende proporcionar al público credibilidad y realidad sobre lo que está viendo en pantalla. Tanto el uso de ruidos como su eliminación son funciones de carácter meramente expresivo. En una

---

<sup>21</sup> La evaluación en los estudios de traducción e interpretación / coord. por María-José Varela Salinas, 2006, ISBN 978-84-933962-8-2, págs. 225-239; véase también Barbato, Lucía (2014). La credibilidad de la voz del intérprete en la administración de justicia (Estudio de caso de la voz del intérprete de Rabei Osman Sayad “El Egipto” en el juicio del 11-M. En: Transfer IX. pp. 127-149. Johnstone, T., Scherer, K. R. (2000). “Vocal communication of emotion”. En: M. Lewis & J. Haviland (eds.). Handbook of Emotions, Second Edition. New York: Guilford Press, pp. 220-235.

película de acción o de guerra, el uso del ruido da énfasis a la escena de caos y violencia que se está viviendo y, por el contrario, la eliminación de éste puede realzar otros contenidos audiovisuales (texto, emociones, música, etc.).

Las ciencias biológicas, médicas y psicológicas han investigado las bases que sustentan la relación entre el sonido y los estados de ánimo y las conductas (Calderón y Gustems, 2012: 50). El oído es el primer órgano sensorial del feto y es el primer contacto con el mundo exterior que recibe el ser humano. De hecho, está conectado con áreas del cerebro muy diversas, relacionadas con la activación, la emoción, el lenguaje, la orientación espacial, etc.

Existe un acuerdo importante en el uso emocional de determinados parámetros sonoros en los audiovisuales: el silencio suele ser signo de preparación de una acción o de miedo; los sonidos agudos en general resultan más alegres y divertidos que los graves; la música con tempo rápido expresa más alegría que la lenta; los sonidos largos son tranquilizadores, mientras que los cambios de tempo suelen expresar una fuerte carga emotiva (Calderón y Gustems, 2012: 57).

En palabras del cineasta Francis Ford Coppola: "el sonido es el mejor amigo del director, porque influye en el público de forma secreta".

Si bien la teoría nos ofrece parámetros de análisis, la aplicación de la misma indica resultados funcionales, los cuáles abordaremos en la siguiente sección.

#### **4.4.2. El sonido como recurso narrativo en el cine**

Por regla general, al hablar de sonido en el cine, algunos intentan establecer proporciones matemáticas argumentando que el sonido es el cincuenta por ciento y la imagen, el otro cincuenta; otros declaran firmemente y sin más la gran importancia del sonido (Labrada, 2009: 18). Lesing (2015)<sup>22</sup> apunta, desde un punto de vista profesional, que el sonido de una película es algo extremadamente complejo que él denomina textura del sonido y en el que trabaja un amplio equipo de personas que son responsable de una estructura coherente. Sin embargo, raras veces trabajan juntos:

Der „SOUNDTRACK“ eines Kinofilms ist heute eine komplexe Textur aus Musik, Atmosphären, Effekten, Special Effects, Handlungsgeräuschen und Sprache. Gestalter dieses Soundtracks ist ein Team von Mischtonmeister,

---

<sup>22</sup> <http://www.film-sound-design.de/FilmmusikSet.html>

Komponist und Sound-Designern. So selbstverständlich diese Teams an der Gesamttextur eines Film-Soundtracks arbeiten, so wenig arbeiten sie in der Regel zusammen.

El sonido no forma parte del planteamiento narrativo desde sus fases iniciales, ya que la banda sonora (diálogos, música y efectos sonoros o ruidos) de una película se construye de forma separada, pudiendo ser la mayoría de las veces manipulada según las necesidades de las últimas variaciones del guión cinematográfico. Según la opinión de Labrada (2009: 18), este hecho repercute de forma considerable en el montaje final de la película:

Solo al finalizar el montaje de la imagen, el director se vira en su silla y pregunta: "Ahora, ¿qué sonido ponemos?".  
Mi experiencia es que si en el guion original no aparece el sonido como un elemento de la narración, estaremos ante una historia que básicamente descansa en elementos visuales y así será filmada y montada. Al tratar de incorporar el sonido como recurso expresivo, notaremos que resulta muy difícil y casi siempre imposible la tarea, puesto que el sonido no está en la historia.

El mismo autor afirma que si se tuviera el sonido en cuenta desde el principio, se aprovecharía mucho más su utilización en términos de eficacia expresiva. Según sus propias palabras:

Cada película, cada historia debe tener su sonido propio como tiene su argumento, sus imágenes, sus personajes. Quizás aquí reside la dificultad que encuentran algunos teóricos del cine para sistematizar algunas ideas sobre el uso del sonido (los que lo intentan). Lo que funciona bien en una película en otra resulta desastroso (Labrada, 2009: 18).

Si nos detenemos en el análisis de la banda sonora que integra un filme observamos que todo se integra de una forma estructurada y coherente al relato cinematográfico y, de este modo, descubrimos que el sonido forma parte inseparable de la historia que resultaría incompleta si se prescindiera de ella.

Llinares (2012: 136) afirma que el sonido juega un papel fundamental en el proceso de interpretación del mensaje audiovisual contenido en una obra y que de hecho, va más allá de un simple acompañamiento de la imagen. El autor insiste en que el sonido puede atraer la atención del espectador dirigiéndola a un punto concreto de la imagen con la función de anticiparlo, clarificar lo visionado, contradecir el proceso que

se está percibiendo por la visión o incluso crear una cierta ambigüedad sobre el conjunto de imágenes percibidas.

Por lo tanto, el sonido puede desempeñar diversas funciones, cada una de ellas de forma aislada o cumplir varias de forma simultánea. Gustems (2012: 81) propone, desde un punto de vista práctico o pragmático, las siguientes funciones que, aunque algo deslavazadas, indican no solo la capacidad de sugestión simbólica del sonido en el ser humano, sino asimismo la importancia de comprender la interacción entre sonido e imagen:

Preparar una sorpresa o intriga en la narración, aumentando la expectativa

Como pausa o separador de dos escenas, con objeto de crear un contraste escénico

Potenciar otros contenidos del audiovisual, especialmente los visuales

Concienciar de la contaminación sonora de las ciudades

Potenciar la angustia de los personajes o una larga espera en una situación, proporcionando la sensación de que el tiempo tarda más en pasar

Expresar lo desconocido: la muerte, el vacío...

Dar sensación de retardar las imágenes, el tempo visual.

Llinares (2012: 137), por su parte, concibe las funciones del sonido desde una perspectiva narratológica, casi discursiva, que resumimos a continuación y que ha resultado iluminadora:

1. La función descriptiva imita el sonido que, en la realidad, debería existir en el lugar que aparece en la imagen o al describir un lugar determinado o un entorno geográfico. Tal como su nombre indica, describe aspectos sonoros de una escena como, por ejemplo, describir de forma sonora el entorno en el cual transcurre una escena. A pesar de ser sonidos naturales o que se producen por las acciones de los personajes, son creados ex profeso para enfatizar la función más realista de las escenas. En el siguiente ejemplo, el subtítulador conoce esta función y traduce esos aspectos sonoros de la escena que crean un ambiente para la persona que oye.



Fig. 4.23. Pantallazo de la película La piel que habito (Almodóvar, 2011)

2. La función expresiva adquiere un importante valor comunicativo y es capaz de sugerir o de generar sensaciones, como explicábamos más arriba, que contradigan a la imagen; tal es su poder. Puede, por ejemplo, modificar una sensación con un sonido repentino, sugerir un estado de ánimo, evocar un sentimiento o representar una identidad o leitmotiv. Consiste en una melodía o una secuencia sonora que se asocia a un personaje, un lugar o una idea, de manera que su simple audición los evoque, aunque no aparezcan en pantalla. Son un recurso muy utilizado en los thrillers o las películas de terror donde adquieren un protagonismo extremo. sin embargo, si recordamos por ejemplo los westerns, nos damos cuenta de que cada recurso narrativo visual prototípico (pelea, tiroteo, aparición del malo) está relacionado con un tipo de melodía o frase musical.

3. La función narrativa desempeña un importante papel en el proceso del relato, así como en la consecución de su estructura y puede centrar la atención en un punto concreto de la imagen, marcar el ritmo. Del mismo modo, puede evocar una imagen aunque no aparezca en pantalla e incluso contribuir al reconocimiento de los espacios sonoros, permitiendo su reconstrucción y la ubicación del espectador en el espacio de la narración.

4. La función ornamental puede realzar una escena determinada al añadir sonidos accesorios.

5. La función simbólica es aquella que va más allá de la realidad aparente y tiene un valor más profundo y amplio. Un ejemplo sería el sonido de una trompeta en una película de guerra, que significara que se va a iniciar un ataque y gracias a la que

sobreentendiera la relación existente entre la masculinidad y la valentía. En el ejemplo que añadimos, los relinchos indican la superioridad de los hombres que van a caballo frente a las personas que yacen desfallecidas en el suelo.



Fig. 4.24. Pantallazo de la película *Lope* (Waddington, 2010)

6. La función de ambientación que suele formar parte narratológica de las escenas concretas que se visualizan. Algunos efectos sonoros pueden remitirnos a épocas o periodos históricos concretos, pueden crear ambientes o atmósferas, pueden determinar unas condiciones climáticas e incluso nos pueden transmitir sensaciones de distancia o de cercanía.



Fig. 4.25 Pantallazo de la película *En un mundo mejor* (Bier, 2010)

7. La función dramática que intensifica o atenúa la tensión de una acción determinada, por ejemplo.



Fig. 4.26. Pantallazo de la película Tengo ganas de ti (González, 2012)

8. La función gramatical que es la que organiza narrativamente el relato, es decir, genera continuidad o discontinuidad espacio-temporal o que sirve de transición entre secuencias.

Resultaría altamente interesante seguir profundizando en la relación que existe entre las funciones del lenguaje auditivo y en sus mecanismos de expresión. Así como en la relación tridimensional o trisemiótica entre estas funciones, su expresión en términos de sonido y los códigos que interactúan en la imagen. Como explica Handel<sup>23</sup> siguiendo a Flückinger (2001):

Oft lässt sich ein einzelner Sound auch auf unterschiedlichen Ebenen interpretieren. Etwa, wenn in einer Dschungelszene das dumpfe Rascheln der Blättern den Dschungel an sich symbolisiert, aber gleichzeitig auch dadurch eine Gefahr angekündigt wird. Auch kann das Rascheln Auskunft über die Räumlichkeit geben. Die gesamten narrativen Funktionen des Sounds dienen dazu, die filmische Handlung zu unterstützen und sind somit ein wichtiges Gestaltungsmittel der Filmsprache.

De hecho, intuimos que, en efecto, los sonidos activan funciones complejas o múltiples que, como la mayoría de los fenómenos en comunicación, se subordinan, se complementan e interactúan. Si según Flückinger (2001:298) la función cardinal del sonido fílmico es el establecimiento de la coherencia fílmica, de lo que se desprende que, en realidad el sonido es el encargado de interconectar los diferentes espacios, códigos y elementos fílmicos de una escena, no resulta descabellado afirmar que el

---

<sup>23</sup> <http://server4.medienkomm.uni-halle.de/filmsound/kap3-5.htm>

sonido se convierte en el garante de que el mensaje filmico final en su forma y función alcance el sentido frente al significado filmico. Para por tanto interpretar adecuadamente esos códigos, es absolutamente perentorio conocer su estructura, así como la función que representan y activan; sobre todo si lo que pretendemos es aplicar estrategias de traducción adecuadas.

El reto que supone precisamente la aplicación de esas estrategias a estructuras y modos semióticos diferentes, máxime si tenemos en cuenta que los elementos fundamentales de nuestro TO, ese componente modal desconocido, son de una riqueza alarmante y han condicionado incluso la forma en que hemos resuelto sobrevivir a las adversidades, no es algo que haya que pasar por alto si lo que pretendemos es trasladarle toda la complejidad comprendida en un sonido a personas que desconocen incluso el sentido del término.

Por ello, en el capítulo siguiente intentaremos comenzar la casa por los cimientos y, analizando un corpus de películas subtituladas para personas sordas, ofreceremos datos que nos revelen ante todo esa interrelación. Nos adentraremos en el mundo del análisis de corpus multimodal etiquetado para obtener, en primer lugar, información puntual acerca de lo que los profesionales consideran relevante del sonido del texto filmico, y por tanto, información acerca de, entre todos los elementos de sonido que aparecen en el texto, cuáles de ellos seleccionan como relevantes para la traducción y transmisión del sentido. Además, una vez recopilados estos datos, se indagará en las estrategias traductológicas más utilizadas por los profesionales para transmitir al espectador ciego su interpretación del sentido de lo oído. Para ello, en primer lugar hemos de crear precisamente un lenguaje que distinga cada una de las acciones: la de selección de sonidos y la de aplicación de estrategias traductoras. Vayámonos pues con la música a otra parte.



## 5. Metodología de análisis de corpus

### 5.1. Introducción general. Estudios de corpus para traducción multimedia

La investigación basada en corpus ha supuesto el nacimiento de nuevos métodos de estudio en áreas tan diversas como la adquisición de conocimiento léxico, la construcción de gramáticas, los estudios socioculturales o la compilación de lexicones computacionales y repositorios de información terminológica, entre otros (Leech, 1991, McEnery y Wilson: 1996, Garside *et. al.*: 1997, Kennedy, 1998, Pérez: 2002, Kalantzi: 2008).

Desde hace algunas décadas, esta metodología también ha sido aplicada en estudios de traducción, hecho que ha supuesto que las investigaciones basadas en estudios de corpus hayan ido aumentando considerablemente en este ámbito (Baker: 1995, Kenny: 1998, Laviosa: 2002, Olohan: 2004, Kalantzi: 2008, Jiménez: 2010). En palabras de Valentini (2006):

The last decade has witnessed a massive growth in the creation and use of corpora, which have arguably become the necessary hallmark of all scientific linguistic analysis. Electronic corpora nowadays provide the basis for empirical research in translation-based studies, with positive repercussions which have long been discussed in the literature from a theoretical, practical and pedagogic point of view (Baker, 1995; Aston, 2001; Zorzi, 2001; Zanettin, 2001; Ulrych, 2001).

Quizás, el interés por esta metodología se debe a que los textos que integran los corpus son materiales reales, pudiéndose obtener así resultados más representativos de la clase textual que se investigue. Asimismo, dado que tratamos con textos fiables, podremos obtener resultados fidedignos sobre qué es lo que el traductor hace realmente (Laviosa, 2002: 16) y cómo lleva a cabo el proceso traductor, dejando por fin de lado las especulaciones e intuiciones al respecto.

El término *corpus* no es un concepto fácil de delimitar ya que se ha definido de diversas formas (Sinclair, 1991: 171, Francis, 1982: 17, Atkins *et al.*, 1992: 1) hasta llegar a la definición que se usa actualmente en el ámbito de los estudios lingüísticos. Olohan (2004: 1) lo define como: "a collection of texts selected and compiled according to specific criteria". Efectivamente, cada corpus se creará con unos objetivos y éstos definirán el tipo de datos que se van a compilar, así como el análisis que se desee

realizar. Jiménez (2010: 57-59) señala que el beneficio de esta metodología depende tanto de la compilación de los datos como de la naturaleza del corpus y que, la determinación sobre la adecuación de un corpus estará relacionado con los conceptos de *representatividad, equilibrio y tamaño*.

La Lingüística de Corpus ha propuesto diversas clasificaciones en cuanto a los tipos de corpus se refiere, teniendo en cuenta diferentes criterios. Algunos ejemplos son: corpus monitor, oral, especializado y para fines específicos, de muestras textuales, multimodales, entre otros.

Actualmente, nos encontramos en una sociedad en la que predominan los elementos multimedia, ya que los textos que nos rodean suelen estar compuestos por dos elementos: por un lado el lingüístico y, por el otro, el visual. Todo ello forma un determinado tipo de texto que se conoce como *multimodal*. Dado los numerosos textos multimodales existentes, nos encontramos con una dificultad a la hora de poder determinar y definir un corpus multimodal. Allwood (2008: 28) lo delimita y define como sigue:

In the widest sense, it may be a collection of analog films, which are registered in a paper file or on a computer. In a slightly more narrow sense, which will be the sense I will discuss here, it would only include material that has been digitized, i.e., the films would have to be digitized rather than just available in an archive. A first attempt at definition might now be to say that a multimodal digitized corpus is a computer-based collection of language and communication-related material drawing on more than one sensory modality or on more than one production modality.

Autores como Mason (2001), Taylor (2003, 2004) o Mubenga (2009) señalan la importancia de tener en cuenta que las películas son textos multimodales y destacan la utilidad que tiene seguir este enfoque junto con un análisis pragmático.

En el presente capítulo seguiremos la línea de investigación creada por el grupo de investigación TRACCE, que ya aplicó la metodología de corpus al análisis de 300 textos cinematográficos audiodescritos. Así pues, trabajaremos con un corpus multimodal que se compone de 30 películas con SpS, entre las cuales, la mayoría siguen un criterio de calidad mínimo, que, en nuestro caso, es el cumplimiento de las directrices que se exponen en la Norma UNE 153010 (AENOR: 2012).

En cuanto al tipo de análisis, será un proceso de anotación o etiquetado usando el programa *MAXQDA*. Esta herramienta nos ha servido para crear una jerarquía de etiquetas organizadas por categorías que se han desarrollado a partir de una síntesis de

elementos característicos del SpS y de las técnicas de traducción más empleadas en esta modalidad de traducción.

## **5.2. Corpus previos de de subtitulación y Subtitulación para Sordos**

Como ya hemos mencionado anteriormente, los corpus son una herramienta muy poderosa y útil para el mundo de la traducción en general, y la traducción para entornos multimedia, en particular. Díaz-Cintas (2004: 63), entre otros autores, ha destacado el papel tan importante que pueden desempeñar en la TEM: "It would be very productive to carry out work, in research groups, that analyses sufficiently broad corpora and allows the derivation of substantial conclusions". Valentini (2006), por su parte, enfatiza la relevancia investigadora que supone trabajar con corpus multimodales anotados en el campo de la traducción multimedia y cómo gracias a éstos podemos obtener datos y adaptarlos de manera adecuada para tener un enfoque más claro sobre las estrategias de traducción que un profesional utiliza.

Tradicionalmente se han llevado a cabo estudios de caso de una varias películas en las diferentes modalidades de traducción multimedia, tales como el estudio que llevó a cabo Taylor (2004) sobre la película *Notting Hill*, entre otros. A mayor escala de representatividad, destacamos el corpus Forlì 1 (the Forlì Corpus of Screen Translation) que se centra en el estudio del doblaje, siendo uno de sus principales objetivos extraer conclusiones relevantes para enseñar a traductores audiovisuales (Valentini: 2006 y 2008, Heiss y Soffritti: 2008). Este corpus está de múltiples subcorpus en lengua francesa, italiana y alemana, todas ellas están tanto en su versión original como su versión doblada.

Martí Ferriol (2010 y 2014), por su parte, se centró en la descripción de corpus de cinco películas de cine independiente americano estrenadas en España entre enero de 2001 y junio de 2004. En 2010 el autor realizó un análisis cualitativo de la comparación de las versiones dobladas y subtituladas de las mismas y, cuatro años después, con un enfoque más académico, éste explica la fundamentación teórica de la mencionada investigación y se centra en el método de traducción y en los tres parámetros que este utilizó para su caracterización: las restricciones presentes en traducción audiovisual, las normas y las técnicas de traducción.

En audiodescripción, destacamos la compilación y el análisis de un corpus de audiodescripción filmica multilingüe (español, inglés, francés y alemán) llevado a cabo por el proyecto de I+D+ i TRACCE y el proyecto de Excelencia AMATRA. El denominado *Corpus Tracce*, fue analizado por medio de una herramienta de análisis multimodal llamada *Taggetti* y sus resultados sirvieron para describir la audiodescripción filmica desde una perspectiva traductológica, así como crear parámetros de buenas prácticas de la AD y elaborar pautas para formar a audiodescriptores profesionales (Jiménez y Seibel, 2012, Jiménez y Soler: 2015, Jiménez: 2010).

En cuanto a la subtitulación se han realizado algunas aportaciones en el campo de la subtitulación interlingüística (Mattson: 2009, Tiedemann: 2007 o Tirkkonen-Condit y Makisalo: 2007), en subtitulación intralingüística (Sotelo y Gómez: 2012) y sobre los *fansubs* (Pérez: 2006, Regalado: 2013).

A pesar de los trabajos que hemos mencionado, somos conscientes de que existen numerosos estudios de caso sobre las diferentes tipologías de traducción multimedia. El caso de la subtitulación para sordos es parecido a los ya mencionados, ya que la mayoría de los corpus que se han utilizado hasta el momento tienden a incluir pocas películas e incluso a veces, su análisis se ha visto restringido a un solo filme y a sus subtítulos.

Destacan algunas investigaciones centradas en la observación de películas infantiles con SpS (Park y Lord: 2000, Wedge: 2002 y Lorenzo y Pereira: 2011) y el trabajo doctoral de Kalantzi (2008), que a diferencia de los anteriores, trabajó con un corpus paralelo de seis documentales de la cadena televisiva BBC.

### **5.3. Corpus TRACCE-SpS**

En el marco del grupo TRACCE, hemos creado una base de conocimiento formada por un corpus representativo de textos filmicos con subtitulado para sordos que han sido sometidos a un proceso de etiquetado semántico en dos niveles; por un lado, *el contenido audio* y, por otro, *las técnicas de traducción*. Como veremos a lo largo de este capítulo, ambos niveles serán uno de los hallazgos más importantes que nos permitirán posteriormente gestionar la información, así como buscar parámetros y equivalencias entre el TO (el sonido filmico) y el TM (el subtítulo para sordos).

Desde hace tiempo, en el grupo TRACCE queríamos replicar el éxito y la calidad del corpus de AD en la modalidad de traducción de SpS y, tras varias fases, reuniones y largos procesos de documentación exhaustiva, por fin nos atrevimos a llevarlo a cabo. Por eso, para repetir el rigor metodológico de lo que habíamos hecho con otra modalidad de traducción, nos dimos cuenta de que teníamos que realizar el mismo recorrido, el cual explicaremos a lo largo de este apartado.

### **5.3.1. Fase 1: Compilación del corpus y búsqueda de programa**

En primer lugar y gracias a la experiencia que ya teníamos, éramos conscientes de la necesidad de buscar un corpus adecuado y representativo, que fuera validado o bien por empresas, por los propios usuarios o por los profesionales que siguieran las directrices que se recogen en la Norma UNE (2012), explicada ya en el capítulo 2.

Por lo tanto, hicimos una revisión completísima de películas existentes en el mercado que incluyeran la modalidad accesible de subtitulación. De hecho, fue en ese mismo instante cuando nos dimos cuenta que no existía tanta oferta de películas con SpS que cumplieran unos requisitos mínimos de calidad, al contrario de lo que pensábamos. Por este motivo, nuestro corpus es más pequeño que el ya realizado anteriormente en audiodescripción fílmica, que cumplía los requisitos de la Norma UNE 153020 (2005) y contaba con la opinión de los usuarios con discapacidad visual, así como de la ONCE.

Así pues, el corpus con el que vamos a trabajar consta de tan solo 30 películas etiquetadas<sup>24</sup> hasta la composición de esta tesis, equivalente al 10% del material compilado para la constitución del corpus de audiodescripción fílmica de dicho grupo. Hemos de destacar que actualmente este corpus se ha visto ampliado significativamente hasta llegar a 50 filmes y que los miembros integrantes del grupo seguimos trabajando tanto en su compilación como en su anotación semántica.

Nuestro corpus se puede dividir en tres subcorpus. El primero está formado por las películas que integran la colección de DVD *Cine para Todos* que salió a la venta en diciembre de 2012. Esta colección accesible, que cuenta tanto con AD como SpS, es fruto de la colaboración del Real Patronato sobre Discapacidad (a través del CESyA), de la Fundación Vodafone España, la Fundación ONCE, FIAPAS, CEAPAT, ONCE y de la empresa especialista en audiodescripción, ARISTIA PRODUCCIONES S.L.

---

<sup>24</sup> El corpus está formado por películas con diferentes géneros cinematográficos.



Fig. 5.1. y 5.2. Colección Cine para Todos

El segundo subcorpus está compuesto de películas con SpS, y algunas también con AD, realizadas por la empresa Navarra de Cine junto con la colaboración de la Fundación Orange, que tal como figura en su página web<sup>25</sup>, entienden que el ocio se tiene que tener en cuenta como una propuesta de integración más. Siguiendo esta premisa, ambas crearon el conocido proyecto *Cine Accesible*, financiado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Su objetivo principal es el de permitir que las personas con déficit auditivo y visual puedan ir al cine y acceder a él en igualdad de condiciones. Así, desde el año 2007 escogen películas de reciente estreno y hacen accesibles unas 10 películas al año. Además, desde el año 2012 han puesto a disposición un videoclub en línea para que los propios usuarios pueden disfrutar del cine de forma cómoda desde cualquier lugar.



Fig. 5.3. Interfaz del videoclub en línea de Navarra de Cine

<sup>25</sup> <http://www.cineaccesible.com/cine-accesible/proyecto/>

El tercer subcorpus está compuesto por películas realizadas por otras empresas y/o productoras, tales como A Contracorriente Films S.L. y una colección de 11 películas del director Pedro Almodóvar que el periódico *El País* puso a la venta en 2004, de las cuales hemos incluido tres en nuestros corpus.

Si bien efectivamente empresas como *El País* tenían una serie de películas en las que supuestamente ofrecían la subtitulación para sordos, nos dimos cuenta de que en realidad, en esta colección, no respetan unos criterios mínimos de calidad, no siguen ninguna de las directrices que se indican en la Norma UNE 152030 (2012) y, por supuesto, no tienen en cuenta al usuario. En realidad, observamos que esta empresa ha seguido las pautas de lo que la industria ha venido haciendo hasta ahora, es decir, ponerse el marchamo de que realizan películas accesibles, pero que, sin embargo, no respetan ninguno de los aspectos que hemos mencionado con anterioridad, sobre todo, a la comunidad sorda. En el capítulo 1 y 2, ya hemos mencionado que este hecho forma parte del desencuentro entre el usuario sordo, la empresa y los investigadores. Por lo tanto, es evidente que las personas con discapacidad auditiva estén decepcionadas ante el desprecio y la galantería de numerosas empresas que, en realidad, parece que viven ancladas en la época del Despotismo ilustrado: "todo para el pueblo, pero sin el pueblo". En este caso, que se adapte todo para el sordo, pero sin los sordos. De hecho, parece ser que esto es lo que ha ocurrido con la empresa *El País*.

A pesar de esto, hemos incluido tres de estas películas en nuestro corpus, para reflejar la situación actual del mercado español, aunque especialmente nos interesan mucho más los filmes de los dos primeros subcorpus.

Tras la ardua tarea de recopilación de películas, procedimos al ripeado de cada una de ellas. Este proceso consiste en copiar los datos de audio y vídeo en un formato digital. Para esta fase usamos el programa *Camtasia Studio* que nos permite capturar y editar vídeos de forma fácil e intuitiva, así como grabar el vídeo en diversos formatos. Una vez, teníamos los vídeos guardados en nuestra base de datos, teníamos que extraer el texto. Inicialmente, intentamos extraer el texto con un programa específico de extracción de subtítulos denominado *SubRip*. Sin embargo, algunos DVD no contenían el archivo VOB, necesario para su extracción automática, por lo que se tuvo que proceder a transcribir manualmente la mayoría de las películas. A pesar de que en algunos casos sí pudimos extraer los subtítulos de forma automática, era necesario revisar el texto extraído, ya que en la mayoría de las ocasiones algunos subtítulos aparecían en blanco y en otras, el programa no reconocía algunos caracteres y/o

símbolos. Esta fase duró cinco meses en los cuales empleamos muchas horas de trabajo hasta conseguir el corpus representativo que teníamos como objetivo.

A la vez que seleccionábamos el corpus, nuestra primera preocupación era buscar la forma de etiquetar el corpus en general, así como encontrar mecanismos que nos evitaran tener que realizar el anotado de forma manual. Teníamos claro que queríamos encontrar un programa que nos ayudara a que el etiquetado manual fuera más sencillo, tal como lo hacíamos en el anterior corpus con la herramienta *Taggetti*. Sin embargo, nuestras relaciones con los ingenieros informáticos interesados en traducción para entornos multimedia habían cesado desde hace tiempo, por lo que teníamos que buscar programas que nos sirvieran para tal fin. Sin ser expertos en el tema, probamos tres herramientas: *Atlas.ti*, *Nvivo* y *MAXQDA*. Finalmente, nos decantamos por esta última, por su flexibilidad, opciones de análisis y exportación de datos y usabilidad. Se trata, pues, de un software de análisis cualitativo de datos gracias al cual se pueden evaluar e interpretar textos de forma sistémica. Asimismo, uno de los aspectos que más nos llamó la atención es su sencillez, por lo que trabajar con él sería algo intuitivo. El software está compuesto por cuatro ventanas predeterminadas referentes a las áreas de trabajo esenciales en el proceso del análisis cualitativo de datos, tal como podemos observar en la siguiente imagen.

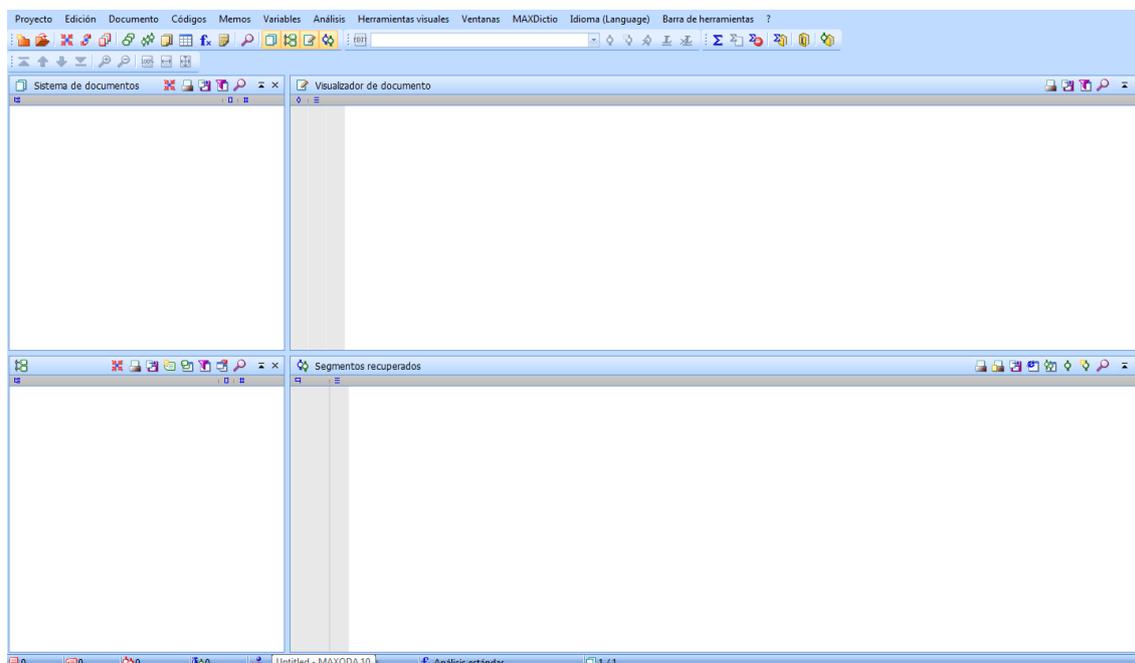


Fig. 5.4. Interfaz predeterminada de la herramienta de análisis cualitativo *MAXQDA*

La primera ventana de la izquierda, *Sistema de documentos*, sirve para ver los proyectos con los que estamos trabajando, la segunda de la izquierda es la que alberga el sistema de códigos con los cuáles se van a trabajar, en nuestro caso, nuestro propio árbol de etiquetado. A la derecha encontramos la ventana denominada *Visualizador de documentos*, que será donde insertaremos el subtítulo y, la última de ellas, sirve para ver los segmentos recuperados, en caso de que hayamos borrado alguno con anterioridad.

Además de estas cuatro ventanas predeterminadas por el programa, se pueden incluir y eliminar ventanas o ampliar y reducir el tamaño de las mismas. Tras leer y estudiar su tutorial en profundidad, observamos que era imprescindible seleccionar aquellas ventanas que fueran más adecuadas para nuestro trabajo. Así, de las cuatro ventanas predeterminadas solo conservamos la ventana inferior izquierda y la primera de la derecha. Nuestro árbol de etiquetado, tal como iremos descubriendo a lo largo de este capítulo, es extenso, por lo que creímos conveniente que se pudiera visualizar en su totalidad y de este modo, facilitar el proceso de etiquetado. Al igual que en el caso anterior, pensamos que ver el documento que vamos a etiquetar, es decir, el subtítulo, un poco más grande, nos ayudaría durante la anotación. Por otro, lado decidimos eliminar las otras dos ventanas, ya que no nos eran especialmente útiles para nuestro trabajo. Sin embargo, para nosotros es imprescindible poder visualizar el vídeo y la pista de audio, a la misma vez que estamos etiquetando, por lo que incluimos esta ventana tan necesaria para nosotros. Por último, vimos de utilidad tener otra ventana en la cual se guardaran nuestras etiquetas favoritas o más frecuentes, al igual que teníamos en *Taggetti*. De este modo, nuestra interfaz se quedaría tal como se puede observar en la siguiente imagen.

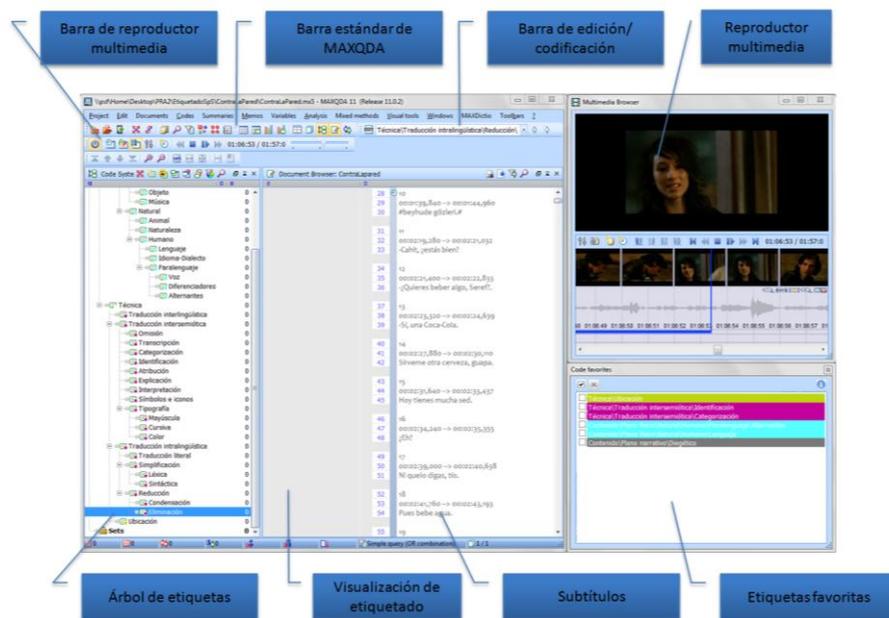


Fig. 5.5 Interfaz del programa *MAXQDA*

Este programa nos permite realizar diversas funciones que nos parecen especialmente útiles, ya que se puede trabajar en equipo y por ende, compartir documentos codificados, combinar proyectos, editar el texto con colores, símbolos y tipografía, analizar la coincidencia de códigos en un segmento y, quizás, uno de los aspectos más relevantes, alinear manualmente el etiquetado junto con su vídeo.

Otra de las características que nos hizo decantarnos por esta herramienta, era el hecho de que se podían añadir todas las etiquetas que se estimen convenientes al texto seleccionado e incluso se pueden anidar unas etiquetas dentro de otras. Además, el software nos permite realizar otras operaciones adicionales como, modificar o eliminar etiquetas ya introducidas, añadir comentarios a una etiqueta aplicada o incluso realizar un documento de toma de notas.

En cuanto al análisis de los datos, *MAXQDA* nos permite ver la frecuencia de uso de cada etiqueta en un proyecto concreto. En la siguiente figura podemos ver un ejemplo:

Número de...	Posición	Código superior	Código	Todos los se...	Segmentos c...	Autor	Fecha de cre...	Todas las co...	Codificación...	Documentos
1	1		Contenido	0	0	Sivia	24/10/2013 23:42	0,00	0,00	0
2	2	Contenido	Plano narrativo	0	0	Sivia	24/10/2013 23:42	0,00	0,00	0
3	3	Contenido/Pla...	Diagético	376	0	Sivia	24/10/2013 23:42	28,99	0,00	1
4	4	Contenido/Pla...	Estratagético	24	0	Sivia	24/10/2013 23:42	1,85	0,00	1
5	5	Contenido	Plano físico	0	0	Sivia	24/10/2013 23:42	0,00	0,00	0
6	6	Contenido/Pla...	Artificial	0	0	Sivia	24/10/2013 23:42	0,00	0,00	0
7	7	Contenido/Pla...	Objeto	9	0	Sivia	24/10/2013 23:42	0,69	0,00	1
8	8	Contenido/Pla...	Música	38	0	Sivia	24/10/2013 23:42	2,93	0,00	1
9	9	Contenido/Pla...	Natural	0	0	Sivia	24/10/2013 23:42	0,00	0,00	0
10	10	Contenido/Pla...	Naturalista	1	0	Sivia	24/10/2013 23:42	0,08	0,00	1
11	11	Contenido/Pla...	Animal	5	0	Sivia	24/10/2013 23:42	0,39	0,00	1
12	12	Contenido/Pla...	Humano	0	0	Sivia	24/10/2013 23:42	0,00	0,00	0
13	13	Contenido/Pla...	Acción corporal	0	0	Sivia	24/10/2013 23:42	0,00	0,00	0
14	14	Contenido/Pla...	Lenguaje	321	0	Sivia	24/10/2013 23:42	24,75	0,00	1
15	15	Contenido/Pla...	Idioma-Objeto	6	0	Sivia	24/10/2013 23:42	0,46	0,00	1
16	16	Contenido/Pla...	Paralenguaje	19	0	Sivia	24/10/2013 23:42	1,46	0,00	1
17	17	Contenido/Pla...	Voz	0	0	Sivia	24/10/2013 23:42	0,00	0,00	0
18	18	Contenido/Pla...	Diferenciador...	75	0	Sivia	24/10/2013 23:42	5,78	0,00	1
19	19		Técnica	0	0	Sivia	24/10/2013 23:42	0,00	0,00	0
20	20	Técnica	Traducción int...	0	0	Sivia	24/10/2013 23:42	0,00	0,00	0
21	21	Técnica	Traducción int...	0	0	Sivia	24/10/2013 23:42	0,00	0,00	0
22	22	Técnica/Tradu...	Omisión	0	0	Sivia	24/10/2013 23:42	0,00	0,00	0
23	23	Técnica/Tradu...	Transposición	0	0	Sivia	24/10/2013 23:42	0,00	0,00	0
24	24	Técnica/Tradu...	Categorización	72	0	Sivia	24/10/2013 23:42	5,55	0,00	1
25	25	Técnica/Tradu...	Identificación	6	0	Sivia	24/10/2013 23:42	0,46	0,00	1
28	26	Técnica/Tradu...	Interpretación	4	0	Sivia	24/10/2013 23:42	0,31	0,00	1
26	27	Técnica/Tradu...	Atribución	4	0	Sivia	24/10/2013 23:42	0,31	0,00	1
27	28	Técnica/Tradu...	Explicación	20	0	Sivia	24/10/2013 23:42	1,54	0,00	1
29	29	Técnica/Tradu...	Símbolos e iconos	1	0	Sivia	24/10/2013 23:42	0,08	0,00	1
30	30	Técnica/Tradu...	Topografía	0	0	Sivia	24/10/2013 23:42	0,00	0,00	0
31	31	Técnica/Tradu...	Mayúscula-min...	0	0	Sivia	24/10/2013 23:42	0,00	0,00	0
32	32	Técnica/Tradu...	Normativo	1	0	Sivia	24/10/2013 23:42	0,08	0,00	1
33	33	Técnica/Tradu...	No normativo	0	0	Sivia	24/10/2013 23:42	0,00	0,00	0
34	34	Técnica/Tradu...	Paréntesis	0	0	Sivia	24/10/2013 23:42	0,00	0,00	0
35	35	Técnica/Tradu...	Normativo	2	0	Sivia	24/10/2013 23:42	0,15	0,00	1
36	36	Técnica/Tradu...	No normativo	0	0	Sivia	24/10/2013 23:42	0,00	0,00	0
37	37	Técnica/Tradu...	Guión	0	0	Sivia	24/10/2013 23:42	0,00	0,00	0
38	38	Técnica/Tradu...	Normativo	0	0	Sivia	24/10/2013 23:42	0,00	0,00	0
39	39	Técnica/Tradu...	No normativo	0	0	Sivia	24/10/2013 23:42	0,00	0,00	0
40	40	Técnica/Tradu...	Color	0	0	Sivia	24/10/2013 23:42	0,00	0,00	0

Fig. 5.6. Análisis de frecuencia de códigos de MAXQDA

Un aspecto del análisis que nos resulta especialmente interesante a la misma vez que nos asegura la fiabilidad de los datos que se van a obtener, es el *acuerdo entre codificadores*. Esta opción es muy útil para responder a una de las preguntas clave de todo proceso de etiquetado y que consiste en asegurar que las decisiones de los etiquetadores son consistentes a lo largo de todo el proceso y, en el caso de que haya discrepancias, sirve para reflexionar sobre el uso de cada etiqueta en la cual ha habido diversidad de opiniones. Sobre este aspecto hablaremos más detenidamente en la fase 3.

### 5.3.2. Fase 2: Creación y elaboración del etiquetado

Solucionados estos dos problemas absolutamente básicos en una investigación empírica, la selección de un corpus representativo de películas de calidad y la elección del programa, nos quedaba la labor seria y absolutamente compleja de crear un sistema de etiquetado específicamente pensado para la diatriba dual que ya habíamos solucionado en el corpus en AD, es decir, qué tipo de elementos se traducen verdaderamente del texto origen y cómo se traducen.

Para ello, como hemos visto en el capítulo 2, hicimos una revisión de todas las estrategias de traducción que se habían utilizado para conocer su génesis y establecer criterios de clasificación adecuados, basados tanto en procesos traductológicos del proceso de traducción como gramaticales y lingüísticos. Por eso, tenemos todo el etiquetado semántico que veremos a lo largo del capítulo, y que se refiere a las

estrategias de traducción que se basan fundamentalmente en la estructura clásica lingüística (nivel léxico, sintáctico y pragmático-discursivo), más aquellas propias de la traducción interlingüística, intersemiótica e intralingüística. Además, teníamos que estudiar, en principio de forma intuitiva, qué tipos de elementos se recogían del texto original para dar respuesta a qué se traducía realmente. Sin embargo, no podíamos contemplar exclusivamente aquello que sí se traducía, sino que teníamos que ver todos los elementos que fueran susceptibles de ser traducidos en un filme. Ya hemos visto en capítulos anteriores, concretamente en el 2 y en el 3, que la banda sonora de una película consta de diálogos, efectos sonoros o ruidos y música. Por este motivo, hemos recogido todos estos elementos susceptibles de traducción en el primer nivel de etiquetado, el *contenido audio*. Este conjunto de etiquetas semánticas se ha basado en un análisis exhaustivo de la naturaleza del texto original en este caso, la banda sonora del filme, y de todos los elementos de sonido que ello conlleva. Si bien para la filmografía la banda sonora está compuesta de estos tres elementos, entonces, nosotros teníamos que intentar estructurarlos para poder encontrar unas etiquetas que los recogieran y, de este modo, poder ver reflejado en ellas todo aquello composicional que se traduce y saber qué es lo que realmente se traduce y bajo qué criterios se realiza. Otra cuestión muy distinta es que se utilicen unas estrategias de traducción u otras, como puede ser la condensación o la eliminación y otro planteamiento es saber sobre qué criterios se seleccionan unos elementos y no otros para su traducción. Así pues, teníamos la difícil tarea de recoger todo esto de alguna manera en las etiquetas y, por todo lo expuesto anteriormente, el primer resultado de nuestro árbol de etiquetas es el que figura en la imagen que sigue. En cuanto a la explicación de cada una de las etiquetas, procederemos más adelante en el apartado 5.4.

Contenido				
Plano narrativo	Diegético			
	Extradiegético			
	Metadiegético			
Plano físico	Artificial	Objeto		
		Música		
	Natural	Humano	Acción corporal	
			Lenguaje	
			Idioma - Dialecto	
			Paralenguaje	Voz
			Diferenciadores	
		Alternantes		
	Naturaleza			
	Animal			
Técnica				
Traducción interlingüística				
Traducción intersemiótica	Omisión			
	Transcripción			
	Categorización			
	Atribución			
	Identificación			
	Explicación			
	Interpretación			
	Tipografía	Mayúscula		
		Color	Normativo	
			No normativo	
		Cursiva		
Símbolos e iconos				
Traducción intralingüística	Traducción literal			
	Reducción	Condensación		
		Eliminación		
	Simplificación	Sintáctica		
	Léxica			
Ubicación				

Tabla. 5.1. Primer sistema de anotación multimodal del SpS

Tras esta primera propuesta de etiquetas, procedimos a comprobar su utilidad de manera individualizada con diferentes extractos de películas. Semanalmente teníamos una reunión presencial para ver la adecuación del etiquetado, así como plantear dudas y resolverlas. Además, teníamos a disposición un documento de dudas y propuestas en *Google Drive*, por lo que se puede observar que nuestro trabajo seguía más allá de estas citas semanales. Así pues, se realizaron diversas puestas en común y se llegaron a varias conclusiones.

En primer lugar, observamos que en la etiqueta *Tipografía* no se recogían todos aquellos aspectos ortotipográficos que se veían reflejados en las películas y que recoge la norma UNE 152030 (2012). Por este motivo, decidimos incluir *Mayúsculas/minúsculas*, *paréntesis* y *guion* a esta clasificación. Al igual que en el árbol anterior, pensamos que sería conveniente indicar en cada una de ellas tanto su uso *normativo* como *no normativo*, basándonos siempre en la ya citada norma. En segundo lugar, optamos por reubicar la etiqueta *ubicación* y señalar al igual que las anteriores su adecuación a AENOR (2012).

En tercer lugar, comenzamos a ver la confusión que generaban las etiquetas *voz*, *diferenciadores* y *alternantes*, por lo que volvimos a revisar los estudios teóricos en los

cuáles nos basábamos. Poyatos (1994, II: 25, 49, 87, 143) clasifica el sistema paralingüístico en las cualidades primarias de la voz, diferenciadores y alternantes. La primera se refiere a los componentes que modifican la voz tales como, intensidad, ritmo o timbre. Los segundos versan sobre reacciones emocionales como los bostezos o la risa y, los últimos son los sonidos que los individuos hacemos de forma consciente o inconsciente entre los labios, faringe y fosas nasales como por ejemplo, carraspeos o los chasquidos de los labios.

Tras reflexionar sobre estas tres cuestiones, llegamos a la conclusión de que había cierto solapamiento entre los alternantes y los diferenciadores enumerados por Poyatos (1994, II), por lo que decidimos fusionar estas dos categorías con el fin de simplificar el proceso de etiquetado.

Por último, en el plano narrativo, percibimos que nadie había utilizado la etiqueta de sonido *metadieético*. Este hecho nos hizo volver a considerar esta clasificación y, al igual que en el caso anterior, tras una exhaustiva revisión bibliográfica, determinamos incluir el *sonido metadieético* dentro del *sonido dieético*, tal como lo habían dispuesto Bordwell y Thompson (2010) en su clasificación (véase apartado 4.4.1). De este modo, llegamos al segundo árbol de etiquetas que figura a continuación:

Contenido	Plano narrativo	Diegético			
		Extradiegético			
	Plano físico	Artificial	Objeto		
			Música		
		Natural	Humano	Acción corporal	
				Lenguaje	
				Idioma - Dialecto	
				Paralenguaje	Voz
			Diferenciadores y alternantes		
			Naturaleza		
Animal					
Técnica	Traducción interlingüística				
	Traducción intersemiótica	Omisión			
		Transcripción			
		Categorización			
		Atribución			
		Identificación			
		Explicación			
		Interpretación			
		Tipografía	Mayúscula-minúscula	Normativo	
				No normativo	
			Paréntesis	Normativo	
				No normativo	
			Guión	Normativo	
			No normativo		
	Color		Normativo		
		No normativo			
	Ubicación	Normativo			
		No normativo			
	Cursiva	Normativo			
		No normativo			
	Símbolos e iconos				
	Traducción intralingüística	Traducción literal			
		Reducción	Condensación		
Eliminación					
Simplificación		Sintáctica			
	Léxica				

Tabla 5.2. Segundo sistema de anotación multimodal del SpS

Cabe señalar que para realizar el etiquetado del corpus de audiodescripción de TRACCE se tardaron unos cinco años hasta llegar al sistema final. En algunos estudios realizados por los miembros integrantes del grupo de investigación TRACCE (Pérez: 2015, Jiménez: 2010, entre otros) se explica el largo recorrido hasta descubrir qué etiquetas tenían que ser las finales. En nuestro caso, contábamos con una gran experiencia investigadora y, por eso quizás, tan solo hemos tardado dos años en distribuir la información, clasificarla y pormenorizarla.

### 5.3.3. Fase 3: Adecuación del sistema de etiquetado

A continuación, se procedió a validar la adecuación tanto del sistema de etiquetado como de la herramienta de análisis seleccionada, por medio de un análisis de prueba. Para ello, se seleccionaron dos filmes: *Contra la pared* (Akin, 2004) y *Cuatro minutos* (Kraus, 2006). Ambas películas pertenecen a la colección de DVD *Cine para todos*.

Cada uno de los filmes fue analizado por cinco investigadores de manera individual. Seguidamente, se analizó el grado de acuerdo entre jueces dentro de cada

grupo y entre los dos grupos de trabajo para comprobar la adecuación de las etiquetas, así como establecer ciertos patrones significativos para nuestra investigación.

Para ello, procedimos a extraer el análisis de cada una de películas y una vez observados estos resultados, analizamos las principales causas de discrepancia y desacuerdo entre etiquetadores. El primero de ellos era con respecto a la unidad de sentido. Algunos etiquetadores asignaron etiquetas a cada una de las líneas del subtítulo en los diálogos (en el caso de que estos estuvieran compuestos de dos líneas), mientras que otros lo asignaban al subtítulo completo. Este error o bien se debe a un fallo humano o bien puede ser que hubiera falta de especificación en el protocolo creado.

En cuanto al etiquetado, se observaron ambigüedades entre etiquetadores en algunas etiquetas. A modo de ejemplo, ofrecemos a continuación, ciertos elementos del subtítulo que causaron discrepancias y debajo, realizamos una propuesta de etiqueta correcta.

#### ***Diferenciadores y alternantes / Voz***

Etiqueta correcta: Voz

Contenido\Plano físico\natural\Humano\Paralenguaje\Diferenciadores y alternantes	(IRÓNICA)
Contenido\Plano físico\natural\Humano\Paralenguaje\Voz	(IRÓNICA)
Contenido\Plano físico\natural\Humano\Paralenguaje\Diferenciadores y alternantes	(NERVIOSA)
Contenido\Plano físico\natural\Humano\Paralenguaje\Voz	(NERVIOSA)
Contenido\Plano físico\natural\Humano\Paralenguaje\Diferenciadores y alternantes	(AGOTADA)
Contenido\Plano físico\natural\Humano\Paralenguaje\Voz	(AGOTADA)
Contenido\Plano físico\natural\Humano\Paralenguaje\Diferenciadores y alternantes	(BURLÁNDOSE)
Contenido\Plano físico\natural\Humano\Paralenguaje\Voz	(BURLÁNDOSE)
Contenido\Plano físico\natural\Humano\Paralenguaje\Diferenciadores y alternantes	(CON DIFICULTAD)
Contenido\Plano físico\natural\Humano\Paralenguaje\Voz	(CON DIFICULTAD)
Contenido\Plano	(IMITÁNDOLA)

físico\Natural\Humano\Paralenguaje\Diferenciadores y alternantes	
Contenido\Plano físico\Natural\Humano\Paralenguaje\Voz	(IMITÁNDOLA)

Contenido\Plano físico\Natural\Humano\Paralenguaje\Diferenciadores y alternantes	(SORPRENDIDA)
Contenido\Plano físico\Natural\Humano\Paralenguaje\Voz	(SORPRENDIDA)

Contenido\Plano físico\Natural\Humano\Paralenguaje\Diferenciadores y alternantes	(SUPLICANTE)
Contenido\Plano físico\Natural\Humano\Paralenguaje\Voz	(SUPLICANTE)

### **Técnica de traducción intersemiótica**

#### ***Atribución / Identificación / Explicación***

Etiqueta correcta: Atribución

Técnica\Traducción intersemiótica\Explicación	(Balada cantada en turco)
Técnica\Traducción intersemiótica\Identificación	(Balada cantada en turco)
Técnica\Traducción intersemiótica\Atribución	(Balada cantada en turco)

#### ***Categorización / Atribución***

Etiqueta correcta: Categorización

Técnica\Traducción intersemiótica\Atribución	(Avioneta)
Técnica\Traducción intersemiótica\Categorización	(Avioneta)

#### ***Categorización / Explicación***

Etiqueta correcta: Explicación

Técnica\Traducción intersemiótica\Explicación	(RECUERDA)
Técnica\Traducción intersemiótica\Categorización	(RECUERDA)

Etiqueta correcta: Categorización

Técnica\Traducción intersemiótica\Categorización	(RECITA)
Técnica\Traducción intersemiótica\Explicación	(RECITA)

#### ***Atribución / Interpretación***

Etiqueta correcta: Interpretación

Técnica\Traducción intersemiótica\Interpretación	(DECEPCIONADA)
Técnica\Traducción intersemiótica\Atribución	(DECEPCIONADA)

Técnica\Traducción intersemiótica\Interpretación	(IRÓNICA)
Técnica\Traducción intersemiótica\Atribución	(IRÓNICA)

### **Atribución / Explicación**

Etiqueta correcta: Atribución

Técnica\Traducción intersemiótica\Atribución	(DE JOVEN)
Técnica\Traducción intersemiótica\Explicación	(DE JOVEN)

Técnica\Traducción intersemiótica\Explicación	(Bombardeo lejano)
Técnica\Traducción intersemiótica\Atribución	(Bombardeo lejano)

Técnica\Traducción intersemiótica\Explicación	-(DE LEJOS)
Técnica\Traducción intersemiótica\Atribución	-(DE LEJOS)

Técnica\Traducción intersemiótica\Atribución	(Aplausos en el interior)
Técnica\Traducción intersemiótica\Explicación	(Aplausos en el interior)

Técnica\Traducción intersemiótica\Atribución	(Música de piano en el interior)
Técnica\Traducción intersemiótica\Explicación	(Música de piano en el interior)

### **Identificación / Explicación**

Etiqueta correcta: Identificación

Técnica\Traducción intersemiótica\Identificación	(TODAS)
Técnica\Traducción intersemiótica\Explicación	(TODAS)

Tal como se pueden observar en estos ejemplos, las etiquetas que más divergencias y confusión generaron fueron las siguientes: *voz*, *diferenciadores* y *alternantes*, *atribución*, *identificación*, *explicación*, *categorización* e *interpretación*. Nuestra primera deducción fue pensar en que los límites entre cada una de ellas no parecían estar claros. Se trata pues, de una cuestión meramente pragmática, ya que si estos términos han causado confusión se puede deber principalmente a que no se han explicado adecuadamente a qué corresponde cada una de estas categorías.

En cuanto a los errores de etiquetado, se observó que en algunas ocasiones, había etiquetas sin segmento textual asociado, un error que seguramente se deba a un fallo originado al seleccionar el texto. Asimismo, nos encontramos con casos en los que

se había aplicado una etiqueta que no era la final. Por último, existían errores que en ningún caso se trataban de divergencias entre etiquetadores, sino de casos particulares en los que el etiquetador no había aplicado la etiqueta adecuada. En este último caso, se realizó un informe detallado de cada etiquetador y se le envió para que reflexionara sobre el mismo. A continuación, mostramos algunos ejemplos.

Etiqueta correcta: Categorización

Técnica\Traducción intersemiótica\Explicación	(RÍE)
---	-------

Etiqueta correcta: Intralingüística

Técnica\Traducción interlingüística	Oh
Técnica\Traducción interlingüística	"Oh,
Técnica\Traducción interlingüística	Oh
Técnica\Traducción interlingüística	eh
Técnica\Traducción interlingüística	Ah
Técnica\Traducción interlingüística	¡Eh!
Técnica\Traducción interlingüística	-Oh,
Técnica\Traducción interlingüística	Ah.
Técnica\Traducción interlingüística	Tosca en "Tosca".
Técnica\Traducción interlingüística	¡Ah!
Técnica\Traducción interlingüística	¡Eh!
Técnica\Traducción interlingüística	Oh
Técnica\Traducción interlingüística	¿Clases de piano? Gracias.
Técnica\Traducción intersemiótica	Hala.

Etiqueta correcta: Atribución

Técnica\Traducción intersemiótica\Categorización	(Alarma del despertador)
Técnica\Traducción intersemiótica\Identificación	(Alarma del despertador)

Técnica\Traducción intersemiótica\Categorización	(Ambiente calle)
Técnica\Traducción intersemiótica\Identificación	(Ambiente calle)

Técnica\Traducción intersemiótica\Categorización	(Chirrido distorsionado)
Técnica\Traducción intersemiótica\Identificación	(Chirrido distorsionado)

Etiqueta correcta: Identificación

Técnica\Traducción intersemiótica\Explicación	(PAMUK)
---	---------

Etiqueta correcta: Atribución

Técnica\Traducción intersemiótica\Identificación	(Música de piano)
--	-------------------

Técnica\Traducción intersemiótica\Identificación	(Cajita de música)
--	--------------------

Etiqueta correcta: Categorización

Técnica\Traducción	(Móvil)
--------------------	---------

Tras estos resultados decidimos realizar mejoras en el sistema de etiquetado, centrándonos básicamente en las etiquetas que habían mostrado divergencias por parte de los anotadores.

En primer lugar, llegamos a la conclusión de que la categoría *diferenciador* se podría incluir o recoger dentro de la etiqueta *voz*. Tal como veremos en el apartado 4.4., en el cual explicaremos de manera más detallada cada una de las etiquetas, los diferenciadores pueden estar modificados a su vez por las cualidades primarias de la voz, como es por ejemplo, la risa o un bostezo. En segundo lugar, llegamos a la conclusión de que teníamos que simplificar las etiquetas de *categorización*, *atribución*, *identificación*, *explicación* e *interpretación*. Fueron muchas las horas que dedicamos a este tema llegando a veces a tener largos debates que no se quedaban finalizados en las reuniones y seguían por correo electrónico. Al mismo tiempo, revisábamos exhaustivamente la bibliografía más relevante para poder esclarecer esta complicada cuestión. Fruto del consenso entre los etiquetadores, decidimos simplificar estas cinco categorías en solo tres: *categorización*, *atribución* y *explicación*. Así pues establecimos unos límites de diferenciación que nos parecieron más claros y adecuados, los cuales veremos en detalle en el apartado 4.4.1.2.

En la siguiente imagen podemos observar el resultado final de anotación multimodal de SpS.

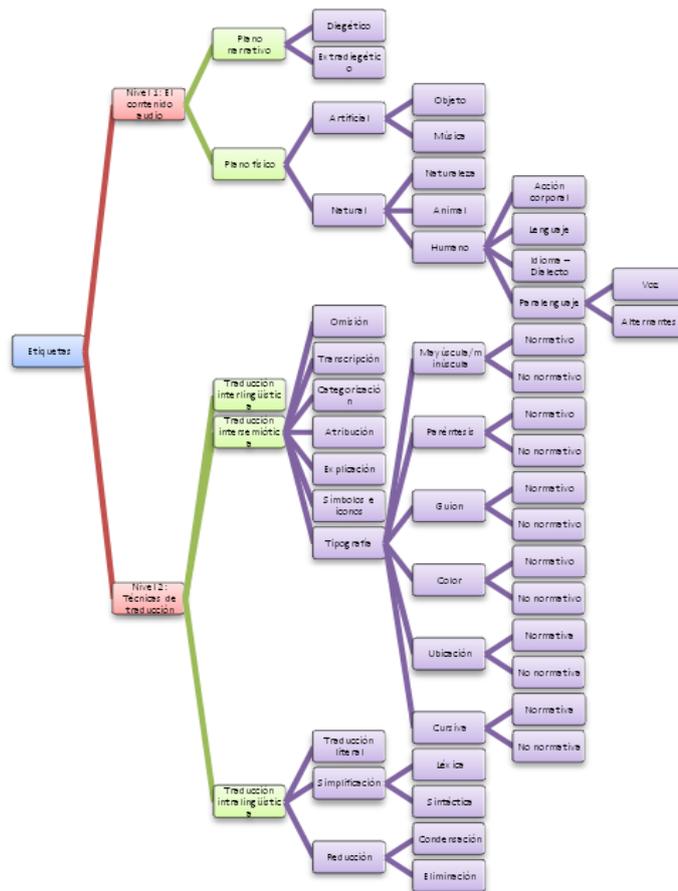


Fig. 5.7. Tercer sistema de anotación multimodal del SpS

En cuanto al programa de análisis cualitativo, todos los etiquetadores estuvieron de acuerdo en emplear *MAXQDA* como herramienta de análisis. De este modo, una vez se había probado de forma razonable el sistema de etiquetas, incluimos todas estas mejoras en el protocolo de etiquetado y comenzamos a llevar a cabo la fase final de etiquetado del SpS.

#### 5.3.4. Fase 4: Proceso de etiquetado

En el presente apartado, abordaremos de forma somera y sucinta las directrices básicas para poder etiquetar con la herramienta *MAXQDA*.

Nosotros, como coordinadores de todo este proceso, hemos sido los encargados de crear cada uno de los proyectos<sup>26</sup> y de enviárselos a los etiquetadores de manera individual. Una vez el anotador ha recibido el proyecto, éste tan solo tendrá que elegir la

<sup>26</sup> Cada proyecto contiene el árbol de etiquetas y los subtítulos en formato texto de la película correspondiente.

opción “abrir un proyecto existente” y, a continuación, elegir el proyecto de la película que vaya a etiquetar, tal como se muestran en las siguientes imágenes.

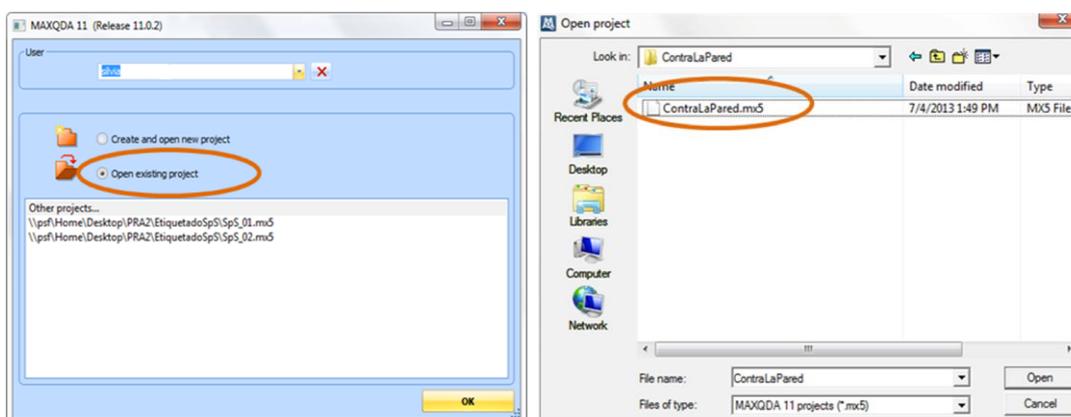


Fig. 5.8. Cómo abrir un proyecto en MAXQDA.

Cuando ya tenemos el proyecto abierto, procedemos a la edición del texto que vamos a anotar. A pesar de que algunos textos se lograron extraer de manera automática con el software *SubRip* y, en los casos en los que no se podían extraer, se transcribieron manualmente, conviene revisar el texto para corregir los posibles errores ortográficos, además de añadir símbolos, cursiva, etc., en caso de que hiciera falta. Para activar el modo de edición, tan solo hay que hacer clic sobre el icono *Edit* que figura en la barra de herramientas de edición. Al terminar, es muy importante volver a desactivarlo, ya que en caso contrario, el programa no nos dejará etiquetar.

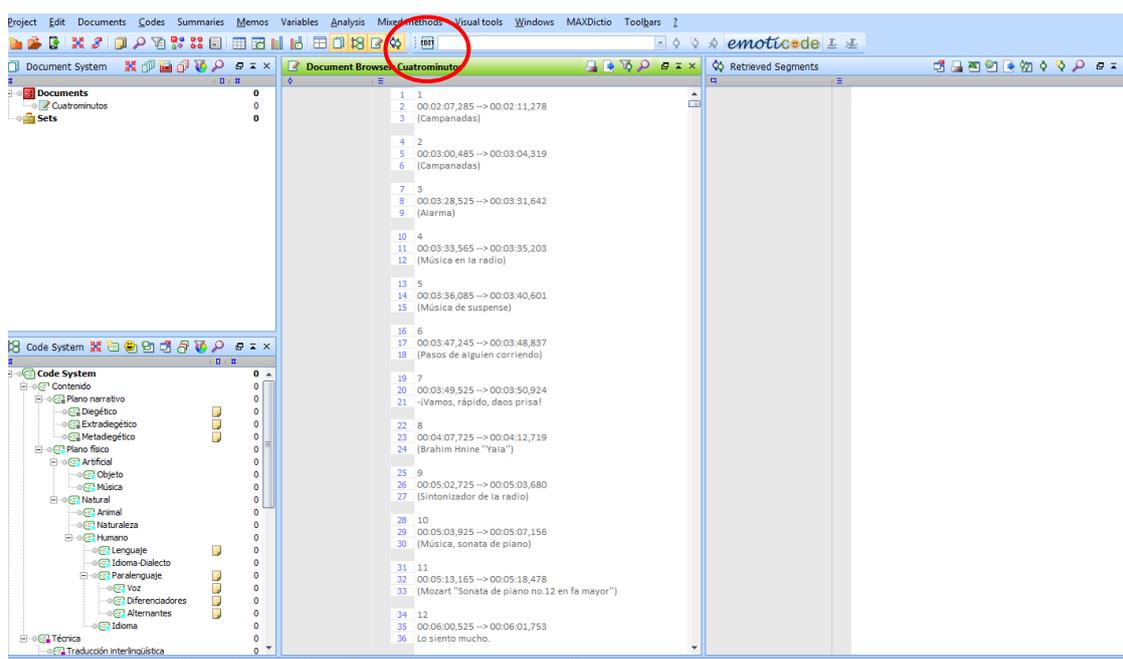


Fig. 5.9. Opción de edición del programa MAXQDA

En el siguiente paso, cargaremos el vídeo de la película correspondiente. Para ello, haremos clic sobre el archivo de subtítulos y seleccionaremos la última opción del menú desplegable, llamada *propiedades*.

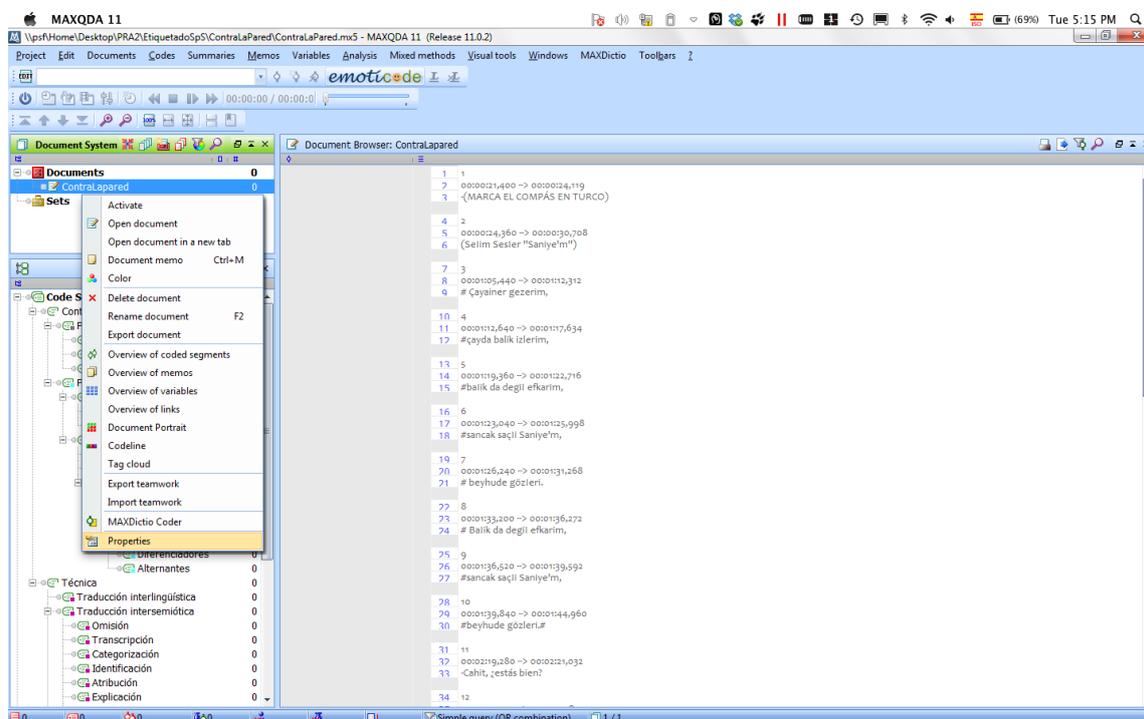


Fig. 5.10. Pantallazo de la opción *propiedades*.

A continuación, haremos clic en los puntos suspensivos que nos aparecen a la derecha de la opción *archivo de medios* y seleccionaremos el archivo de vídeo.

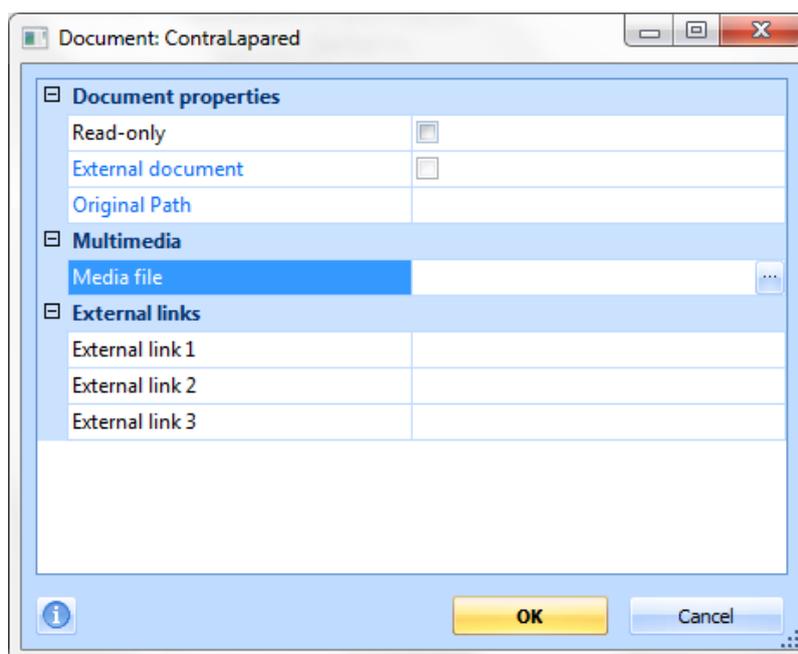


Fig. 5.11. Pantallazo de la opción *archivo de medios*

Posteriormente, tan solo nos queda configurar las etiquetas favoritas. Esta paso es opcional, no obstante, creemos que si se realiza se puede agilizar el proceso de etiquetado. Para ello, tan solo tenemos que hacer clic en la opción *códigos favoritos* disponible en la barra de herramientas de *códigos*. A continuación se abrirá una ventana en blanco y solo tendremos que arrastrar la etiqueta que deseemos a esa ventana para configurarla según nuestros propios intereses.

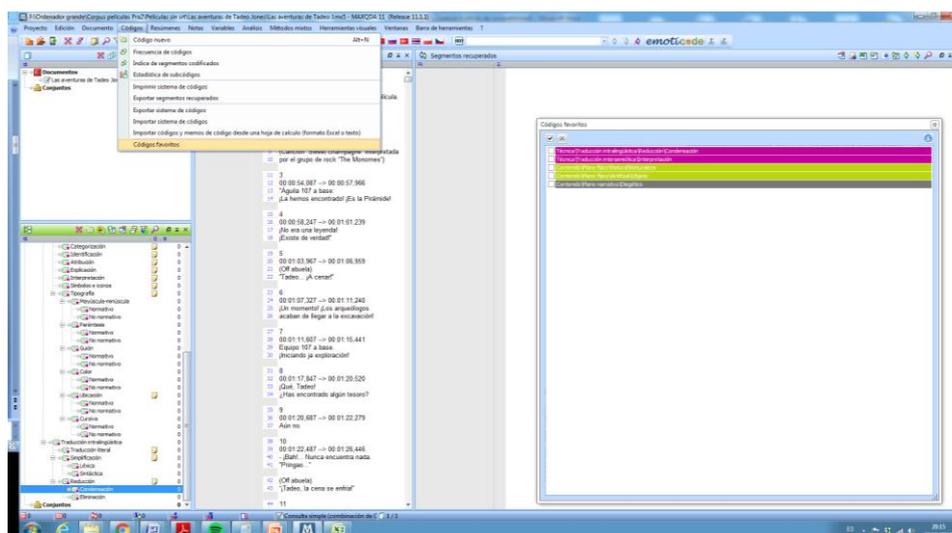


Fig. 5.12. Pantallazo de la opción *códigos favoritos*

Una vez hemos realizado estos sencillos pasos, podemos empezar el proceso de etiquetado propiamente dicho. Para poder aplicar una etiqueta disponemos de dos opciones. La primera consiste en arrastrar la etiqueta desde la jerarquía de etiquetas al texto seleccionado y la segunda haciendo clic en la ventana de *códigos favoritos*<sup>27</sup>.

Por último, en caso de que queramos añadir un comentario, tan solo tendremos que hacer clic con el botón derecho sobre el texto en el que deseemos realizar alguna observación.

<sup>27</sup> En el anexo en DVD, incluimos un vídeo en el cual se puede observar cómo se realiza el proceso de etiquetado.

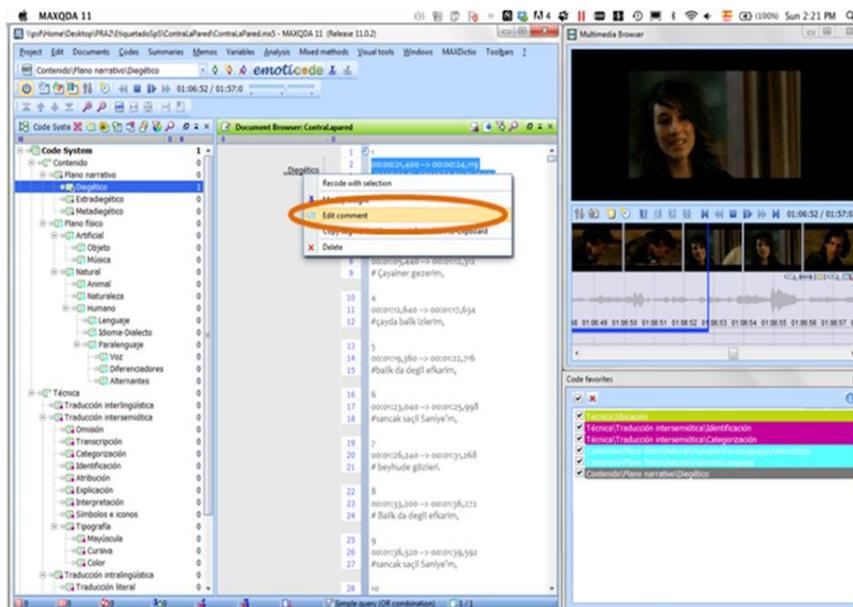


Fig. 5.13. Pantallazo de la opción *añadir comentario*

### 5.3.5. Fase 5: Protocolo de acuerdos entre etiquetadores

Junto con el conjunto de etiquetas y guía para etiquetar, parece conveniente crear un protocolo de etiquetado para evitar que surjan divergencias entre los etiquetadores. De este modo, creamos unas directrices detalladas para que todos etiquetadores acudieran a ellas en caso de dudas. Somos conscientes de que cuanto más claras y detalladas sean éstas, mejor será la calidad del etiquetado del corpus.

Con respecto a los etiquetadores del corpus, hemos contado con un equipo de 10 personas (doctores y estudiantes de posgrado), que previamente al etiquetado, habían recibido sesiones formativas. Por una parte, había teoría y por otra, práctica. En la primera se les ofrecía una serie de criterios de aspecto teórico que tenían que tener en cuenta y, en la segunda, se les familiarizó con el software. Se hicieron prácticas de extractos cortos de películas, elegidos *ad hoc*. Tras esta fase de entrenamiento se expusieron dudas en común y, de este modo, solucionar casos polémicos. Este proceso fue muy interesante, ya que mientras los etiquetadores se formaban, se llegaron a establecer criterios comunes para la anotación del corpus a la vez que se definían de forma consensuada.

A continuación, expondremos algunas de las directrices. Éstas se dividen en dos bloques, el primero de ellos trata sobre cuestiones genéricas y el segundo bloque versa sobre asuntos específicos.

## **Aspectos generales**

1. Dentro del árbol de etiquetas, únicamente se aplicaran etiquetas finales, es decir, aquellas que se encuentran en el último nivel de la jerarquía. Por ejemplo, *Humano* no es una etiqueta final, sí lo es *acción corporal*, *lenguaje*, *idioma-dialecto*, *voz* y *alternantes*.

2. La unidad de etiquetado (UE) es el subtítulo, compuesto por regla general de dos líneas. En ocasiones, una misma categoría (por ejemplo, la técnica de condensación) puede afectar a más de un subtítulo. En este caso, no se seleccionan todas las UE de forma conjunta, sino que se etiquetaran individualmente.

En un mismo subtítulo puede haber más de una categoría de tipo de sonido o de técnica de traducción. Cuando esto ocurre, se debe aplicar la etiqueta únicamente al texto correspondiente y no a toda la UE. Así, por ejemplo, en el subtítulo "(TODAS) Amén", "(TODAS)" se etiquetaría como Diegético-Voz-Categorización y "Amén", como Diegético-Lengua-Traducción literal.

3. No deben crearse etiquetas en el proyecto. De este modo, cualquier propuesta de etiqueta nueva se indicará en el apartado correspondiente en el documento de Google Drive "Dudas y propuestas".

4. Pese a que las etiquetas *Lenguaje*, *diegético* y *traducción literal* son aplicables a la gran mayoría de los subtítulos, es necesario añadirlas en cada uno de ellos que así lo requiera.

## **Plano narrativo**

1. *¿Cuándo es una voz Extradiegética?* La voz en *off* de un personaje de la película sigue siendo diegética aun cuando no aparezca en la imagen. La voz es extradiegética en el caso de los narradores que no son personajes del filme, como en el caso de documentales y películas infantiles.

2. *Transición Diegético-Extradiegético:* Cuando un sonido diegético pase a ser extradiegético, y viceversa, deberá indicarse aplicando la etiqueta correspondiente. Así, por ejemplo, en el caso de una canción que comienza como extradiegética y pasa a ser diegética, se aplicará primero la etiqueta Extradiegético y a continuación, la de Diegético, cuando se produzca el cambio.

## **Plano físico**

1. Acción corporal: esta etiqueta debe aplicarse a las acciones realizadas con el cuerpo que producen un sonido y que no constituyen alternantes, como son *aplaudir* o *caminar*.
2. Combinación de etiquetas de Contenido/Plano físico: es posible que se den sonidos para los que no existe una única etiqueta, sino que son una combinación de varias, como es el caso de "Ambiente de calle" cuando describe una escena donde el sonido de objetos se entremezcla con conversaciones. En estos casos, es posible aplicar varias etiquetas si se considera que es necesario para poder categorizar el sonido.
3. Las interjecciones reconocidas por la RAE (como "ah", "oh" y "eh") constituyen palabras y, por lo tanto, se clasifican como "Lenguaje".
4. En el caso de en el subtítulo se indique un objeto musical "(Piano)", éste se etiquetará como *objeto* y no como *música*.
5. Si una persona realiza un sonido característico y propio de los animales como, ladrar o maullar, en esta ocasión la fuente de emisión natural se considerará como *animal*.
6. En las películas de animación e infantiles con frecuencia los animales y objetos pueden hablar. Si este fuera el caso, los consideraremos como humanos.

## **Traducción intersemiótica**

1. En esta modalidad de traducción, las etiquetas tienen la finalidad de describir las técnicas de traducción intersemiótica en varios aspectos:
  - a) Relación semiótica entre TO y TM. Se refiere al cambio de código semiótico entre el TO y el TM. En el SpS, este cambio de código es de dos tipos:
    - Acústico no verbal – Visual lingüístico. Las etiquetas que corresponden a esta categoría son las de *Transcripción*, *Categorización*, *Atribución* y *Explicación*.
    - Acústico no verbal – Visual no lingüístico. Las etiquetas que corresponden a esta categoría son las de *Tipografía* y *Símbolos e iconos*.
  - b) Nivel de especificidad en la traducción en una progresión que va del polo de la *Transcripción* (nivel de especificidad mínimo) al polo de la *Explicación* (nivel de especificidad máximo).



Estas técnicas de traducción emplean patrones morfosintácticos recurrentes que pueden ayudar a su identificación. Estos son:

- Categorización - ¿Qué es?
  - Sustantivo (p. ej., gritos, música, John)
  - Sintagma nominal (p. ej., aleteo de insecto, sonata de Mozart)
  - Verbo intransitivo (p. ej., grita, susurra, canta)
  - (Verbo omitido) + Gerundio (p. ej., (habla) gritando)
  - Verbo transitivo + Complemento (p. ej., toca el piano, golpea la puerta)
- Atribución - ¿Cómo es? ¿De qué clase es?
  - (Sustantivo) + Adjetivo (p. ej., música melódica)
  - (Verbo omitido) Sustantivo + Adverbio (p. ej., timbre insistentemente)
  - (Verbo omitido) + Adverbio (p. ej., (habla) bajito)
  - (Verbo omitido) + Adjetivo (p. ej., (habla) decepcionada)
- Explicación - Información relacionada con el sonido distinta del qué es y el cómo es, como su duración.
  - Sintagma nominal (p. ej., fin de la música)
  - Verbo + Complemento (p. ej. continúa la música)

2. Omisión: se deberán etiquetar todos los casos de omisión de sonidos del filme, tanto si se trata de sonidos con una función en la narración fílmica como si se trata de sonidos irrelevantes y/o que se pueden inferir fácilmente a partir de la imagen.

Dado que en los casos de omisión no hay texto en el subtítulo al que aplicar la etiqueta, se deberá añadir una descripción del sonido entre corchetes y en mayúscula en el lugar correspondiente, y seleccionarlo para aplicar la etiqueta correspondiente.

3. Atribución: Esta técnica de traducción intersemiótica implica una Categorización previa (implícita o explícita en el SpS), pero únicamente se aplica la etiqueta más específica, es decir, la de Atribución.

Normalmente, esta categoría es explícita, como en "música melódica", donde "música" categoriza el tipo de sonido y "melódica" es un atributo del mismo. Sin embargo, en ocasiones la categoría se omite y únicamente se especifica en el subtítulo la atribución, como en "bajito" o "irónico", donde la categoría "habla" no se explicita porque la imagen permite al espectador inferir a qué acción hace referencia el atributo del subtítulo.

4. Tipografía (mayúscula, paréntesis, guión, color, ubicación): se han creado dos etiquetas dentro de cada una de las categorías de Tipografía para indicar si su uso sigue la norma UNE 153010 (2012) o no. Si el uso es normativo en todos los subtítulos, se deberá aplicar la etiqueta "Normativo" únicamente en su primer aparición en el filme. De la misma forma, si el uso no siguiera la norma establecida en ningún subtítulo, bastará con indicarlo en el primer uso del recurso en cuestión. En el caso de haber usos normativos y no normativos en un mismo filme, deberá aplicarse la etiqueta en cada caso.

5. Color: no es necesario indicar el color específico que emplea el subtitulador (ni en comentario ni editando el texto del subtítulo). Solo se indicará, al igual que en el caso anterior, al principio si sigue la norma AENOR o no.

6. Símbolos e iconos: en el caso de que aparezca en el subtítulo original (inserto en la imagen del filme) un símbolo (p. ej., notas musicales) o un icono (p. ej., emoticono) que no es posible incluir en el archivo de texto del subtitulado en *MAXQDA* (en la ventana "Document Browser"), se procederá de la siguiente manera:

- a) Añadir en el lugar correspondiente del subtítulo la anotación [símbolo] o [icono], según corresponda.
- b) Etiquetar la anotación [símbolo] o [icono] con la categoría "Símbolos e iconos".

### **Traducción interlingüística**

1. Existe cierto solapamiento entre las técnicas de *Reducción* y de *Simplificación*. En términos generales, estas dos macro-técnicas se distinguen por el elemento contextual que lleva a su utilización en el subtitulado: el uso de la *Reducción* obedece a las restricciones temporales/espaciales del subtitulado, derivado del medio en que se produce, mientras que el objetivo de la *Simplificación* es hacer el mensaje más

fácilmente comprensible por el receptor. Sin embargo, a falta de un estudio exhaustivo del contexto, en ocasiones es difícil determinar la causa del uso de estas técnicas.

2. Traducción literal: esta técnica consiste en la transcripción verbatim de los diálogos de los personajes, independientemente del idioma en el que esté escrito el subtítulo.

#### 5.4. Creación de estructura semántica de etiquetado para SpS

Como ya hemos mencionado anteriormente, el sistema de etiquetado del SpS se compone de dos niveles fundamentales:

- Nivel 1: El contenido audio, es decir, qué sonidos del filme original se seleccionan para su inclusión en el subtítulo, y
- Nivel 2: Técnicas de traducción, que se refiere a las estrategias que se emplean para traducir dichos sonidos al modo verbal-visual del subtítulo.



Fig. 5.14. Composición de los dos niveles del sistema de anotado de SpS

El primer nivel constituye una gramática del sonido y el segundo, analiza el proceso de proceso de traducción. Así, el objetivo del sistema de etiquetado es identificar, analizar y clasificar los elementos acústicos (verbales y no verbales) del texto origen que el traductor ha considerado relevantes para el significado multimodal del filme y relacionarlos con las técnicas de traducción interlingüística, intralingüística o intersemiótica empleadas para su traslado al subtítulo.

El sistema de etiquetado para el modo acústico consiste en una tipología del sonido filmico basada en estudios filmicos (Chion: 2008, Bordwell y Thompson: 2010) y lingüísticos (Poyatos: 1994 y 2002) en torno a esta modalidad semiótica.

Por su parte, la clasificación de las técnicas de traducción de SpS se basan en estudios sobre subtítulo y subtítulo para personas sordas (Martí: 2014, Neves: 2005, Remael y Díaz-Cintas: 2007).

### **5.4.1. Nivel 1: el contenido audio**

A lo largo del capítulo anterior, hemos visto el papel tan importante que desempeña el sonido de una película a lo largo del filme, ya que actúa como catalizador, es decir, provoca reacciones en el espectador a partir de su exposición en el relato filmico (Cuadrado, 2013: 29). Numerosos estudios de Psicología de la Percepción y de Acústica han demostrado que el sonido es un medio de manipulación afectiva y semántica que influye radicalmente en el espectador. Debido a su dimensión espacial, ya que procede de una *fente sonora*, nuestras creencias o procesos de auricularización sobre ésta tienen un poderoso efecto en el modo en que comprendemos el sonido (Bordwell y Thompson, 2010: 307).

Así pues, nuestra tipología del *contenido audio* se divide en dos niveles básicos, según sea el criterio clasificador del sonido de la película: tipo de sonido filmico según la fuente de emisión en el plano narrativo y tipo de sonido filmico según la fuente de emisión en el plano físico.

#### **5.4.1.1. Plano narrativo**

A lo largo de la historia, diversos autores han realizado propuestas de clasificación del sonido filmico según la fuente de emisión y origen en el plano narrativo, es decir, la localización de la fuente sonora. Gorbman (1987) mantiene la histórica dicotomía entre sonidos diegéticos y extradiegéticos y añade un tercer nivel: el *metadieético*, que reúne los sonidos imaginados o alucinados por un personaje. Bordwell y Thompson (2010), por su parte, dividen entre sonidos *diegéticos* y *no diegéticos*. Los autores también tienen en cuenta los sonidos metadieéticos aunque los caracterizan como *sonidos internos* y los incluyen dentro de la categoría de los diegéticos. Chion (1993 y 2008) divide entre sonido *fuera de campo*, *in* y *off*. El sonido *fuera de campo* en el cine es el sonido acústico en relación al plano, cuya fuente es invisible en un momento dado,

temporal o definitivamente. El sonido *in* es aquel cuya fuente aparece en la imagen y pertenece a la realidad que esta evoca. El sonido *off* es aquel cuya fuente supuesta está ausente de la imagen y es *no diegética*, en un tiempo y un lugar ajenos a la situación directamente evocada. Asimismo, realiza otra división del sonido según su espacialidad: *sonido ambiente o sonido territorio* (sonido envolvente o que marca un lugar), *sonido interno* (internos-corporales o internos-mentales), *sonido on the air* (sonidos retransmitidos de radio, teléfono, micrófono, amplificación) y lugar y fuente del sonido.

No obstante, todos estos sistemas de clasificaciones pretenden conseguir una categorización definitiva y/o concluyente, sin tener en cuenta las numerosas e infinitas posibilidades que pueden surgir entre los múltiples elementos del relato fílmico. Flueckinger (2002: 3) propone un enfoque más abierto en el cual da cabida a todos los sonidos que no tienen una fuente clara en la imagen. Esta autora los identifica con el término USO (*unidentified sound object*).

Nosotros no queremos ceñirnos a ninguna de estas clasificaciones, ni tampoco negar su utilidad. Preferimos una clasificación más global en la cual tengan cabida todas estas categorías descritas y en la que se refleje de forma genérica las diferentes fuentes esenciales de emisión del sonido. Por este motivo, y coincidiendo con la mayoría de los autores arriba mencionados hemos dividido este primer nivel en *sonidos diegéticos* y *extradiegéticos*.

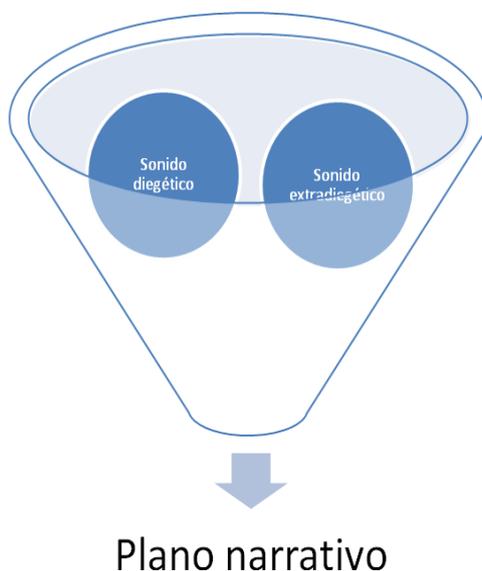


Fig. 5.15. Clasificación del plano narrativo

A continuación, vamos a explicar en qué consiste cada uno de ellos. El sonido diegético<sup>28</sup> es aquel cuya fuente de emisión se encuentra dentro del espacio narrativo de la película, es visible en la pantalla o está implícita en la acción presente del filme. Las voces de los personajes, los sonidos que crean los objetos de la historia o la música interpretada por instrumentos que aparecen en el espacio de la historia, son sonidos diegéticos. Bordwell y Thompson (2010: 307) señalan que a veces es difícil advertir el sonido diegético como tal, por ejemplo, cuando el sonido es manipulado y no parece realista.



Fig. 5.16. Ejemplo de sonido diegético (*Intocable*, Nakache y Toledano, 2011)

[Nivel 1: Diegético, lenguaje. Nivel 2: Traducción literal]<sup>29</sup>

Por el contrario, el sonido extradiégetico<sup>30</sup> es aquel que se produce fuera del espacio narrativo. Chion (2008) lo define como el sonido cuya fuente no es visible en la pantalla o no está implícita en la acción presente que vemos en la película. Pueden ser sonidos no diegéticos los comentarios del narrador, los efectos sonoros adicionales para conseguir efectos dramáticos, así como las atmósferas musicales.

La norma AENOR (UNE, 2012: 12-14), tal como vimos en el capítulo tercero, indica que los subtítulos de voz en off deben estar identificados mediante la misma técnica de identificación de personajes que se usa en el producto audiovisual. En cuanto a su formato, éste deberá ir en cursiva siempre y cuando la tecnología lo permita.

---

<sup>28</sup> El sonido diegético también se denomina como *sonido actual* o *sonido in* (Chion: 2008).

<sup>29</sup> Debajo de cada ejemplo, pondremos el etiquetado correspondiente a ese subtítulo.

<sup>30</sup> El sonido extradiégetico también se denomina como *no diegético* o *sonido over* (Bordwell y Thompson, 2010: 307-308)

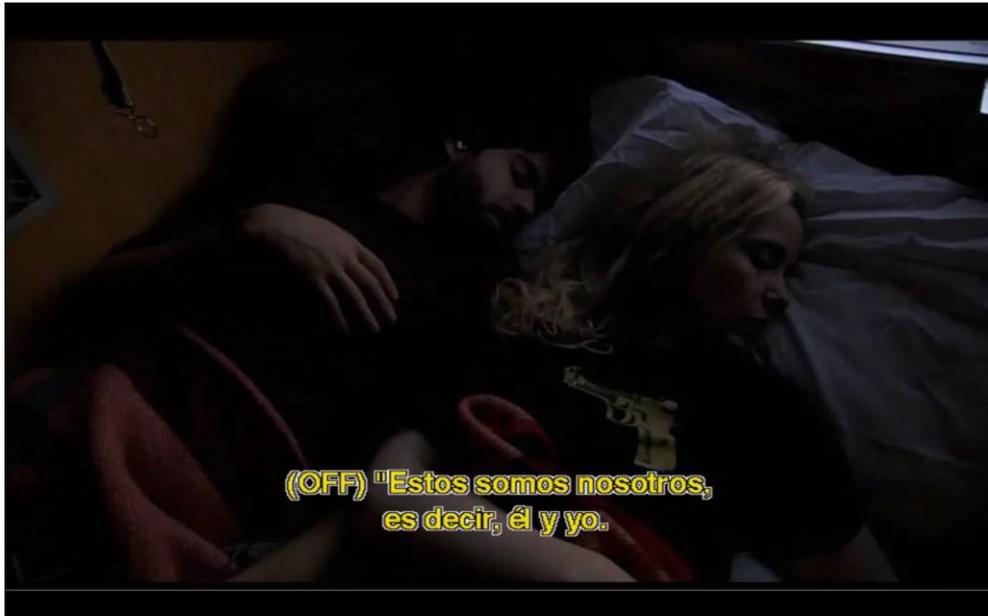


Fig. 5.17. Ejemplo de sonido diegético ( *Dos días en París*, Delpy: 2007)

[El subtítulo se divide en dos:

(OFF)

Nivel 1: extradiegético, lenguaje. Nivel 2: categorización.

"Estos somos nosotros , es decir, él y yo.

Nivel 1: extradiegético, lenguaje. Nivel 2: traducción literal, cursiva no normativa]

Como ya hemos señalado, uno de nuestros objetivos principales es identificar, analizar y clasificar los segmentos del TO relevantes para el significado multimodal del filme y relacionarlos con los segmentos del texto meta correspondientes para determinar la técnica de traducción intersemiótica empleada. En los medios audiovisuales, el sonido aporta una parte muy relevante de la información global del medio audiovisual. Este posee un poder innegable para dirigir nuestra atención a una imagen y transformar nuestra interpretación de la misma, crear expectativas o recalcar una idea y/o emoción (Chion: 2008). Por lo tanto, observamos la incidencia directa que tiene el sonido con las estrategias que los traductores tienen que usar para realizar el proceso de subtitulación, así como la trascendencia que supone indicar de donde proviene un sonido dentro del plano narrativo de la película, ya que se pueden presentar casos en los que se pueda producir alguna confusión: voz en off, el sonido de una radio o una televisión, un altavoz, gritos de varios personajes al mismo tiempo, etc.

Generalmente, los sonidos diegéticos se identifican con una imagen (diálogos entre personajes, viento, lluvia, etc.). Sin embargo, en algunas películas existen diversos sonidos diegéticos que no van acompañados de una imagen. En estos casos, conviene

identificarlos para que la persona con discapacidad auditiva pueda comprender el plano narrativo de un filme. De este modo, los subtítulos se pueden utilizar como agente narrativo que supondría una resignificación del texto sonoro y, de este modo, facilitar el acceso al conocimiento diegético del espectador con déficit auditivo.

En cuanto al sonido extradiegético, este no siempre tiene una relación temporal relevante con la historia. Éstos añaden un efecto de drama en el espectador o simplemente son música emotiva que enriquece la imagen. No obstante, es conveniente señalarlos para identificar la temática y/o emociones que el cineasta ha querido transmitir a lo largo de su obra.

#### 5.4.1.2. Plano físico

El segundo nivel del sonido filmico, el *plano físico*, se ha dividido en dos categorías: sonido natural y artificial. Cada una de ellas se subdivide a su vez en dos tipos, tal como veremos a continuación.



Fig. 5.18. Clasificación del plano físico

La categoría de sonido artificial se clasifica en dos: objeto y música. Los sonidos artificiales son producidos por objetos creados por el hombre, tales como medios de transporte, teléfonos, radio, instrumentos musicales, etc.

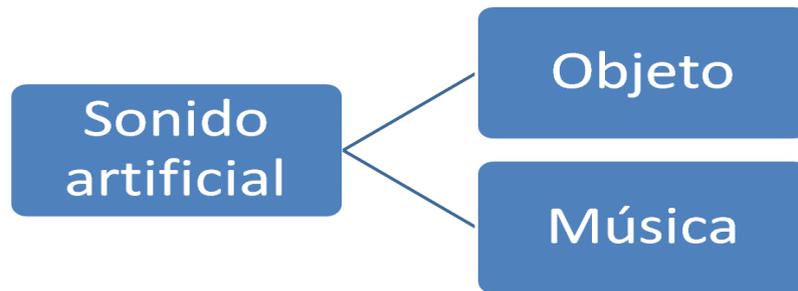


Fig. 5.19. División del sonido artificial

Bordwell y Thompson (2010) definen al *sonido artificial* como aquel que rodea una escena y habita su espacio, sin que provoque la pregunta obsesiva de la localización y visualización de su fuente: por ejemplo, los pájaros que cantan o las campanas que repican.

Según Chion (2008) los sonidos artificiales están presentes en una escena, pero se retransmiten eléctricamente, por radio, teléfono, amplificación, etc. y escapan, pues a las leyes mecánicas llamadas *naturales* de propagación del sonido.

Así pues, los sonidos parecen ser explicados por referencia a los objetos que los *causan* y parece necesario subtítular los sonidos artificiales que provienen o son realizados por un objeto: motor, teléfono, lavadora, etc. para un buen entendimiento de la trama argumental. A este respecto, la norma AENOR (UNE, 2012: 13) apunta que solo se indicarán cuando no sea evidente qué lo produce y qué sonido es el que se escucha.

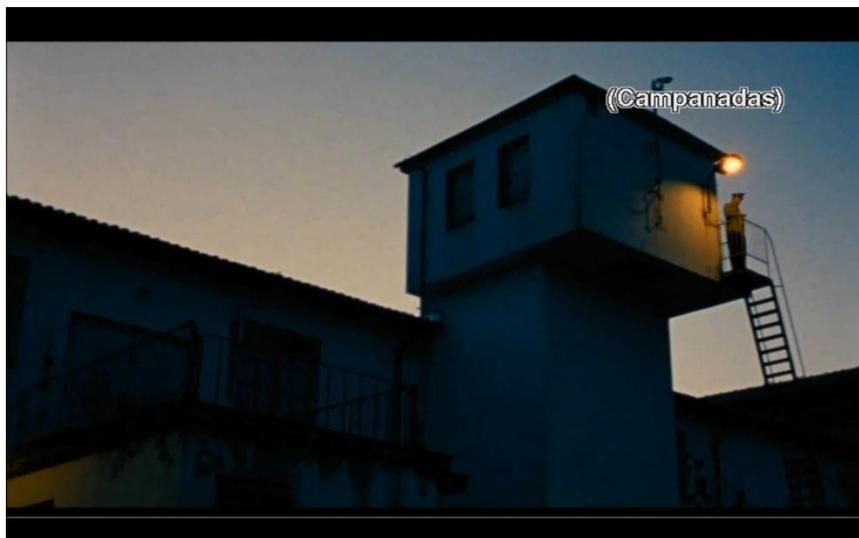


Fig. 5.20. Ejemplo de *objeto* (*Cuatro minutos*, Kraus: 2006)

[Nivel 1: Diegético, objeto. Nivel 2: Categorización]

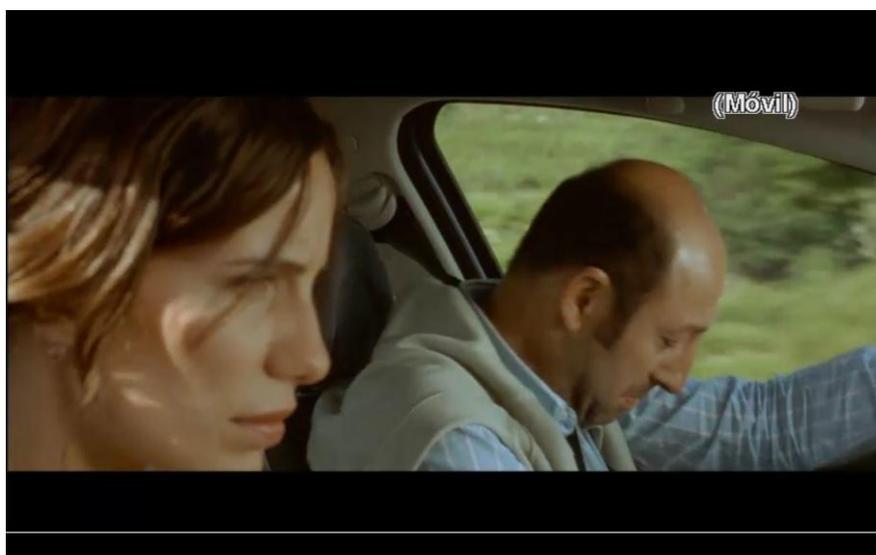


Fig. 5.21. Ejemplo de *objeto* (*Bienvenidos al norte*, Boon: 2008)

[Nivel 1: Diegético, objeto. Nivel 2: Categorización]

La música y las canciones han sido siempre unas compañeras inseparables de los productos audiovisuales desde su origen. Según la definición de la Real Academia Española, la música es el arte de combinar los sonidos de la voz humana o de los instrumentos, o de unos y otros a la vez, de suerte que produzcan deleite, conmoviendo la sensibilidad, ya sea alegre, ya tristemente.

Chion (2008: 82) apunta que existen dos tipos de canciones. Las primeras son las que acompañan a la imagen desde una posición off, fuera del lugar y del tiempo de la acción, también denominada como *música extradiegética*. Por el contrario, las segundas, *música diegética*, son las que emanan de una fuente situada directa o indirectamente en el lugar y el tiempo de la acción, aunque esta fuente sea una radio o un instrumentista fuera de campo. No obstante, el autor (ibíd.) señala que hay que ser flexibles en esta clasificación ya que es posible el paso fácil y frecuente de un tipo a otro, o la simultaneidad de ambos.

Asimismo, volvemos a insistir en que la música crea emociones y efectos en el espectador (Chion, 2008: 19). Así nos podemos encontrar con *música empática* que se trata de aquella que expresa directamente su participación en la emoción de la escena, adaptando el ritmo, el tono y el fraseo y la *música anempática* que muestra por el contrario una indiferencia ostentable ante la situación.

La letra de la música o las canciones se deben indicar si son importantes para ayudar al espectador a comprender la trama de la película. En estos casos, se debe usar el símbolo de una nota musical ♪ o la almohadilla # al principio de cada subtítulo de la canción, y en el subtítulo final, es decir, una de inicio y otra de cierre. Cuando la canción es extradiegética, según la norma UNE 153010 (2012: 15) se debe subtítular describiendo el tipo de música del que se trata y siguiendo el formato de un efecto sonoro. Asimismo, en las canciones en las que cantan los personajes se recomienda que se use la misma técnica de identificación del personaje. En cuanto a su ubicación, la música diegética irá abajo y centrada y la extradiegética será la misma que la de los efectos sonoros, es decir, arriba a la derecha.



Fig. 5.22. Ejemplo de *música* (*Contra la pared*, Akin: 2004).

[Este subtítulo se divide en dos:

#

Nivel 2: Símbolos e iconos

balk da degil elk arim,

Nivel 1: diegético, música, lenguaje. Nivel 2: Traducción literal]

Los sonidos naturales son producidos por fuentes que proceden de la naturaleza, por lo que a esta categoría pertenecen los sonidos de cualquier organismo vivo, de larvas de insectos a mamíferos y las generadas por fuentes naturales no biológicas como la lluvia o los truenos. La categoría de sonido natural incluye, por lo tanto, las de naturaleza, animal y humano.

La primera de ellas se refiere a los sonidos producidos por cualquier fenómeno de la naturaleza: viento, lluvia, truenos, etc.



Fig. 5.23. Ejemplo de *naturaleza*, (*Balada triste de trompeta*, de la Iglesia: 2010)

[Nivel 1: Diegético, naturaleza. Nivel 2: Categorización, ubicación no normativa]

La siguiente categoría incluye los sonidos emitidos por cualquier animal: balido, barrido, maullido, etc.



Fig. 5.24. Ejemplo de sonido de animal, extraído de la película *Balada triste de trompeta* (de la Iglesia, 2010)

[Nivel 1: Diegético, animal. Nivel 2: Categorización, ubicación no normativa]

La última subdivisión es la categoría de humano, que se refiere a los sonidos emitidos por las personas. Esta clasificación se compone de cuatro tipos: acción corporal, lenguaje, idioma o dialecto y paralenguaje.

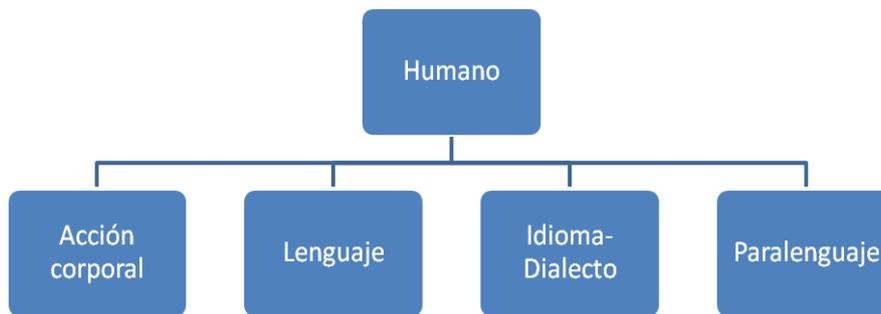


Fig. 5.25. Clasificación de la categoría *humano*.

La primera categoría se refiere a los ruidos o sonidos procedentes de movimientos corporales, tal como se manifiesta en el siguiente ejemplo:



Fig. 5.26. Ejemplo de acción corporal (*Combustión*, Calparsoro: 2013)

[Nivel 1: Diegético, acción corporal. Nivel 2: Categorización, mayúscula no normativa, ubicación no normativa]

El lenguaje se refiere a los diálogos (diegéticos) y la narración o la voz en off (extradiegética). Según Poyatos (1994, I: 28), el lenguaje se trata de una actividad comunicativa vocal-verbal.



Fig. 5.27. Ejemplo de *lenguaje* (*Dos días en París*, Delpy: 2007)

[El subtítulo se divide en dos:

(OFF)

Nivel 1: Extradiegético, lenguaje. Nivel 2: categorización.

"Estos somos nosotros , es decir, él y yo.

Nivel 1: extradiegético, lenguaje. Nivel 2: traducción literal, cursiva no normativa]

La tercera versa sobre el idioma o dialecto. El primero es un sistema de comunicación verbal propio de una comunidad humana, mientras que el segundo, se trata de una variedad de una lengua que se habla en un determinado territorio.



Fig. 5.28. Ejemplo de *idioma-dialecto* (*Dos días en París*, Delpy: 2007)

[Este subtítulo se divide en dos partes:

(EN FRANCÉS - FR)

Nivel 1: diegético, idioma - dialecto, categorización.

¿Puede bajar la radio?

Nivel 1: diegético, lenguaje. Nivel 2: Traducción interlingüística]



Fig. 5.29. Ejemplo de *idioma-dialecto* (*Los amantes pasajero*, Almodóvar: 2013)

[Este subtítulo se divide en tres partes:

(ACENTO ANDALUZ)

Nivel 1: diegético, idioma - dialecto. Nivel 2: categorización.

¡Ay,

Nivel 1: diegético, diferenciadores y alternantes. Nivel 2: transcripción por Dios, lo siento! ¿Estás bien?

Nivel 1: diegético, lenguaje. Nivel 2: traducción literal]

La última subcategoría es el paralingüaje y ésta, a su vez, se vuelve a dividir en dos tipos: voz y alternantes.

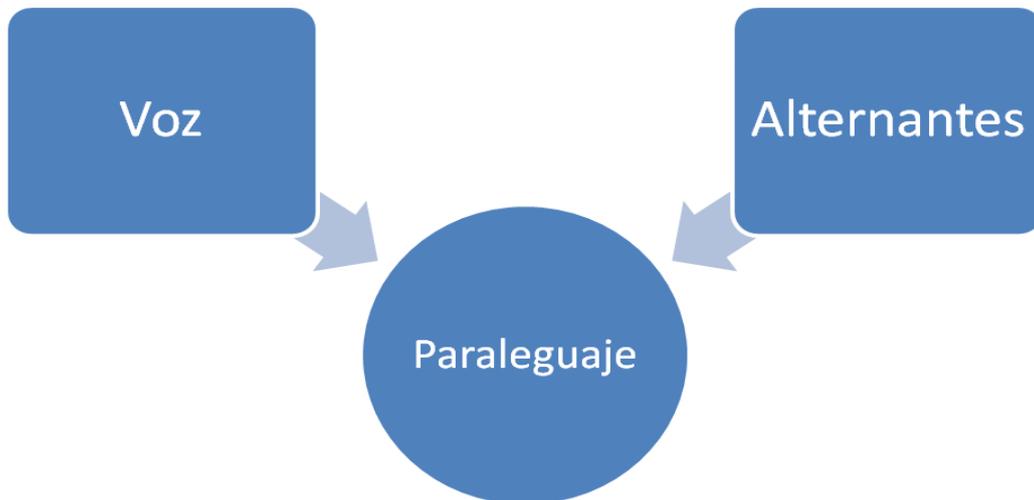


Fig. 5.30. Clasificación de paralingüaje

Según Poyatos (1994, I: 28-29) el paralingüaje se trata de una actividad comunicativa vocal-no verbal, es decir, se refiere a las cualidades no verbales de la voz y sus

modificadores y las emisiones independientes cuasiléxicas, así como los silencios momentáneos, que utilizamos consciente o inconscientemente para apoyar o contradecir los signos verbales, kinésicos, proxémicos, químicos, dérmicos y térmicos, simultáneamente o alternando con ellos, tanto en la interacción como en la no-interacción.

Saldaña (2002: 20) señala que el paralenguaje es un sistema de suma importancia en la comunicación y que apenas se ha estudiado todavía en profundidad.

Basándonos en los postulados de Poyatos, 1994 II), en la etiqueta de *voz* nosotros hemos recogido lo siguiente: las cualidades primarias de la voz humana, los modificadores fónicos de la voz y los sonidos fisiológicos y emocionales o diferenciadores.

Las cualidades de la voz humana nos diferencian como individuos, aunque puedan variar por diversos motivos (ibíd.: 28-30): timbre, resonancia, intensidad o volumen, tempo, registro, campo entonativo, duración silábica y ritmo. Según el autor, éstas características de la voz pueden verse condicionadas a su vez por factores de índole biológica (sexo y edad), fisiológicos, psicológicos, socioculturales y ocupacionales (como por ejemplo, el registro más alto de los abogados al hablar con sus clientes). Saldaña (2002: 22) apunta que todas estas cualidades de la voz pueden ser percibidas socialmente como algo positivo o negativo. Así, una voz femenina puede ser una cualidad positiva para una mujer, pero negativa en un hombre. De igual modo, parece que las cualidades de la voz también reflejan actitudes propias de los hablantes. Poyatos (1994, II: 33) señala que parece ser que para expresar afecto o tristeza hablamos más lento que para expresar enfado o alegría.

Los modificadores de la voz que están determinados por factores biológicos y fisiológicos, pueden verse afectados a su vez por algunos de aspecto psicológico o emocional. Aunque, según el autor (ibíd.: 49-50) la verdadera importancia radica en los modificadores de la voz socioculturales, ya que éstos constituyen una complejísima serie de efectos de voz que se perciben y juzgan de manera diferente dependiendo de la persona. Un ejemplo sería el susurro de intimidad, que para algunas personas puede parecer algo normal e íntimo y para otras algo incómodo.

Los diferenciadores también se conocen como sonidos fisiológicos y emocionales. Estos sonidos suelen ir acompañados de otros signos paralingüísticos, quinésicos y lingüísticos. Según Poyatos (ibíd.: 88) esta categoría puede verse modificada por algunas cualidades primarias de la voz, así como de sus clasificadores.

Por esta razón, decidimos incluir esta clasificación de Poyatos dentro de nuestra etiqueta de voz. Un ejemplo, sería el de un llanto fuerte o una carcajada.



Fig. 5.31. Ejemplo de voz extraído de la película *Contra la pared* (Akin, 2004)

[Este subtítulo se divide en dos:

(EBRIO)

Nivel 1: diegético, voz. Nivel 2: Atribución.

No soy un perro, no soy un... perro..

Nivel 1: Diegético, lenguaje. Nivel 2: traducción literal]

En cuanto a la última subcategoría, *alternantes*, son emisiones independientes segmentales no verbales, sencillas o compuestas, conscientes o inconscientes, articuladas o no, producidas o formadas en las zonas abarcadas por las cavidades supraglóticas (nares, cavidades nasales, nasofaringe, boca, faringe), la cavidad laríngea, las cavidades infraglóticas, el diafragma y los músculos abdominales, o ayudadas de la mano, con o sin voz, así como silencios momentáneos (semejantes a las interrupciones quinéticas), combinadas con la kinésica y otros sistemas verbales (Poyatos 1994, II: 144-145). De una manera más impresionista podemos describirlos como suspiros sin discurso, carraspeos, clics, aspiraciones y espiraciones, siseos, chisteos, bisbiseos, fricciones faríngeas o nasales, gemidos, gruñidos, resoplidos, ronquidos, chasquidos de los labios, soplos, sorbos, jadeos, sonidos de vacilación, etc.

Nos podemos encontrar los alternantes de tres maneras diferentes: con nombre y grafía como por ejemplo, siseo ¡Sss!, con nombre y sin grafía, gruñido y, por último solo la grafía o su onomatopeya como, ¡mua!



Fig 5.32. Ejemplo de *alternante* (*Yo, también*, Pastor y Naharro: 2009)

[Este subtítulo se divide en dos partes:

(Música distorsionada

Nivel 1: Diegético, música. Nivel 2: Atribución, ubicación no normativa.  
y suspiros entrecortados)

Nivel 1: Diegético, diferenciadores y alternantes. Nivel 2: atribución, ubicación no normativa.]

Chion (2008: 34) afirma que no reconocemos un ejemplar, un individuo o un ítem único y particular, sino una categoría con causa humana, mecánica o animal: voz de hombre adulto, motor de una motocicleta o canto de una alondra. Lo que reconocemos es solo una naturaleza de causa, la naturaleza misma de un agente.

La interpretación de los mensajes puede ser diferente de acuerdo a la persona, animal o cosa que reproduce el mismo. Para el perfecto entendimiento del filme es necesario indicarle a la persona con discapacidad auditiva cualquier tipo de paralenguaje, así como todo aquello que acompaña al lenguaje (las vocalizaciones, ciertos sonidos no lingüísticos, como la risa, el bostezo, el gruñido, y ciertas distorsiones o imperfecciones del habla, como pausas repentinas, repeticiones, etc.).

#### **5.4.2. Nivel 2: técnicas de traducción**

El sistema de anotación para el modo visual-verbal, este es, el subtítulo, tiene la finalidad de identificar y clasificar las técnicas empleadas en la traducción de los elementos del nivel anterior, tanto en la traducción interlingüística o intralingüística del lenguaje, es decir, de la dimensión verbal del canal acústico realizada por medio de los diálogos y las narraciones, como en la traducción intersemiótica de las categorías paralingüística y no verbales del sonido filmico descritas anteriormente.

Este nivel se divide en tres clasificaciones: traducción interlingüística, intersemiótica e intralingüística.



Fig. 5.33. Clasificación del nivel 2: técnicas de traducción

La distinción entre estos tres tipos de traducciones fue propuesta por primera vez por Jakobson en 1959, el cuál intentó distinguir las diferentes formas de traducción y clasificarlas.

#### 5.4.2.1. Traducción interlingüística

Esta modalidad es aquella que se realiza de una lengua a otra. Jakobson (1959: 69), la define como una interpretación de los signos verbales mediante cualquier otra lengua. Díaz-Cintas (2005: 165), por su parte, señala que se produce un cambio de lenguas y modos. La mayor parte de los subtítulos interlingüísticos son para personas oyentes, aunque actualmente esta tendencia está cambiando tanto en otros países europeos como en España. Sin embargo, es relativamente frecuente encontrar de forma aislada subtítulos interlingüísticos en algunas películas, a pesar de que éstas ya estén dobladas al español.

En el siguiente ejemplo, el audio que se escucha está en francés, pero observamos cómo en el subtítulo, por un lado, indica el idioma que se habla y por otro, se realiza la traducción interlingüística de lo que el personaje está diciendo.



Fig. 5.34. Ejemplo de *traducción interlingüística* (*Dos días en París*, Delpy: 2007)

[Este subtítulo se divide en dos partes:

(EN FRANCÉS - FR)

Nivel 1: diegético, idioma - dialecto, categorización.

¿Puede bajar la radio?

Nivel 1: diegético, lenguaje. Nivel 2: Traducción interlingüística]

#### 5.4.2.2. Traducción intersemiótica

En el subtítulado para personas sordas, la *traducción intersemiótica* se refiere exclusivamente a la traducción de sonidos no lingüísticos del texto origen en el subtítulado. Así pues, no se incluye en esta categoría la traducción de sonidos lingüísticos, para los cuáles existen las etiquetas de *traducción interlingüística* e *intralingüística*. La presente categoría se divide en siete estrategias de traducción: *omisión*, *transcripción*, *categorización*, *atribución*, *explicación*, *símbolos e iconos* y *tipografía*.

La primera, *omisión*, consiste en suprimir o eliminar en el subtítulado un sonido del texto origen que se considera relevante para la comprensión del filme. En el siguiente ejemplo, se escuchan ruidos, voces, así como golpes de pelotas de tenis y, en el subtítulo, tal como se puede observar, se han omitido todos ellos.



Fig. 5.35. Ejemplo de omisión (*Match Point*, Allen: 2005)

El segundo tipo consiste en la transcripción de un sonido. Algunos ejemplos son: ¡mua!, ¡beee!, Noo-me-lo-puee-do-cre-er, etc. En el caso de que sean onomatopeyas, se considerarán, sobre todo, las que recomienda la RAE.



Fig. 5.36. Ejemplo de transcripción de la película *Águila roja. La película* (Ayerra, 2011)

La *categorización* consiste en la asignación de un sonido o la acción que produce un sonido a una categoría conceptual. Categorizar es reconocer. En palabras de Luque (2004: 103):

La lengua es un conjunto de signos y nociones mediante los cuales se pone en correspondencia una imagen externa con una retroimagen almacenada en el cerebro. Categorizar, es decir, dar nombre individual y coyunturalmente, es la operación mental mediante la cual se conecta una imagen de un *realia* a una noción prototípica dentro del conjunto o inventario de signos/nociones que existen en una lengua.

De este modo, en esta etiqueta encontraremos verbos que categorizan una acción (ríe, llora, etc.) o sustantivos que son el resultado de una acción (risa, llanto, etc.), el agente que realiza la acción (pájaro, profesor, etc.) o la entidad sobre la que actúa un agente para producir un sonido (campana, coche, etc.).



Fig. 5.37. Ejemplo de *categorización*, (*Balada triste de trompeta*, de la Iglesia: 2010)

[Nivel 1: Diegético, naturaleza. Nivel 2: Categorización, ubicación no normativa]

La *atribución*, por su parte, es la interpretación o explicación que se hace sobre las causas, motivos y razones de algún suceso.

En esta categoría se incluyen aquellos sonidos que atribuyen una cualidad a la voz por sus cualidades (melodiosa) o por el estado físico (ebrio, con dificultad) y al sonido (música barroca).



Fig. 5.38. Ejemplo de *atribución* (*No habrá paz para los malvados*, Urbizu: 2011)

La *explicación* consiste en la explicitación de información relacionada con la producción de un sonido y que incluya cualquier información más extensa de algún elemento sonoro y que no constituye una propiedad o atributo del mismo. Normalmente esta información se refiere al origen del sonido, es decir, la acción llevada a cabo por un personaje que produce el sonido en cuestión cuando dicha acción implica la manipulación de un objeto, o a la duración del mismo, o sea, cuando se indica el comienzo y el final de un sonido.



Fig. 5.39.. Ejemplo de *explicación* (*La piel que habito*, Almodóvar: 2011)

El penúltimo tipo consiste en el uso de *símbolos e iconos* para traducir un sonido. Hablamos de los ya mencionados emoticonos, almohadillas, notas musicales, entre otros.



Fig. 5.40. Ejemplo de *símbolos e iconos* (*Contra la pared*, Akin: 2004)

En cuanto a la tipografía, observamos que a su vez, esta clasificación se divide en varios tipos: *mayúscula/minúscula*, *paréntesis*, *guion*, *color* y *ubicación*. Todas ellas pueden ser etiquetadas como normativo o no normativo. Para las tres primeras nos hemos basado en los criterios ortotipográficos establecidos por la Real Academia Española, tal como se indica en la norma UNE (153010: 2012:17), ya que el subtítulo en lengua española debe seguir estos criterios establecidos y para las dos últimas en lo dispuesto en la norma.

A continuación, explicaremos brevemente el uso normativo de cada una de ellas. Se usará mayúscula y paréntesis para identificar personajes mediante etiquetas que deben estar escritas en mayúscula y entre paréntesis (UNE 153010, 2012: 12).

Ejemplo: (RAFAEL) ¡Hola amigos!

Los efectos sonoros se deben subtítular entre paréntesis y con la primera letra en mayúscula y las demás en minúscula.

Ejemplos: (Gritos), (Risas), (Aplausos), (Timbre), (Música clásica), etc.

La información contextual se presentará en mayúsculas y entre paréntesis (UNE 153010, 2012: 14).

Ejemplo: (IRÓNICO) Qué simpático eres.

El uso de guiones en los diálogos se debe utilizar únicamente cuando existe riesgo de confusión entre personajes y estos no se puedan diferenciar por colores o etiquetas (UNE 153010, 2012: 12).

En cuanto al color, nos basamos en los criterios establecidos en la norma UNE 153010 (2003)

Cada personaje tiene un color:

- Primer protagonista: **Caracteres amarillos sobre fondo negro**
- Segundo protagonista: **Caracteres verdes sobre fondo negro**
- Tercer protagonista: **Caracteres cian sobre fondo negro**
- Cuarto protagonista: **Caracteres magenta sobre fondo negro**
- Otros protagonistas: **Caracteres blancos sobre fondo negro**

La ubicación no normativa consiste en situar el subtítulo en una área distinta a la que se recoge en la norma UNE 152030 (2012: 18). Por regla general, todos los subtítulos aparecerán centrados en la parte inferior de la pantalla, excepto cuando oculten información relevante.

#### **5.4.2.3. Traducción intralingüística**

Por último, esta modalidad la hemos dividido en nuestra jerarquía en tres tipos: *traducción literal*, *simplificación* y *reducción*.

Los pioneros Vinay y Darbelnet (1958) la definían como aquella que proporciona una correspondencia exacta entre dos lenguas en cuanto al léxico y la estructura. Por su parte, Martí (2014: 120) define a la traducción literal como una estrategia de traducción que representa exactamente el original, pero que el número de palabras no coinciden y/o se ha alterado el orden de la frase. Para el autor la técnica *palabra por palabra* sería la que se corresponde con la definición de los investigadores Vinay y Darbelnet.

Para nosotros, esta modalidad de traducción es aquella que reproduce verbatim los diálogos de los personajes y en los casos en los que haya una traducción cuasi-literal, aplicaremos las etiquetas de *simplificación* y *reducción* que explicaremos más adelante.

En el subtítulado para sordos, hay que ser conscientes de las limitaciones temporales, así como de las restricciones técnicas, ya mencionadas en los capítulos 1 y 2. Por esto, sabemos que la literalidad es una tarea ardua en la modalidad de SpS y que difícilmente se puede cumplir. Sin entrar en debates sobre qué es más adecuado para el usuario con déficit auditivo o no, es decir, si es mejor utilizar la literalidad que ellos mismos demandan o la adaptación defendida por algunos expertos en el tema como Neves (2005) o Pazó (2011), hemos observado en los resultados de nuestro corpus (que veremos en el próximo capítulo), que la traducción literal es una de las técnicas de traducción más utilizadas.



Fig. 4.41. Ejemplo de *traducción literal* (*Intocable*, Nakache y Toledano, 2011)

[Nivel 1: Diegético, lenguaje. Nivel 2: Traducción literal]

La siguiente categoría, *simplificación*, para nosotros consiste en emplear un léxico o sintaxis más sencillo en el subtítulo que los utilizados en los diálogos. Ésta puede ser de dos tipos, léxica y sintáctica.

Cabo (2008: 8) señala que dentro de esta categoría se incluyen todas las estrategias que modifiquen tanto vocabulario como estructuras sintácticas del texto origen. Son numerosas las distintas denominaciones que se refieren a esta estrategia, Díaz Cintas (2003), por ejemplo, la denomina *condensación* o *conciación* o Martí (2014: 120) la recoge en su clasificación como *comprensión* y *particularización*. A este respecto, Karamitroglou (1998: 14) señala lo siguiente:

If a dialect of the target language (regional or social) is chosen to be used on the subtitled text, it should not be rendered as a phonetic or syntactic transcription of the spoken form. Only dialects that have already appeared in a written form in printed materials are allowed to be used in subtitles as well. For example, archaic or biblical forms like ‘thee’ for ‘you’ are allowed, but sociolect forms like ‘whadda ya doin?’ are not allowed because they are not immediately recognisable and comprehensible by the viewers’ eye.

Las palabras de la autora se prestan a debate. En caso de que esta afirmación fuera cierta en el caso del subtítulo para normo-oyentes, el hecho de no reconocer un término resulta más significativo en el SpS. Es evidente que habrá casos concretos en los que un vocablo nos sea desconocido (independientemente del usuario) y otros no, sin embargo, creemos que aquí el papel de subjetividad e interpretación del subtitulador profesional desempeña una importante labor.

En cuanto a la simplificación sintáctica, esta se basa en apenas algunos estudios que señalan las estructuras que son más fáciles de comprender para los usuarios sordos. No vamos a profundizar en este tema del cual ya hemos hablado anteriormente, somos conscientes de la heterogeneidad que conforma la comunidad sorda, por lo que generalizar que el usuario con discapacidad auditiva no entiende todas las estructuras sintácticas, nos parece una afirmación muy osada que habría que matizar y estudiar con más detenimiento.

No obstante, observaremos en los resultados que esta técnica no se utiliza tanto como pudiéramos llegar a pensar.



Fig. 5.42. Ejemplo de *simplificación léxica* (*Match Point*, Allen: 2005)

[El audio original es: Esto es Londres, macho]  
 [Este subtítulo se divide en tres partes.  
 Esto es Londres,  
 Nivel 1: diegético, lenguaje. Nivel 2: traducción literal.  
 amigo.  
 Nivel 1: diegético, lenguaje. Nivel 2: simplificación léxica.  
 Sino le gusta, váyase a Leeds.  
 Nivel 1: diegético, lenguaje. Nivel 2: traducción literal.]



Fig. 5.43. Ejemplo de *simplificación sintáctica* (*Match Point*, Allen: 2005)

[El audio original es: Le presento a Tom Hewett.]  
 [Este subtítulo se divide en dos:  
 Este es Tom Hewett.  
 Nivel 1: diegético, lenguaje. Nivel 2: omisión (falta indicar el ruido de fondo, pelotas de tenis y lenguaje "Buenos días"), simplificación sintáctica.  
 Encantado.  
 Nivel 1: diegético, lenguaje. Nivel 2: traducción literal]

El último tipo que hemos incluido dentro de la modalidad de *traducción interlingüística* es la *reducción*. Martí (2014: 120) la define como aquella que suprime en el texto meta algún elemento informativo que está presente en el texto origen. El autor señala además, que esta técnica es una acción voluntaria del subtitulador, que puede deberse en el caso de la subtitulación, al número de caracteres por línea, entre otras causas.

Nosotros hemos dividido esta técnica en *condensación* y *eliminación*. La primera trata de eliminar la redundancia intrasemiótica e intersemiótica sin que se pierda la coherencia textual. Sin embargo, en la segunda se eliminan palabras u oraciones que pueden implicar la pérdida de elementos de diálogo que pueden ser relevantes para la comprensión del filme.

Si bien es cierto que algunos autores han realizado propuestas sobre qué es lo que se puede suprimir o eliminar (Díaz-Cintas: 2003 y 2010, Karamitroglou: 1998, Ivarsson y Carroll: 1998) tales como: frases redundantes, repeticiones innecesarias, muletillas, saludos o eliminar nombres propios y apodos. Pues bien, ¿a qué se refieren exactamente con estos planteamientos? Si un personaje indica, por ejemplo, "quiero comprar una mesa muy grande", ¿basta con decir "quiero una mesa grande" y eliminar el adverbio "muy"?

Volvemos a reiterar las dificultades temporales y técnicas a las que se enfrenta el subtitulado, las cuales comprendemos y entendemos a la perfección. Sin embargo, creemos de suma necesidad que se elabore un manual de buenas prácticas en el que se detalle un orden de jerarquía sobre qué se puede eliminar y qué no y, sobre todo, que éste se base en estudios de recepción de usuarios y no dejar esta difícil decisión en manos de la interpretación del subtitulador.



Fig. 5.44. Ejemplo de *condensación* (*Match Point*, Allen: 2005)

[El audio original es: Chris será un profesor perfecto para usted y tiene mucha paciencia]

[Este subtítulo se divide en dos:

El profesor perfecto

Nivel 1: diegético, lenguaje. Nivel 2: condensación y con mucha paciencia.

Nivel 1: diegético, lenguaje. Nivel 2: simplificación sintáctica]



Fig. 5.45. Ejemplo de *eliminación* (*Saraband*, Bergman: 2003)

[El subtítulo comienza con una eliminación. "Sí."

Nivel 1: diegético, lenguaje. Nivel 2: eliminación (al principio), traducción literal (resto del subtítulo).

## 5.5. Conclusiones

A lo largo de este capítulo hemos querido mostrar algunos aspectos generales sobre la metodología de análisis de corpus y además, hemos profundizado en otras cuestiones en las cuales las publicaciones existentes apenas se han detenido. Nos referimos a las fases iniciales de compilación del corpus y elaboración del etiquetado, las fases de desarrollo del etiquetado semántico multimodal de SpS, así como el resto de fases posteriores.

Actualmente, el tamaño del corpus es representativo y el hecho de haber contado con 10 etiquetadores que seguían un mismo protocolo de anotación, ha evitado en todo momento que la anotación del corpus esté sesgada, por lo que los resultados implican un distintivo de calidad del corpus con el que hemos trabajado.

La herramienta de análisis cualitativo *MAXQDA*, ha sido para nosotros uno de los hallazgos más importantes, ya que no solo nos ha evitado el trabajo de tener que diseñar una nueva herramienta *ad hoc*, sino que también ha facilitado el proceso de etiquetado gracias a su interfaz amigable y sencilla.

No obstante, somos conscientes de que nuestro trabajo presenta limitaciones que intentaremos solventar a corto y a largo plazo.

En primer lugar, queremos ampliar el tamaño de representatividad del corpus, hasta llegar al menos al número de filmes con el que contaba el corpus TRACCE de audiodescripción. Asimismo, creemos conveniente aumentar el número de películas en algunos géneros que ahora parecen minoritarios. De este modo, obtendremos unos resultados más concretos de cada uno de ellos.

En segundo lugar, nos hemos dado cuenta de que la calidad del corpus aumentaría si en vez de un solo etiquetador por película fueran dos personas las que etiquetaran el mismo filme. De este modo, podríamos realizar el acuerdo entre jueces de cada película y comprobar la adecuación del etiquetado, así como del protocolo creado.

A pesar de las limitaciones de este corpus, estamos convencidos de que este trabajo supone un paso importante para el avance en los estudios de SpS y que el corpus creado será de utilidad para futuras investigaciones.

## 6. Resultados

Una vez descrito el sistema de etiquetado semántico, así como su origen conceptual, y tras haber explicado el proceso de anotación con la herramienta *MAXQDA*, procedemos, en primer lugar, a la exposición de los datos arrojados tras el proceso, para seguidamente realizar la interpretación de los resultados obtenidos gracias a la herramienta de análisis cualitativo de datos *MAXQDA*.

El análisis de las películas anotadas hasta el momento nos ha permitido realizar una primera descripción de las prácticas actuales de subtítulo filmico para personas con disfunción auditiva en España. Tal como se observará a continuación, los resultados hacen referencia a dos aspectos fundamentales del proceso de traducción en esta modalidad en particular: por un lado, la selección del contenido acústico del filme original, relevante para la comprensión de la película por parte de los receptores intencionados y, por otro, las técnicas o estrategias de traducción empleadas para trasladar dicha información relevante al subtítulo.

Se espera de estos datos que sirvan a múltiples objetivos de investigación a pesar de que el proceso de etiquetado, así como el sistema de anotación, esto es, las etiquetas creadas se encuentran en un estado que podríamos denominar embrionario o piloto. De hecho, en un primer momento, la idea de realizar un estudio de corpus de películas subtituladas para sordos, surgió como necesidad para recabar información sobre el proceso de traducción y sus resultados de cara o con el fin de iniciar un proceso de estudios de recepción. A saber: necesitábamos información específica y contrastada sobre aquellos elementos del proceso que estaban resultando problemáticos; bien porque los receptores intencionados no mostraban satisfacción con los resultados, es decir, las personas sordas se quejaban de algún elemento de la calidad del subtítulo, o bien porque los receptores no accedían a la información, con lo que la herramienta, evidentemente, no cumplía su función.

Esta primera información, nos llevó al convencimiento de que debíamos realizar un estudio en el que se desgranara o descompusiera el proceso traductor desde los inicios, es decir, desde la composición del texto origen, la película para normo-yentes, pasando por el proceso traductor que se basa en la aplicación de unas estrategias de traducción, hasta desembarcar en el texto meta. Esta fragmentación del discurso en unidades de análisis (tipos de sonidos implicados y presentes en el texto origen) junto a

la distinción de todas y cada una de las estrategias utilizadas, nos llevaría a crear un sistema de etiquetas que, a la postre, nos suministrara información sobre aquellos posibles por probables aspectos que iban a resultar problemáticos desde el punto de vista traductológico.

El fin último era conseguir información para la creación de cuestionarios para personas sordas en los que se introdujera una serie de variables que informara efectivamente de su acceso al conocimiento o de la falta de este. Cada tipo de resultado, debía alimentar en una forma u otra los distintos cuestionarios piloto.

Esta información, una vez concluido el proceso de análisis e interpretación de este trabajo doctoral, será de nuevo utilizada para la mejora de los cuestionarios, en términos de variables observables. Conforme, en un futuro, vayamos mejorando la estructura del sistema de etiquetado que ya estamos preparando en función de los resultados obtenidos, confiamos en que la calidad de nuestros cuestionarios abunde en la recogida de información sobre aquellas cuestiones del SpS que sigan siendo relevantes para el acceso a la información de las personas sordas. Los resultados se podrán consultar en la plataforma PRA2 (Plataforma de Recursos Audiovisuales Accesibles) creada por el grupo TRACCE y desarrollada en el marco del proyecto I+D+i PRA2<sup>31</sup>. Su principal objetivo por ahora consiste en contribuir a la visibilidad y difusión de los recursos audiovisuales accesibles siempre en términos de calidad de los mismos. Facilitar su evaluación por parte de los usuarios por medio de una serie de estudios de recepción administrados a través de la plataforma es el objetivo subsidiario de esta investigación.

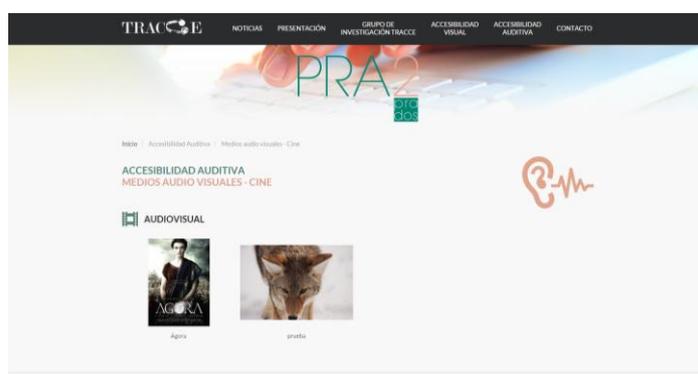


Fig. 6.1. Pantallazo de la plataforma PRA2

<sup>31</sup> Plataforma de Recursos Audiovisuales Accesibles. Investigación, Formación y Profesionalización con referencia FFI2010-16142.

En un primer lugar, los resultados que exponemos a continuación podrán en un principio a contribuir a la descripción de la naturaleza epistemológica y conceptual del SpS. Puesto que, una vez descompuesto el proceso de traducción en unidades mínimas significativas, convertidas en etiquetas semánticas, suponemos que los resultados del proceso de etiquetado arrojarán luz sobre los objetos conceptuales seleccionados por el profesional subtitulador. Sin embargo, esta información no se quedará en decirnos qué elementos selecciona, sino que además ofrecerá información estadísticamente de cuáles se seleccionan por géneros filmicos, por empresas. Asimismo, arrojará datos sobre cuáles son las tendencias más frecuentes a la hora de seleccionar estos elementos para su traducción.

Con ello, tal y como nos proponíamos en el objetivo segundo de la hipótesis primera, hemos contribuido al análisis de los elementos del modo audio que caracterizan el TO en la medida en la que presentamos datos estadísticos sobre las unidades mínimas funcionales del texto original.

Además, nuestra hipótesis tercera afirmaba nuestro convencimiento de que el SpS era una modalidad de traducción poco funcional, ergo poco útil, en la medida en que se ha venido realizando sin que exista coherencia en las actuaciones de los profesionales. Para demostrar esta práctica traductora poco homogénea, en el cap. 4, se realizó una descomposición estructuralista de los componentes del sonido y la recepción del mismo por parte de los usuarios normo oyentes. Para saber cuáles de estos tipos de sonido son los más funcionales y más productivos de cara a la traducción nos hemos basado en la revisión sobre la interpretación del sonido cinematográfico realizando un recorrido por la bibliografía más actual. Sin embargo, somos conscientes de que para una confirmación de que efectivamente son estos y no otros los sonidos más adecuados para su traducción a las personas sordas, hemos de seguir realizando ER como hemos venido haciendo en la plataforma PRA2 y enriqueciendo las variables de los mismos en los cuestionarios.

Los datos que exponemos a continuación, además, ofrecerán resultados generales de la naturaleza del proceso traductor implicado tal y como rezaba nuestro objetivo 4.1 de la hipótesis tercera, ya que las 30 películas etiquetadas nos marcan las tendencias más utilizadas por los subtituladores en materia de selección de sonidos, así como de proceso de traslación de los mismos a palabras. Estas tendencias demostrarán la falta de homogeneización y la diversidad de elementos seleccionados para la

traducción. Así como también demostrarán la diversidad estadística de las estrategias que se aplican..

En el siguiente apartado, presentaremos los resultados de la investigación en gráficos elaborados con el propósito de hacer aún más comprensibles los datos que se pueden extraer de los mismos.

### **6.1. Análisis estadístico de frecuencias**

En primer lugar, hemos comenzado con una primera fase descriptiva de los datos de cada filme de manera individual. De este modo, hemos obtenido de forma sintetizada una tabla de frecuencias de cada etiqueta. Tal como podemos observar en la tabla que sigue, en la columna central figura el nombre de la etiqueta final, a su izquierda la jerarquía en la cual está incluida cada una de ellas y a la derecha, el número de ocasiones en las que ésta ha sido anotada a lo largo de la película. A modo de ejemplo, mostramos los resultados de frecuencia de la anotación de la película *Amor* (Haneke, 2012). No obstante, en anexos podemos encontrar cada una de las tablas de frecuencia de los 30 filmes que conforman nuestro corpus.

	Etiqueta	Frecuencias
<b>Plano narrativo</b>	Diegético	1738
	Extradiegético	57
<b>Plano físico: artificial</b>	Objeto	25
	Música	41
<b>Plano físico: natural</b>	Naturaleza	0
	Animal	1
	Acción corporal	17
	Lenguaje	1812
	Idioma-Dialecto	0
	Voz	13
	Alternantes	61
	<b>Traducción interlingüística</b>	Traducción interlingüística
<b>Traducción intersemiótica</b>	Omisión	0
	Transcripción	0
	Categorización	84
	Atribución	24
	Explicación	15
	Símbolos e iconos	0
	Mayúscula/minúscula	79
	Paréntesis	0
	Guion	0
	Color	0
	Ubicación	12
	Cursiva	0
	<b>Traducción intralingüística</b>	Traducción literal
Simplificación léxica		0
Simplificación sintáctica		1
Condensación		0
Eliminación		0
<b>Unidades de análisis de etiquetado (UAE):</b>		<b>2093</b>

Tabla 6.1. Frecuencia de etiquetas de la película *Amor* (Haneke, 2012)

Además de los dos datos explicados anteriormente, *etiqueta* y *frecuencia*, en la última fila de la tabla anterior, hemos indicado el número total de subtítulos para sordos que conforman dicho filme. En atención al lector se recuerda que las unidades de análisis de etiquetado, se dividen en subtítulos. No obstante, cada UAE puede tener anotada una o más etiquetas. Por este motivo, el número de subtítulos nunca coincidirá con el total de frecuencias y, evidentemente, éste dato variará en función de cada película.

Una vez teníamos extraídos todos los datos relativos a la frecuencia de cada una de las etiquetas, procedimos a calcular el porcentaje<sup>32</sup> de uso de cada una ellas. Para este fin, dividimos el análisis de acuerdo con nuestros dos niveles de jerarquía

<sup>32</sup> En los porcentajes solo se ha señalado hasta el segundo decimal. En cuanto al formato de la gráfica, se ha ampliado el tamaño del porcentaje de cada uno de ellos para que se pueda observar bien qué cifra corresponde a cada color.

fundamentales: *nivel 1: contenido audio*, la unidad conceptual seleccionada por el subtitulador, y *nivel 2: técnicas de traducción*, la estrategia que el subtitulador ha utilizado. Al igual que en la tabla anterior, procedemos solo a mostrar la película *Amor* (Haneke, 2012) como ejemplo.

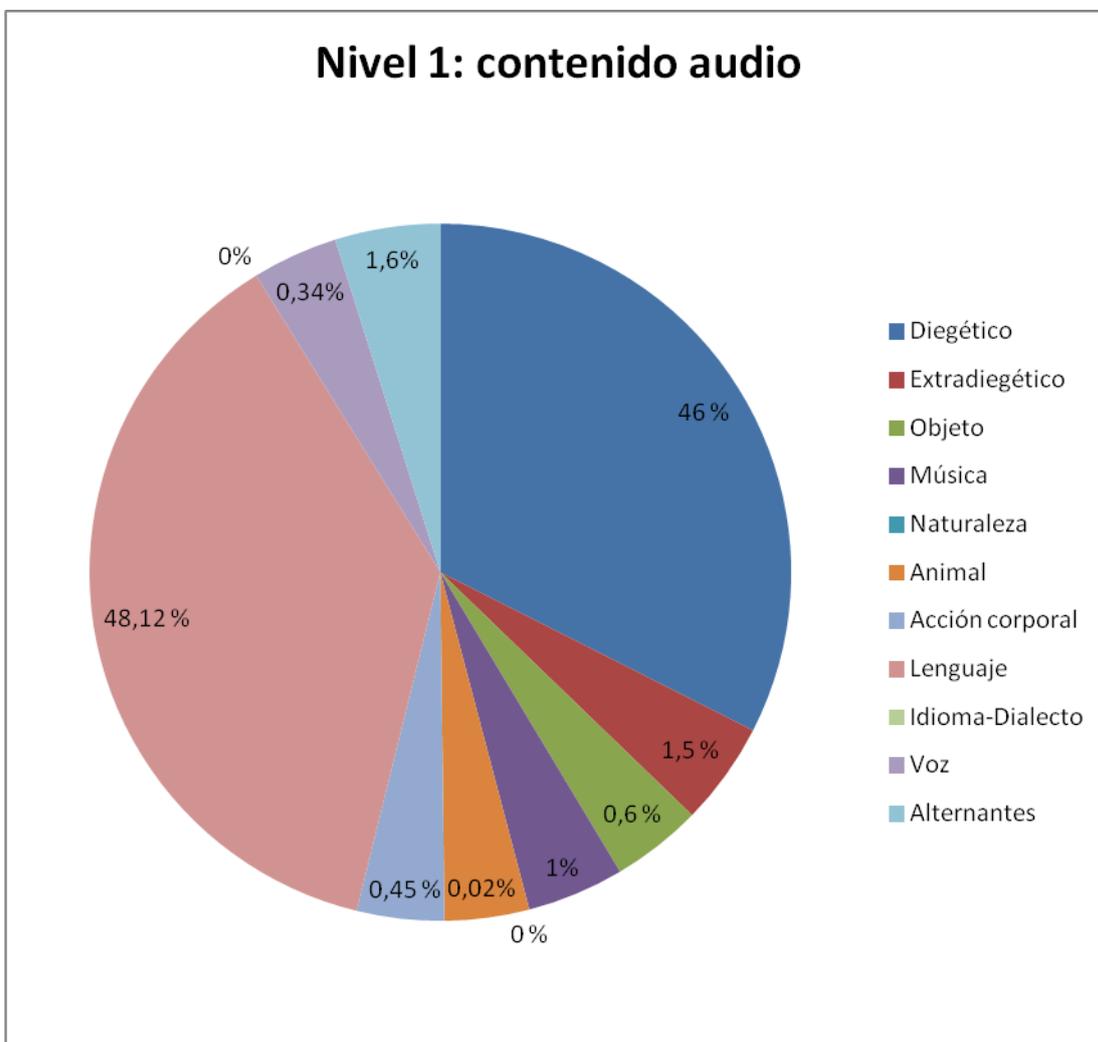


Fig. 6.2. Porcentajes de uso de las etiquetas del nivel 1 (*Amor*, Haneke, 2012)

En el gráfico anterior, podemos observar que las dos etiquetas más usadas son *lenguaje* (48,12%) y *diegético* (46%), la primera perteneciente al *plano físico* y la segunda al *narrativo*. Los datos arrojados no nos sorprenden, ya que, tal como hemos visto en el capítulo 3, el *diálogo* es el componente sonoro más frecuente de la banda sonora fílmica. Sin embargo, nos llama la atención que el resto de componentes tanto del plano narrativo como físico oscilen entre el 1,6 y el 0,02%. En cuanto a las categorías de *naturaleza* e *idioma-dialecto*, éstas no se han anotado en esta película y por eso figuran con el 0%.

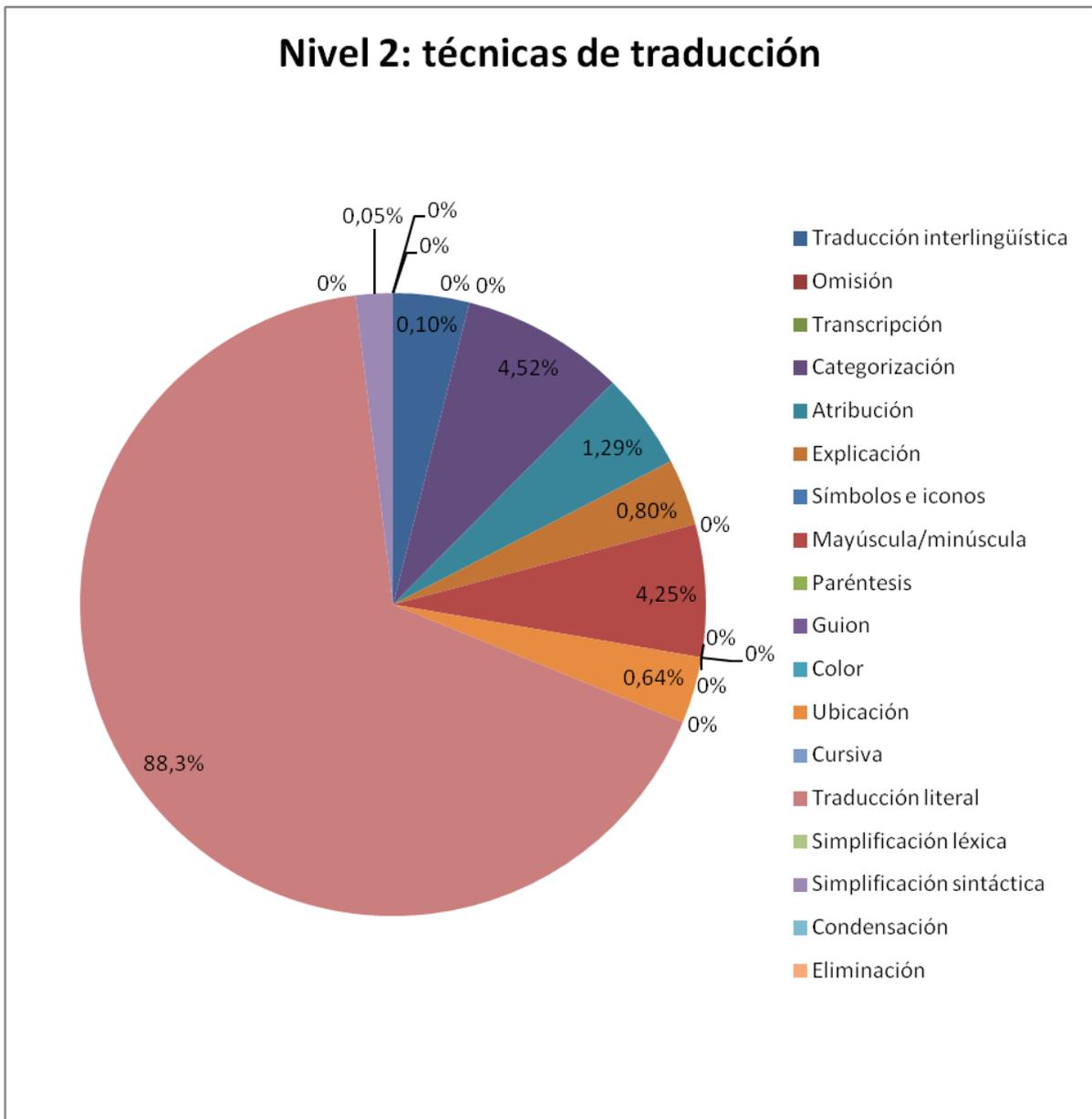


Fig. 6.3. Porcentajes de uso de las etiquetas del nivel 2 (Amor, Haneke, 2012)

En cuanto a los datos arrojados sobre el *nivel 2*, de la gráfica anterior se desprende que la técnica más utilizada es la *traducción literal* (88,3 %), por lo que observamos que se siguen las directrices indicadas por la norma UNE 153010 (2012) a este respecto. A esta técnica, le siguen por orden decreciente *categorización* (4,52 %), *mayúscula/minúscula* (4,25 %) y a continuación *atribución* (1,29 %), *explicación* (0,80%), *ubicación* (0,64%), *traducción intralingüística* (0,10%) y *simplificación sintáctica* (0,05 %). El resto de técnicas de traducción no han sido etiquetadas en esta película, por lo que figuran con un 0%.

De cada uno de los análisis de las películas, se extraen resultados llamativos, que, evidentemente, variarán dependiendo de cada película en particular. No obstante,

observamos que en cada una de ellas, independientemente del género y de la empresa que la ha realizado, destacan en porcentaje las etiquetas *diegético*, *lenguaje* y *traducción literal*. Dado que estos datos son siempre los mismos en todos los análisis, creemos que en futuros análisis no los consideraremos, ya que este resultado desvirtúa la estadística con respecto a la frecuencia de uso del resto de categorías.

Una vez procesamos los datos referentes a las tendencias de cada filme de forma individual, tanto con su tabla de frecuencias como con los porcentajes, realizamos un análisis descriptivo general, es decir, el correspondiente a las 30 películas integrantes de este corpus. Para proceder, sumamos todas las frecuencias tal como se puede observar en la siguiente tabla. Una vez realizamos este paso, calculamos los porcentajes de frecuencia dividiendo, al igual que en cada película, entre los dos niveles de etiquetado semántico creados *ad hoc*.

Etiqueta	Frecuencias	
<b>Plano narrativo</b>	Diegético	37331
	Extradiegético	2061
<b>Plano físico: artificial</b>	Objeto	621
	Música	883
<b>Plano físico: natural</b>	Naturaleza	52
	Animal	83
	Acción corporal	179
	Lenguaje	34671
	Idioma-Dialecto	581
	Voz	1038
	Alternantes	1091
<b>Traducción interlingüística</b>	Traducción interlingüística	1357
<b>Traducción intersemiótica</b>	Omisión	154
	Transcripción	319
	Categorización	2401
	Atribución	963
	Explicación	908
	Símbolos e iconos	95
	Mayúscula/minúscula	448
	Paréntesis	9
	Guion	4
	Color	1
	Ubicación	764
	Cursiva	417
	<b>Traducción intralingüística</b>	Traducción literal
	Simplificación léxica	51
	Simplificación sintáctica	245
	Condensación	253
	Eliminación	449
	<b>Unidades de análisis de etiquetado (UAE):</b>	<b>32214</b>

Tabla 6.2. Frecuencia de etiquetas del corpus (30 películas)

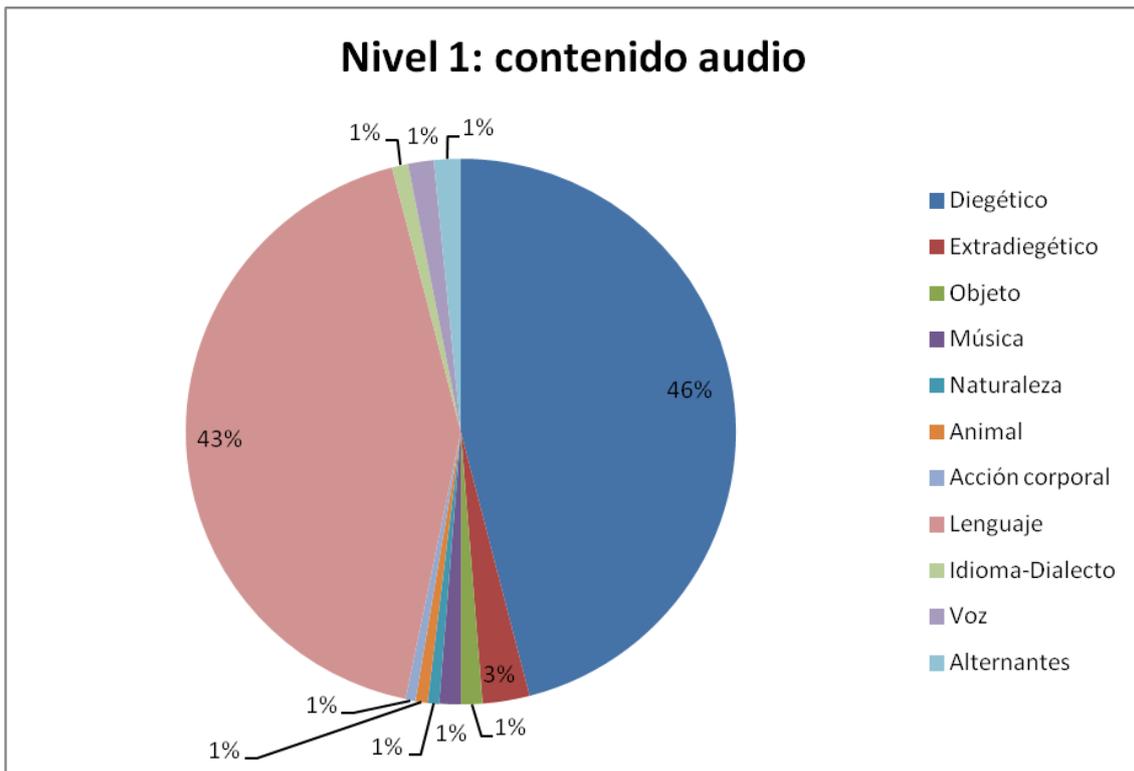


Fig. 6.4. Porcentajes de uso de las etiquetas del nivel 1 de las 30 películas

De este análisis general del etiquetado del corpus de SpS se ha podido concluir, en primer lugar, que el contenido acústico del texto filmico que se traslada con más frecuencia al subtítulo destinado a personas sordas o con deficiencia auditiva es el *diegético* (46%) y el *lenguaje* (43%), correspondiente a los diálogos del filme. Dentro de las categorías no lingüísticas, observamos que el resto de las técnicas que se transfieren o traducen al subtítulo apenas poseen un 1%. El sonido *extradiegético* (3%), es decir, aquel que no forma parte de los diálogos del filme, está en el tercer puesto, y, con una frecuencia inferior las de *objeto* (1%), *acción corporal* (1%), *animal* (1%) y *naturaleza* (1%).

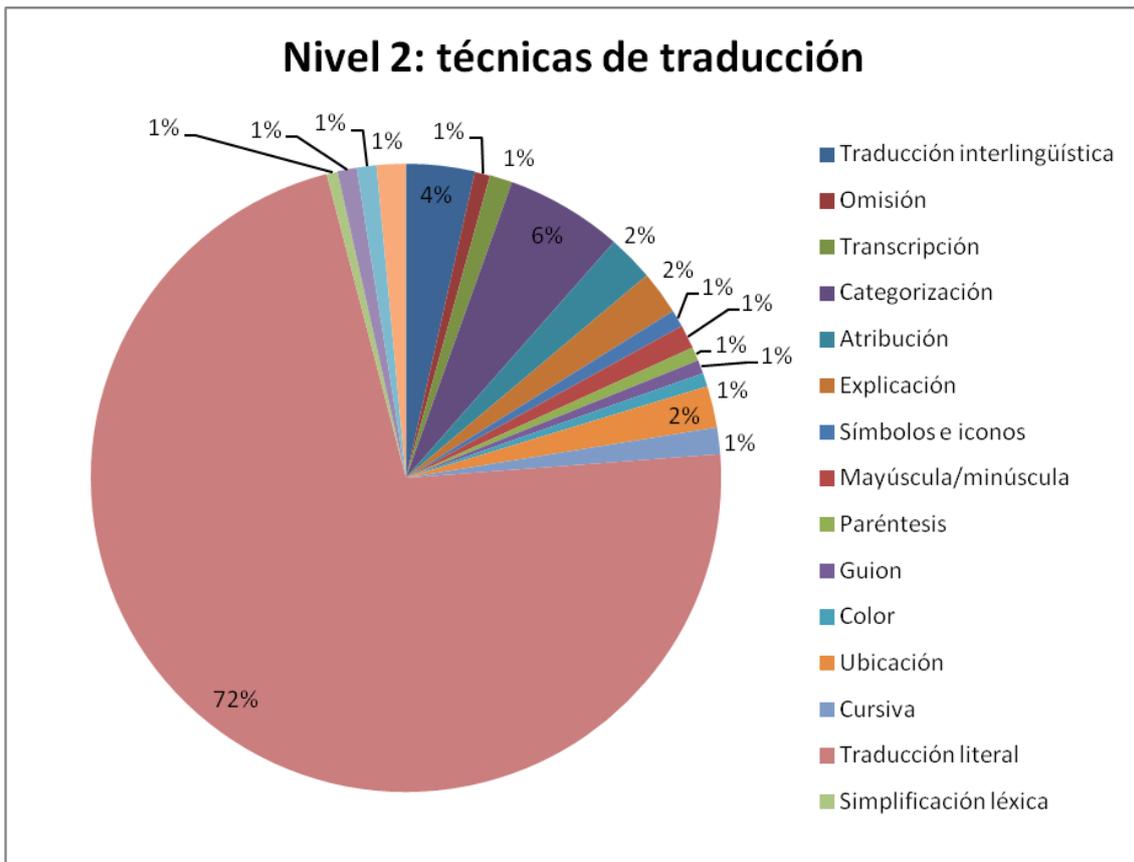


Fig. 6.5. Porcentajes de uso de las etiquetas del nivel 2 de las 30 películas

En lo que respecta a las técnicas de traducción empleadas por el traductor para trasladar la información seleccionada, cabe diferenciar asimismo tres categorías fundamentales: *traducción interlingüística*, *traducción intralingüística* y *traducción intersemiótica*. Las dos primeras se corresponden al proceso de traducción de los diálogos del texto fílmico (canal acústico) al subtítulo (canal visual).

En nuestro país se sigue una política de doblaje del material fílmico, el subtulado para personas sordas se realiza por lo general a partir de la versión doblada del filme, por lo que se trata de un proceso de traducción intralingüística. Este hecho se refleja en la composición del corpus de SpS, en el que contamos con 16 películas dobladas al español 1 película en versión original y 13 cuya versión original es el español.

Los resultados del análisis han permitido comprobar que existe un claro predominio por la traducción intralingüística, siendo la técnica más usada la de *traducción literal* con un 72 %. Este dato indica el cumplimiento de la norma UNE 153010 (2012) a este respecto. Solo el 28 % restante refleja el uso de otras técnicas, tanto de traducción intralingüística como intersemiótica o interlingüística. Ésta última

aparece con un 4% y las técnicas de adaptación textual, *simplificación léxica, sintáctica, condensación* apenas gozan de un 1% cada una de ellas.

Las técnicas de traducción intersemiótica son los mecanismos que actúan en la traducción del contenido acústico no verbal del texto filmico con el código verbal visual del subtítulo. Dentro de este tipo de traducción la estrategia más usada es la *categorización* (6%) que consiste en asignar la información acústica a una categoría conceptual, ya sea de la naturaleza (VIENTO, LLUVIA), animal (PERROS, GAVIOTAS) o humano (RISAS, LLANTO, GRITOS). A esta técnica le siguen con un 2 % cada una, la *explicación* y la *atribución*. La primera consiste en la explicación del origen o la causa del sonido, como puede ser la acción de un personaje (TOCA EL PIANO, LLAMAN A LA PUERTA), la duración del mismo (FIN DE LA MÚSICA, CONTINÚA LA MÚSICA), o cualidades del sonido relacionadas con el montaje filmico (VOZ EN OFF). La *atribución*, por su parte, es la interpretación o explicación que se hace sobre las causas, motivos y razones de algún suceso, ya sea por una cualidad de la voz (MELODIOSA), por el estado físico (CONTENTO) o que atribuye algo al sonido (MÚSICA POP). A continuación, por orden decreciente de frecuencia, las de *ubicación* (2%), *mayúscula y minúscula* y *cursiva* con tan solo un 1%. Observamos que estos tres aspectos son los que no siguen las directrices de la norma UNE 153010 (2012), aunque el porcentaje es tan pequeño que prácticamente se podría decir que la cumplen. La *omisión* (1 %) que hace referencia únicamente a aquellos casos en que cierta información acústica no verbal del texto filmico de relevancia para su comprensión no ha sido reflejada en el subtitulado, cobra un papel prácticamente irrelevante. Por último, con un 1% figuran las estrategias de *traducción interlingüística, transcripción, símbolos e iconos, paréntesis, guion, color, simplificación léxica, simplificación sintáctica y condensación*.

Así pues, ya con este análisis genérico podemos llegar a conclusiones sobre cuál es la tendencia más frecuente en nuestro etiquetado. Después de las más predominantes *diegético, lenguaje y traducción literal*, observamos que le siguen por orden de frecuencia la *categorización* y con un porcentaje menor el resto de etiquetas, hecho que nos indica de forma clara que son las menos utilizadas.

En futuras líneas de investigación creemos que a lo mejor deberíamos plantearnos eliminar de nuestra jerarquía *lenguaje y traducción literal*, ya que su uso es muy frecuente y centrarnos en cómo se han identificado otros sonidos, tales como *animal, objeto y música*, entre otras, ver qué estrategias de traducción se han empleado

con estos sonidos y, sobre todo, observar lo que realmente nos interesa: cómo los expresa el traductor profesional. Si suena una campana, por ejemplo, queremos saber si el subtitulador ha omitido el ruido, lo identifica como (Campana) o se refiere al sonido que emite (Tilín tilín), etc.

Si bien estos primeros resultados de frecuencias del corpus en general nos arrojan datos que nos llevan a reflexionar, así como observar unas primeras tendencias sobre qué se subtitula y cómo se realiza. De igual modo, somos conscientes de que los datos arrojados son poco representativos y, por este motivo, creemos conveniente ahondar un poco más en el análisis atendiendo a las cuatro subdivisiones presentes en nuestro corpus desde el ámbito profesional, es decir, agrupando todas las películas realizadas por una misma empresa, tal como veremos en el siguiente apartado.

## **6.2. Resultados por empresas**

El corpus TRACCE-SpS está formado por cuatro subcorpus. En cuanto a su denominación, a la primera subdivisión la hemos llamado "Cine para todos", que se corresponde con el nombre de la colección de DVD realizada por el CESyA y ARISTIA PRODUCCIONES, S.L., entre otras colaboraciones, al segundo y al tercer grupo los denominamos con el nombre de la empresa que los realiza, *Navarra de cine* y *El País* y al último grupo lo llamaremos *Otros*, tal como veremos en el apartado 5.1.4.

Durante las etapas de visionado de películas y de etiquetado, nos dimos cuenta, en principio de forma intuitiva, de que cada uno de los subcorpus tenía unas características muy distintas a la de los demás y que los datos según la clasificación desde el ámbito profesional no iban a ser homogéneos. De este modo, a continuación, analizaremos los cuatro subcorpus por separado para observar cuáles son las tendencias de subtitulación de cada uno de ellos.

### **6.2.1. Suborpus *Cine para todos***

La primera subdivisión se compone de nueve películas que pertenecen a la colección de DVD "Cine para todos": *Bienvenidos al norte* (Boon, 2008), *Cerezos en flor* (Dörrie, 2008), *Contra la pared* (Akin, 2004), *Cuatro minutos* (Kraus, 2006), *Dos días en París* (Delply, 2007), *Habitación en Roma* (Medem, 2010), *Pan y rosas* (Loach, 2000), *Saraband* (Bergman, 2003) y *The good heart* (Kári, 2009).

Al igual que hemos realizado en el análisis individual y general, en primer lugar calculamos el número total de frecuencias de cada etiqueta que podemos observar en la siguiente tabla.

<b>Etiqueta</b>	<b>Frecuencias</b>	
<b>Plano narrativo</b>	Diegético	12359
	Extradiegético	509
<b>Plano físico: artificial</b>	Objeto	157
	Música	469
<b>Plano físico: natural</b>	Naturaleza	8
	Animal	22
	Acción corporal	32
	Lenguaje	11454
	Idioma-Dialecto	544
	Voz	240
	Alternantes	459
<b>Traducción interlingüística</b>	Traducción interlingüística	596
<b>Traducción intersemiótica</b>	Omisión	4
	Transcripción	138
	Categorización	1151
	Atribución	157
	Explicación	212
	Símbolos e iconos	92
	Mayúscula/minúscula	129
	Paréntesis	0
	Guion	0
	Color	0
	Ubicación	126
	Cursiva	0
	<b>Traducción intralingüística</b>	Traducción literal
	Simplificación léxica	5
	Simplificación sintáctica	56
	Condensación	94
	Eliminación	64
<b>Unidades de análisis de etiquetado (UAE):</b>		<b>15586</b>

Tabla 6.3. Frecuencia de etiquetas de *Cine para todos*

A partir de estas cifras, calculamos en primer lugar, el porcentaje de frecuencia de las etiquetas finales en cada uno de los niveles. Además, para obtener datos más relevantes y significativos, realizamos los porcentajes de cada una de las divisiones de la jerarquía en las que se dividen los dos niveles principales.

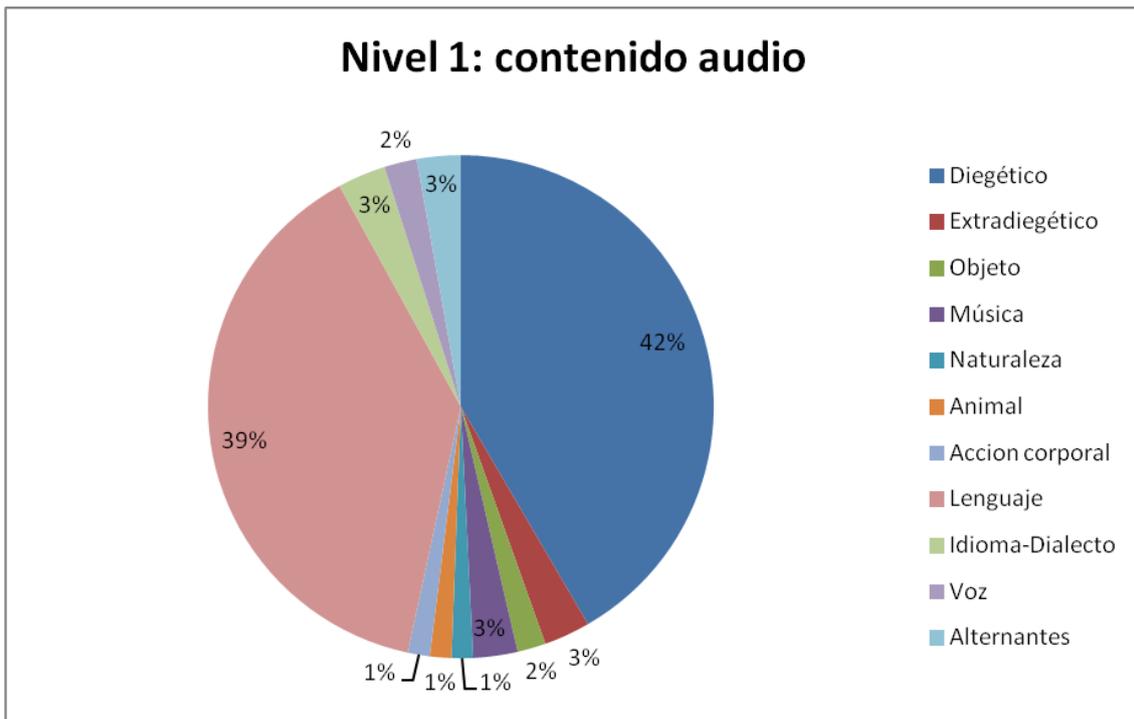


Fig. 6.6. Porcentajes de uso de las etiquetas del *nivel 1*: contenido audio

En la imagen anterior, observamos que atendiendo a las etiquetas finales que componen el *nivel 1: contenido audio* vuelven a destacar las etiquetas *diegético* y *lenguaje* y con un porcentaje bastante inferior que oscila entre el 3 y el 1% el resto de etiquetas.

A continuación, calculamos el porcentaje de frecuencia atendiendo a los dos planos en los que se subdivide el nivel 1: *plano narrativo* y *plano físico*.

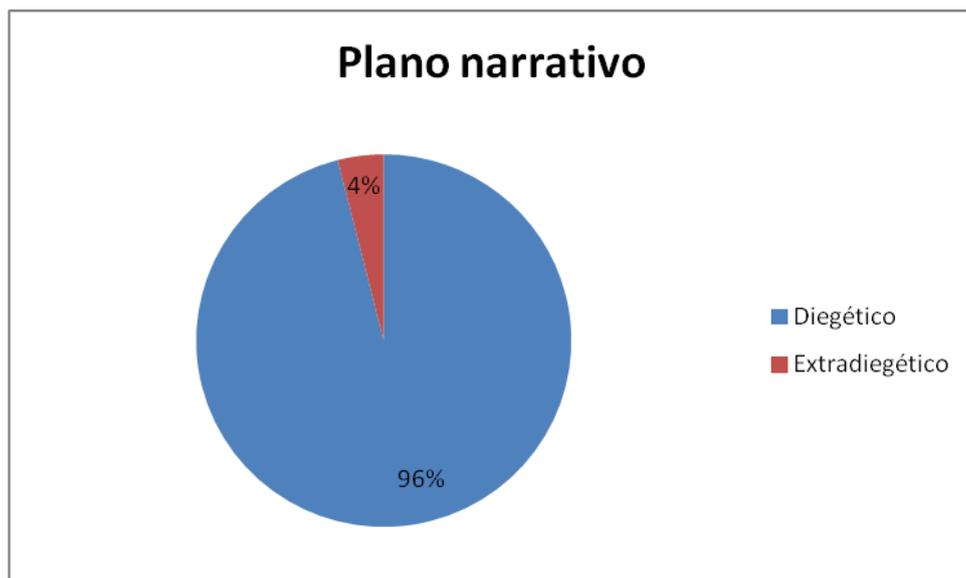


Fig. 6.7. Porcentajes de uso de las etiquetas del plano físico

En esta imagen se pone de manifiesto el dominio del *sonido diegético*, aspecto que ya hemos comentado anteriormente, frente a la escasa frecuencia del *sonido extradiegético*. Es evidente que los sonidos que tienen que ver con la trama argumental de la película son más numerosos que aquellos que no lo son. Por este motivo, este resultado no nos sorprende, no obstante, creemos que para futuros análisis, no etiquetaremos los sonidos diegéticos, ya que este hecho desvirtua los datos del análisis y repercute en la carencia de un rigor científico. En futuras líneas de investigación, creemos que es más lógico y conveniente centrarse en qué sonidos extradiegéticos han sido identificados por el subtitulador profesional, qué estrategia de traducción ha utilizado y cómo lo expresa verbalmente.

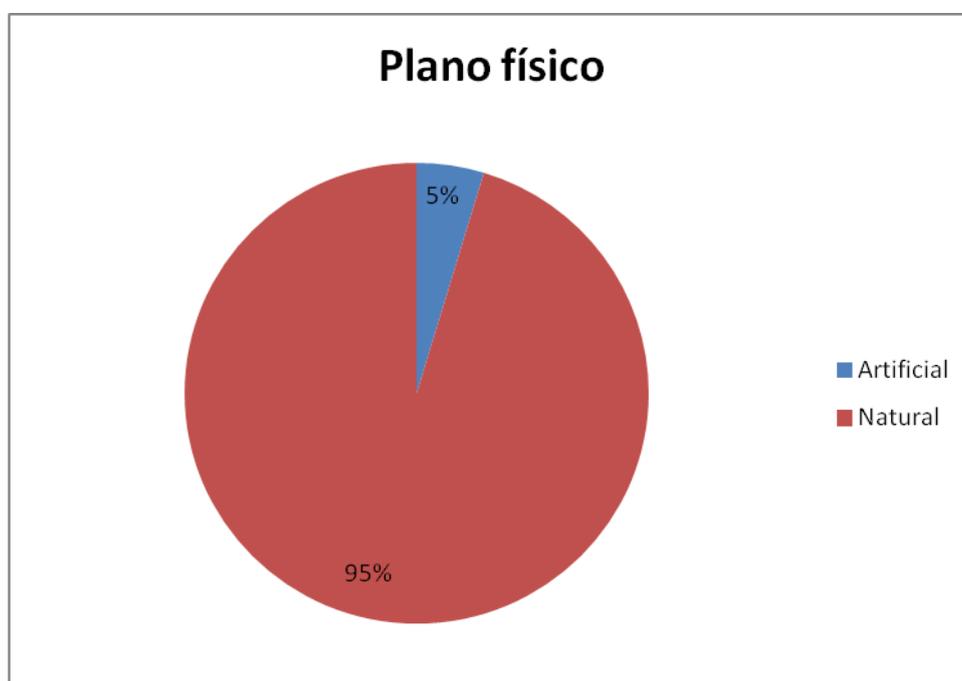


Fig. 6.8. Porcentajes de uso de las etiquetas del *plano físico*

En cuanto al *plano físico*, observamos que destaca el uso de la etiqueta *natural* (95%) frente a *artificial* (5%). En este análisis hay que tener en cuenta que la primera categoría se divide en *animal*, *naturaleza* y *humano*, que a su vez se ramifica en *acción corporal*, *lenguaje*, *idioma-dialecto* y *paralenguaje* (*voz* y *alternantes*). Al igual que en casos anteriores, el alto porcentaje de la categoría *natural* se debe al elevado número de frecuencias de la etiqueta *lenguaje*, tal como veremos a continuación. Por este motivo, creemos que para futuras líneas de investigación, no etiquetaremos *lenguaje* o, simplemente, no las reflejaremos en las estadísticas finales, para así, centrarnos en el

uso de otros códigos que son más interesantes para las futuras investigaciones que queremos llevar a cabo.

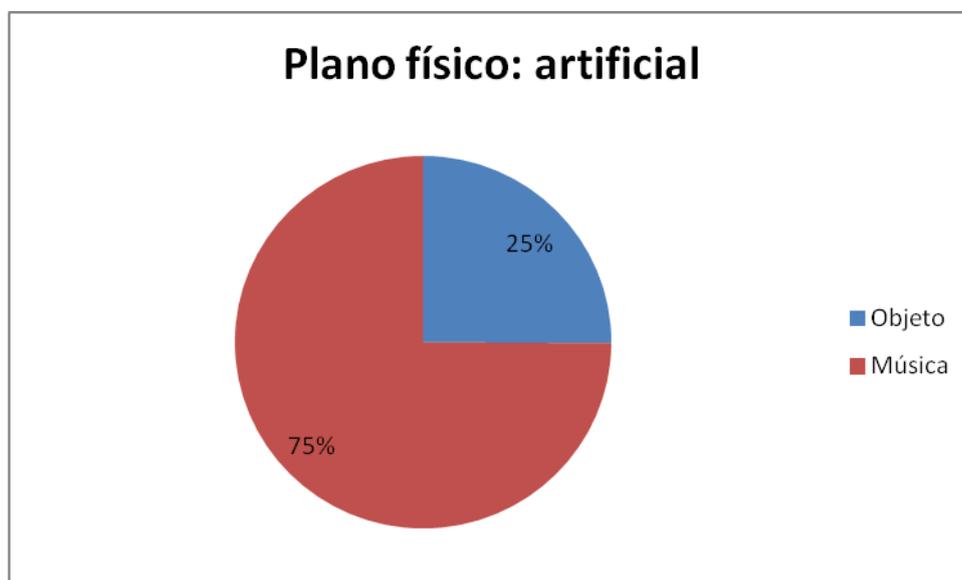


Fig. 6.9. Porcentajes de uso de las etiquetas del *plano físico: artificial*

Si nos detenemos en comprobar qué se utiliza más dentro del *plano físico artificial*, vemos que la *música* destaca significativamente frente a los sonidos realizados o producidos por objetos. En primer lugar, pensamos que estos resultados se deben al papel tan importante que desempeña la música dentro de los audiovisuales (véase capítulo 3) y, en segundo lugar, al tipo de películas que forman este corpus. Creemos que al ampliar el corpus, y por ende, el género de filmes, este dato puede variar significativamente. En el apartado 5.3., realizaremos un análisis de estas etiquetas por géneros fílmicos, mediante los cuáles podremos comprobar si esta premisa es cierta o no.

De este análisis, no obstante, nos parece bastante interesante ver qué tipos de *objeto* y qué tipo de *música* son las más frecuentes y, sobre todo, observar cómo el subtitulador profesional las ha denominado.

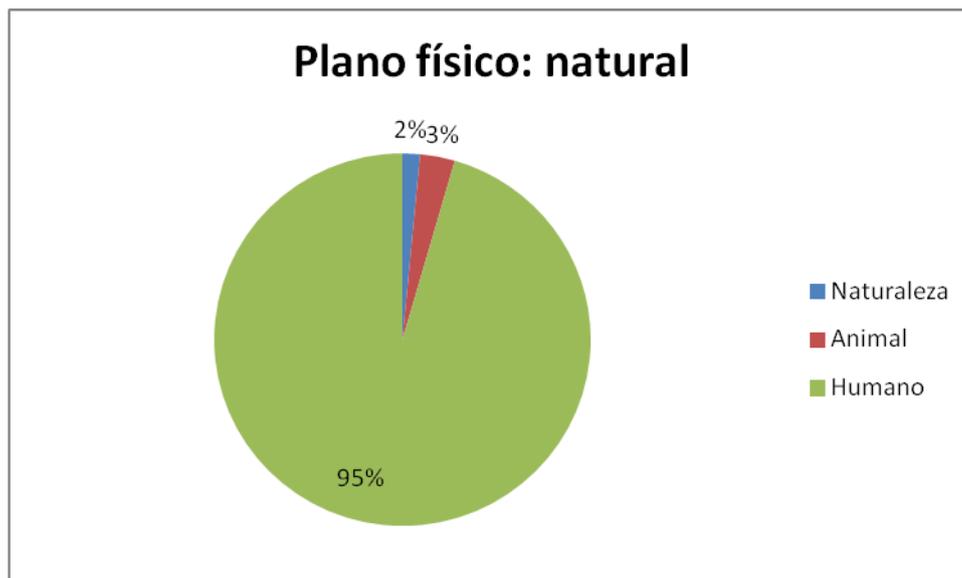


Fig. 6.10. Porcentajes de uso de las etiquetas del *plano físico: natural*

En esta imagen nuevamente observamos la superioridad de la etiqueta *humano* (95 %) frente a *naturaleza* (2%) y *animal* (3%). Tal como ya hemos mencionado anteriormente, este indicio nos vuelve a llevar a la reflexión sobre eliminar la categoría *lenguaje* que, como ya hemos visto y seguiremos viendo a lo largo del análisis, su elevado número de frecuencia desvirtúa los resultados y en un futuro nos centraremos más en el resto de categorías que se incluyen en la etiqueta *humano*. Asimismo, también hemos de tener en cuenta que este resultado puede variar en función del género de cada filme, ya que evidentemente, no es lo mismo una película infantil que un documental sobre animales (véase apartado 6.3.).

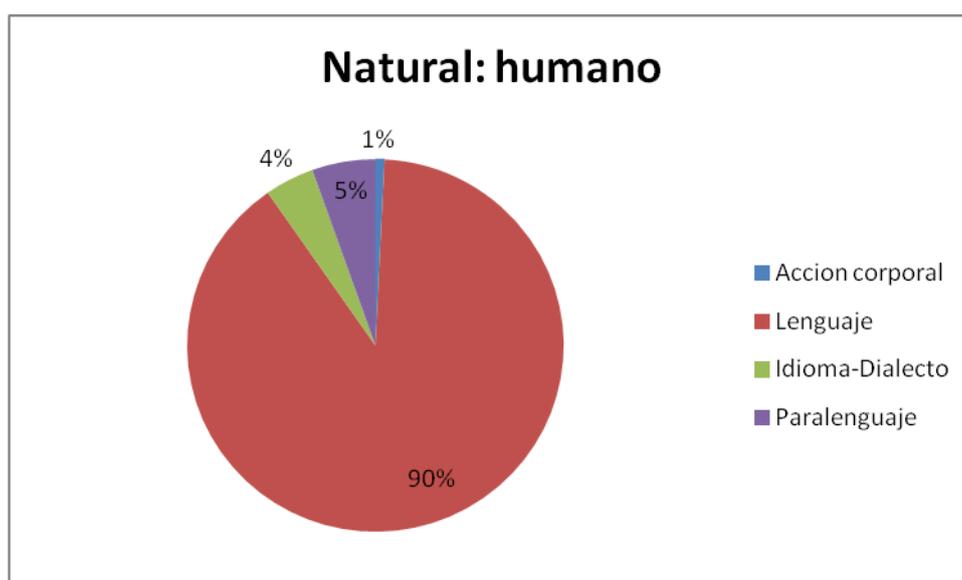


Fig. 6.11. Porcentajes de uso de las etiquetas del *plano físico: natural-humano*

En cuanto a la categoría *natural humano*, observamos de nuevo el fenómeno ya mencionado de la etiqueta *lenguaje*, sobre la cual prescindiremos en futuros análisis. Sin embargo, nos llama la atención el *paralenguaje*, ya que cuenta con un alto número de frecuencias (699). *Idioma-dialecto* destaca también con un 4%, aunque este hecho se puede deber a que las películas que integran este corpus se compone prácticamente de películas dobladas al español que han sido rodadas en otros países y cuyos protagonistas hablan en otra lengua distinta a la española en su versión doblada. Por último, observamos que *acción corporal* apenas cuenta con una frecuencia representativa, no obstante, veremos más adelante si este porcentaje es el mismo cuando dividamos el análisis por géneros cinematográficos.

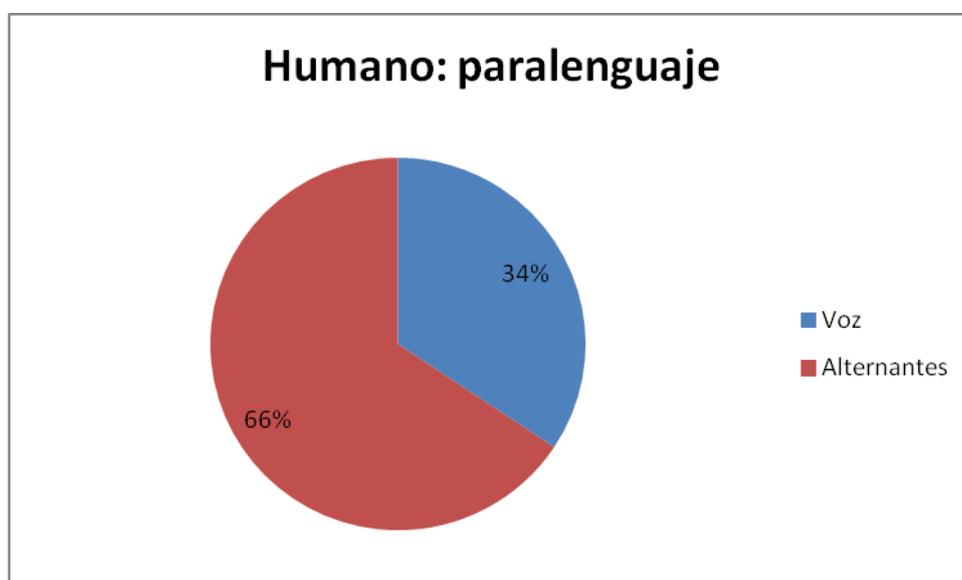


Fig. 6.12. Porcentajes de uso de las etiquetas del *plano físico: humano-paralenguaje*

Si analizamos las dos categorías que conforman el *paralenguaje*, podemos destacar el predominio de los *alternantes* frente a la *voz*. Recordemos que los primeros se refieren a las reacciones fisiológicas y emocionales (risa, llanto, grito, etc.) y a las emisiones independientes segmentales no verbales producidas o formadas en las zonas abarcadas por la cavidad laríngea, las cavidades infraglólicas, el diafragma y los músculos abdominales (carraspeo, siseos, etc.). Asimismo, conviene destacar que en un futuro debemos analizar con más detalle si cada una de las etiquetas que se refieren a voz son un error, o bien debido a un fallo humano del etiquetador o bien por una falta realizada por el subtítulador profesional. Al observar las anotaciones de cada una de estas etiquetas, nos han llamado la atención algunas de ellas. Un ejemplo, es (EBRIO). El subtítulador ha añadido este aspecto propio de los modificadores de la voz debido a

una causa física. A este respecto la norma UNE 153010 (2012: 13) indica que no se subtitulará aquella información visual que haga que su subtitulación sea redundante o evidente. En este caso, la información contextual (EBRIO) creemos que es una opinión subjetiva del subtitulador y que no se tendría que haber realizado de este modo, ya que la persona con discapacidad auditiva puede ver y deducir por si mismo el estado físico del personaje. Quizás, una traducción más adecuada podría ser (BALBUCEA).

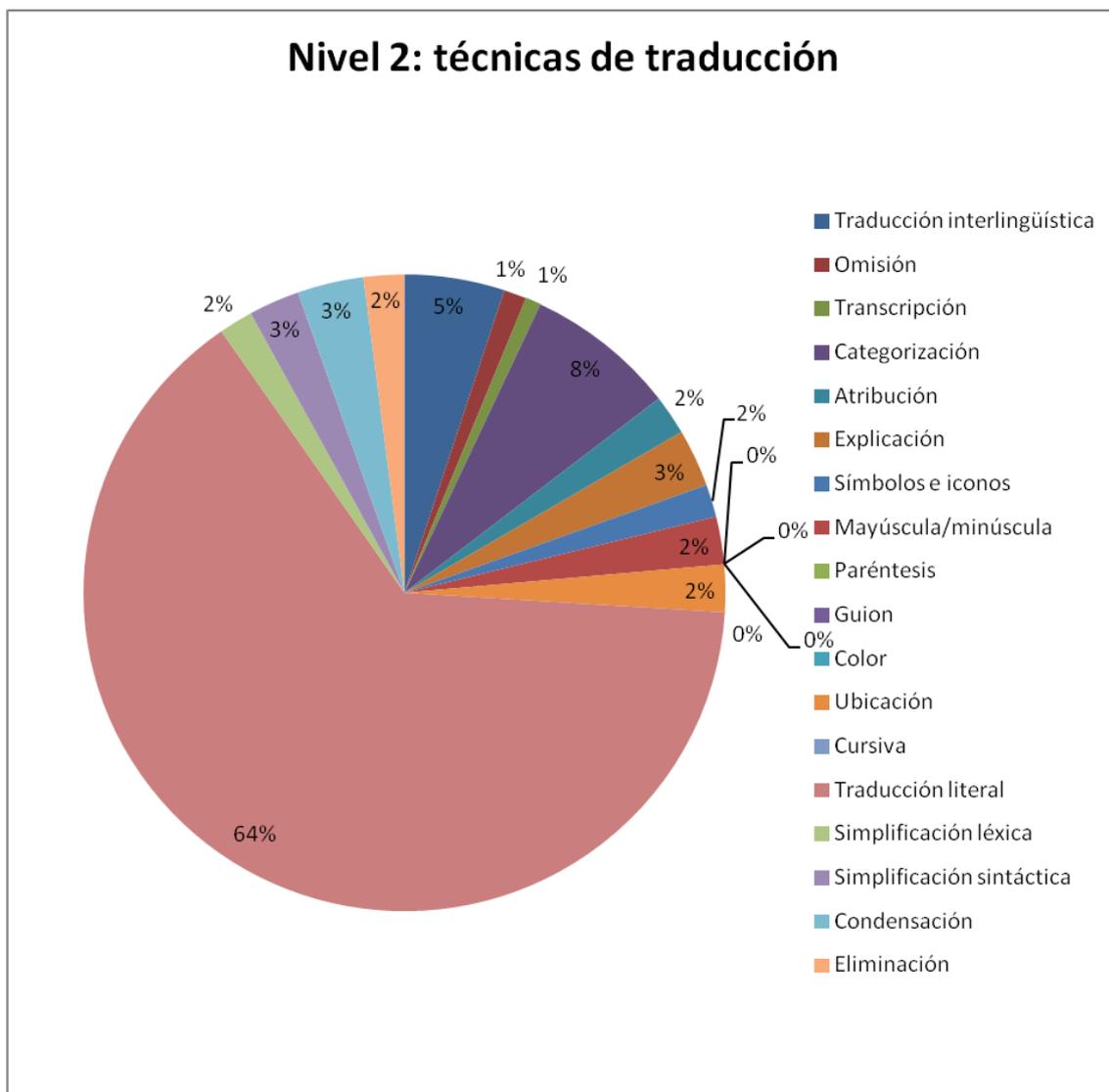


Fig. 6.13. Porcentajes de uso de las etiquetas del nivel 2: técnicas de traducción

En cuanto al segundo nivel de nuestra jerarquía, en este análisis general de las nueve películas que integran este subcorpus volvemos a observar (al igual que en el análisis de cada película individual) el claro predominio de *traducción literal*. De nuevo, volvemos a reiterar el planteamiento de eliminar esta etiqueta para futuros análisis y evitar de este modo, la desvirtualización del resto de datos del análisis. A continuación, realizaremos

un estudio más detallado de cada una de las técnicas de traducción (*interlingüística*, *intersemiótica e intralingüística*), así como de las técnicas que componen cada una de ellas.

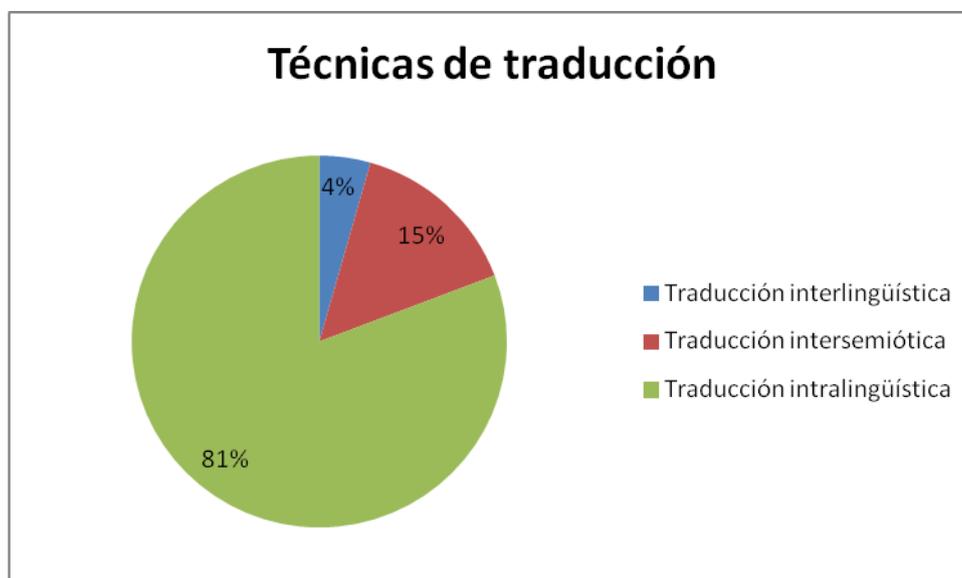


Fig. 6.14. Porcentajes de uso de las etiquetas *técnicas de traducción*

En la imagen anterior hemos realizado un análisis atendiendo a las técnicas de traducción pertenecientes a cada una de las modalidades de traducción. Ya con este primer análisis general volvemos a ver el alto porcentaje que contiene la *traducción intralingüística*, debido a que dentro de esta modalidad de traducción nos encontramos con la etiqueta *traducción literal*. En segundo lugar, destaca la *traducción interlingüística*. Ya hemos visto en figuras anteriores que este corpus está formado por nueve películas extranjeras dobladas al español y creemos que este es el motivo de este alto porcentaje. No obstante, en el análisis por géneros cinematográficos, podremos obtener datos más concretos y significativos sobre esta etiqueta.

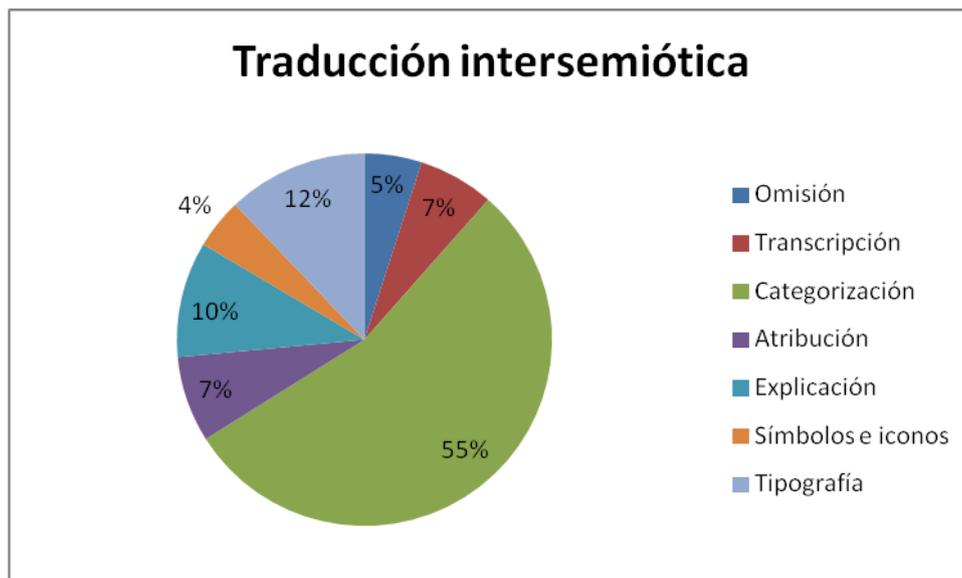


Fig. 6.15. Porcentajes de uso de las etiquetas *traducción intersemiótica*

En este análisis obtenemos unos datos realmente llamativos según nuestra opinión. Destacan la frecuencia de uso de *categorización* (55%), *explicación* (10%) y *atribución* (7%). El hecho de que estas tres etiquetas cuenten con un gran número de frecuencias, nos hace pensar de manera intuitiva que, de forma genérica, las películas de este corpus están muy bien realizadas y tienen en cuenta al usuario con discapacidad auditiva desde un primer momento. Recordemos que estas tres etiquetas añaden información contextual muy significativa del filme que ayudan a la comprensión del mismo.

En cuanto al uso de *símbolos e iconos*, vemos que éstos apenas se usan con un 4%. Por lo que hemos podido observar durante el visionado de cada uno de los filmes, solo se utiliza la # para indicar el comienzo y el final de una canción. Al igual que en casos anteriores, veremos más adelante si esta etiqueta tiene la misma frecuencia o no en el resto de subcorpus.

Por último, hay que destacar *tipografía*. Esta técnica de traducción intersemiótica aparece con un 12% que se refiere a las etiquetas que veremos en el siguiente gráfico.

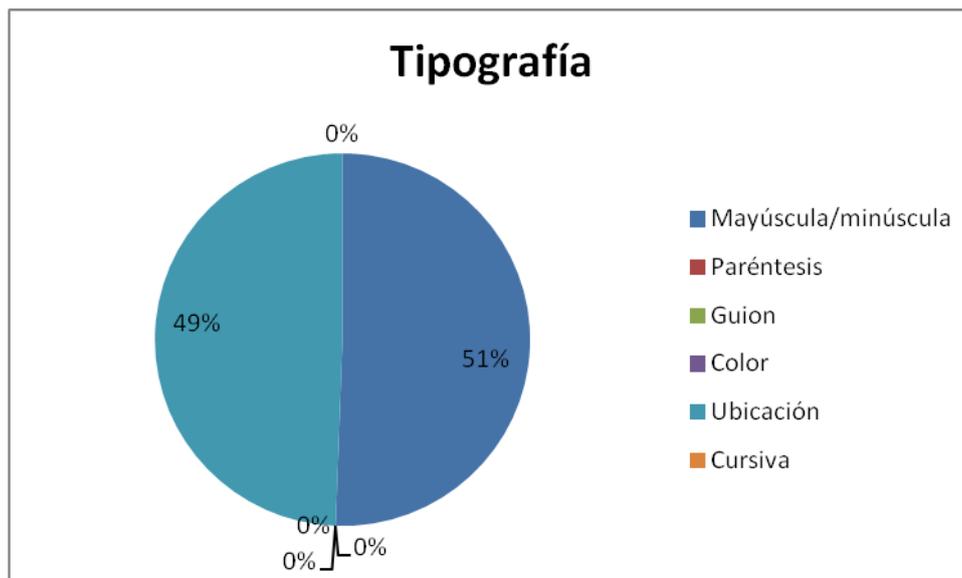


Fig. 6.16. Porcentajes de uso de las etiquetas *tipografía*

En primer lugar, hemos de recordar que solo se han etiquetado el uso *no normativo* de cada una de las categorías de nuestro proceso de etiquetado, por lo que estos datos son menos exhaustivos que los anteriores. Por regla general, hemos observado que el empleo de *mayúscula/minúscula no normativa* se deben fundamentalmente a que algunas informaciones sobre efectos sonoros se escriben en mayúscula en vez de en minúscula. No sabemos si realmente este hecho se debe a un error del subtitulador, ya que se ha podido confundir con una información contextual, o a que la propia empresa tiene unas normas internas que desconocemos y tratan estos aspectos. La norma UNE 153010 (2012: 14) indica que la información contextual es aquella que se refiere a las condiciones de las locuciones de los personajes, tales como la voz en *off* o aquella que se ve condicionada por los modificadores de la voz, como (IRÓNICO, etc.) y, ésta se presenta en mayúsculas y paréntesis junto con el texto al que se aplica.

Los casos de *ubicación no normativa* encontrados en este corpus se deben a la presentación de los *efectos sonoros*. Éstos (íbid.: 13) se indican en la parte superior derecha. Al igual que en el caso anterior, estos errores se pueden deber a fallos técnicos o propios del programa de subtítulos, un error del propio subtitulador o a que la propia empresa tenga un manual interno que regule estos casos. Sin embargo, a este respecto, hemos de señalar que no existe homogeneidad dentro del mismo corpus, ya que los *efectos sonoros* no se presentan de igual forma, a veces realizan un uso normativo y en otras ocasiones no.

Como ejemplo, mostramos dos casos de uso no normativo encontrados.



Fig. 6.17. Uso no normativo de *efecto sonoro*.



Fig. 6.18. Uso no normativo de *mayúscula-minúscula*.

Llegados a este punto, cabe señalar que nos hemos dado cuenta de que *paréntesis* y *guion* no deberían estar incluidas como técnicas de traducción intersemiótica y que en la futura jerarquía que realizaremos, las reubicaremos en otro lugar distinto. De igual modos realizaremos lo mismo con *ubicación*, ya que se trata de un parámetro más técnico que propio de esta modalidad de traducción. Además, eliminaremos las etiquetas de *normativo* y *no normativo*, ya que en el protocolo de anotadores acordamos solo etiquetar los casos no normativos para agilizar el proceso de anotación y, por lo tanto, no tiene sentido dejar una etiqueta que finalmente no vamos a usar.

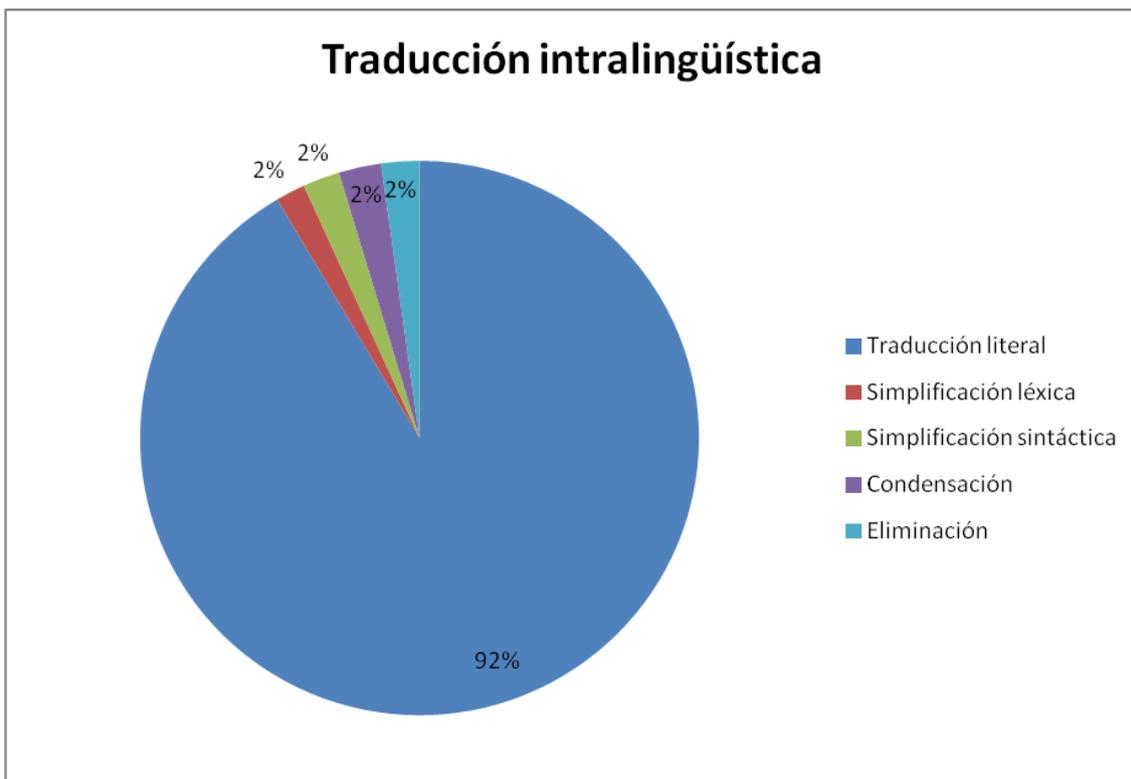


Fig. 6.19. Porcentajes de uso de las etiquetas *traducción intralingüística*

Por último, en esta imagen vemos reflejados la frecuencia de las técnicas que conforman la *traducción interlingüística*. Volvemos a observar de nuevo la clara representación de la *traducción literal* y la baja representatividad de las cuatro técnicas de traducción restantes. En primer lugar, este resultado nos lleva a la conclusión de prescindir de la etiqueta *traducción literal* por todos los motivos anteriormente expuestos y centrarnos en un futuro en *simplificación léxica*, *simplificación sintáctica*, *condensación* y *eliminación*. En segundo lugar, las cifras arrojadas nos parecen bastante interesantes, sobre todo, por el predominio de *traducción literal*, por el cual se tienen en cuenta los intereses demandados por los propios usuarios, es decir, su exigencia a favor de la *literalidad* frente a cualquier tipo de *adaptación*.

### 6.2.2. Subcorpus Navarra de cine

El siguiente grupo de películas está formado por diecisiete filmes: *Amor* (Haneke, 2012), *Balada triste de trompeta* (de la Iglesia, 2010), *Bon Appétit* (Pinillos, 2010), *Combustión* (Calparsor, 2013), *El cuerpo* (Paulo, 2012), *En un mundo mejor* (Bier, 2010), *Hair India* (Leopardi, 2008), *La dama de hierro* (Lloyd, 2011), *Las aventuras de Tadeo Jones* (Gato, 2012), *Las nieves del Kilimanjaro* (Guédiguian, 2011), *Lope*

(Waddington, 2010), *Los abrazos rotos* (Almodóvar, 2009), *Malacara y el bastón de roble* (Tinoco y Jiménez, 2008), *María y yo* (Fernández, 2010), *Tengo ganas de ti* (González, 2012), *Mar adentro* (Amenábar, 2004) y *Scoop* (Allen, 2006).

Al contrario que en el subcorpus anterior, en este tenemos más presencia de diferentes géneros cinematográficos, por lo que creemos que los datos serán ligeramente diferentes a los anteriores. Tal como hemos procedido previamente, comenzamos su análisis con la tabla de frecuencias de las etiquetas y, a continuación, procedemos a su análisis más detallado con porcentajes.

A partir de ahora, solo detallaremos aquellos aspectos que nos hayan llamado la atención y que sean diferentes a los análisis ya vistos con anterioridad.

Etiqueta	Frecuencias	
<b>Plano narrativo</b>	Diegético	19468
	Extradiegético	1475
<b>Plano físico: artificial</b>	Objeto	433
	Música	382
<b>Plano físico: natural</b>	Naturaleza	49
	Animal	61
	Acción corporal	146
	Lenguaje	18124
	Idioma-Dialecto	32
	Voz	763
	Alternantes	589
	<b>Traducción interlingüística</b>	Traducción interlingüística
<b>Traducción intersemiótica</b>	Omisión	33
	Transcripción	187
	Categorización	1212
	Atribución	802
	Explicación	674
	Símbolos e iconos	3
	Mayúscula/minúscula	281
	Paréntesis	9
	Guion	1
	Color	0
	Ubicación	560
	Cursiva	420
	<b>Traducción intralingüística</b>	Traducción literal
	Simplificación léxica	45
	Simplificación sintáctica	161
	Condensación	111
	Eliminación	255
<b>Unidades de análisis de etiquetado (UAE):</b>		<b>19250</b>

Tabla 6.4. Frecuencia de etiquetas de las películas *Navarra de cine*

De este primer análisis general del contenido audio, además del predominio de las categorías *diegético* y *lenguaje*, observamos que en este corpus aumenta significativamente el porcentaje de *sonido extradiegético* con un 25% frente al escaso 3% que tenía en el subcorpus anterior. Este resultado, se puede deber quizás a que la riqueza de géneros que compone este grupo que es mayor que en el caso anterior y por este motivo, el subtítulo refleje otras cuestiones diferentes que no se han tenido en cuenta en *Cine para todos*.

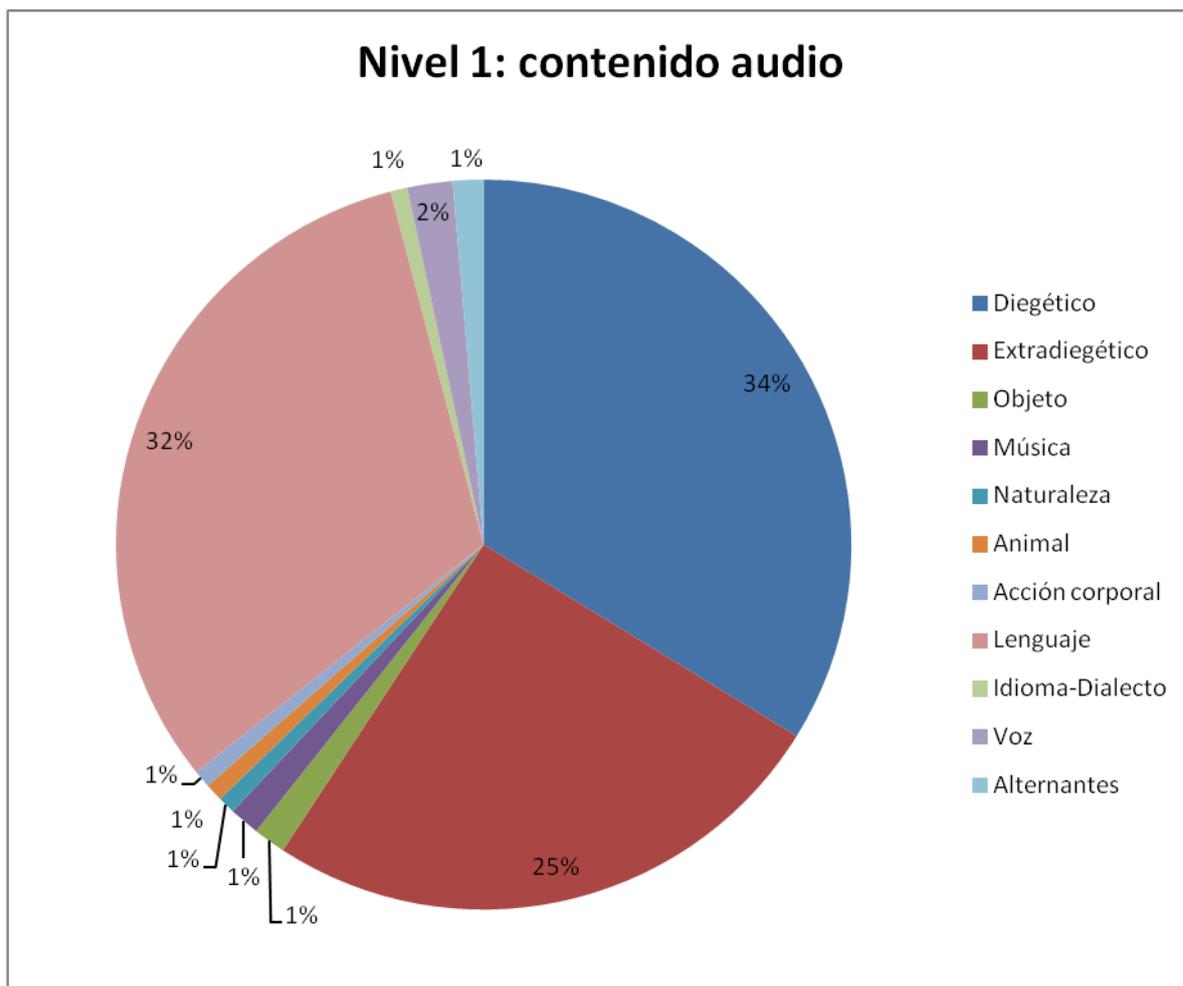


Fig. 6.20. Porcentajes de uso de las etiquetas del nivel 1: contenido audio

Si analizamos los dos planos que forman el *contenido audio*, se observa que tanto el *plano narrativo* como el *físico* se encuentran prácticamente igualados. Este dato es bastante llamativo, ya que hay que tener en cuenta que la etiqueta *lenguaje* se encuentra dentro del *plano físico*.

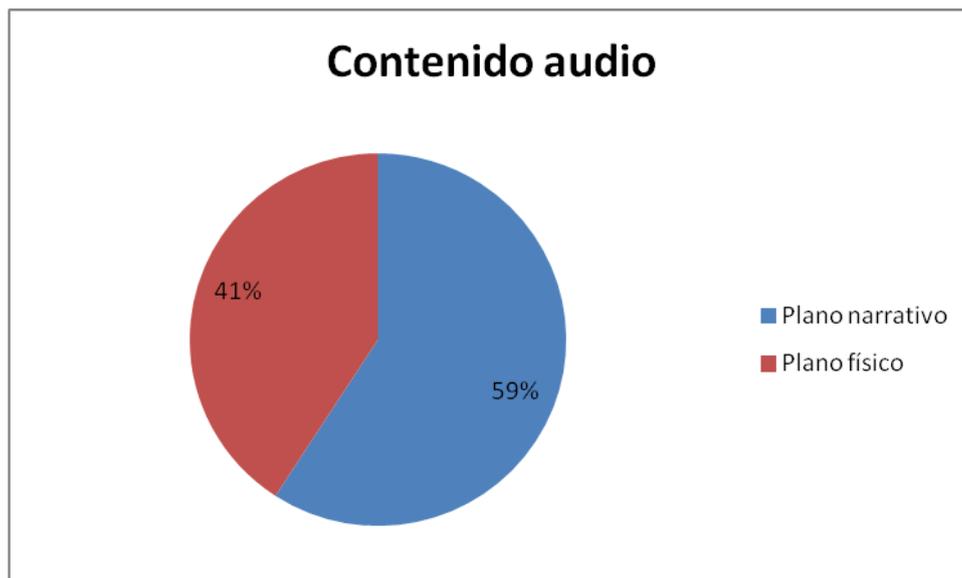


Fig. 6.21. Porcentajes de uso de las etiquetas del *contenido audio*

Si analizamos cada uno de ellos por separado, vemos efectivamente que en el *plano narrativo* el *sonido diegético* (57%) es más frecuente que el *sonido extradiegético* (43%). Sin embargo, en comparación con el subcorpus anterior se observa que en *Navarra de cine* existen más sonidos que se han identificado como extradiegéticos.

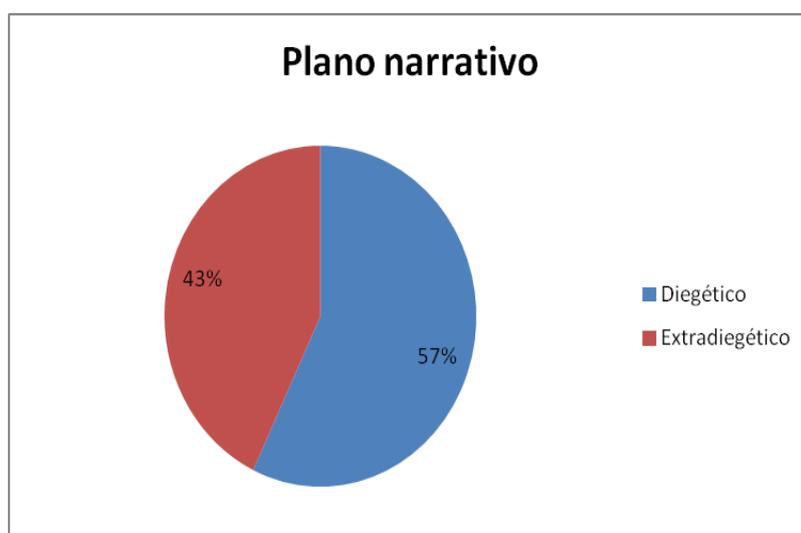


Fig. 6.22. Porcentajes de uso de las etiquetas del *plano narrativo*

En cuanto al *plano físico*, al igual que en *Cine para todos*, predomina la categoría *natural* frente a *artificial*. Sin embargo, se observa nuevamente un aumento de frecuencia de la etiqueta *artificial* frente al subcorpus anterior. Por lo tanto creemos que en esta subdivisión aparecen más sonidos diferentes a los diálogos que en el corpus anterior o que esta empresa ha tenido más en cuenta todo este tipo de sonidos para ayudar al usuario con deficiencia auditiva a comprender mejor la trama argumental de la

película. En el apartado 5.2. llevaremos a cabo la comparación de uso de cada etiqueta entre los diferentes corpus y ahí podremos llegar a conclusiones más relevantes.

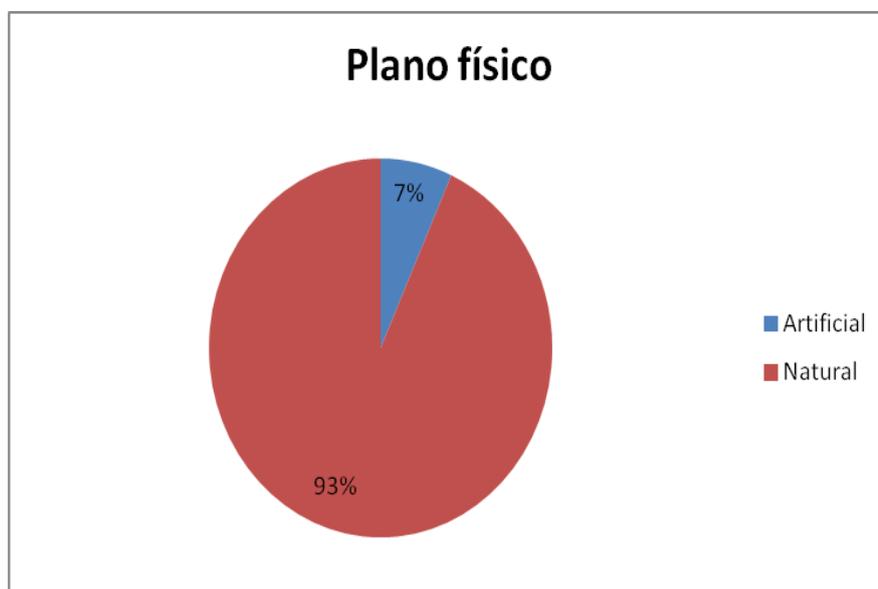


Fig. 6.23. Porcentajes de uso de las etiquetas del *plano físico*

A continuación, analizamos el porcentaje de las dos categorías integrantes del *plano físico artificial: objeto y música*. Nos llama la atención que ambas etiquetas se encuentren casi igualadas en frecuencia. Estos datos nos llevan a reflexionar sobre ambas categorías y en principio, nos lleva a la conclusión de que en este subcorpus se han tenido en cuenta muchas más informaciones sonoras que no son diálogos.

Dentro del *plano físico artificial* nos encontramos con unos datos muy interesantes y relevantes para nuestra futura investigación, en la cuál observaremos, tal como hemos mencionado anteriormente, qué objetos y qué música es la que se ha transferido al código visual-no verbal y con qué estrategia la ha traducido el subtitulador. Nos detendremos más en este aspecto en el apartado 6.4.

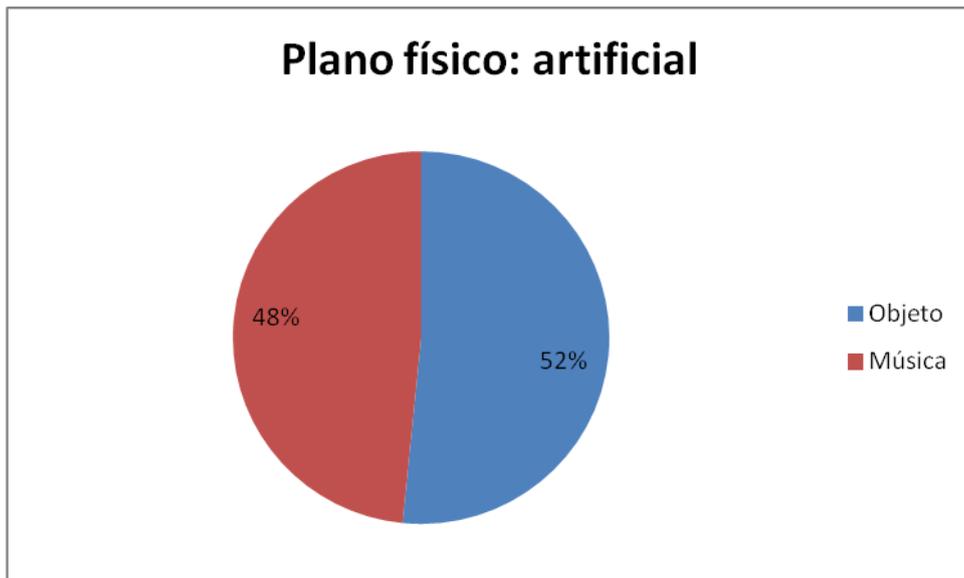


Fig. 6.24. Porcentajes de uso de las etiquetas del *plano físico artificial*

En cuanto al *plano físico natural*, de este análisis no nos llama la atención ningún dato. Seguimos observando la hegemonía de la categoría *humano* frente a *animal* y *naturaleza*. Reiteramos que en un futuro no contemplaremos la etiqueta *lenguaje* para que los datos no se vean corrompidos por la alta frecuencia de uso de la misma.

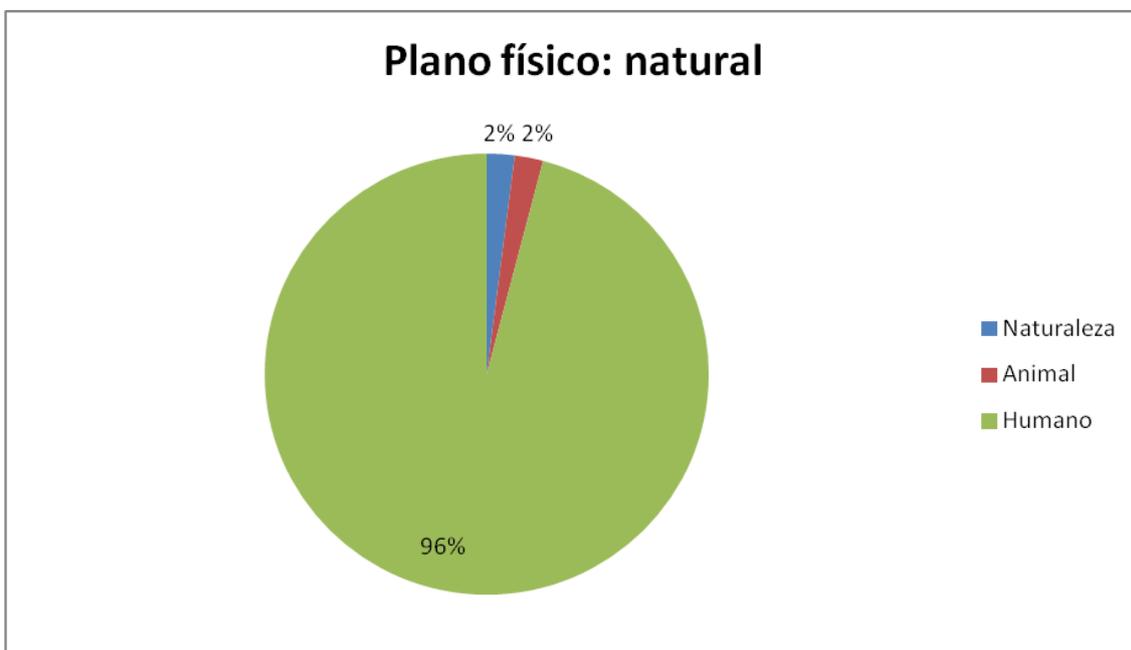


Fig. 6.25. Porcentajes de uso de las etiquetas del *plano físico natural*



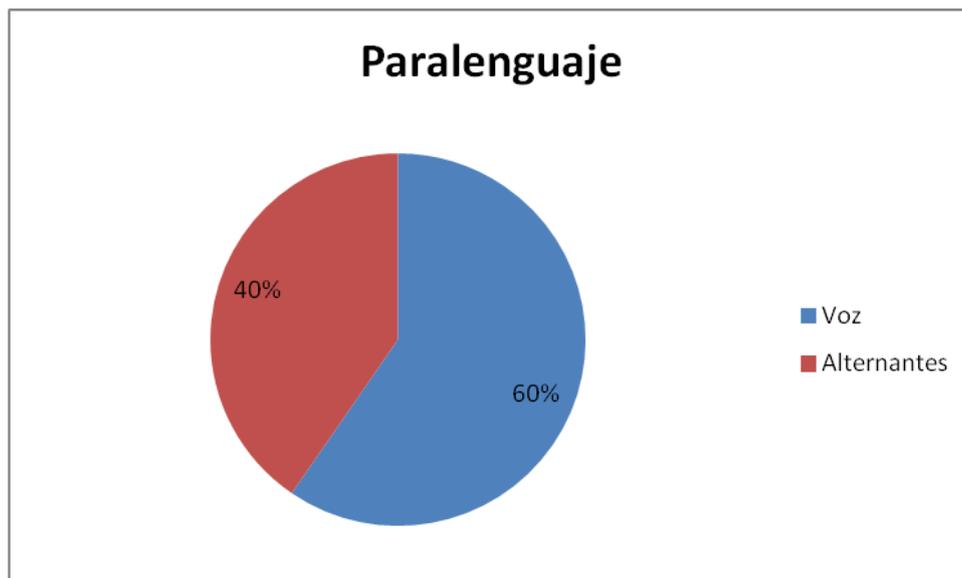


Fig. 6.27. Porcentajes de uso de las etiquetas de paralenguaje

En cuanto al *nivel 2: técnicas de traducción*, los resultados reflejados no se diferencian mucho del otro subcorpus, aunque sí varían significativamente. Se vuelve a reflejar el predominio de *traducción literal* (59%) seguida por orden decreciente de *categorización* (6%), *atribución*, *explicación* y *traducción interlingüística* con un 4% respectivamente.

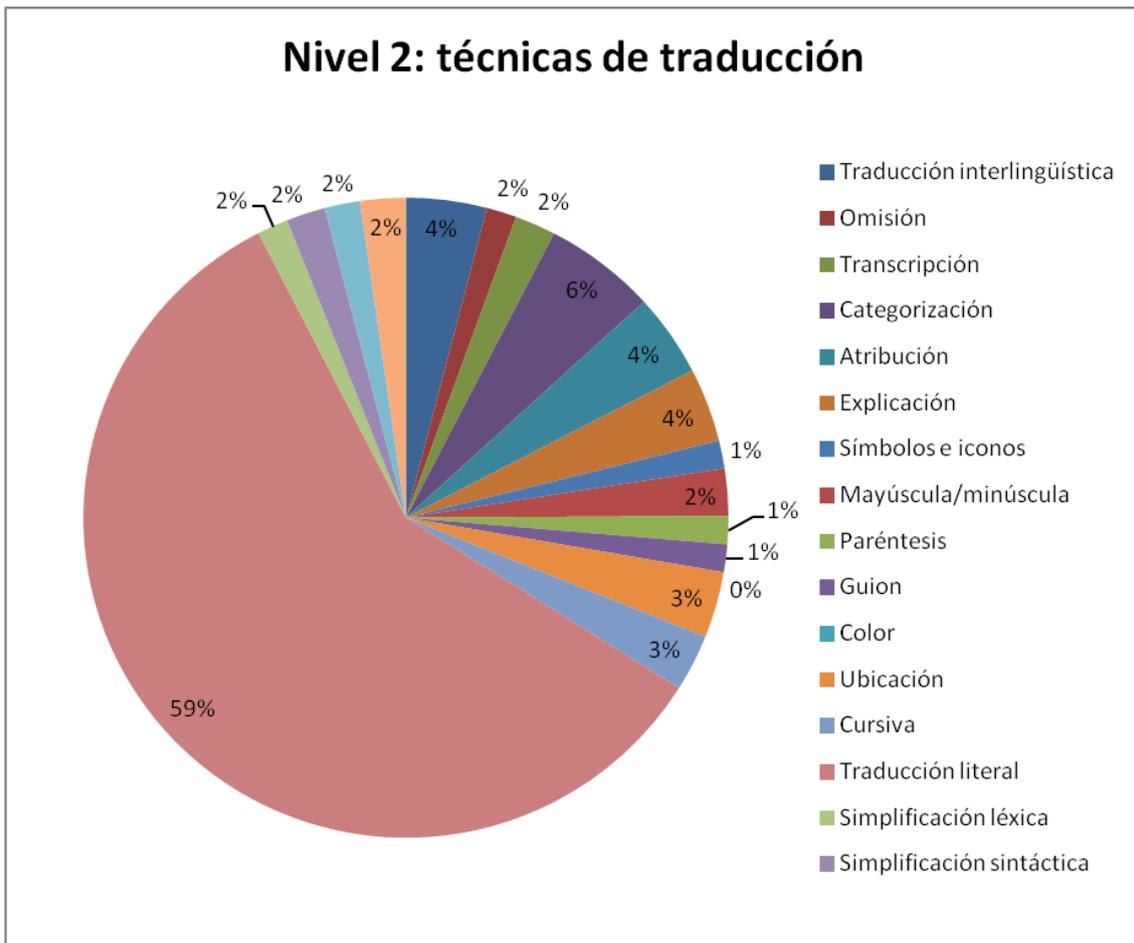


Fig. 6.28. Porcentajes de uso de las etiquetas del nivel 2: técnicas de traducción

A continuación, observamos el porcentaje de frecuencia de las tres modalidades de traducción que componen este nivel. En esta ocasión, a pesar de que la *traducción intralingüística* sea la más usada con un 66%, observamos que la *traducción intersemiótica* es claramente más frecuente que en el corpus anterior y que, por el contrario, la *traducción interlingüística* disminuye.

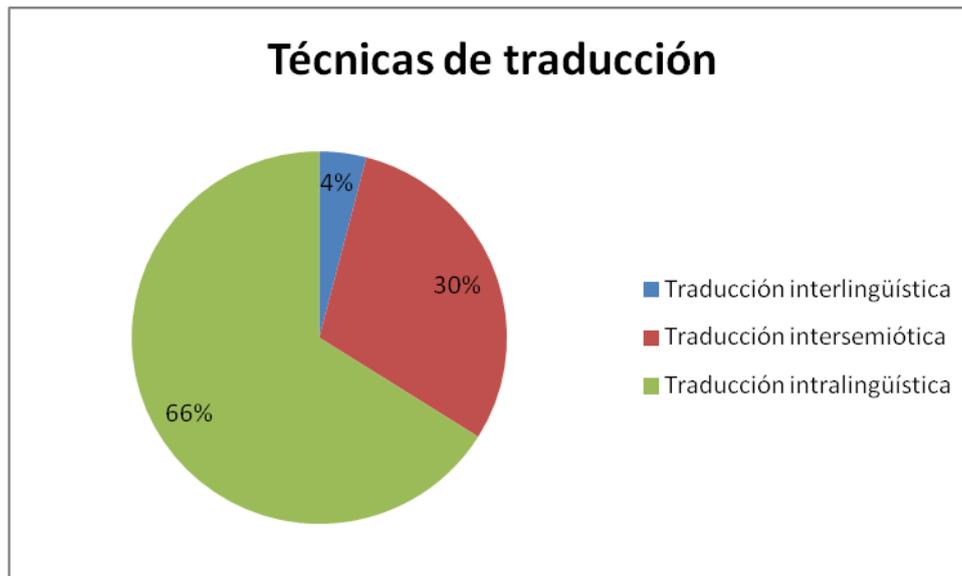


Fig. 6.29. Porcentajes de uso de las etiquetas de *técnicas de traducción*

Ya hemos visto que en este subcorpus la frecuencia de uso de estrategias propias de *traducción intersemiótica* era considerablemente significativa (12%). Tal como se puede observar en el siguiente gráfico, se observa que un 38% se corresponde a *tipografía*, una cifra bastante elevada teniendo en cuenta el nivel de calidad del subcorpus. A esta técnica le siguen *categorización* (19%), *atribución* (14%), *explicación* (12%), *transcripción* (7%), *símbolos e iconos* y *omisión*, ambas con un 5%. Asimismo, nos llama la atención que exista un 5% de omisiones. Pensamos que esto se puede deber a que en este corpus hay películas con géneros que tienen mucha más acción y diálogo que en el anterior corpus y quizás, debido a las restricciones espacio-temporales del medio audiovisual, no se hayan podido incluir todos aquellos sonidos que se escuchan en los filmes.

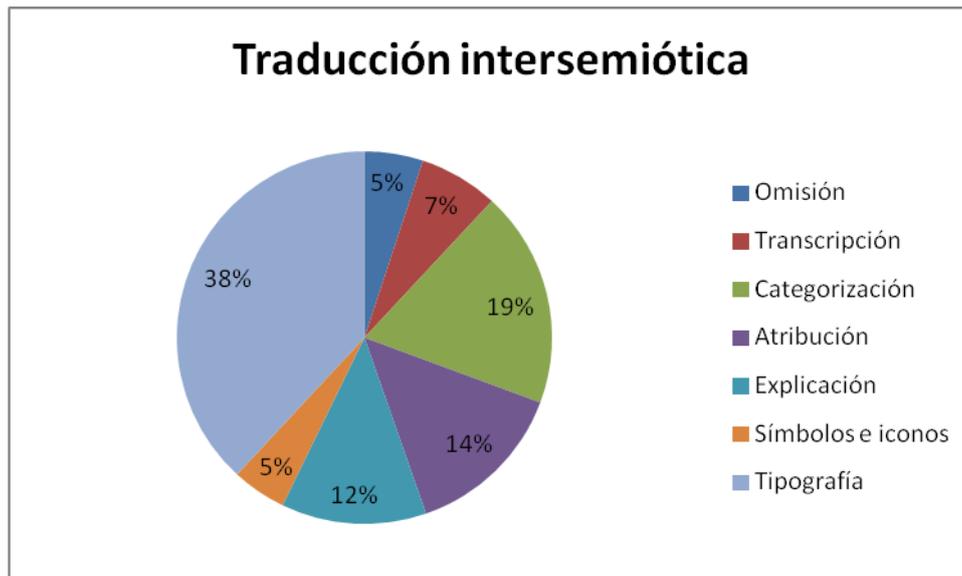


Fig. 6.30. Porcentajes de uso de las etiquetas de *traducción intersemiótica*

Dado que el porcentaje de uso *no normativo* de *tipografía* era bastante elevado, conviene realizar un análisis de las técnicas incluidas en esta categoría. En este subcorpus, además de los usos *no normativos* de *ubicación* (29%) y *mayúscula y minúscula* (21%) que coinciden con los explicados en el anterior subcorpus, excepto la estrategia de *color* (0%), el resto de estrategias tienen presencia en este análisis. Al igual que hemos explicado, desconocemos si este factor se debe a normativas internas propias de la empresa o a fallos de los subtítuloadores profesionales. En cualquier caso, en futuros análisis profundizaremos más en este aspecto.

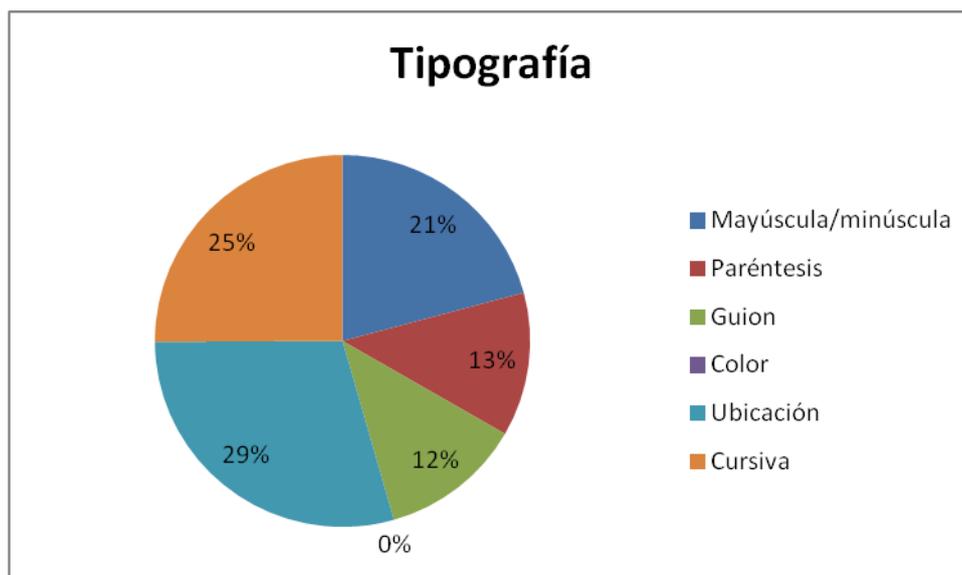


Fig. 6.31. Porcentajes de uso de las etiquetas de *tipografía*

Por último, analizamos el uso de las técnicas de traducción intralingüística. Los datos arrojados apenas se difieren de los vistos en el subcorpus anterior. Destaca la *traducción literal* (89%) y con menor frecuencia las otras cuatro técnicas de traducción. Así pues, observamos un claro indicio de calidad del subcorpus, el cual, al igual que el anterior, tiene en cuenta las demandas exigidas por los propios usuarios, así como sigue las directrices marcadas por la norma UNE 153010 (2012) a este respecto.

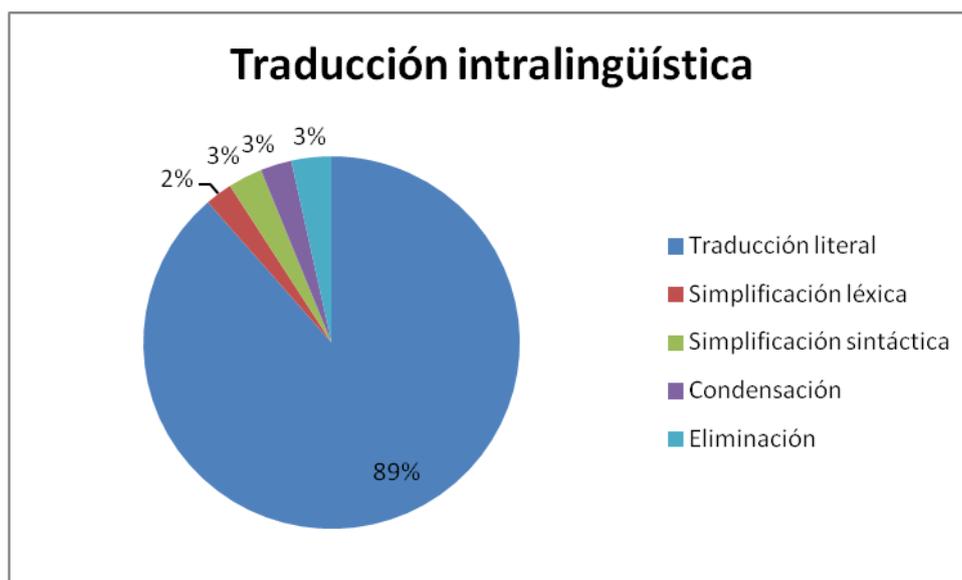


Fig. 6.32. Porcentajes de uso de las etiquetas de traducción intralingüística.

### 6.2.3. Suborpus *El País*

El tercer grupo está formado por solo tres películas de *El País*: *Hable con ella* (Almodóvar, 2002), *La mala educación* (Almodóvar, 2004) y *Laberinto de pasiones* (Almodóvar, 1982). Ya hemos mencionado que la calidad de estas películas es muy inferior a la de los otros subcorpus. No obstante, creemos conveniente analizarlo, ya que refleja la realidad de lo que existe actualmente en el mercado español.

Así pues, procedemos a su análisis de igual manera que en los casos anteriores y, al igual que en el apartado 5.1.2 solo destacaremos aquellos aspectos que nos hayan parecido más relevantes y/o significativos.

En primer lugar, obtuvimos la tabla de frecuencia de etiquetas de este subcorpus. En esta ocasión, las técnicas más usadas, es decir, *diegético*, *lenguaje* y *traducción literal*, destacan muchísimo más que en los anteriores subcorpus. La justificación a estos datos consiste básicamente en el hecho de que en estas películas prácticamente se

ha obviado todo aquel sonido que no fuera diálogo, tal como se puede observar en la siguiente tabla.

Etiqueta	Frecuencias		
<b>Plano narrativo</b>	Diegético	4539	
	Extradiegético	56	
<b>Plano físico: artificial</b>	Objeto	8	
	Música	18	
<b>Plano físico: natural</b>	Naturaleza	0	
	Animal	0	
	Acción corporal	0	
	Lenguaje	4359	
	Idioma-Dialecto	5	
	Voz	5	
	Alternantes	0	
	<b>Traducción interlingüística</b>	Traducción interlingüística	0
<b>Traducción intersemiótica</b>	Omisión	117	
	Transcripción	0	
	Categorización	3	
	Atribución	1	
	Explicación	3	
	Símbolos e iconos	0	
	Mayúscula/minúscula	1	
	Paréntesis	0	
	Guion	3	
	Color	1	
	Ubicación	38	
	Cursiva	2	
	<b>Traducción intralingüística</b>	Traducción literal	4278
		Simplificación léxica	1
Simplificación sintáctica		28	
Condensación		48	
Eliminación		130	
<b>Unidades de análisis de etiquetado (UAE):</b>		4616	

Tabla 6.5. Frecuencia de etiquetas de las películas de *El País*

El análisis de este corpus se realiza del mismo modo que los anteriores, dividiendo entre los dos niveles principales de jerarquización. En el primer gráfico que se refiere al *nivel 1: contenido audio* obtenemos las mismas etiquetas predominantes que en los subcorpus anteriores. En primer lugar destaca *diegético* con un 42%, seguida de *lenguaje* con un 40 % y en menor orden de frecuencia el resto de categorías, que tal como podemos observar, su porcentaje de frecuencia es bastante más inferior que en el resto de subcorpus.

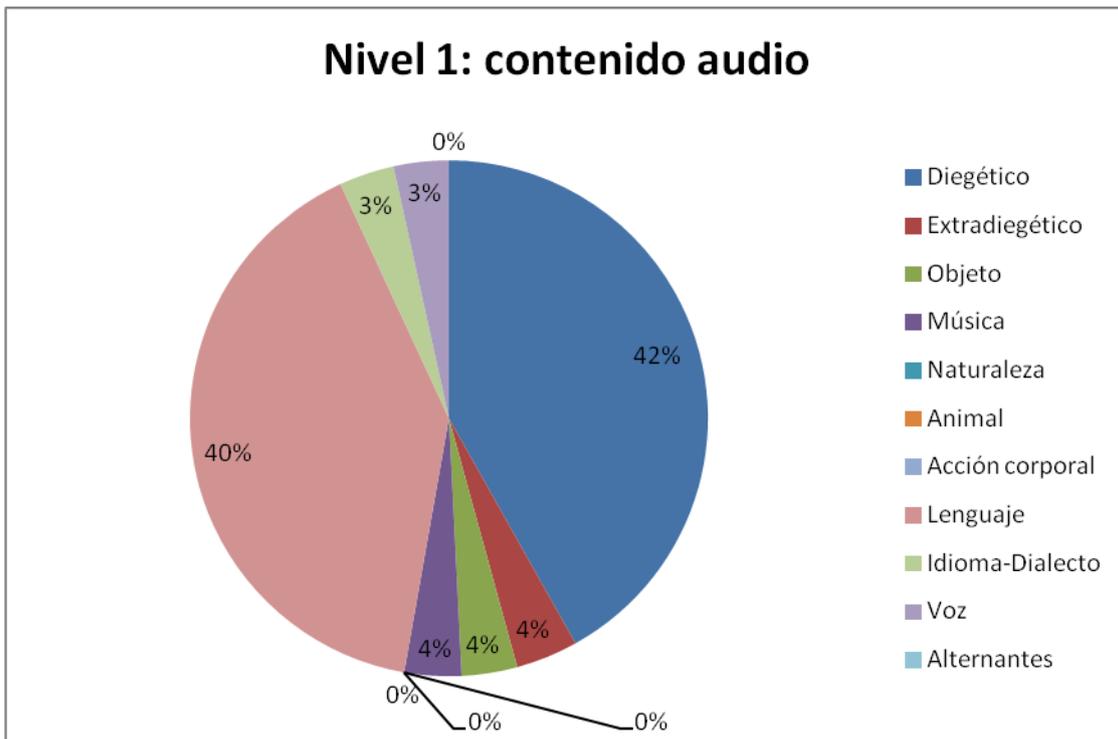


Fig. 6.33. Porcentajes de uso de las etiquetas del *nivel 1: contenido audio*

En el contenido audio se refleja que tanto el *plano narrativo* como el *físico* tienen prácticamente igual número de frecuencia de aparición. No obstante, destaca más la categoría referente al segundo plano, debido principalmente al número elevado de frecuencias pertenecientes a la categoría *lenguaje*.

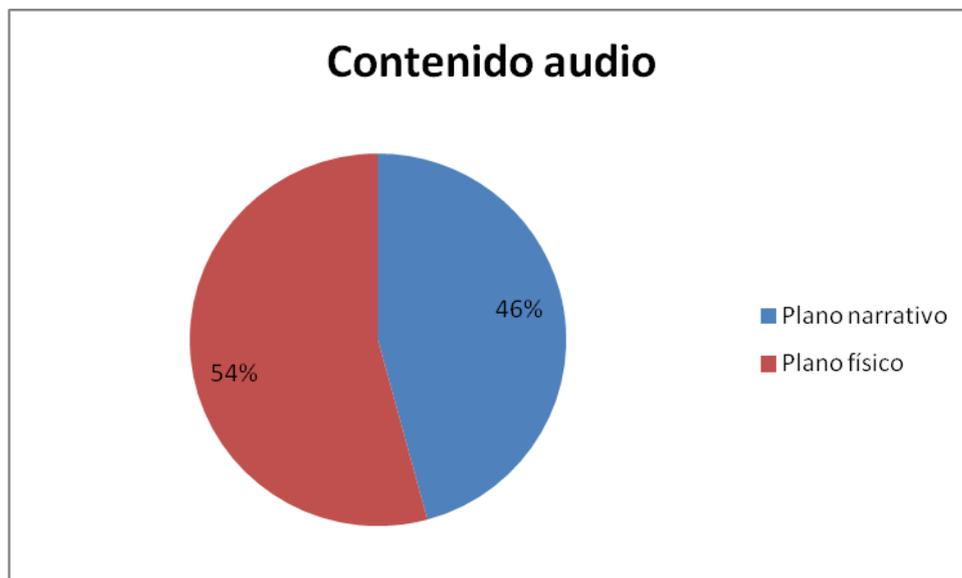


Fig. 6.34. Porcentajes de uso de las etiquetas del *contenido audio*

Sin embargo, si analizamos el *sonido diegético* y *extradiegético* que componen el *plano narrativo*, se ve un claro predominio del primero. Tal como hemos mencionado al

principio de este apartado, en este subcorpus apenas existen subtítulos que añadan información contextual, por lo que parece evidente que se hayan eliminado cualquier sonido o música extradiegética y de ahí el escaso porcentaje que recibe la segunda categoría.

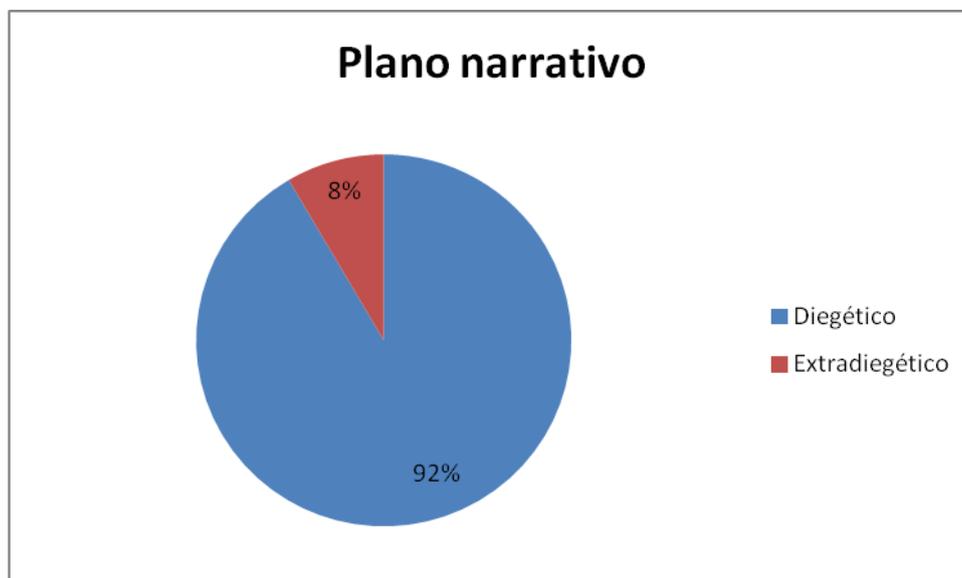


Fig. 6.35. Porcentajes de uso de las etiquetas del *plano narrativo*

En la siguiente imagen se reflejan los resultados de cada una de las categorías pertenecientes al *plano físico*. Ya hemos mencionado los interesantes que son los resultados de esta gráfico. Sin embargo, aquí pierden su relevancia, por un lado, porque *natural* está incluida la etiqueta de *lenguaje* y, por otro, debido a la falta de identificación de otros sonidos relevantes para el filme, en este caso *objeto* y *música*.

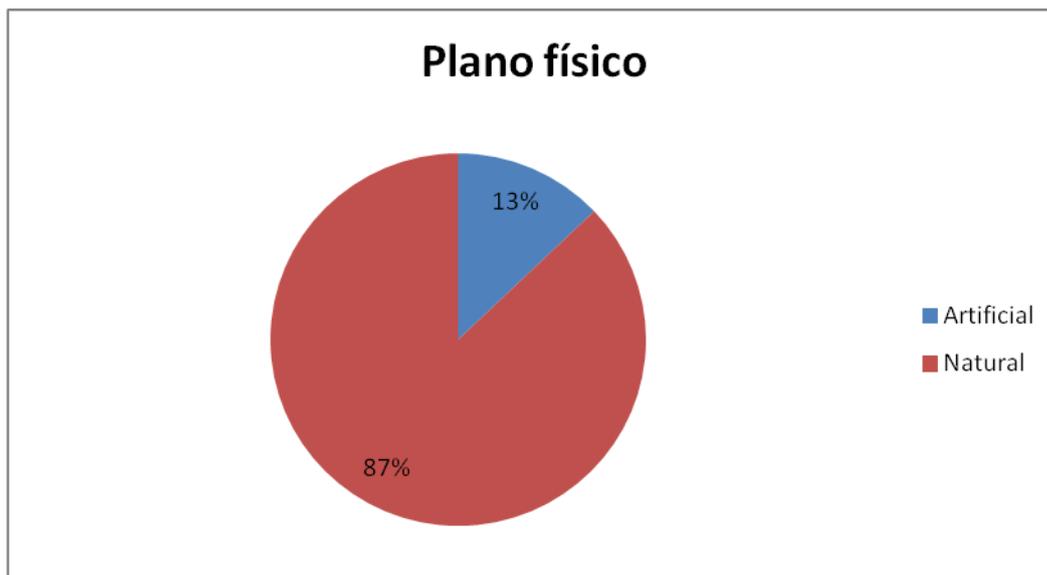


Fig. 6.36. Porcentajes de uso de las etiquetas del *plano físico*

La baja calidad del subcorpus ya mencionada se refleja de forma muy evidente en la siguiente imagen. En los otros subcorpus se ha observado que las categorías *naturaleza* y *animal* tenían un porcentaje bajo de frecuencia debido a la etiqueta *lenguaje* que se incluye dentro de la categoría de *humano*. Sin embargo, en este subcorpus tanto *natural* como *animal* figuran con un 0% de frecuencia. Hemos de destacar que se ha realizado un visionado exhaustivo de las tres películas que componen este grupo y que, efectivamente, salen sonidos pertenecientes a ambas categorías, pero que, en estos casos, se ha optado por omitirlos. De ahí que excepcionalmente en este subcorpus la etiqueta *omisión* tenga un alto porcentaje en comparación con el resto.

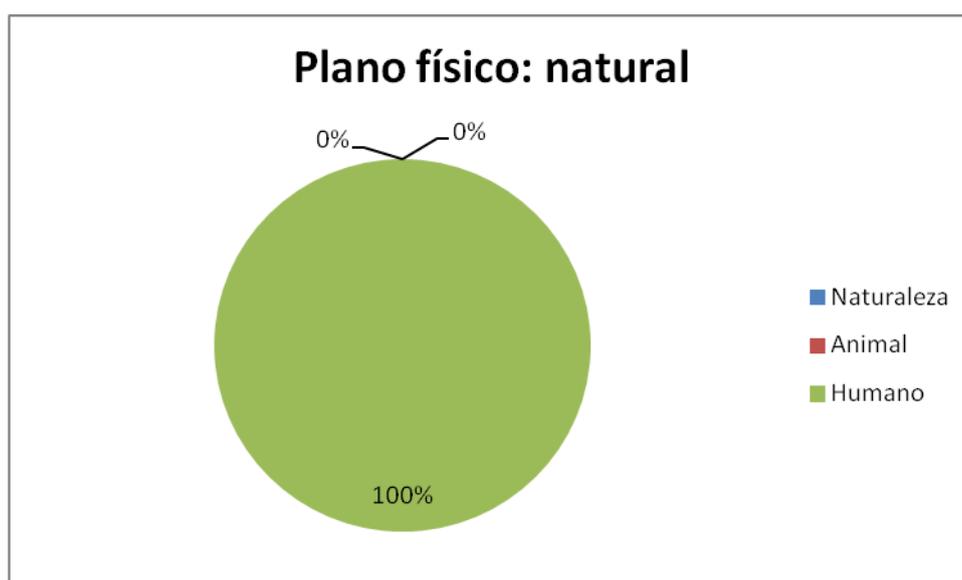


Fig. 6.37. Porcentajes de uso de las etiquetas del *plano físico: natural*

En cuanto a las categorías incluidas dentro del *plano físico natural humano*, además de *lenguaje* (86%), solo se usan con apenas un 7% las categorías de *idioma-dialecto* y *paralenguaje*. Que la primera de ellas tenga un alto porcentaje de frecuencia no es un hecho que nos sorprenda. Recordemos que las tres películas pertenecen al galardonado director Pedro Almodóvar, el cual suele trabajar con actores que proceden de regiones españolas con un dialecto marcado y característico. Por lo tanto, parece ser que en esta ocasión el subtitulador ha optado por no hacer mención a esta singularidad

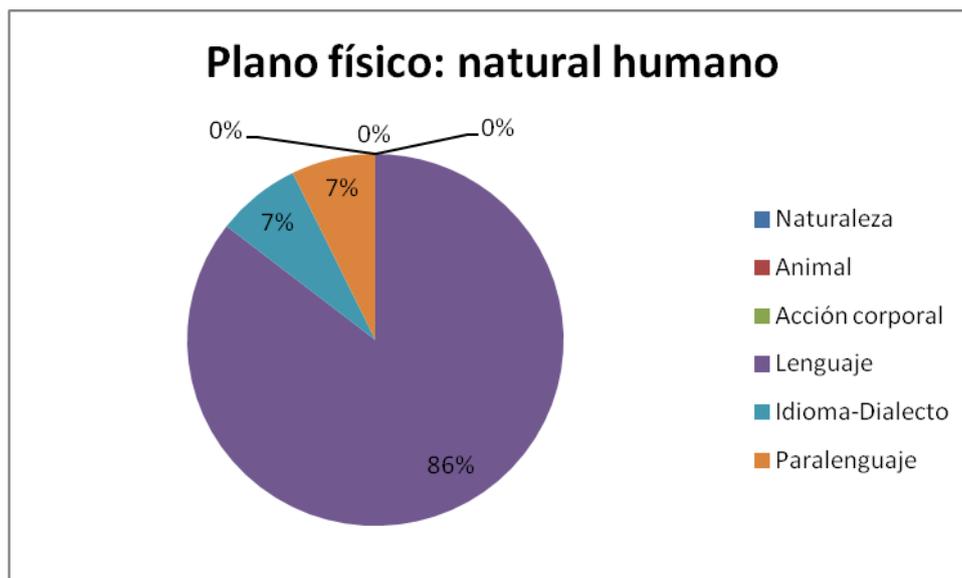


Fig. 6.38. Porcentajes de uso de las etiquetas del *plano físico: natural humano*

En la siguiente figura observamos como dentro de la categoría de *paralenguaje*, solo se ha utilizado *voz*. No obstante, ya sabemos por los resultados de frecuencias reflejados en la tabla, esta categoría solo se ha anotado 5 veces, por lo tanto, no creemos conveniente profundizar en las etiquetas de *voz* señaladas en este subcorpus, ya que no son ni representativos y en la mayoría de los casos, no se han traducido de forma adecuada.

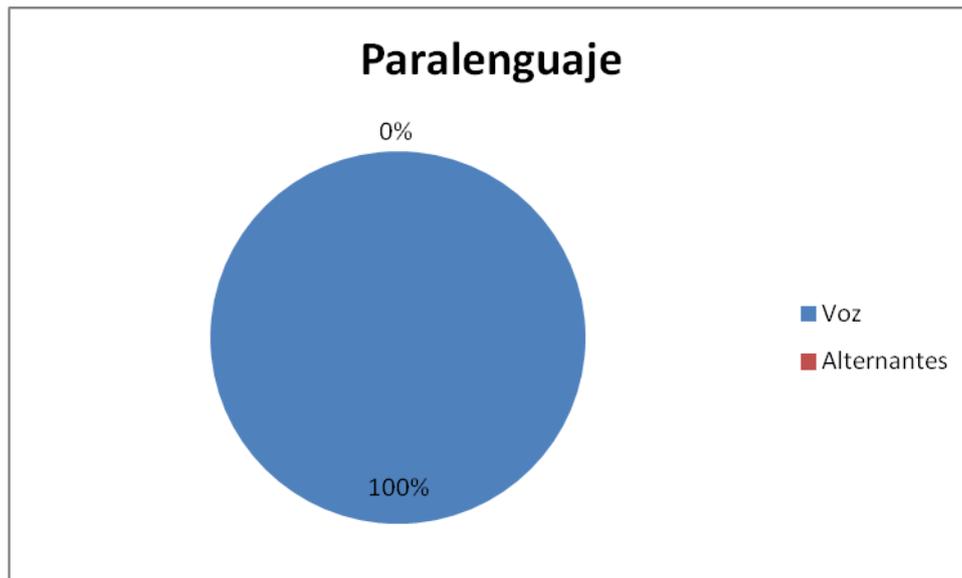


Fig. 6.39. Porcentajes de uso de las etiquetas de *paralenguaje*

Una vez analizado el primer nivel procedemos a realizar el análisis del *nivel 2: técnicas de traducción*. En este subcorpus observamos una gama más amplia de técnicas empleadas que en los subcorpus anteriores. Dejando de lado la categoría de *lenguaje* (45%), observamos que el 55% restante es muy variado. Destacan las técnicas de *omisión*, *ubicación* y *eliminación* con un 5% cada una, seguidas de *categorización*, *atribución*, *explicación*, *mayúscula/minúscula*, *guion*, *color*, *ubicación*, *cursiva*, *simplificación sintáctica*, *simplificación léxica* y *condensación* que gozan todas de un 4%, mientras que *transcripción*, *paréntesis*, *símbolos e iconos* y *traducción interlingüística* figuran con un 0%.



Fig. 6.40. Porcentajes de uso de las etiquetas del nivel 2: técnicas de traducción

Si atendemos al análisis de cada una de las modalidades de traducción, se vuelven a reiterar los datos arrojados anteriormente. La *traducción interlingüística* no se ha anotado, aunque quizás este hecho se deba fundamentalmente al género fílmico que las integra, es decir, cine de autor cuya versión original es el español. La técnica más usada es la *traducción intralingüística* (63%), y la segunda la *traducción intersemiótica*. Detallaremos ambos análisis a continuación.

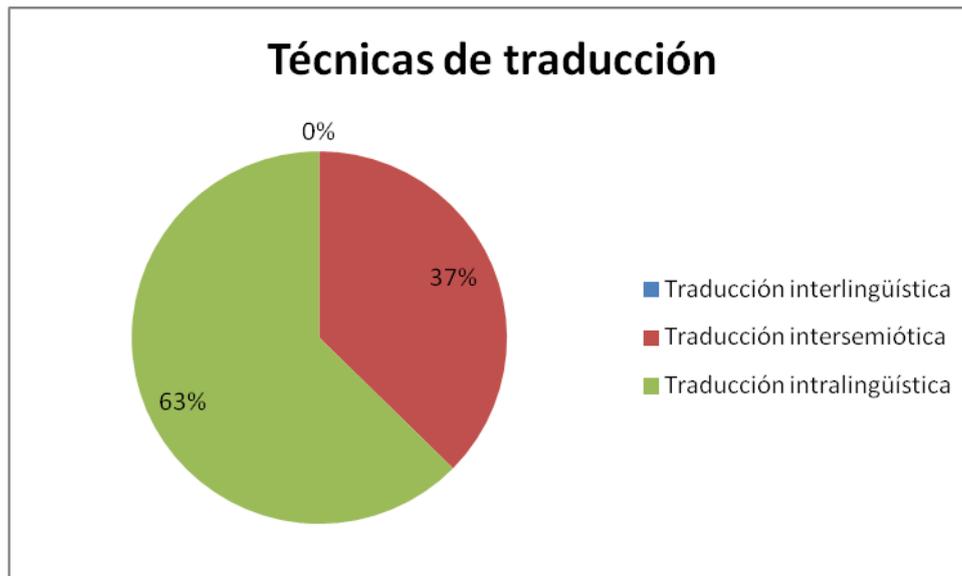


Fig. 6.41. Porcentajes de uso de las etiquetas de *técnicas de traducción*

Tal como ya hemos ido deduciendo de los anteriores resultados, otra característica más que influye en la baja calidad de las películas de este sibcorpus es el uso no normativo de la *tipografía* (56%), que analizaremos en la siguiente gráfica. La *omisión* (13%) destaca en segundo lugar, recordemos que en esta etiqueta se señalaban todas aquellas ocasiones en las que no se identifica un sonido relevante para el filme, en tercer lugar la *categorización* (11%) y, por último, *atribución* y *explicación* con un 10 % respectivamente. Con este análisis parece que estas tres categorías, que son muy relevantes para nosotros, aparecen con una frecuencia significativa, sin embargo, ya sabemos que este porcentaje se ve aumentando debido a la falta de uso del resto de estrategias que componen esta clasificación. Por último, *símbolos e iconos* y *transcripción* figuran con un 0%.

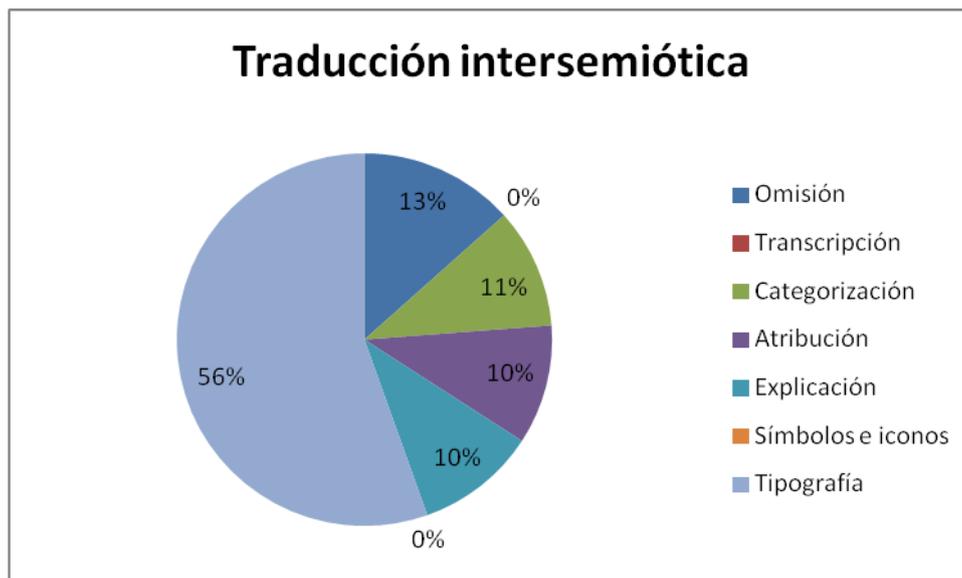


Fig. 6.42. Porcentajes de uso de las etiquetas de *traducción intersemiótica*

La siguiente imagen muestra el aspecto ya mencionado anteriormente. Resulta extremadamente llamativo el uso *no normativo* de la norma UNE 153010 (2012), la cual parece que no se ha tenido en cuenta en ningún momento. De todas las categorías incluidas en *tipografía* solo se ha utilizado de manera normativa *paréntesis* y el resto se reparten un gran porcentaje de usos no normativos entre ellos.

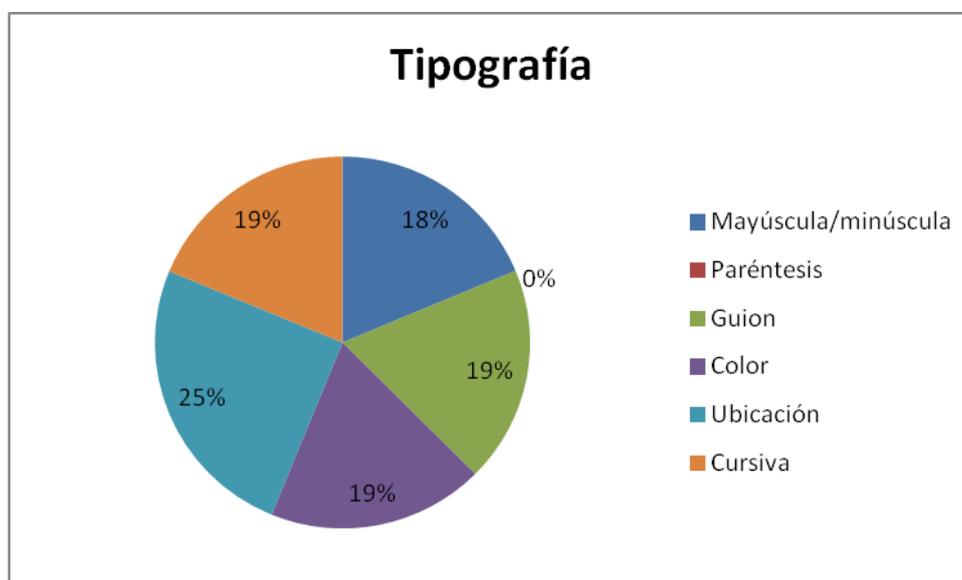


Fig. 6.43. Porcentajes de uso de las etiquetas de *tipografía*

Por último, se analizan las técnicas de traducción intralingüística. A pesar del predominio de la *traducción literal* (72%), nos ha llamado la atención la frecuencia de uso de otras técnicas de traducción. Sin embargo, creemos que no conviene analizarlas en detalle, ya que en futuras investigaciones no utilizaremos el subcorpus de películas

de *El País*, centrándonos más en aquellos que tengan una mejor calidad y nos puedan servir para futuras investigaciones.

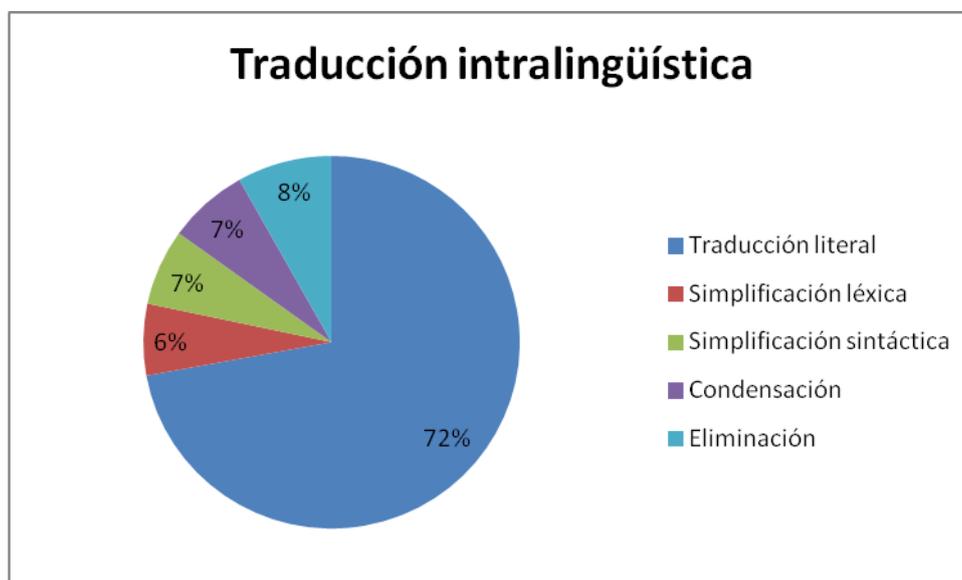


Fig. 6.45. Porcentajes de uso de las etiquetas de *traducción intralingüística*

#### 6.2.4. Otros (A Contracorriente Films S.L.)

Finalizamos, el análisis atendiendo al ámbito profesional con un subcorpus compuesto por una sola película: *Intocable* (Nakache y Toledano, 2011). Somos conscientes que este corpus tiene menos representatividad que los anteriores. Sin embargo, creímos conveniente añadir a este análisis otros filmes realizados por otras empresas menos importantes que las anteriores y que también contribuyen a la creación de productos accesibles. Asimismo, no vimos conveniente añadirla a ninguno de los corpus anteriores, ya que en ese caso, se desvirtuarían los resultados del resto de grupos profesionales.

En cuanto al análisis de este subcorpus hemos procedido de igual manera que en los anteriores casos. Sin embargo, dado que este grupo se compone tan solo de una película, los análisis relativos a los porcentajes de frecuencia de cada uno de los niveles, así como de las etiquetas finales los adjuntamos en el anexo final.

En primer lugar, extrajimos los resultados de frecuencia de cada una de las etiquetas finales tal como se pueden observar en la siguiente tabla.

Etiqueta	Frecuencias	
<b>Plano narrativo</b>	Diegético	1315
	Extradiegético	48
<b>Plano físico: artificial</b>	Objeto	31
	Música	14
<b>Plano físico: natural</b>	Naturaleza	0
	Animal	0
	Acción corporal	11
	Lenguaje	1059
	Idioma-Dialecto	0
	Voz	33
	Alternantes	52
	<b>Traducción interlingüística</b>	Traducción interlingüística
<b>Traducción intersemiótica</b>	Omisión	0
	Transcripción	0
	Categorización	48
	Atribución	11
	Explicación	25
	Símbolos e iconos	0
	Mayúscula/minúscula	48
	Paréntesis	0
	Guion	0
	Color	0
	Ubicación	51
	Cursiva	0
	<b>Traducción intralingüística</b>	Traducción literal
	Simplificación léxica	0
	Simplificación sintáctica	0
	Condensación	0
	Eliminación	0
<b>Unidades de análisis de etiquetado (UAE):</b>		<b>1438</b>

Tabla 6.6. Frecuencia de etiquetas de la película *Intocable*

Tal como hemos procedido anteriormente, hemos calculado los porcentajes de uso de cada una de ellas atendiendo a los dos niveles fundamentales. En la siguiente figura *a priori* se arrojan unos resultados parecidos a los ya analizados de los otros tres grupos profesionales. Destaca la frecuencia de *lenguaje* (41%) y *diegético* (51%), y que, por las razones ya expuestas no nos centraremos en ellas en futuros análisis. En cuanto al uso del resto de categorías, no hemos visto nada que nos llame la atención. Sin embargo, a pesar de las limitaciones que supone analizar una sola película, observamos que se han utilizado categorías como *alternantes*, *objeto*, *música*, *voz* y *acción corporal*. Por lo tanto, de forma general, se podría decir que esta película está bien subtitulada y adaptada al usuario con discapacidad auditiva.

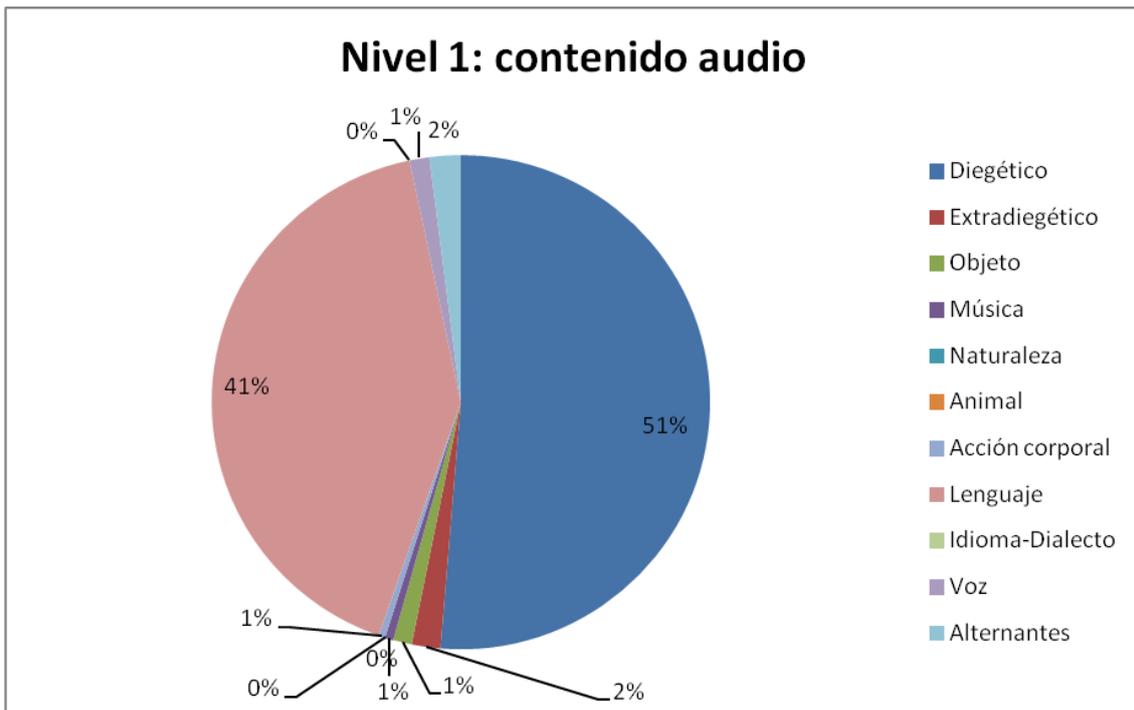


Fig. 6.46. Porcentajes de uso de las etiquetas del nivel 1: contenido audio

En cuanto al segundo nivel, a la estrategia *traducción literal* (86%), le siguen las técnicas de *categorización* (4%), *mayúscula/minúscula* (4%) y *ubicación* (4%). Resulta bastante significativo que en tan solo una película exista este porcentaje tan alto de *categorización*, mientras que también llama la atención que el uso *no normativo* de la *tipografía* coincida relativamente con los datos arrojados de los dos primeros subcorpus.

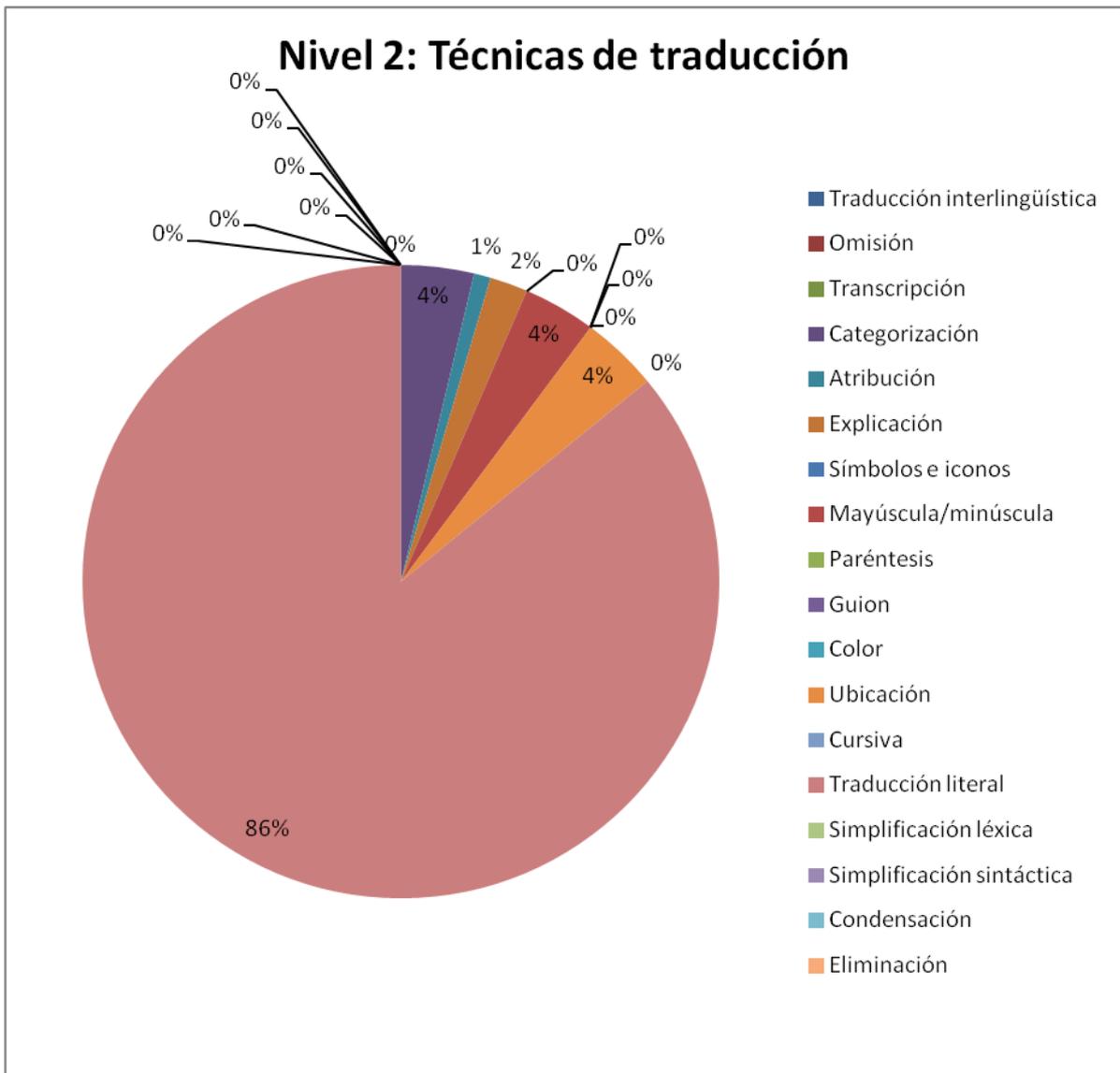


Fig. 6.47. Porcentajes de uso de las etiquetas del nivel 2: técnicas de traducción

### 6.3. Comparación entre empresas

Una vez realizamos el análisis de cada uno de los subcorpus vistos en los anteriores apartados, compararemos las tendencias de uso de las etiquetas de cada uno de los grupos profesionales.

Dado que el número de filmes que integra cada uno de los subcorpus es diferente (*Navarra de cine*: 17, *Cine para todos*: 9, *El País*: 3 y *Otros*: 1), calculamos el promedio, es decir, hicimos la media aritmética de cada una de las etiquetas de los diferentes grupos profesionales. De este modo, aunque los datos que se van a reflejar son poco representativos, obtenemos unos primeros resultados relevantes que nos indican cuál es la tendencia de cada subcorpus.

Dentro del *plano narrativo*, tenemos la etiqueta de *diegético* y *extradiegético*. La primera se refiere a todo aquel sonido cuya fuente de emisión se encuentra dentro del espacio narrativo del filme tales como: diálogos de los personajes, sonidos de la naturaleza y objetos del mundo en el que se desarrolla la acción y la música, siempre y cuando la fuente sonora se halle dentro de dicho mundo. Si observamos la siguiente figura, vemos que todos los subcorpus usan esta etiqueta con bastante frecuencia. Sin embargo, pensamos que la tendencia de mayor o menor uso se debe exclusivamente al número de diálogos que cada una de las películas tenga, ya que hemos observado que *El País* apenas subtítulo otros sonidos de la naturaleza, objetos o música. Volvemos a reiterar, que en futuras líneas de investigación, no analizaremos esta categoría, ya que su uso es evidente y creemos más conveniente fijar nuestra atención en otras que parecen minoritarias, pero que si excluimos esta etiqueta, veremos que también se usan con bastante frecuencia.

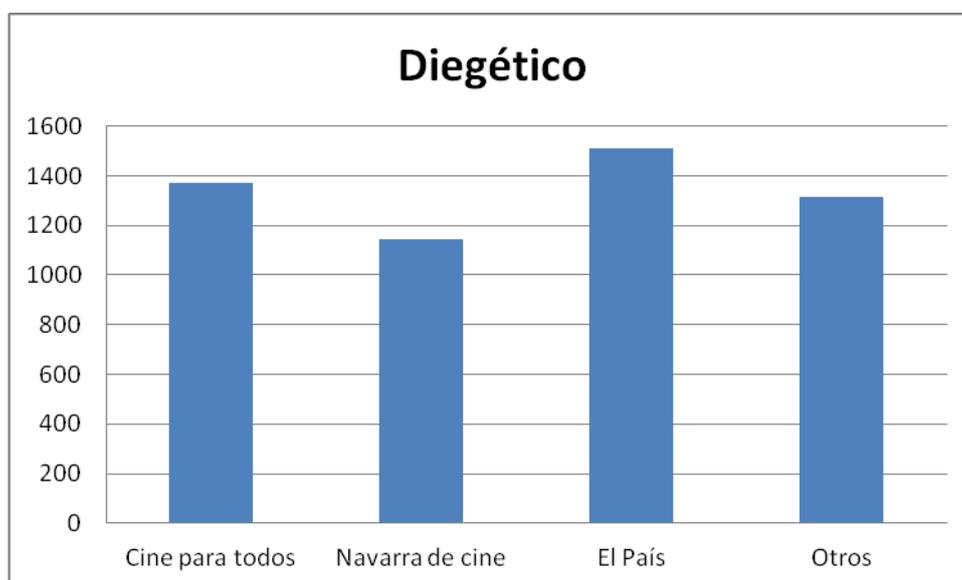


Fig. 6.48. Comparación de los subcorpus de la etiqueta *diegético*

En la siguiente imagen hemos obtenido unos resultados que nos han llamado mucho la atención. Aunque todos los grupos profesionales señalan los sonidos extradiegéticos, es decir, aquellos que se producen fuera del espacio narrativo (voz en *off* o la música que acompaña la narración), destaca la frecuencia de uso de la empresa *Navarra de cine*. Este dato nos refleja que este grupo profesional tiene en cuenta el resto de sonidos que se producen en el espacio narrativo del filme y que, por lo tanto, tiene más en cuenta las necesidades del usuario final con discapacidad auditiva que el resto de subcorpus.

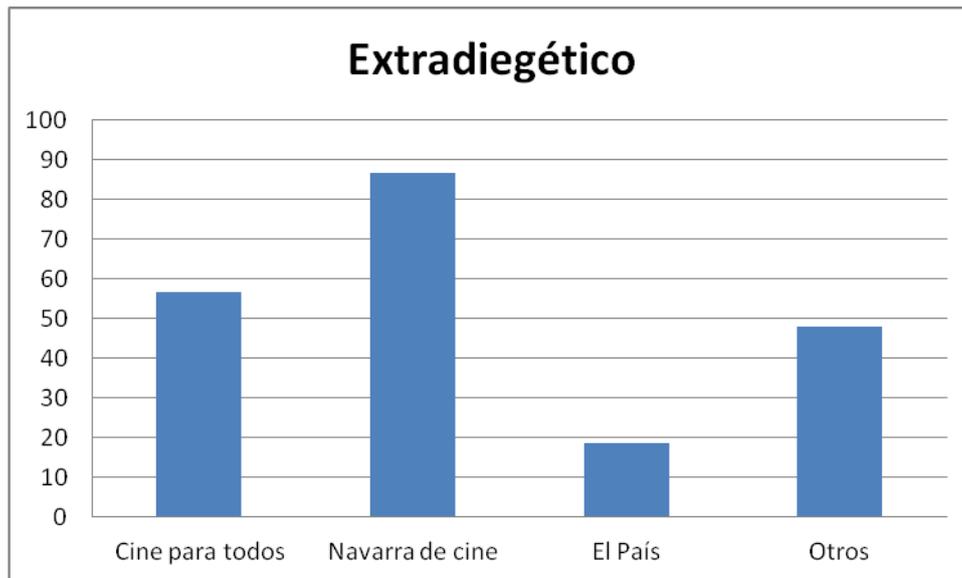


Fig. 6.49. Comparación de los subcorpus de la etiqueta *extradiegético*

En cuanto a la categoría *objeto*, es decir, todos aquellos sonidos artificiales que son producidos por objetos creados por el hombre (medios de transporte, teléfonos, radio, etc.), el cuarto grupo *Otros* (A Contrarriente Films S.L.) destaca por su frecuencia de uso, a pesar de que este subcorpus estaba compuesto por una sola película. A éste le siguen *Navarra de cine* y *Cine para todos* y, en último lugar, *El País*, dato que no nos sorprende por todos los motivos expuestos anteriormente. De esta gráfica lo que más nos interesa es saber qué objetos se han identificado, con qué estrategia de traducción se han trasladado y, por supuesto, cómo lo han denominado los subtituladores profesionales. Evidentemente, sería muy interesante analizar qué tipo de sonidos son los que señalan como extradiegéticos: voz en *off*, música de acompañamiento, objetos, etc. En el apartado 6.4. veremos algunos ejemplos concretos.

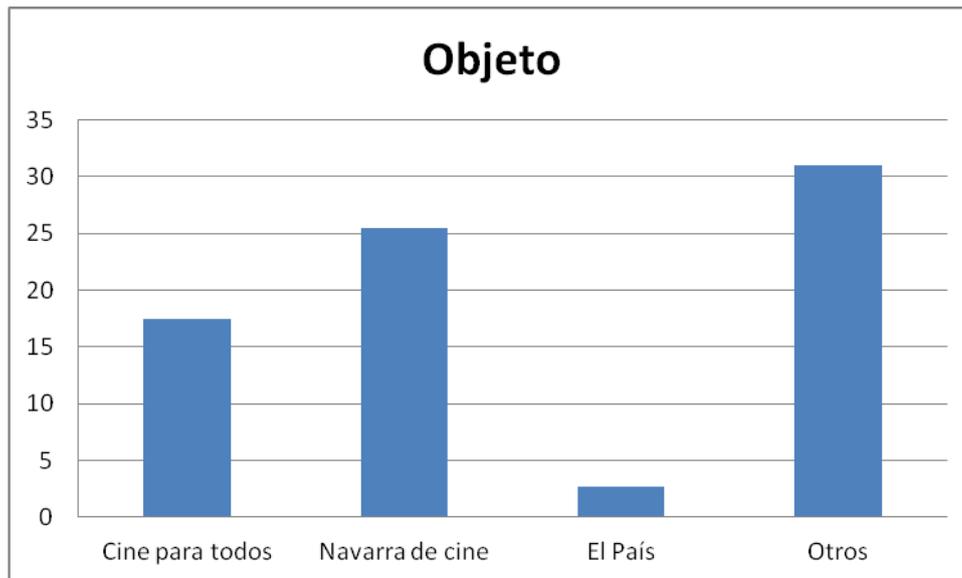


Fig. 6.50. Comparación de los subcorpus de la etiqueta *objeto*

Ya sabemos que la *música* puede ser *diegética* o *extradiegética*. Independientemente del *plano narrativo*, en esta etiqueta que pertenece al *plano físico*, se han anotado tanto las canciones que son relevantes para la trama argumental como las que son de acompañamiento. Las primeras se anotan como lenguaje, tal como se ha podido comprobar en el protocolo de anotación y, las segundas se trasladan al subtítulo mediante tres técnicas de traducción fundamentales: *categorización*, *atribución* y *explicación*. Este análisis es el que más nos interesa y por eso, lo veremos en el apartado 6.4.

Asimismo, en la gráfica observamos una amplia tendencia del uso de esta categoría del subcorpus *Otros*, seguida de *Navarra de cine*, *Cine para todos* y, por último *El País*.

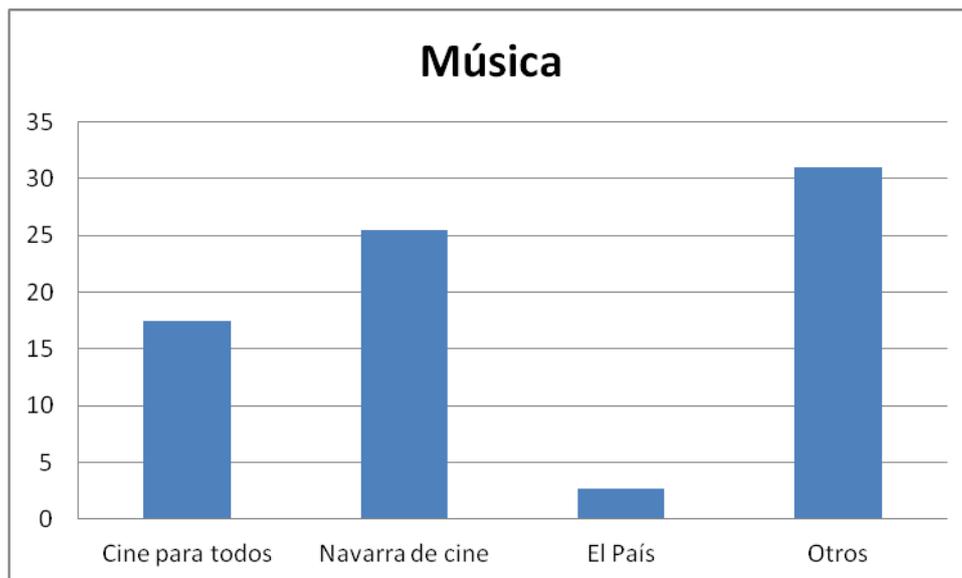


Fig. 6.51. Comparación de los subcorpus de la etiqueta *música*

En cuanto a las etiquetas *naturaleza* y *animal* observamos que tanto *El País* como *Otros* no la han utilizado. En el primero de los grupos de profesionales sabemos que este factor se debe a un fallo del subtitulador, mientras que, en el segundo, el motivo puede ser la falta de representatividad de películas analizadas. Sin embargo, observamos que *Navarra de cine* parece realizar un subtitulado bastante exhaustivo y rico en el cual refleja prácticamente todos los sonidos referentes al mundo natural, seguido de *Cine para todos*. Asimismo, veremos más adelante el análisis de estas etiquetas atendiendo al género filmico, en el cual creemos que llegaremos a conclusiones más relevantes sobre los elementos que se subtitulan en cada una de las categorías.

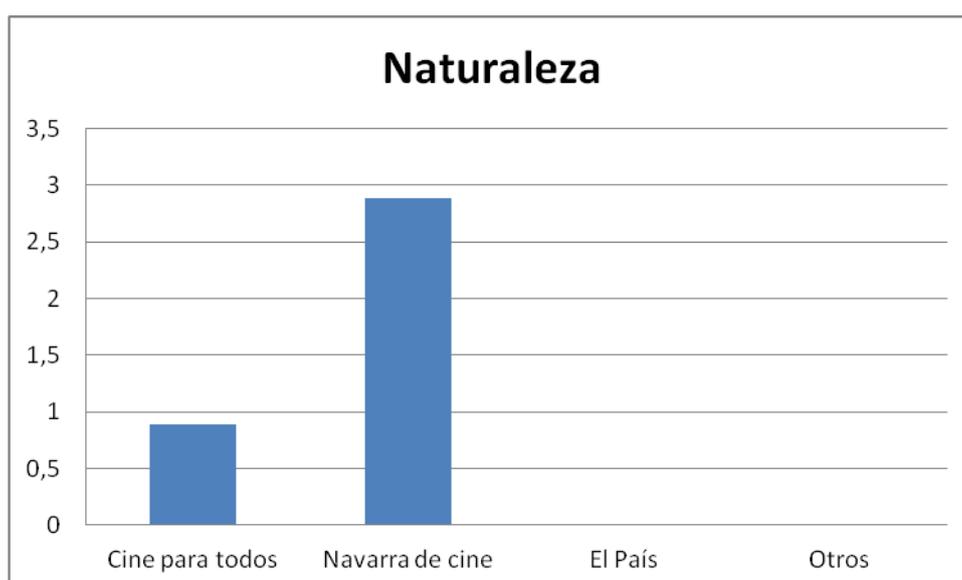


Fig. 6.52. Comparación de los subcorpus de la etiqueta *naturaleza*

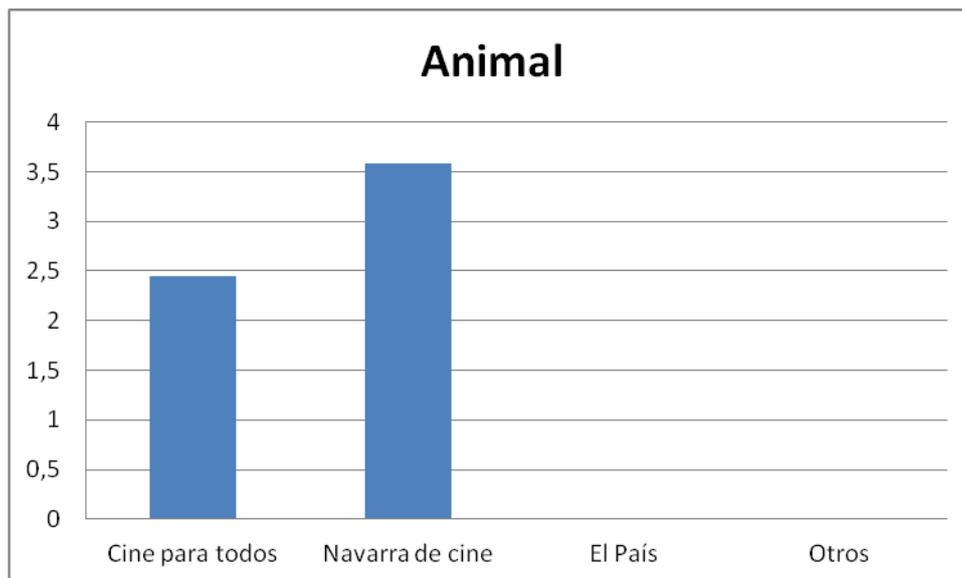


Fig. 6.53. Comparación de los subcorpus de la etiqueta *animal*

La siguiente categoría, *acción corporal*, es toda acción realizada con el cuerpo que produce un sonido y que no se enmarca dentro de la categoría de *paralenguaje*. Recordemos que algunos ejemplos pueden ser: aplaudir, abofetear, caminar, etc. En la gráfica se observa que *El País* no indica ninguna acción corporal, mientras que por orden de frecuencia vemos reflejado su uso en los subcorpus *Otros*, *Navarra de cine* y *Cine para todos*. Creemos que el anotado de esta etiqueta tiene mucho que ver con el género filmico, ya que evidentemente, en una comedia o *thriller* habrá más acciones corporales que en un drama romántico.

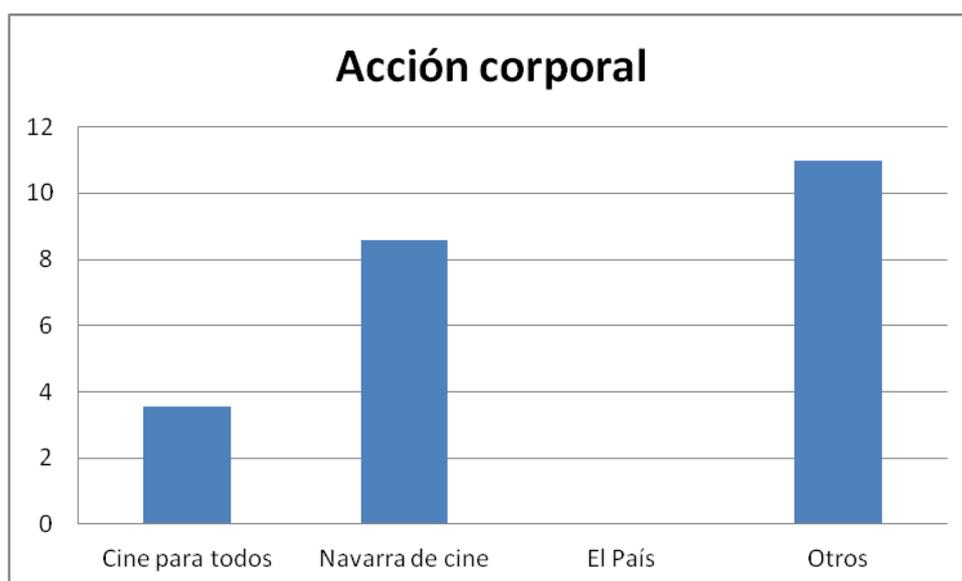


Fig. 6.54. Comparación de los subcorpus de la etiqueta *acción corporal*

En la imagen que sigue, se compara el uso del *lenguaje* reflejado en cada uno de los grupos profesionales. Ya sabemos que esta categoría se refiere a los diálogos (diegéticos) y la narración o voz en *off* (extradiegética). Como ya hemos mencionado reiteradas veces, parece evidente la frecuencia de uso de esta etiqueta, y no la tendremos en consideración para futuros análisis.

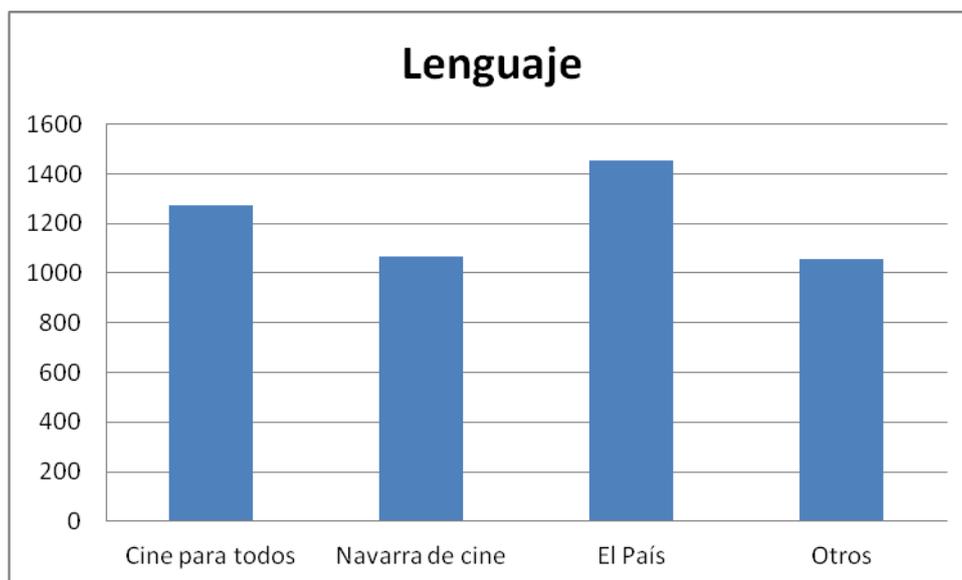


Fig. 6.55. Comparación de los subcorpus de la etiqueta *lenguaje*

En cuanto al *idioma-dialecto*, destaca *Cine para todos* frente al resto de categorías profesionales. En el apartado 5.1.1. ya hablamos sobre las películas que integran este corpus, filmes extranjeros doblados al español. Por este motivo, creemos que destaca significativamente este subcorpus en comparación con los otros tres.

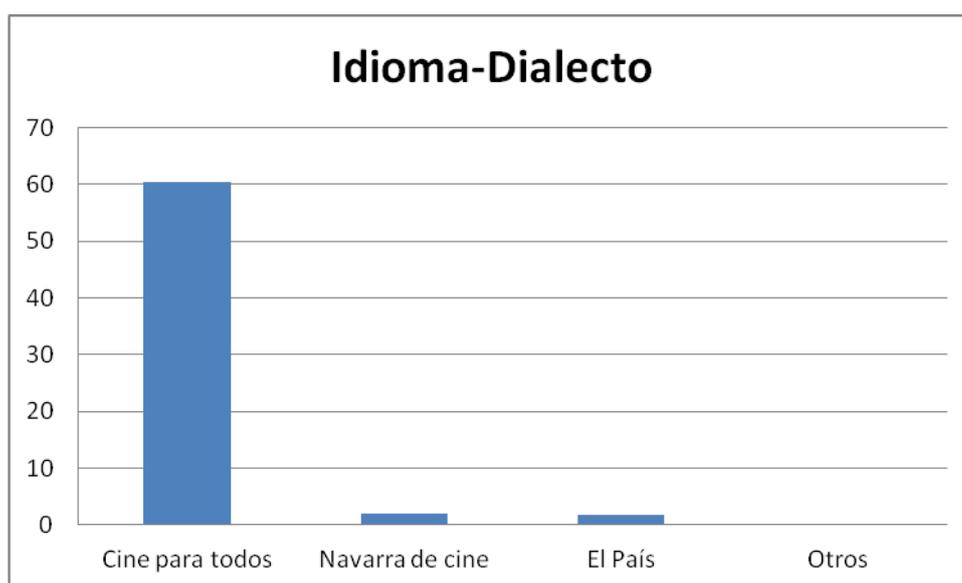


Fig. 6.56. Comparación de los subcorpus de la etiqueta *idioma-dialecto*

La categoría *voz* engloba las cualidades primarias de la voz humana que nos diferencian como individuos y que, pueden variar según el timbre, la intensidad y el ritmo, entre otras causas y los calificadores o modificadores de la voz que vienen determinados por factores biológicos, fisiológicos y psicológicos. Exceptuando la empresa *El País* que apenas lo identifica, observamos como los otros subcorpus sí transfieren esta categoría al subtítulo de manera bastante frecuente, aunque destaca especialmente el grupo profesional *Navarra de cine*. No sabemos con certeza si la anotación de esta etiqueta se debe a un fallo del anotador o a un error del subtítulo profesional. Recordemos que hemos observado ejemplos en los que es redundante la subtítulo de esta categoría y otros en los que pensamos que el subtítulo profesional traslada su punto de vista de manera subjetiva.

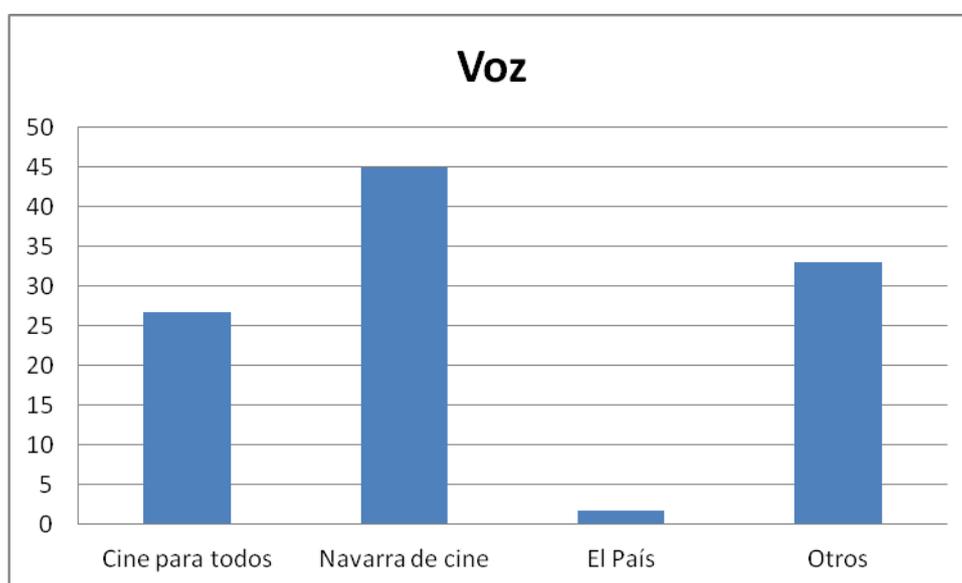


Fig. 6.57. Comparación de los subcorpus de la etiqueta *voz*

Los resultados obtenidos de esta etiqueta nos han llamado mucho la atención. La empresa *A contracorriente films S.L.* y la colección de DVD *Cine para todos* destacan por el uso de los *alternantes*, seguidas por *Navarra de cine*. Los *alternantes* son las emisiones independientes segmentales no verbales producidas por las cavidades que van desde la nariz al abdomen (chasquidos, ronquidos, siseos, etc.). En futuros análisis observaremos más en detalle los resultados tan relevantes que se han obtenido aquí, viendo qué sonidos internos son los que cada una de las empresas ha identificado, con qué técnica de traducción los ha trasladado y cómo se han expresado.

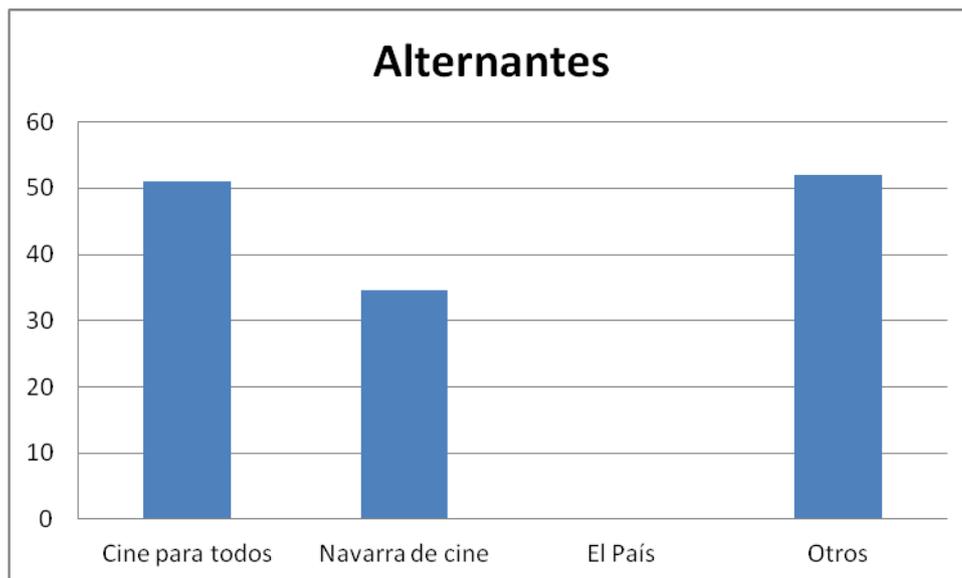


Fig. 6.58. Comparación de los subcorpus de la etiqueta *alternantes*

Si atendemos al siguiente nivel de la jerarquía, el *nivel 2: técnicas de traducción*, observamos en primer lugar, que la modalidad de traducción interlingüística solo se usa en los subcorpus *Cine para todos* y *Navarra de cine*. Nuevamente manifestamos que este resultado se debe en gran medida a las películas extranjeras dobladas al español que componen ambos grupos.

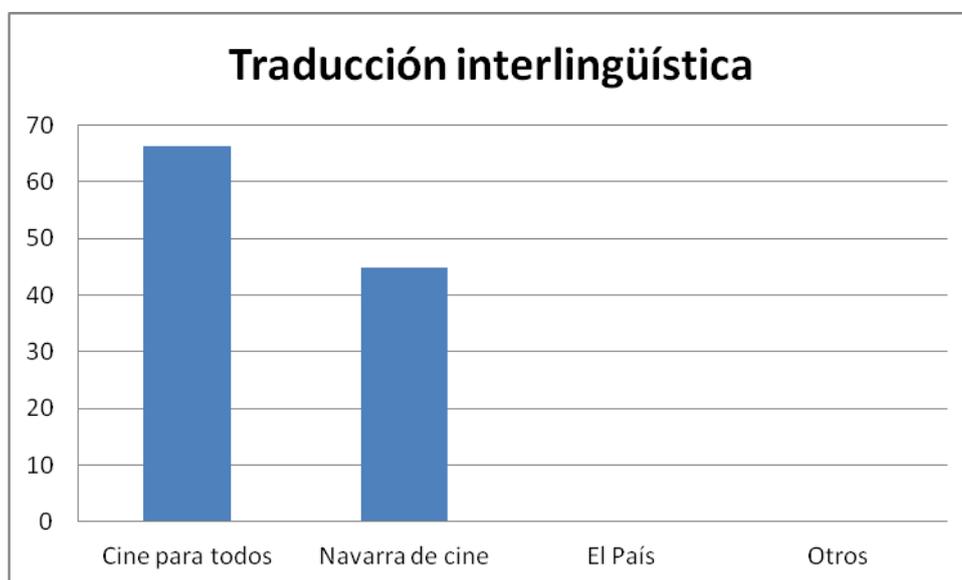


Fig. 6.59. Comparación de los subcorpus de la etiqueta *traducción interlingüística*

A continuación, analizaremos cada una de las técnicas de traducción comprendidas en la modalidad de *traducción intersemiótica*.

La primera estrategia es la *omisión* que consiste en la eliminación de un sonido presente en el texto origen y que se considera relevante para la comprensión del filme. El hecho de que esta estrategia se use más o menos se desprende del grado de calidad de

los subcorpus que hemos analizado. Sin detenernos más en este aspecto, ya que lo hemos tratado con anterioridad, solo destacaremos a la empresa *El País*, que tal como figura en la siguiente imagen omite muchos sonidos que el anotador ha considerado relevantes para el entendimiento de la trama argumental de la película.

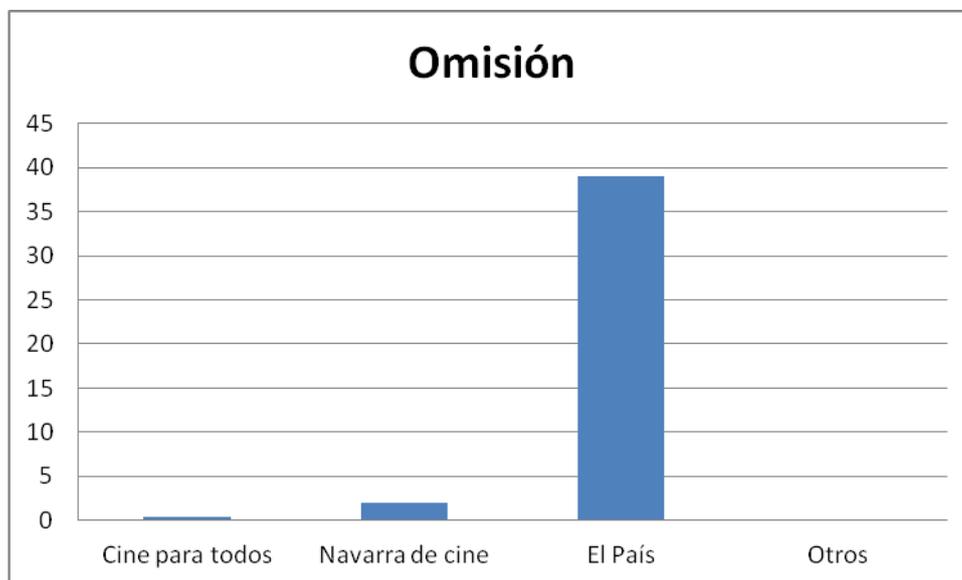


Fig. 6.60. Comparación de los subcorpus de la etiqueta *omisión*

La segunda técnica de la modalidad de traducción intersemiótica es la *transcripción*, que como su nombre indica, consiste en la transcripción de un sonido. Esta técnica depende en gran medida del subtitulador, ya que éste es el que decide si escribir (Beso) o (muac). Asimismo, esta técnica se suele emplear más en el género infantil, ya que el uso de onomatopeyas ayuda a la comprensión del filme.

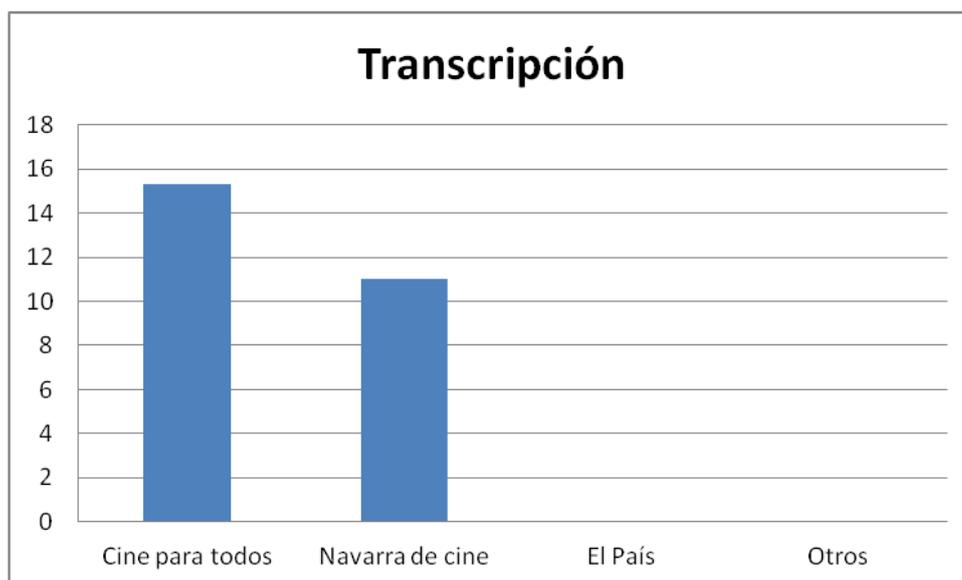


Fig. 6.61. Comparación de los subcorpus de la etiqueta *transcripción*

La *categorización* consiste en la asignación de un sonido o la acción que produce un sonido a una categoría conceptual. La frecuencia de esta etiqueta nos sorprende de manera positiva, ya que este factor indica la identificación de sonidos que pueden facilitar la comprensión del filme del usuario final. Por orden decreciente, observamos que *Cine para todos* es la empresa que más utiliza esta etiqueta en comparación con *Navarra de cine* y *Otros. El País*, por su parte, apenas usa esta etiqueta. En el apartado 5.4. veremos qué sonidos son los que se anotan con más frecuencia: música, objeto, etc.

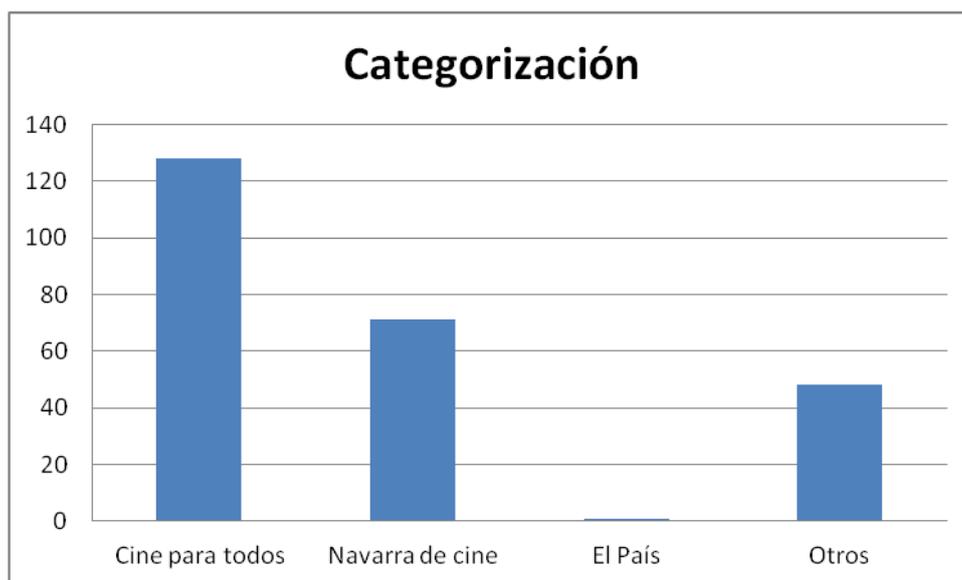


Fig. 6.62. Comparación de los subcorpus de la etiqueta *categorización*

A diferencia de la categoría anterior, *atribución* cobra protagonismo en el subcorpus de *Navarra de cine*, seguida de *Cine para todos*, *Otros* y *El País*. Esta etiqueta consiste en la interpretación o explicación que se hace acerca de las causas, motivos y razones de algún suceso. Por ejemplo: música pop, voz melodiosa, etc. Al igual que en *categorización*, veremos en el apartado 5.4. qué sonidos son los que pertenecen a esta categoría.

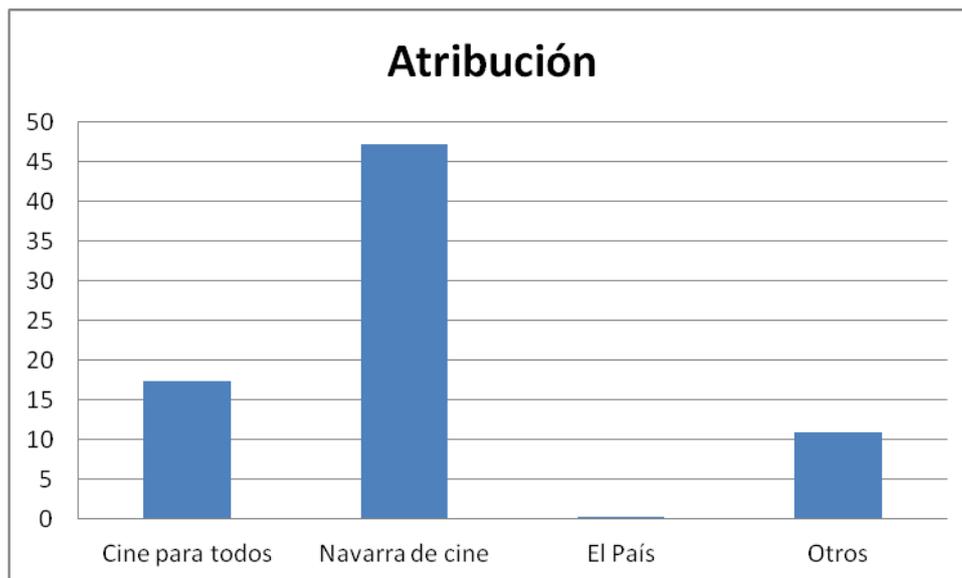


Fig. 6.63. Comparación de los subcorpus de la etiqueta *atribución*

En cuanto a *explicación*, esta etiqueta incluye informaciones adicionales y más extensas sobre algún elemento sonoro (Continúa la música). Vuelve a destacar, al igual que en *atribución* el uso de esta categoría por parte de *Navarra de cine* y, en esta ocasión, seguida de *Otros*, *Cine para todos* y *El País*. Al igual que hemos mencionado en las dos anteriores categorías, en el apartado 5.4. analizaremos qué elementos sonoros se identifican con esta técnica de traducción y cómo se han traducido.

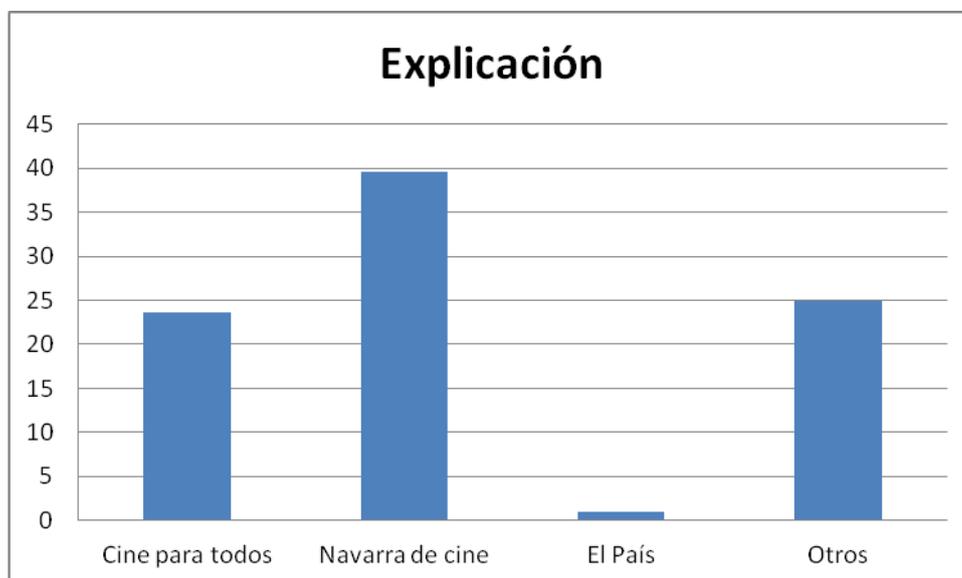


Fig. 6.64. Comparación de los subcorpus de la etiqueta *explicación*

En la siguiente imagen observamos el bajo nivel de frecuencia de uso de símbolos e iconos. Solo *Cine para todos* y *Navarra de cine*, aunque en menor medida, usan algún tipo de símbolos o iconos. Por lo que hemos podido observar, solo se ha utilizado la #

para indicar el comienzo y el final de una canción diegética. Nos llama la atención que no se hayan usado los emoticonos, ni siquiera en las películas de género infantil.

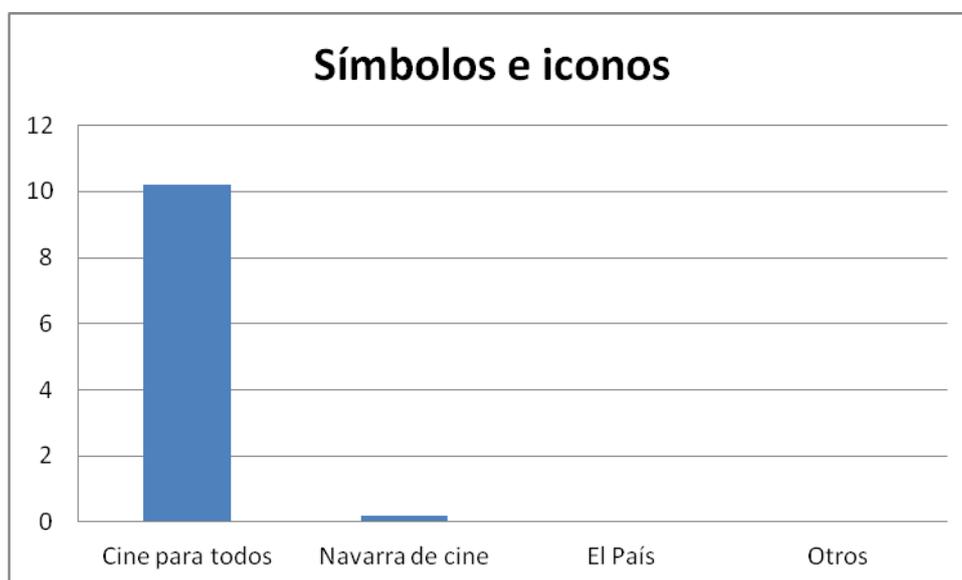


Fig. 6.65. Comparación de los subcorpus de la etiqueta *símbolos e iconos*

En cuanto a la *tipografía*, hemos analizado las etiquetas que componen en su categoría de manera global. Recordemos que estas son: *mayúscula/minúscula*, *paréntesis*, *guion*, *color*, *ubicación* y *cursiva*. Del promedio realizado, se observa que *Otros* es la empresa que más destaca por el uso no normativo de las mismas, seguida de *Navarra de cine*, *Cine para todos* y *El País*. Ya hemos mencionado que nos sorprende mucho que no se sigan las directrices marcadas por la norma UNE 153010 (2012) en este aspecto, pero que, sin embargo, no sabemos si las empresas poseen un reglamento interno que regule cada una de estas características o si bien esto se debe a un fallo del subtitulador profesional. Asimismo, pensamos que *El País* posee en esta ocasión menos porcentaje que las anteriores, dado que apenas traslada al subtítulo otros sonidos diferentes a los diálogos y, por eso, parece que tiene menos margen de error o de usos no normativos.

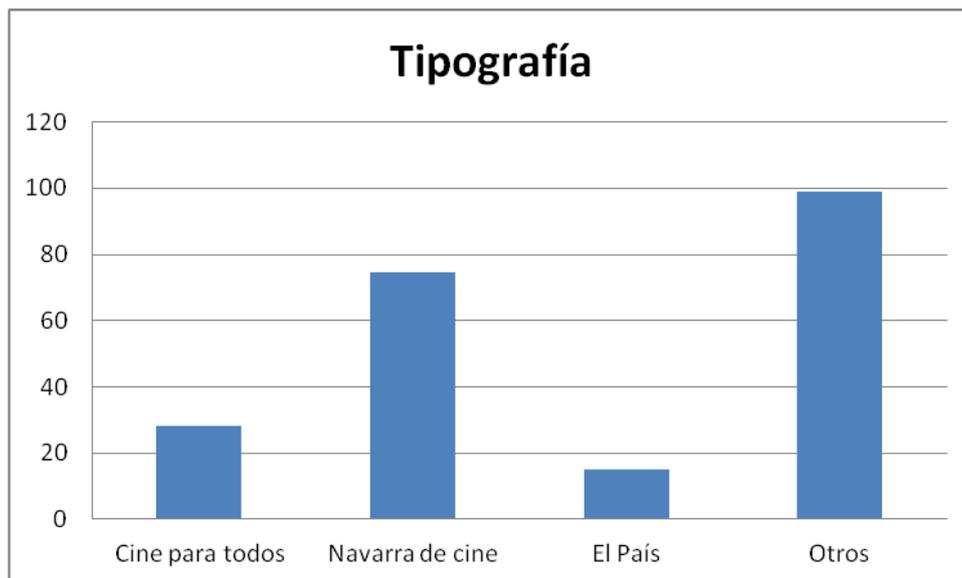


Fig. 6.66. Comparación de los subcorpus de la etiqueta *tipografía* (no normativa)

Por último, dentro de la modalidad de *traducción intralingüística*, nos encontramos con las categorías de *traducción literal*, *simplificación léxica*, *simplificación sintáctica*, *condensación* y *eliminación*. La primera técnica no la hemos reflejado en las estadísticas dado el evidente uso de su frecuencia en los cuatro subcorpus. Sin embargo, en las cuatro técnicas restantes se manifiesta el uso de cada una de ellas en mayor o menor medida. En futuros análisis pretendemos llevar a cabo una clasificación más exhaustiva sobre qué palabras o expresiones sintácticas se ven sometidas a este proceso de adaptación.

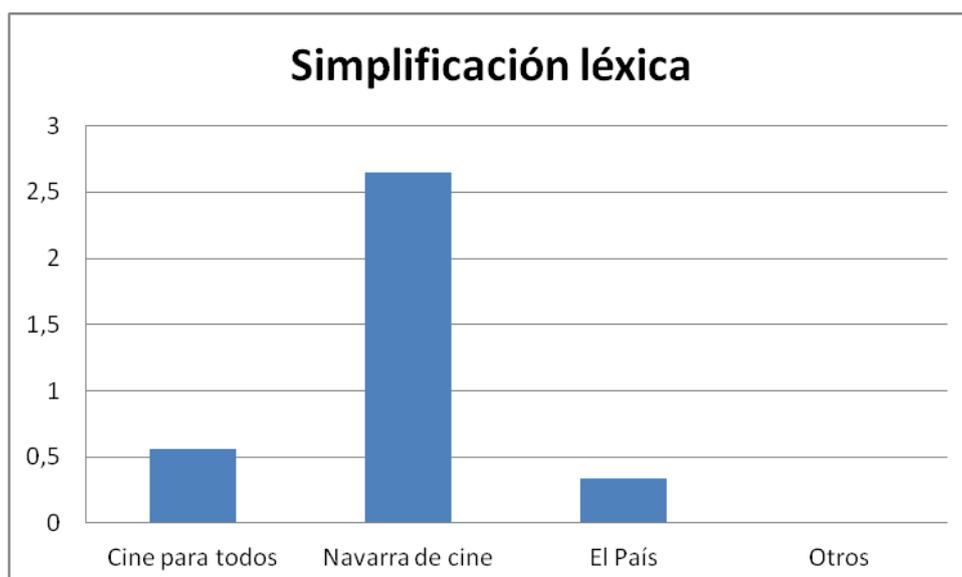


Fig. 6.67.. Comparación de los subcorpus de la etiqueta *simplificación léxica*

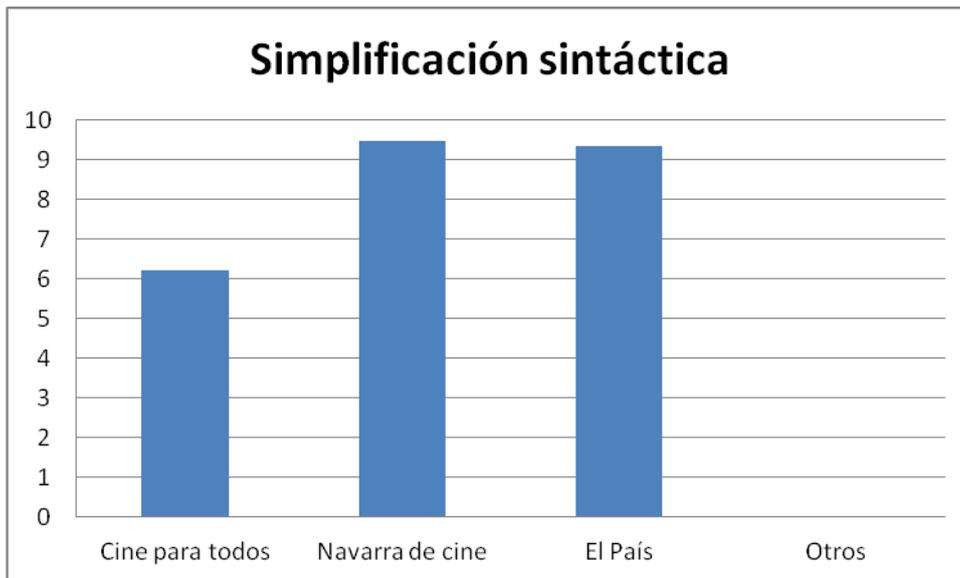


Fig. 6.68. Comparación de los subcorpus de la etiqueta *simplificación sintáctica*

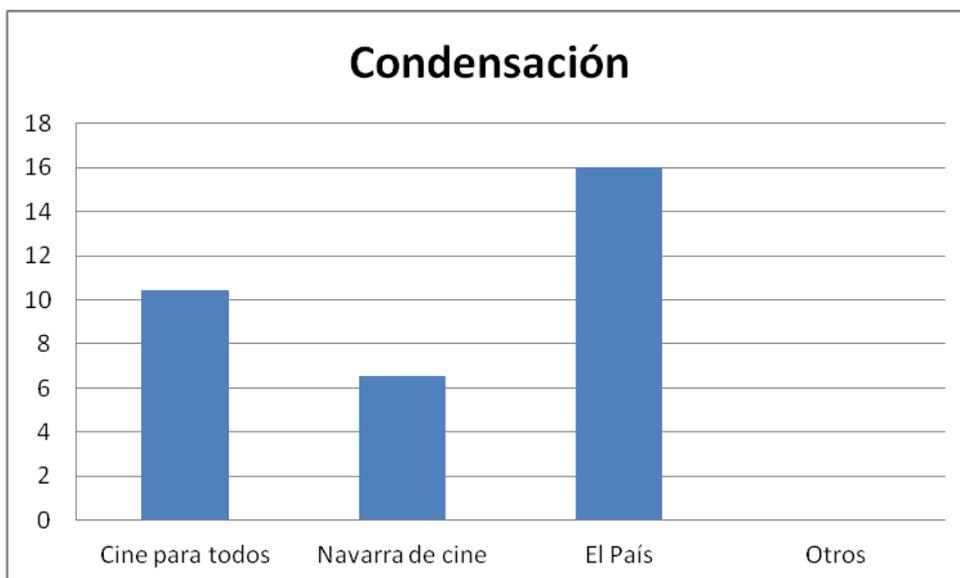


Fig. 6.69. Comparación de los subcorpus de la etiqueta *condensación*

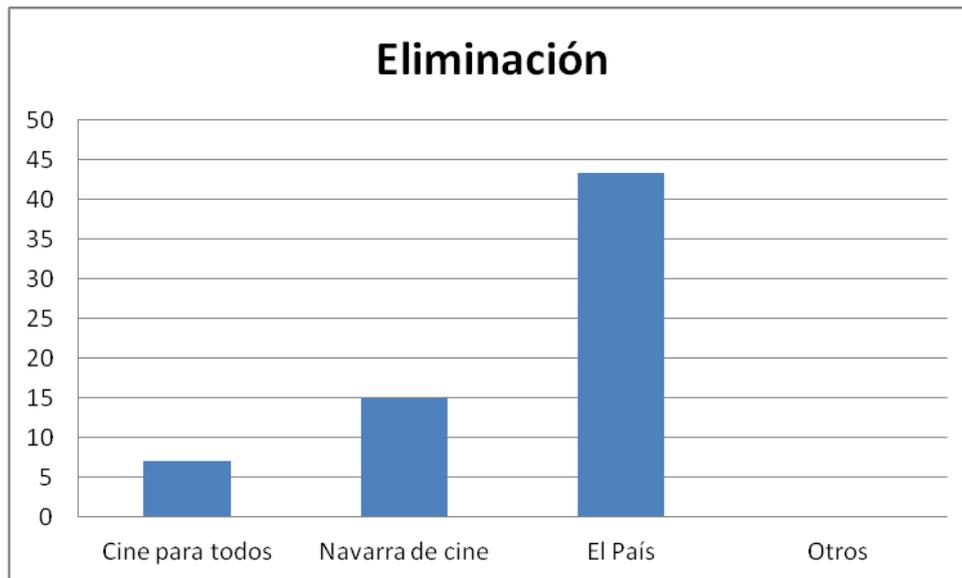


Fig. 6.70. Comparación de los subcorpus de la etiqueta *eliminación*

#### 6.4. Análisis por géneros fílmicos

En este apartado realizaremos el análisis de uso de cada etiqueta según su división por géneros cinematográficos. Así pues, hemos agrupado todas las películas que pertenecen a un mismo género independientemente del subcorpus al que pertenezcan. Cabe señalar que en un futuro ampliaremos los géneros fílmicos del corpus, así como también la cifra de los ya existentes para obtener datos que sean más representativos.

Los géneros fílmicos que vamos a analizar son los siguientes:

- Infantil: *Las aventuras de Tadeo Jones* (2012) y *Malacara y el bastón de roble* (Tinoco y Jiménez), ambas han sido realizadas por *Navarra de cine*.
- Comedia: *Bienvenidos al norte* (Boon, 2006) y *Dos días en París* (Delply, 2007) de la colección de DVD *Cine para todos*, *Intocable* (Nakache y Toledano) que pertenece a la empresa *A contracorriente films S.L.* y *Scoop* (Allen, 2006) de *Navarra de cine*.
- Drama: *Cerezos en flor* (Dörrie, 2008), *Contra la pared* (Akin, 2004), *Cuatro minutos* (Kraus, 2006), *Pan y rosas* (Loach, 2000), *Saraband* (Bergman, 2003) y *The good heart* (Kári, 2009) pertenecientes al subcorpus *Cine para todos*, *En un mundo mejor* (Bier, 2010), *La dama de hierro* (Lloyd, 2011), *Mar adentro* (Amenábar, 2004) y *Las nieves del Kilimanjaro* (Guédiguian, 2011) de *Navarra*

de cine y *La mala educación* (Almodóvar, 2004) y *Laberinto de pasiones* (Almodóvar, 1982) de la empresa *El País*.

- Drama romántico<sup>33</sup>: *Amor* (Haneke, 2012), *Bon Appétit* (Pinillos, 2010), *Lope* (Waddington, 2010), *Los abrazos rotos* (Almodóvar, 2009) y *Tengo ganas de ti* (González, 2012) de *Navarra de cine*, *Habitación en Roma* (Medem, 2010) de *Cine para todos* y *Hable con ella* (Almodóvar, 2002) de *El País*.
- Documental: *Hair India* (Brunetti y Leopardi, 2008) y *María y yo* (Fernández, 2010) de *Navarra de cine*.
- Acción/Thriller: *Balada triste de trompeta* (de la Iglesia, 2010), *Combustión* (Calparsoro, 2013) y *El cuerpo* (Paulo, 2012) realizadas por la empresa *Navarra de cine*.

Dado que cada género cinematográfico está formado por un número de películas que difieren de los otros, para realizar este análisis hemos calculado el promedio de cada uno de los seis géneros expuestos anteriormente y los hemos comparado con el promedio del corpus general. De este modo conseguiremos obtener unos datos más fiables de los seis grupos que vamos a observar y que nos permitirá saber si las tendencias de cada etiqueta son las mismas en todos los géneros o si, por el contrario, podemos observar diferencias remarcables.

Si atendemos a las dos categorías que forman el *plano narrativo*, *diegético* y *extradiegético*, observamos que en, la primera, el género de comedia supera el promedio del corpus general seguido de *drama* y ya por debajo de la media del corpus general en orden decreciente *romance*, *acción/thriller*, *documental* e *infantil*. El género *comedia* se caracteriza principalmente por la trama que suelen experimentar sus protagonistas principales, que van desde problemas cotidianos a situaciones inverosímiles. Por regla general, los personajes principales suelen ser charlatanes, por lo que entablan largos diálogos o monólogos. Por este motivo, creemos que este género destaca frente a los demás. En cuanto al género que menos frecuencia arroja en esta estadística, *infantil*, recordemos que entre sus finalidades figuran la enseñanza, el entretenimiento y la diversión. Además, sabemos que la velocidad de lectura de los niños, público meta

---

<sup>33</sup> En los análisis denominaremos a este género como *romance* para que no haya confusión entre este y *drama*.

general de estos filmes, es menor que la de un adulto, por lo que observamos que parece respetarse la idoneidad de este género para con el usuario final de estos filmes.

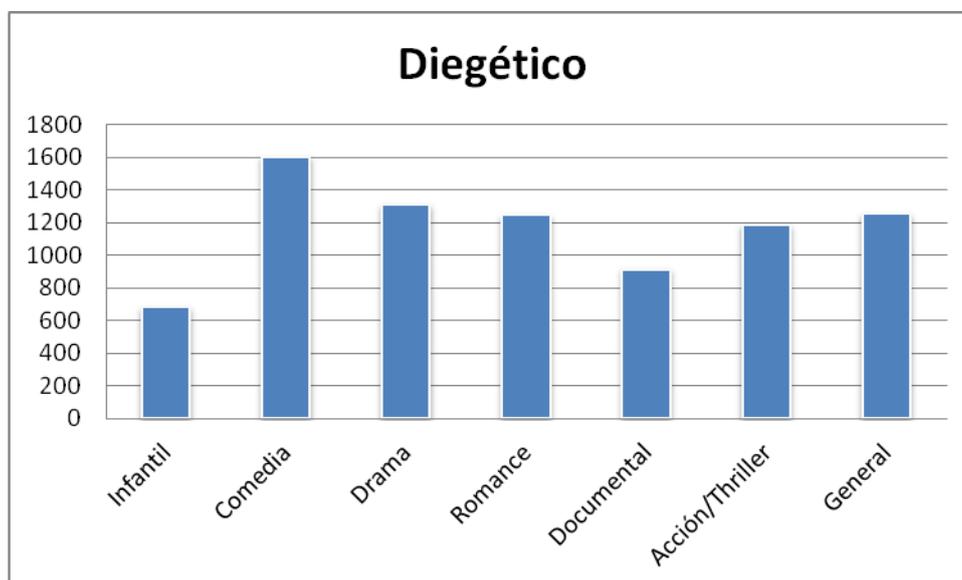


Fig. 6.71. Comparación entre géneros de la etiqueta *diegético*

En cuanto al *sonido extradiegético*, destaca considerablemente el *documental*. Recordemos que este tipo de filmes recogen aspectos de la vida real y cotidiana que se muestran en forma de película. Aunque la estructura y la organización de las imágenes y los sonidos dependen del director, se suelen caracterizar por una gran presencia de sonidos reales que pueden ser relevantes para la trama de la película o no. A este género le sigue el *drama* y ya por debajo del promedio del corpus general, *infantil*, *romance*, y *acción/thriller*. Evidentemente, somos conscientes de que estos datos son muy relativos y que los resultados pueden variar dependiendo de cada película, es decir, de las voces en *off* existentes, así como cualquier sonido o música extradiegética que pudiera estar en cada uno de los filmes.

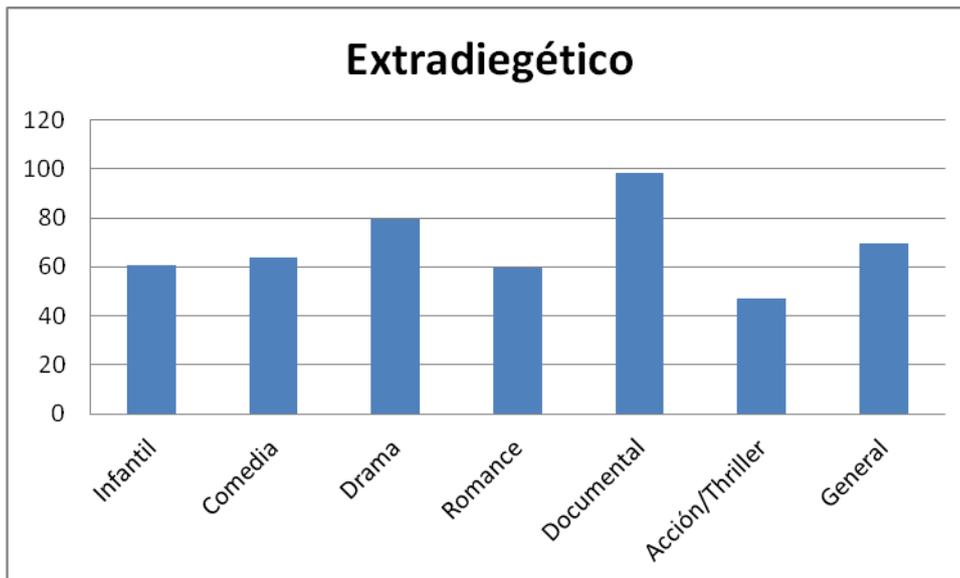


Fig. 6.72. Comparación entre géneros de la etiqueta *extradiegético*

Si nos detenemos en el análisis de la categoría *objeto*, podemos observar como *acción/thriller* destaca considerablemente frente al resto de géneros y del promedio general. En este género prima, tal como su nombre indica, mucha acción de los personajes, lucha, robos, asesinatos, etc. Por este motivo, no nos sorprende que destaque frente a los demás. En segundo lugar, nos encontramos con *comedia* y por debajo del promedio general, *romance*, *infantil*, *documental* y *drama*. Al igual que ocurre en el caso anterior, cada película tiene unas características propias que puede hacer que este análisis varíe.

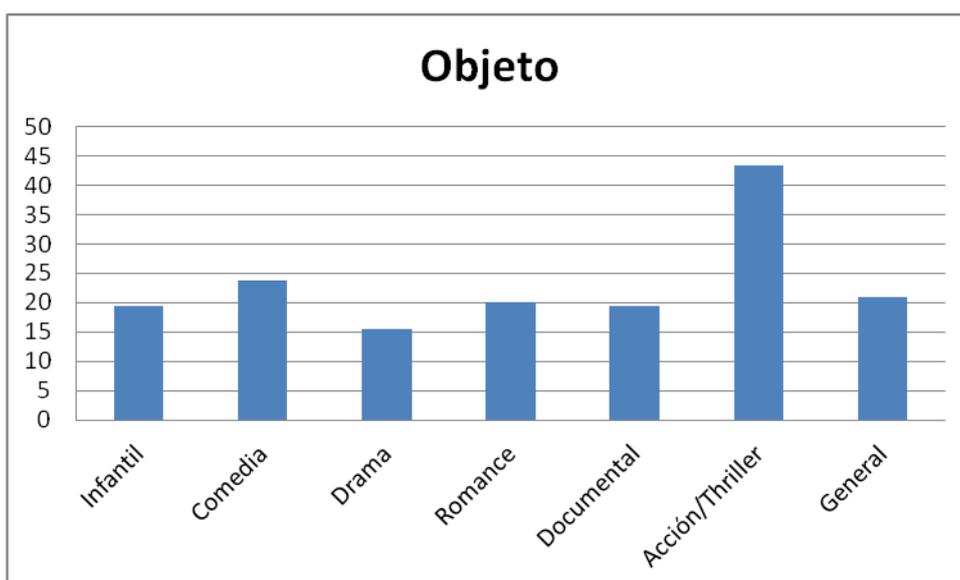


Fig. 6.73. Comparación entre géneros de la etiqueta *objeto*

En cuanto a la *música*, ya sabemos el papel tan importante que ésta desempeña en el mundo audiovisual (véase capítulo 3). Sobresale en frecuencia el género *acción/thriller*, sobre todo, con canciones que nos provocan tensión o miedo, seguido de *drama*, cuya música tiende a entristecernos o desestabilizarnos mentalmente, y *romance* que destaca por canciones que nos evocan sentimientos dulces y amorosos.

Debajo del promedio del corpus general, tenemos por orden decreciente *comedia*, *documental* e *infantil*. En las comedias nos solemos encontrar con canciones diegéticas cantadas por los mismos actores o, en la mayoría de los casos, con música extradiegética instrumental que nos ayuda a la contextualización de las diferentes escenas del filme. Los *documentales*, por su parte, tienden a ir acompañados por música extradiegética que nos ayuda a percibir mejor los acontecimientos narrados en pantalla. Sin embargo, el dato que más nos llama la atención es el que se refiere al género *infantil*. Normalmente, este tipo de filmes suelen ir acompañados de muchas canciones, tanto diegéticas como extradiegéticas, para entretener a los niños. Sin embargo, aquí observamos que este género es el que goza de menos frecuencia de uso. Creemos que este factor se debe a que dentro de nuestro corpus no tenemos ninguna película realizada por la factoría *Disney*. Por este motivo, parece más que conveniente ampliar el corpus de este género cinematográfico, con lo cual creemos que estos datos variarían significativamente.

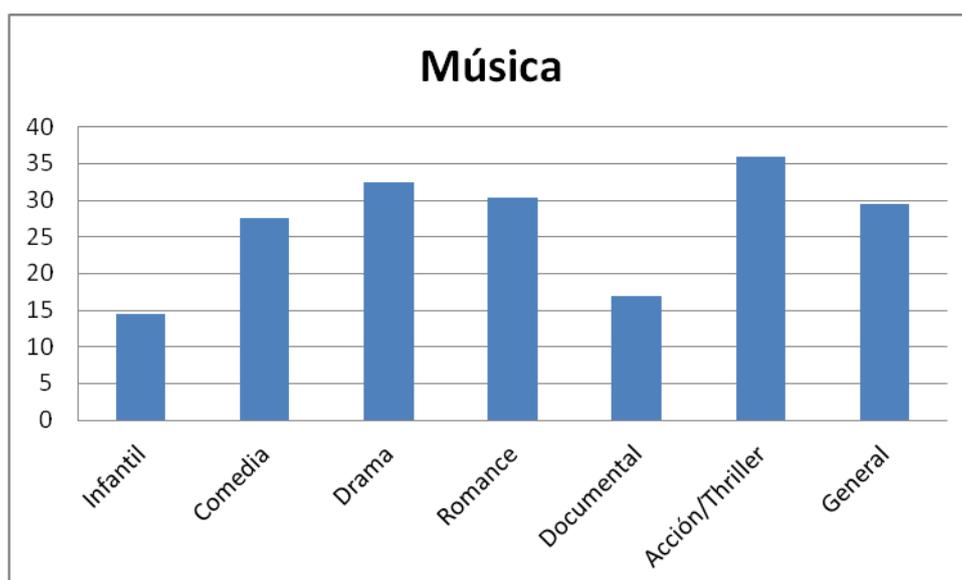


Fig. 6.74. Comparación entre géneros de la etiqueta *música*

La categoría *naturaleza* es muy frecuente también en el género *acción/thriller*. En este caso, se debe a que las películas que lo conforman tienen muchas escenas rodadas en exteriores. Un dato llamativo es el segundo puesto de *documental*, ya que, por regla general, cuando pensamos en uno de ellos, lo primero que se nos viene a la cabeza es la naturaleza y los animales. No obstante, ya hemos visto que solo hemos analizado dos documentales y que, éstos narran dos experiencias humanas. En un futuro incluiremos documentales que sean sobre animales u otros fenómenos de la naturaleza para así, de este modo, obtener datos más representativos. En tercer lugar, destaca *infantil* y por debajo del promedio general *drama*, *romance* y *comedia*, la cual no tiene ningún sonido anotado a esta categoría.

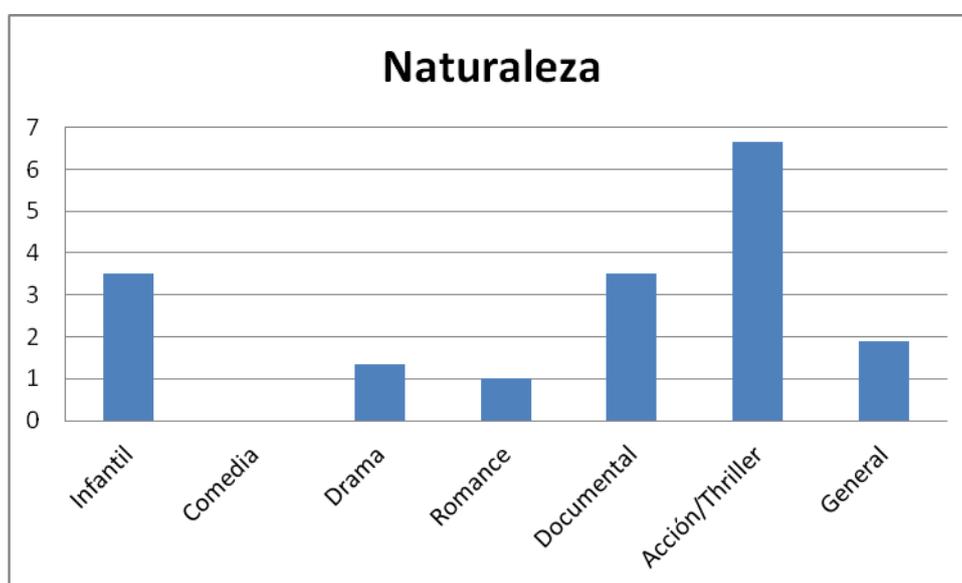


Fig. 6.75. Comparación entre géneros de la etiqueta *naturaleza*

En la siguiente gráfica se pone de manifiesto el predominio de la etiqueta *animal* en el género cinematográfico *infantil*. En este tipo de películas los personajes principales no solamente se limitan a personas, sino que también podemos encontrarnos con animales o incluso cualquier tipo de objeto inanimado que hable y desempeñe un papel importante en el filme. Por lo tanto, no nos parece alarmante el hecho de que esta etiqueta destaque considerablemente en las películas propias de este género fílmico. De las dos películas analizadas, en una de ellas, *Las aventuras de Tadeo Jones*, el personaje principal *Tadeo* tiene un perro como mascota. Si vemos la película nos daremos cuenta de lo importante que es este animal, así como todas las acciones que realiza en el filme. En esta ocasión, el animal no habla, pero se manifiesta mediante su ladrido en innumerables ocasiones. Sin embargo, volvemos a reiterar el hecho de la imperante

necesidad de ampliación de películas de todos los géneros para obtener datos que sean más representativos. El resto de géneros, tal como se puede observar en la imagen de más abajo, tienen una frecuencia de uso más o menos igualada a la del promedio general, aunque, como ya hemos mencionado, la aparición de más o menos sonidos de animales depende de cada película.

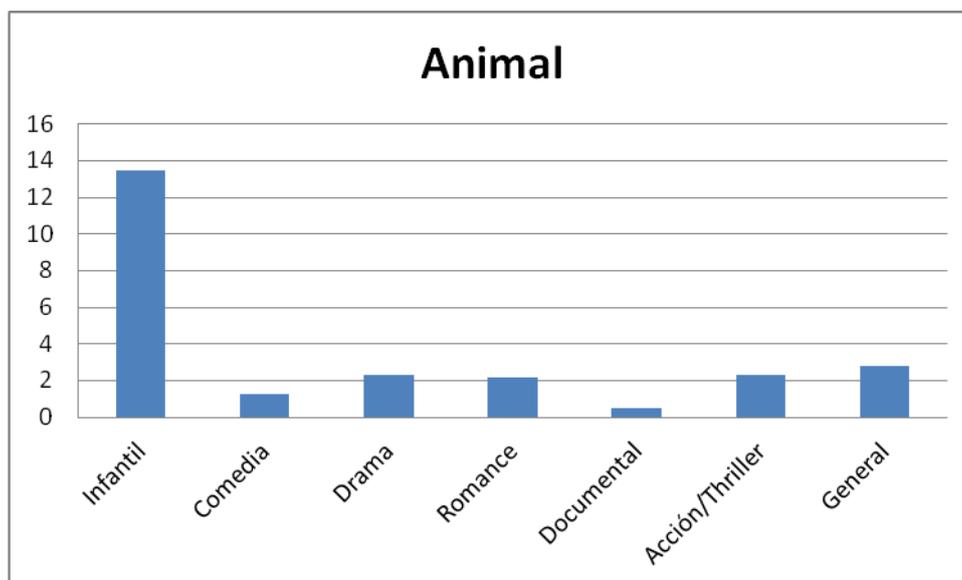


Fig. 6.76. Comparación entre géneros de la etiqueta *animal*

A lo largo de los análisis anteriores sobre la categoría *acción corporal* ya se ha puesto de manifiesto la relevante frecuencia de uso de esta etiqueta. Destaca en este aspecto las películas que pertenecen al género *acción/thriller*. Parece evidente su supremacía, dado que en estos filmes donde la acción prima, los protagonistas realizan numerosas interacciones corporales. Por encima del promedio general también nos encontramos con los géneros *infantil*, *romance* y *comedia*. Sabemos que por regla general, en las películas infantiles predomina el dinamismo, característica imprescindible para distraer y entretener al espectador. De igual modo, en romance se realizan muchas acciones corporales, aunque estén prácticamente limitadas al ámbito amoroso. En cuanto a la comedia, esta etiqueta va a depender mucho del tipo de película, ya que hay tramas argumentales con más acción que otras. Por último, nos encontramos con *documental*. Este género suele estar narrado por una voz en *off* que explica todo lo que transcurre en él. Así pues, a pesar de que puede haber numerosas interacciones corporales en ellos, al ser narrados por una persona, éstos se consideran como lenguaje y no como interacciones corporales.

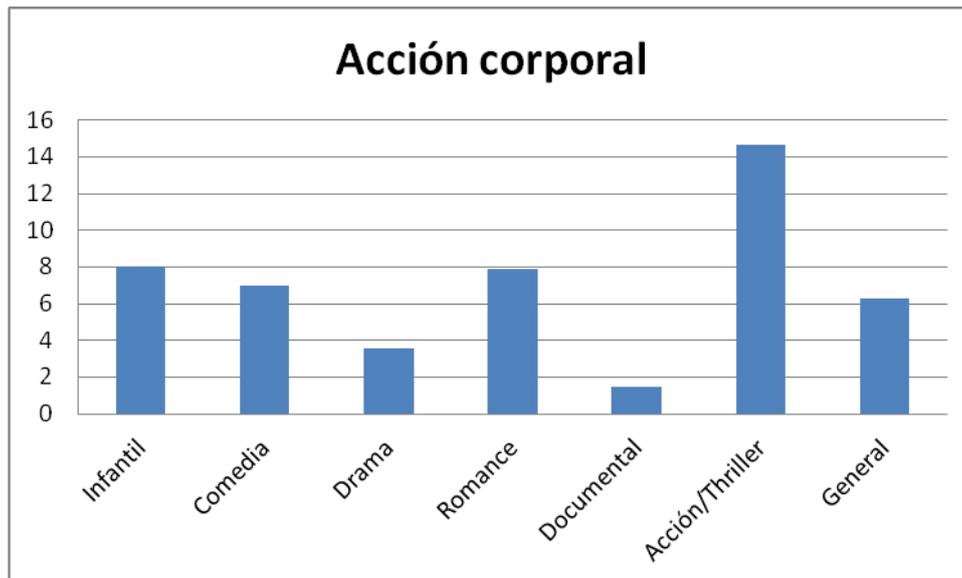


Fig. 6.77. Comparación entre géneros de la etiqueta *acción corporal*

A pesar de la falta de relevancia que le hemos ido dando a la categoría *lenguaje*, al analizarla según su clasificación por géneros filmicos, hemos obtenido un dato bastante significativo. Nos referimos al hecho de que la frecuencia de esta categoría sea notablemente inferior en el género *infantil*. Recordemos que el público al cual van destinados estos tipos de filmes, cuya velocidad de lectura es inferior a la de otros tipos de público. Por lo tanto, nos parece positivo este dato arrojado, ya que este hecho denota que las empresas que han realizado los subtítulos de las películas infantiles han tenido en cuenta

No nos podemos olvidar del público receptor de este tipo de filmes, así como de su velocidad lectora, hecho que vemos reflejado en la estadística y denota la consideración que se ha tenido en la realización del SpS de las mismas.

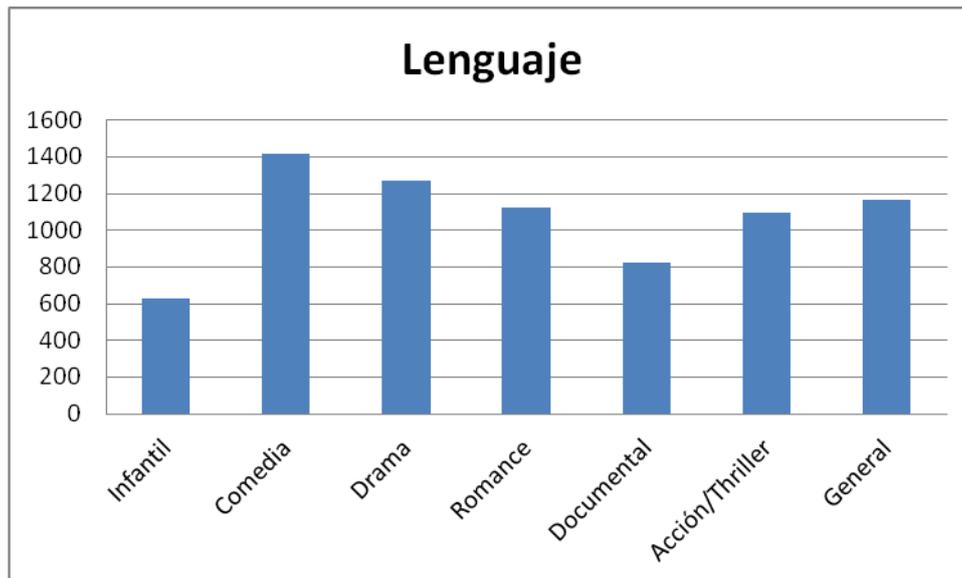


Fig. 6.78. Comparación entre géneros de la etiqueta *lenguaje*

En cuanto a idioma-dialecto, observamos que el género comedia destaca considerablemente frente al resto de géneros, así como del promedio general. No es de extrañar que las películas de comedia cuenten con protagonistas cuyo acento sea más gracioso u original para provocar en el espectador una emoción que le desemboque en una risa o carcajada. En cuanto al resto de géneros, esta etiqueta variará en función de cada película. Al igual que hemos señalado en anteriores ocasiones, este análisis podrá variar al ampliar el corpus de películas.

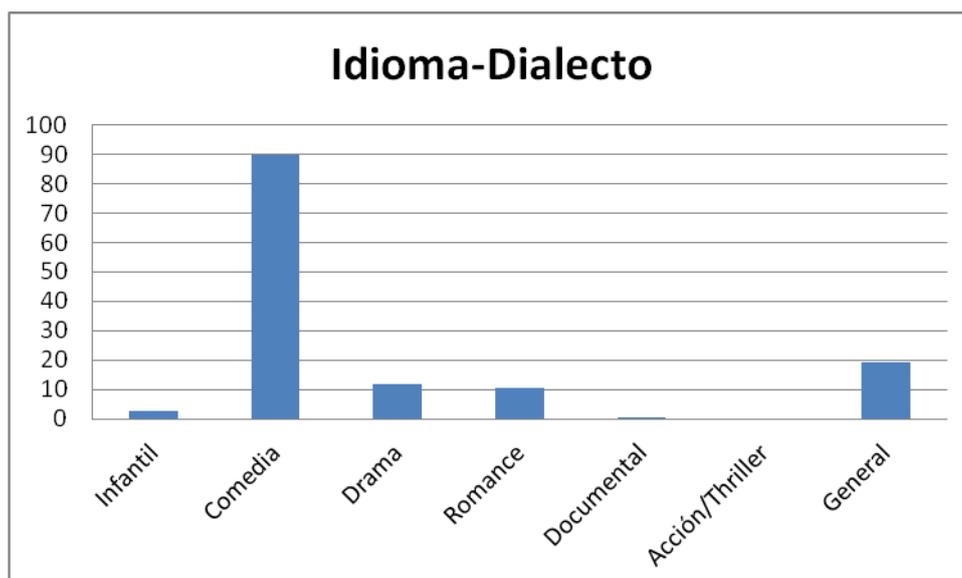


Fig. 6.79. Comparación entre géneros de la etiqueta *idioma-dialecto*

En la siguiente imagen se puede observar la gran frecuencia de uso de la categoría *voz*. Por encima del promedio general nos encontramos con el género *romance*, *drama* y *documental* y por debajo *acción/thriller*, *comedia* e *infantil*. Sin embargo, no creemos necesario profundizar en esta técnica debido a que todas las voces en *off* se anotan aquí y su número de porcentaje es muy elevado.

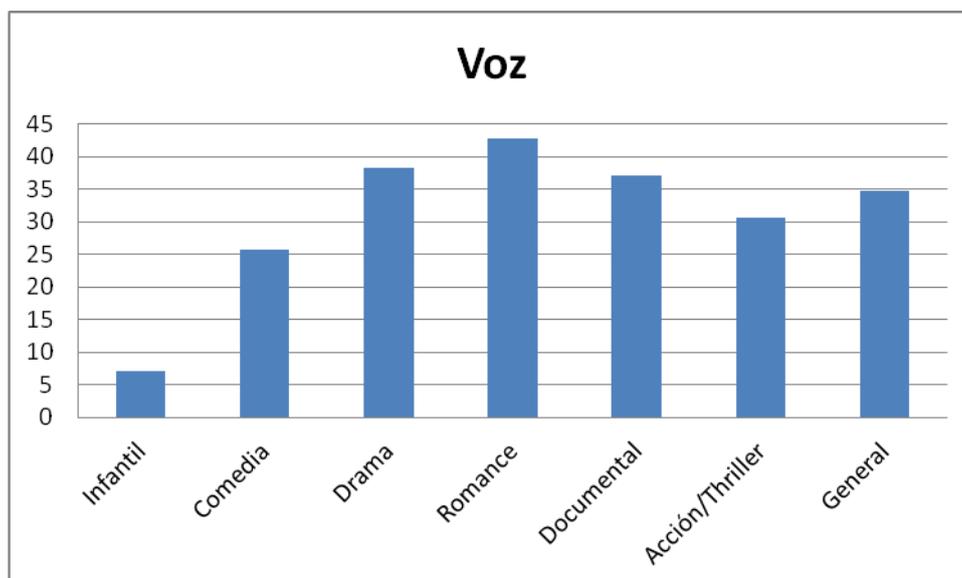


Fig. 6.80. Comparación entre géneros de la etiqueta *voz*

Si analizamos los *alternantes*, obtenemos unos datos realmente llamativos en cuanto a su frecuencia se refiere. Destacan *comedia*, *romance*, *acción/thriller* e *infantil* y por debajo del promedio del corpus general *drama* y *documental*. En el apartado 5.4. analizaremos en más detalle qué sonidos son los que se identifican con esta etiqueta y cómo los ha expresado el subtitulador profesional.

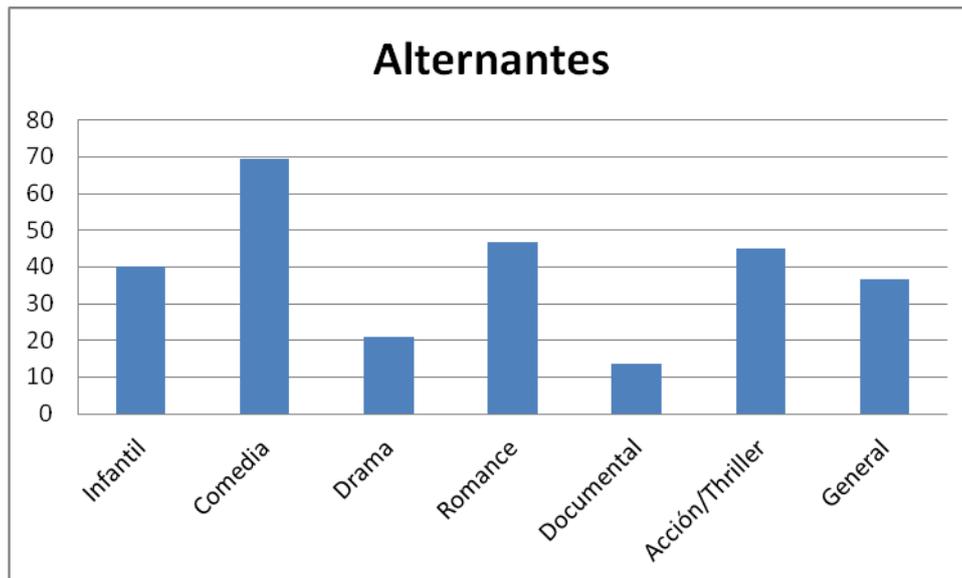


Fig. 6.81. Comparación entre géneros de la etiqueta *alternantes*

En cuanto a la *traducción interlingüística*, los datos arrojados no nos parecen muy relevantes. Nuestro corpus está compuesto en su mayoría de películas extranjeras dobladas al español, por lo que en ocasiones esta modalidad de traducción se ha visto reflejada en cada uno de los subcorpus. Sin embargo, que *documental* figure con esa elevada cifra de frecuencia puede parecer algo significativo, no obstante, recordemos que uno de los documentales analizados *Hair India* está en versión original subtitulada y por ese motivo creemos que este género destaca frente a los demás.

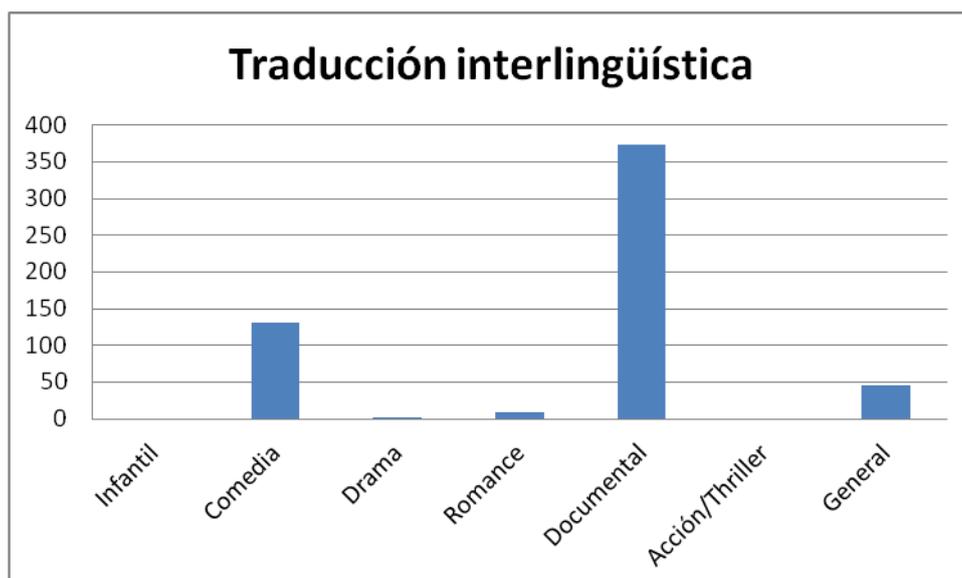


Fig. 6.82. Comparación entre géneros de la etiqueta *traducción interlingüística*

Por regla general, hemos observado que los subcorpus *Navarra de cine*, *Cine para todos* y *Otros* realizan películas con SpS que se pueden considerar de calidad. Sin embargo, *El País* sabemos que omite por regla general numerosos sonidos que son relevantes para la trama de la película. Si recordamos las películas que conformaban este grupo profesional, advertimos que dos de sus películas pertenecen a *romance* y una a *drama*. Por lo tanto, estos dos géneros poseen un elevado número de frecuencias debido a estos tres filmes.

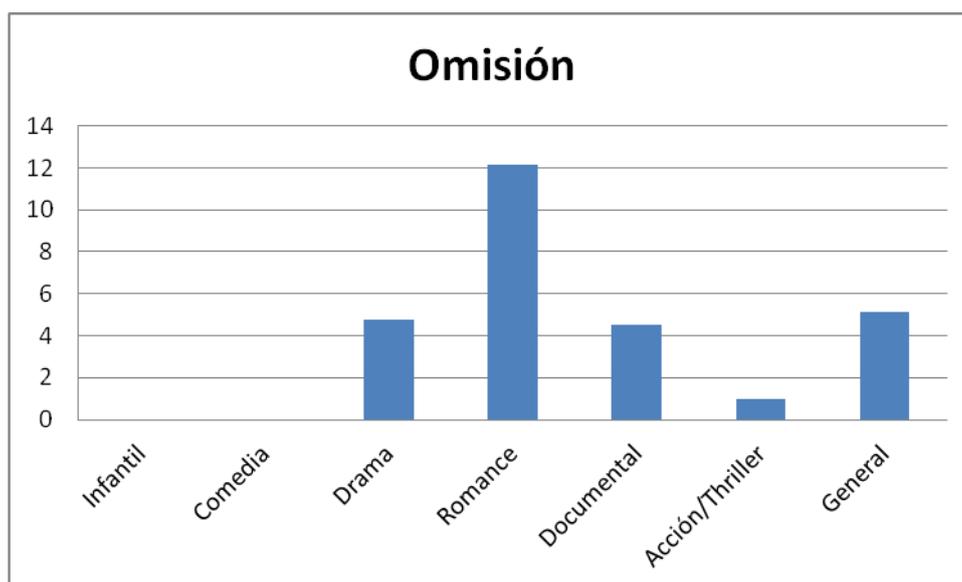


Fig. 6.83. Comparación entre géneros de la etiqueta *omisión*

Ya hemos visto que la siguiente categoría, *transcripción*, depende, por un lado de los sonidos que el subtitulador profesional considere relevantes para ser transcritos y, por otro, del tipo de película. En el caso del género *infantil*, tal como se refleja en la siguiente imagen, observamos que esta técnica se utiliza con más frecuencia que el resto de géneros cinematográficos. Por regla general, la mayoría de los sonidos que se transcriben suelen ser las onomatopeyas que tratan de verbalizar sonidos. La utilización de éstas se realiza generalmente con fines didácticos para que los niños aprendan sonidos reales de la naturaleza a la misma vez que ven productos audiovisuales.

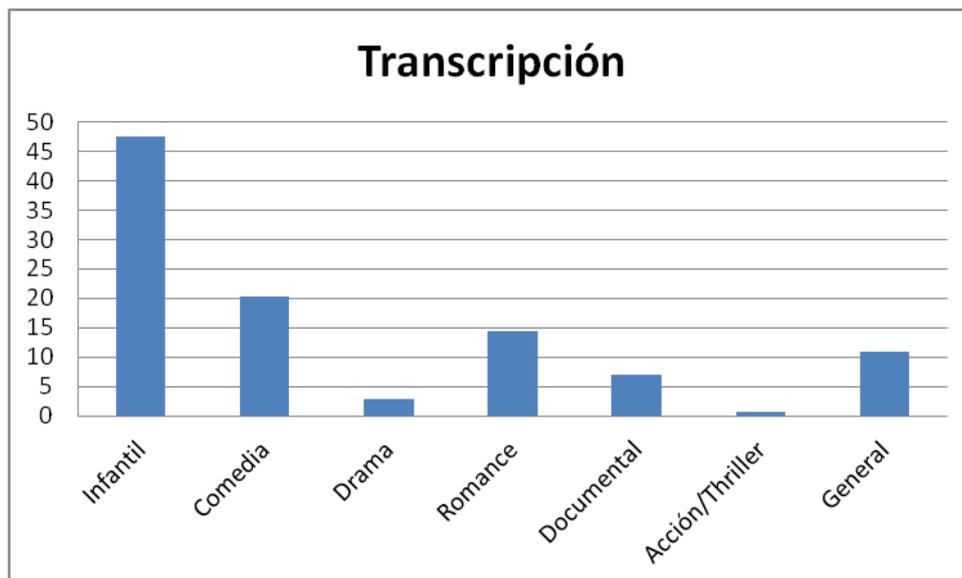


Fig. 6.84. Comparación entre géneros de la etiqueta *transcripción*

Las tres categorías que siguen, *categorización*, *atribución* y *explicación* las explicaremos en detalle en el apartado 6.4.

En la primera prevalece la *comedia* con un alto porcentaje, mientras que el resto de géneros prácticamente se asemejan al promedio del corpus general.

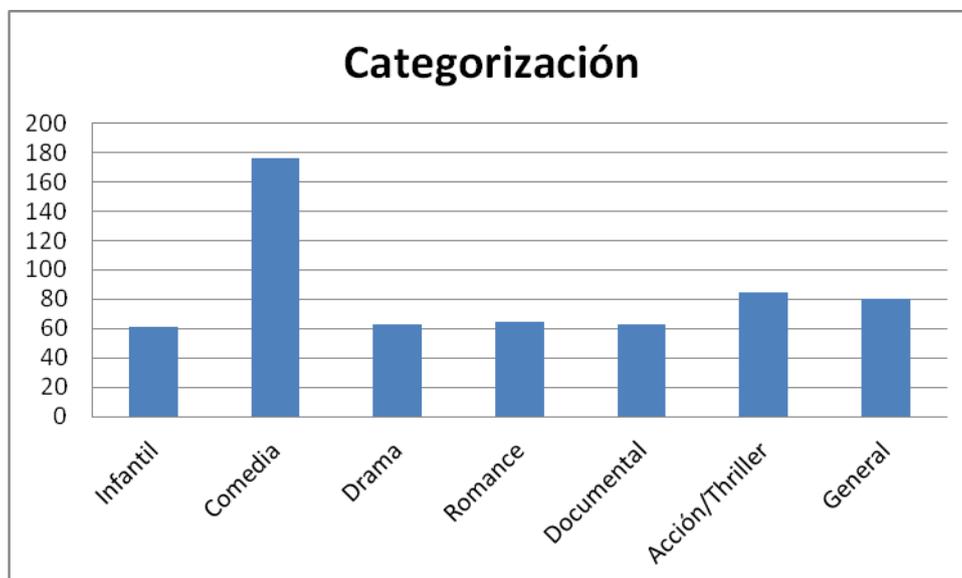


Fig. 6.85. Comparación entre géneros de la etiqueta *categorización*

Si analizamos la etiqueta de *atribución*, observamos que los géneros que más la utilizan son *acción/thriller*, *infantil* y *romance*. Sin embargo, por debajo del promedio del corpus, figuran *documental*, *comedia* y *drama*.

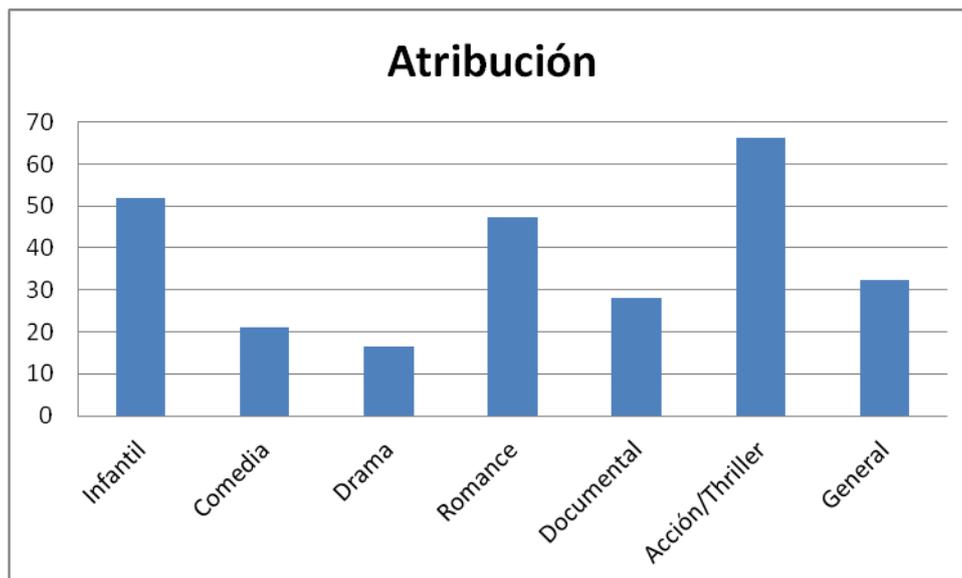


Fig. 6.86. Comparación entre géneros de la etiqueta *atribución*

La siguiente etiqueta se utiliza más en *romance* y *documental* y por debajo del promedio del corpus general aparecen por orden decreciente *acción/thriller*, *drama*, *comedia* e *infantil*.

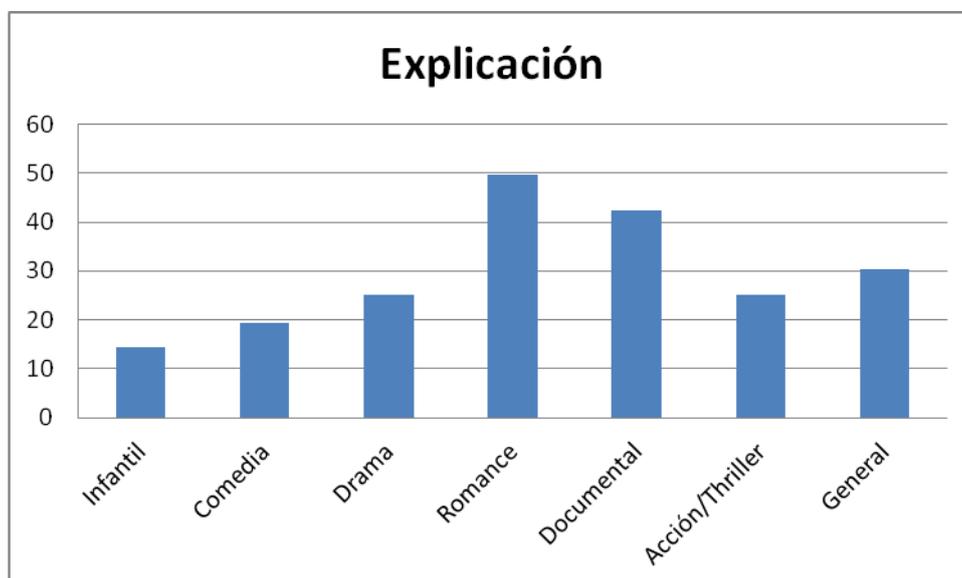


Fig. 6.87.. Comparación entre géneros de la etiqueta *explicación*

En cuanto a los resultados arrojados de *símbolos e iconos* y *tipografía* solo destacaremos que en el primero nos sorprende que en *infantil* no se haya usado ningún símbolo para indicar las canciones o emoticonos. Sin embargo, en *tipografía* nos sorprende de manera positiva que en *infantil* aparezcan menos usos normativos que en

el resto de géneros. Tal como hemos comentado con anterioridad, este hecho quizás se pueda deber a la concienciación que tienen las empresas con el pública infantil y a las características y necesidades de este grupo.

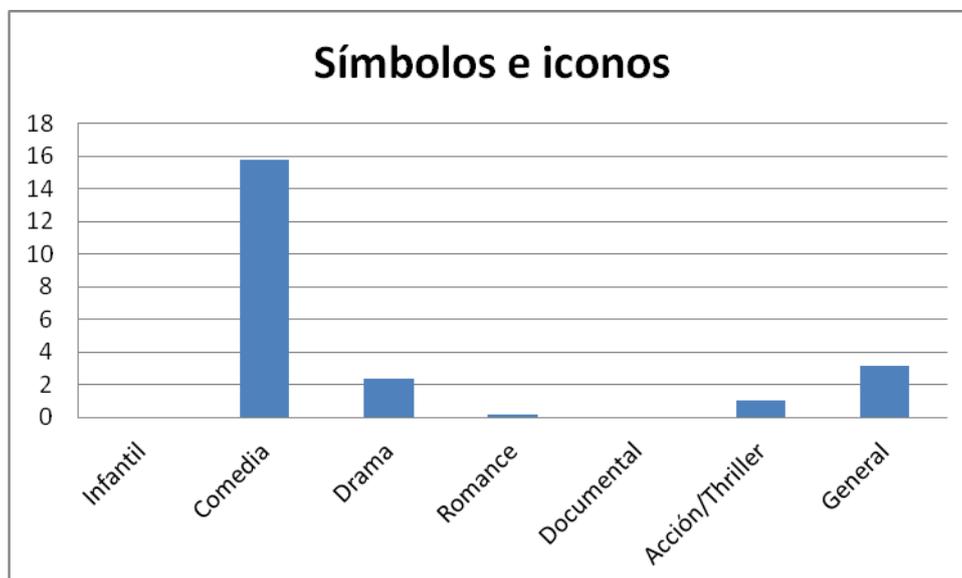


Fig. 6.88. Comparación entre géneros de la etiqueta *símbolos e iconos*

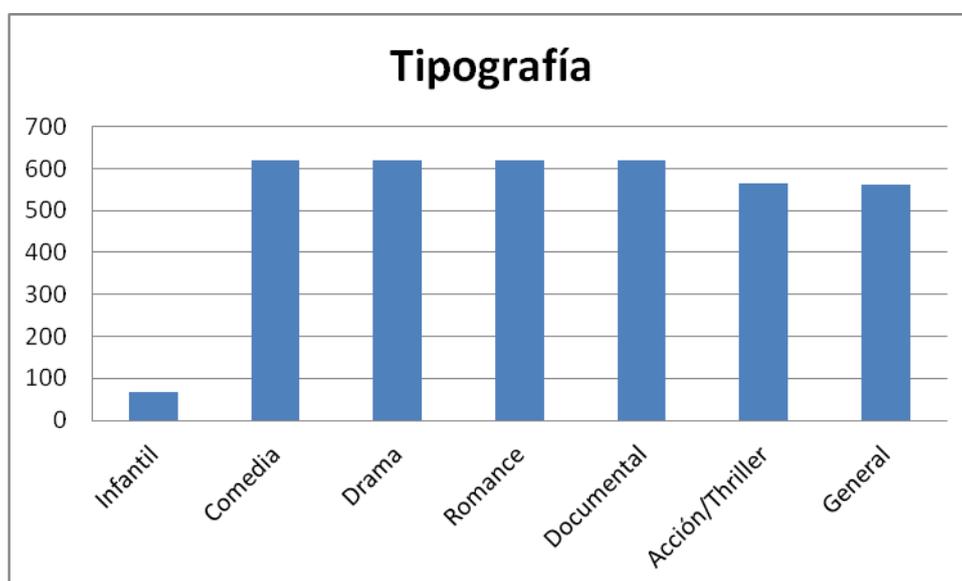


Fig. 6.89. Comparación entre géneros de la etiqueta *tipografía*

La *traducción literal* es la técnica de traducción más utilizada según los análisis arrojados de este corpus. En anteriores ocasiones ya hemos mencionado que en futuros análisis no tendremos en consideración esta estrategia debido a su elevado número de frecuencias que puede llevarnos a la desvirtualización del resto de datos. Sin embargo,

al comparar su uso entre los diferentes géneros nos ha llamado la atención que esta técnica se use muy poco frente al resto de géneros en *infantil*. A pesar de que esta estrategia es la más demandada por los usuarios, aquí observamos que en este género disminuye su uso debido en parte al público meta destinatario de estos filmes. La baja cifra en *documental* parece lógica, teniendo en cuenta que este género ha arrojado datos de una gran frecuencia de *traducción interlingüística*.

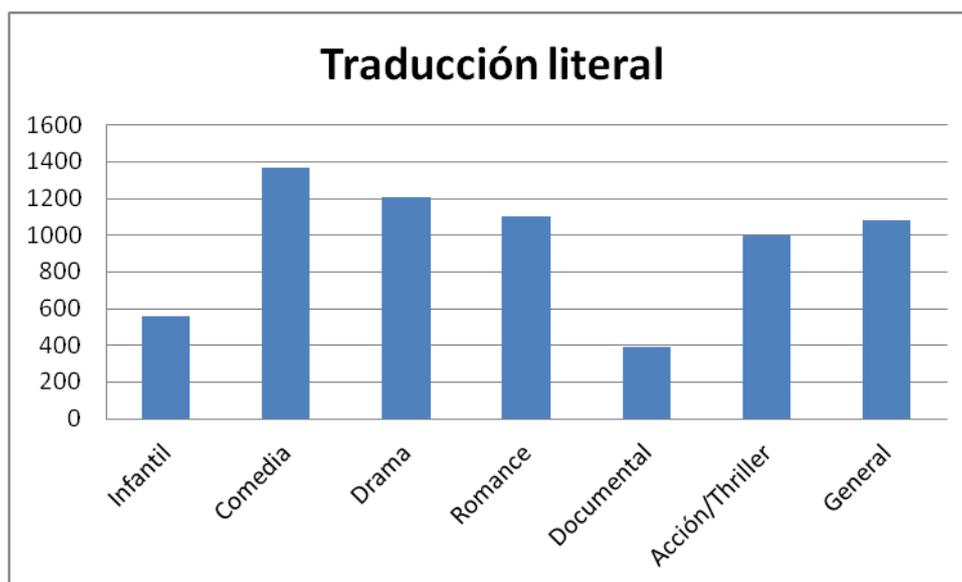


Fig. 6.90. Comparación entre géneros de la etiqueta *literal*

En cuanto a las cuatro técnicas de traducción intralingüística restantes, observamos que *acción/thriller* es el género que más emplea *simplificación léxica*, seguido de *drama* y ya por debajo del promedio general nos encontramos con *comedia*, *infantil* y *romance* y *documental* con nula frecuencia.

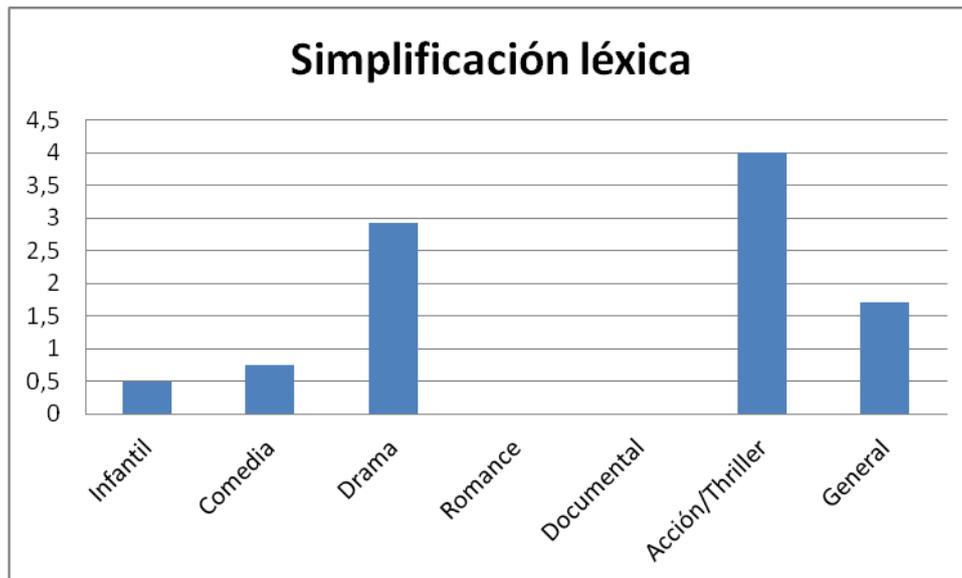


Fig. 6.91. Comparación entre géneros de la etiqueta *simplificación léxica*

*Drama* destaca frente al resto de géneros en cuanto al empleo de *simplificación sintáctica*.

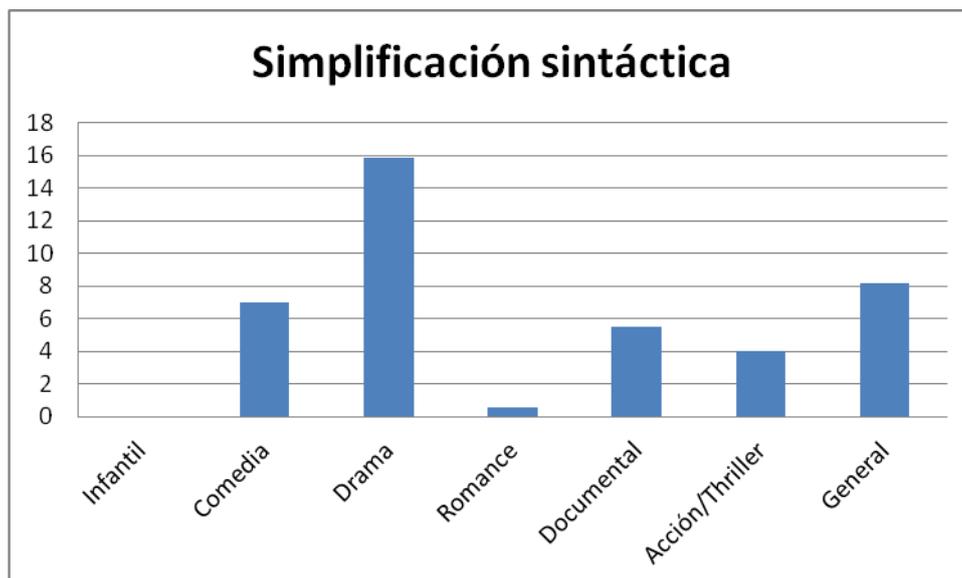


Fig. 6.92. Comparación entre géneros de la etiqueta *simplificación sintáctica*

*Drama* sobresale en esta técnica debido quizá a que sus diálogos son más extensos que en el resto de géneros.

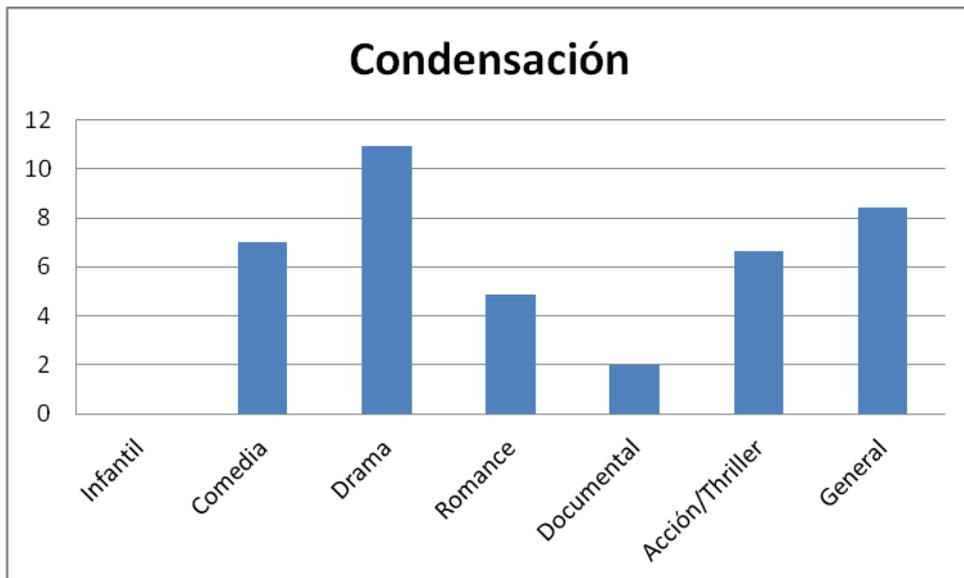


Fig. 6.93. Comparación entre géneros de la etiqueta *condensación*

Por último, *eliminación* predomina en el género *acción/thriller*.

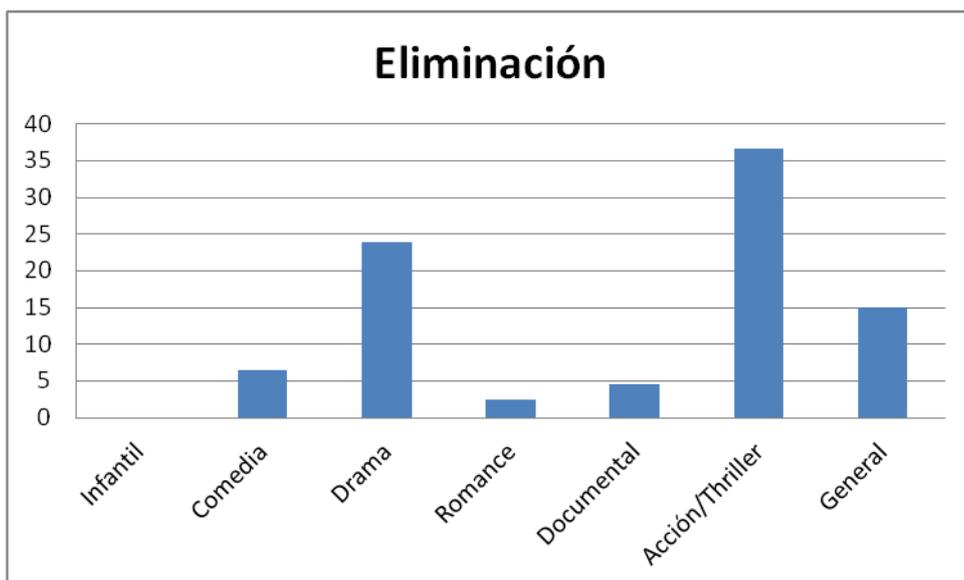


Fig. 6.94. Comparación entre géneros de la etiqueta *eliminación*

## 7. Conclusiones

La sordera se define como una dificultad o incapacidad para usar el sentido del oído, ya sea por pérdida parcial o total del mismo. Las personas con discapacidad auditiva, independientemente de cuál sea su situación o tipo de sordera que padezca, se enfrentan a diario con diversas barreras que dificultan su acceso a la comunicación y a la información (UNE 153010, 2012: 4). Como consecuencia de esto, las personas sordas poseen dificultades de comunicación con un entorno que está orientado en su mayoría para personas oyentes y se enfrentan a diario con barreras y/o dificultades que limitan su acceso a la información y el conocimiento. Parece innegable el hecho de que hay que suprimir dichas barreras para que las personas con discapacidad auditiva tengan acceso a la comunicación, la información, la cultura y el entretenimiento y, de este modo, conseguir la igualdad de oportunidades y la plena participación ciudadana del colectivo de personas sordas.

La capacidad cognitiva no se ve afectada por la sordera, sin embargo, la ausencia de estímulos auditivos limita el acceso al lenguaje oral, sobre todo, en su etapa de adquisición del mismo, provocándose así dificultades en el aprendizaje. Por norma general, las personas sordas usan la lengua oral con sus familiares normo-oyentes cuando son niños, sin embargo, no utilizan este lenguaje de consciente de que es necesario para integrarse hasta que no empiezan la etapa escolar.

En los colegios, tienen su primer contacto con otros niños sordos y normo-oyentes y en esta interacción se desarrolla ante todo su consciencia de que posee dos formas básicas de comunicación: la LS y, en nuestro caso, el español como segunda lengua.

Estas circunstancias, ineludibles para la persona sorda en su desarrollo integral, forman parte de las señas de identidad de estas personas, se conoce como *cultura sorda* y condicionarán todo el desarrollo de integración de sociocultural; idea expuesta y desarrollada en el capítulo 3 de este trabajo.

Sin embargo, estas barreras de comunicación se pueden suplir de forma satisfactoria con la ayuda de un intérprete de Lengua de Signos que les permite acceder a la comunicación en los servicios públicos, tales como la sanidad, educación, diferentes administraciones de la comunidad y del estado. De hecho, las nuevas tecnologías de la información y la comunicación aportan cada vez más recursos que facilitan la inclusión

social y laboral. Móviles, Internet, vídeos en directo, etc. han significado toda una revolución a favor de la comunicación visual, beneficiando entre otros a las personas con discapacidad auditiva que pueden comunicarse de forma directa sin intermediarios. En la actualidad, gracias al alcance tecnológico y el desarrollo acelerado de la Sociedad de la Información podríamos decir que es más fácil que se consiga la accesibilidad para todos.

Los contenidos audiovisuales accesibles permiten una significativa mejora de la calidad de vida de todo el colectivo de personas sordas, por lo que, según la Norma, la fórmula más práctica para garantizar la accesibilidad a los contenidos audiovisuales de los discapacitados auditivos es a través del subtítulo (UNE 153010: 4). Esta aseveración, siendo cierta en su génesis, no resulta del todo adecuada en su funcionalidad. De la especificación de los motivos de la falta de adecuación, nos hemos ocupado a lo largo de este trabajo, pero sobre todo, en el capítulo 3, dedicado a las relaciones entre comunidad sorda, la sociedad de la información y las herramientas que esta aporta para la integración. Hemos señalado que aunque los receptores prototípicos del SpS son las personas sordas y personas con disfunción auditiva, existen no obstante otros usuarios que pueden ser beneficiarios directos, tales como el público infantil, las personas con discapacidad intelectual, aquellos interesados por aprender otras lenguas o las personas mayores; de hecho, el SpS ayuda a mejorar la lecto-escritura y su conocimiento sensibiliza y prepara para una posible pérdida auditiva asociada a la edad.

Con estas premisas en mente, se inició un trabajo doctoral en el marco académico e investigador de un proyecto I+D que, concienciado del derecho al acceso al ocio y la cultura para todos, como extensión específica y necesaria para el acceso al conocimiento en general, partía de una trayectoria investigadora sólida en traducción accesible para entornos multimedia. La contextualización social y cultural la heredamos por tanto de esta línea de investigación. Lo mismo ha ocurrido con la metodología que ha sido sobradamente probada en otros ámbitos, pero también de forma puntual por el grupo de investigadores de TRACCE. Así, nos hemos visto acompañados en nuestro trayecto por el conjunto de resultados previos, aunque estos fueran en otra modalidad de traducción. Lo importante en este caso era el método, esto es, estudios de análisis de corpus multimodal anotado; algo aun novedoso en el ámbito de los Estudios de Traducción, por muy extraño que pueda parecer. Esta es quizá una de las conclusiones más destacadas de nuestro trabajo: se necesitan estudios de corpus representativos en TEM de cara a presentar, datos que verdaderamente aporten información sobre

tendencias en la práctica profesional. Sin embargo, de esto hablaremos más adelante ya que parte de esos datos son el reflejo de nuestra metodología.

Iniciamos pues nuestras conclusiones desde el ámbito epistemológico, teórico y conceptual que, sin arrojar datos materiales, sí son el producto de indagaciones y reflexiones que han partido de análisis previos validados.

Nuestra contribución al inicio de una línea de investigación centrada en el análisis del proceso de traducción accesible en busca de nuevas formas de teorización del propio proceso parece cumplido. De forma general, antes de adentrarnos en las particularidades de esta contribución, diremos que al menos hemos arrojado dudas sobre el *episteme*, y el concepto de esta modalidad de traducción. Además, hemos intentado teorizar sobre el concepto de texto original, ampliando la conceptualización de dicho texto. Estamos convencidos de que esta complejidad anunciada, como veremos ahora, servirá de base para futuras investigaciones que estudien el proceso traductor que implica traducir de sonidos a palabras. Finalmente, creemos firmemente que el postulado de la falta de adecuación del SpS expuesto a lo largo de los capítulos, ha sido sobradamente demostrada a lo largo de esta tesis doctoral. Pasemos pues a exponer los logros particulares del trabajo.

En primer lugar, la premisa que encabeza el trabajo y que lo condiciona y permea desde el inicio, dice que el SpS como modalidad de traducción no es una herramienta de acceso al conocimiento funcionalmente adecuada. Se trata de una premisa precisamente porque fundamenta todo el trabajo doctoral pero no nos encontramos en condiciones por el momento de validarla de forma absoluta. Esperamos conseguirlo en futuras investigaciones. Sin embargo, hemos ofrecido datos que apuntan a ello y que hemos desglosado a modo de hipótesis y objetivos que, en realidad, son las causas de que el SpS pueda mejorar manifiestamente su función como herramienta de acceso al conocimiento para personas sordas.

Una de las primeras causas apuntadas en la hipótesis primera es que, efectivamente, el SpS, *adolece de una descripción fundada de su naturaleza epistemológica y conceptual*. Este hecho necesariamente repercute en todo el proceso de traducción, así como en el producto traducido y en la actividad profesional. Esta primera hipótesis se ha visto refrendada, por una parte, analizando la bibliografía de SB y SpS en los capítulos 2 y 3 respectivamente. Nos ha resultado, como poco, extraño la extrema dificultad para encontrar definiciones sobre ambas modalidades de traducción. La mayoría de ellas se refieren a la técnica, a la tecnología empleada,

exclusivamente a los fines perseguidos; en muy pocas ocasiones encontramos un concepto superordinado del que parta la definición, es decir, ningún autor utiliza la fórmula de definición por excelencia IS A a la que sigue la modalidad de traducción o tipo de traducción. Más bien lo que predomina son términos como *técnica*, *práctica*, *servicio de apoyo* y un largo etcétera. Excepto honrosas excepciones, el SpS no se ha estudiado desde el proceso traductor en su totalidad, intentando la identificación del TO, la descripción de las estrategias cognitivas y traductológicas, la descripción asimismo del producto traducido, esto es, las estructuras gramaticales recurrentes empleadas. Sino que se ha realizado siempre de forma fragmentada ofreciendo alguno de los aspectos involucrados en todo el proceso. En esta tesis hemos cumplimentado el objetivo 1 de la hipótesis primera a lo largo de los capítulos 2 y 3, donde la revisión bibliográfica nos ha aportado información acerca de esas sospechas.

El objetivo 2 de la hipótesis primera se ha visto cumplido en diferentes capítulos, ya que hemos presentado una revisión conceptual en la que cuestionábamos la condición de inferioridad epistemológica y conceptual del SpS y hemos analizado las características intersemióticas de ambas modalidades para concluir que existen más rasgos cualitativos que las distinguen en el ámbito semántico que aquellos rasgos que comparten. Para ello, nos hemos basado en el capítulo 3, por un lado, en la clasificación descriptiva de Holmes (1972) y, por otro, en la novedosa aportación de Jekat *et al.* (2014) cuyos cuatro parámetros que, según los autores, distinguen la traducción accesible del resto de modalidades, nos han ayudado a determinar el grado de cumplimiento de cada una de estas dos sub-modalidades. No consideramos el tema cerrado; muy al contrario, lo consideramos absolutamente abierto y muy necesitado de futuras investigaciones al respecto. Sin embargo, es de justicia pensar que en el debate sobre la definición y composición del texto original por ejemplo, que en el debate abierto se han de seguir introduciendo parámetros de diversa naturaleza y no seguir incidiendo en la repetición de los tradicionales. Quisiéramos recordar además que a ello hemos contribuido con nuestro capítulo 4, en una arriesgada incursión en un ámbito completamente desconocido para nosotros como es el que une la Física del Sonido con la Percepción de este fenómeno. También analizando la bibliografía sobre el sonido en el cine, hemos planteado la inconveniencia de que los tres componentes de la banda sonora filmica, esto es, *diálogos*, *música* y *efectos sonoros* o *ruidos* (Bordwell y Thompson, 2010; Flückinger, 2001) sean considerados por la norma como información contextual, independientemente del hecho de que se desconozca a qué se refieren los

autores con este término. Esto nos lleva a nuestra hipótesis segunda basada en las afirmaciones de Munday de que *la normativa y las directrices disponibles no son las más apropiadas para avanzar en materia de calidad y homogeneidad del SpS*. De hecho, una somera y superficial lectura de la norma UNE 153010 nos ha aportado, en el capítulo tercero, elementos suficientes para refrendar esta hipótesis segunda, donde se ha comprobado que la norma, a la que reconocemos un esfuerzo o primer intento de guiar la actividad traductora hacia la senda de la homogeneidad, intentando ofrecer un instrumento que paliará la dispersión existente antes del año 2003/2012, no está concebida como instrumento de análisis exhaustivo del proceso traductor del SpS, ergo se autoincapacita para ofrecer directrices en este sentido. Nuestro análisis de la norma ha corroborado el hecho de que los parámetros y los componentes que se estudian son siempre los mismos (Zarate, 2014), sin que exista un verdadero avance que enriquezca y mejore la calidad de otros aspectos. Este objetivo cumplido, de nuevo requiere, evidentemente, posteriores análisis e investigaciones amén de una norma nueva que incluya los aspectos del proceso traductor.

Entramos de lleno a continuación en lo que ha supuesto para nosotros el grueso de nuestro trabajo doctoral y que se inicia en el capítulo 4, pero tiene sus refrendos metodológicos en el 5 y en el 6. Veamos: somos conscientes de que se aproxima a la osadía, declarar que la actividad profesional que desemboca en el SpS se realiza de forma dispersa y metodológicamente poco homogénea. Sin embargo, en el capítulo 4, nos hemos adentrado en el análisis de la física del sonido y hemos podido comprobar que éste es un fenómeno que tiene, por un lado, un componente estructural en el que se incluye la *fente sonora* y el *proceso de transmisión*, que contiene las ondas sonoras y sus características y, por otro, un componente funcional-cognitivo, caracterizado por la naturaleza fisiológica del receptor. Ambos componentes condicionan al receptor en la interpretación de los estímulos que recibe y a actuar en consecuencia reaccionando, gracias a las emociones básicas (miedo, alegría, tristeza, etc.) ante estos estímulos acústicos, a la vez que experimenta un tipo de placer u otros estados emocionales ante lo que se interpreta como un peligro. Estos conocimientos sobre el componente audio de nuestro texto original, nos ha permitido realizar el objetivo 1 de la hipótesis tercera, de modo que, al conocer mejor la naturaleza de una parte importante, diríamos que fundamental, de nuestro TO, al conocer eso hayamos sido capaces de seleccionar aquellas estructuras del sonido que resulten ser más relevantes para la traducción, categorizarlas y atribuirles cualidades no de forma arbitraria, sino consecuentes con lo

estudiado en el capítulo 4, creando así una estructura semántica o terminológica que puede ayudar a los futuros traductores a decidir cuándo es posible, pueden o deben y en ese orden de posibilidad y probabilidad, atribuir a un determinado sonido una cualidad determinada. Evitaríamos así, que se pueda traducir un determinado tipo de música como “música de persecución”.

Si los subtituladores realizan la representación del conocimiento general del sonido a base de relacionarla con expresiones lingüísticas, este proceso tiene que basarse en el conocimiento de estos estímulos que el cerebro interpreta funcionalmente. Los estudios de cine son muy conscientes de este hecho, tal como anunciamos en la última parte del capítulo 4, respondiendo así al objetivo segundo de la hipótesis tercera. De hecho, para dar respuesta de forma completa a este objetivo 2, se han presentado una serie de reflexiones a modo de conclusiones y en forma de tablas (pp. X), en las que relacionamos las características estructurales del sonido y su correspondiente definición con el tipo de sonido al que se le atribuye una serie de cualidades para finalmente indicar asimismo, la forma de percepción por parte del receptor. Estas indicaciones proponen una forma nueva de analizar el sonido para su posterior traducción a palabras. De nuevo somos muy conscientes de que este objetivo solo marca los inicios de una nueva sublínea de investigación que, al igual que en la AD se relacionan las imágenes con las palabras que las traducen, en este caso, empezamos a relacionar el sonido con las palabras que lo traducen. En el apartado de futuras líneas de investigación posibles análisis futuros de este fenómeno.

Llegados pues a la última parte del proceso traductor, esto es, el texto meta, culminación de este proceso multimodal y cognitivo altamente complejo, estamos en condiciones de responder a lo que ha supuesto nuestro objetivo tercero de la hipótesis tercera. Una vez revisada la bibliografía científica especializada de este proceso traductor, hemos detallado los datos sobre qué se traduce del texto original y cómo se traduce al texto meta. Sin embargo, este proceso de aprendizaje nos motivó para iniciar una nueva línea de investigación, en este caso, metodológica. Conocíamos, efectivamente por el capítulo tercero, lo que supuestamente se traducía y cómo se traducía en palabras de los investigadores especializados en este tema (XX). Sin embargo, estábamos muy seguros de que corroborar esto suponía la compilación de un corpus representativo de textos accesibles para personas sordas que nos permitiría recabar datos generales sobre la propia naturaleza del proceso (objetivo 4.1. de la hipótesis tercera). No conformes con esto, deseábamos indagar sobre los aspectos que

realmente caracterizaban el proceso de traducción, en el sentido de conocer y destacar de forma muy precisa o todo lo precisa que nos permitiera el corpus, aquellos elementos de naturaleza semántica que el profesional de la traducción selecciona precisamente porque los considera los más relevantes del texto original. Además, descubrir, dentro de todo el espectro de técnicas que se pueden utilizar según los estudiosos del tema (XXX), cuáles son las realmente son aplicados por los traductores. Estos dos objetivos tan ambiciosos requerían la creación de un sistema de etiquetado semántico que reflejara los dos niveles mencionados: el nivel que representa el contenido en modo audio y, por otro, el nivel que representa las diferentes formas de traducción interlingüística, intersemiótica e intralingüística; lo que daría respuesta al objetivo 4.2 de la hipótesis tercera y que hemos detallado y desgranado ampliamente en el capítulo 5 de esta tesis doctoral, donde se da cuenta de la naturaleza y función de todas y cada una de las etiquetas, además de clasificarlas de acuerdo con los objetivos que han de cumplir en el corpus anotado. Todo esto no habría sido posible sin la herramienta de análisis cualitativo de datos *MAXQDA*, que ha resultado un estupendo descubrimiento para el anotado de nuestro corpus multimodal, lo que demostramos en el mismo capítulo.

Es ya el capítulo 6 el que arroja los primeros resultados de la aplicación de estos métodos empíricos. Se ha descubierto que, efectivamente, la excesiva diversidad que se pretendía demostrar, existe, tanto en la selección de elementos del texto original por parte de los subtituladores para su posterior traducción, como en la aplicación de las diferentes estrategias que se utilizan o lo que resulta incluso más sorprendente y relevante, las expresiones lingüísticas o patrones gramaticales recurrentes que se utilizan para reflejar el mismo fenómeno en el texto original. Imaginemos que un traductor científico-técnico para la traducción de *DNA ladder*, utilice en lugar de cadena de ADN en español, multitud de diferentes términos y distintos registros en textos especializados. Resultaría una aberración traductora. Pues bien, eso es lo que ocurre en la SpS, donde encontramos, para un mismo tipo de sonido en un mismo tipo de texto (filme), con la misma funcionalidad (género filmico), traducciones muy diferentes desde el punto de vista formal y funcional. Ha quedado sobradamente demostrado la infinidad de formas de traducir un mismo concepto, en una misma película, incluso por un mismo traductor. No sabemos si ello se debe a la necesidad de no repetirse, es decir, a un intento de que el estilo del TM no sea redundante y no resulte incómodo. Sin embargo, estas soluciones, aparentemente bien intencionadas, lo que denotan es un desconocimiento por parte del subtitulador, si es que ese fuera el motivo, de la

habilidades y capacidades diferentes de su receptor. Es decir, el subtitulador debe conocer el hecho de que la excesiva carga cognitiva en el mensaje hace que este resulte inaccesible. Una variación lingüística acentuada no hace sino acrecentar la brecha entre el propósito de hacer accesible un sonido y el grado de cumplimiento del mismo. Esto se detalla en el apartado 6.2 y 6.3. de la tesis y responde al objetivo 4.3. de la hipótesis tercera.

El procesamiento y la interpretación de los resultados obtenidos en el capítulo 6 nos han permitido obtener además unos primeros datos empíricos sobre las prácticas actuales del SpS en el panorama español. En cada uno de los diferentes análisis se han puesto de manifiesto unos resultados que muestran las tendencias más frecuentes en la selección de sonidos, así como en la activación de determinadas estrategias.

A pesar de que a lo largo del capítulo sexto ya se ha recogido el análisis y la interpretación de los resultados de la aplicación del etiquetado semántico creado ex profeso para este trabajo, creemos conveniente incluir en esta apartado de conclusiones a modo de resumen, una selección de lo más destacado de todo el proceso de análisis llevado a cabo.

Recordemos que hemos realizado cuatro tipos de análisis distintos: frecuencia de uso de etiquetas tanto de cada película individual, como del corpus general de las treinta películas que lo componen. A este primer análisis se le han añadido otros que han resultado ser incluso más interesantes: se ha diferenciado por diferentes grupos profesionales y por géneros filmicos.

A continuación, comentaremos los resultados más llamativos diferenciando entre las diferentes categorías que componen nuestra jerarquía de etiquetado, es decir, *nivel 1: contenido audio* y *nivel 2: técnicas de traducción*.

En el *plano narrativo*, las estadísticas muestran la distribución de los dos subplanos narrativos que lo componen: el *diegético* y el *extradiegético*. El hecho de que la primera etiqueta arroje cifras tan altas en frecuencia no ha sido una sorpresa, puesto que sabíamos de antemano que los diálogos son el componente más habitual de la banda sonora filmica y que, a pesar del hecho de que el sonido es el componente al que más importancia han de otorgarle los sordos, no es menos cierto que sin diálogo es imposible conocer la trama. Sin embargo, hemos observado que los sonidos extradiegéticos también están muy presentes en los subcorpus de *Navarra de cine*, *Cine para todos* y *Otros*, aunque especialmente en el primero de ellos. La primera empresa sin embargo, parece otorgar una importancia clara al sonido extradiegético, dado que sus cifras están

muy por encima de las del resto de empresas. Lamentablemente, no hemos realizado entrevistas a los responsables de cada empresa, hecho al que dedicaremos tiempo en nuestras futuras líneas de investigación.

Si atendemos a los datos arrojados en el *plano físico*, que, recordemos recoge las fuentes sonoras del discurso fílmico, la categoría *natural* prevalece considerablemente frente a *artificial*, lo que se debe a que *natural* incluye la etiqueta lenguaje. En el futuro, posiblemente esta etiqueta de lenguaje bien se ubique aparte, bien se elimine, dado que distorsiona en parte los resultados finales.

En cuanto a los componentes *música y objeto*, prevalece la segunda frente a la primera, a pesar del papel tan relevante que desempeña la música en los productos audiovisuales. Parece lógico que *humano* destaque ante *animal* y *naturaleza*. Dentro de esta subdivisión, sobresalen las dos categorías que pertenecen a *paralenguaje, voz y alternantes*. Sin embargo, conviene hacer una revisión más detallada sobre estas dos etiquetas ya que, por los resultados, ha habido errores de etiquetado en estas categorías. En otras ocasiones, por el contrario, como hemos visto en el capítulo seis, esta etiqueta un fenómeno que consideramos muy importante y que centrará otra línea de futuras investigaciones. Nos referimos al caso de la interpretación subjetiva de un fenómeno. Por ejemplo, no nos parece adecuado que cuando un personaje tartamudea debido a que esté ebrio, a la persona sorda se le indique directamente (EBRIO).

El análisis estadístico de las técnicas de traducción reveló que la más recurrente es la *traducción intralingüística*, seguida de *traducción intersemiótica* y, por último, con un claro índice de concurrencia menor *traducción interlingüística*.

En España se sigue una política de doblaje del material fílmico. El subtulado para personas sordas se realiza por lo general de la versión doblada del filme, por lo que se trata de un proceso de traducción intralingüística. Este hecho se refleja claramente en la composición de nuestro corpus. Por este motivo, no es de extrañar que esta modalidad de traducción sea la más dominante en los resultados. Además de esto, recordemos que la técnica *traducción literal* está incluida dentro de esta modalidad, que tal como hemos visto en todos los análisis referentes al nivel 2 destacaba enormemente antes las demás estrategias. A pesar de que estos datos nos pueden llevar a la desvirtualización de los mismos, vemos positivo que destaque, ya que esto significa que, por un lado, se siguen las directrices de la norma UNE 153010 (2012) que indica claramente que se debe realizar la *traducción literal* siempre que sea posible y, por otro

lado, que las exigencias demandadas por la propia comunidad sorda parece que se tienen en consideración.

En *traducción intersemiótica* destacan las estrategias *categorización*, *atribución* y *explicación*. Mediante estas tres técnicas se pretende expresar verbalmente todos aquellos sonidos presentes en el filme, ya sean diegéticos o extradiegéticos, y que pueden ayudar a la mejor comprensión de la película. Su alta ocurrencia de frecuencia nos ha llevado a reflexionar sobre estas tres categorías que fueron creadas en un principio de forma intuitiva. Lo que más nos interesa de este etiquetado no es solamente su frecuencia, sino saber qué sonidos han sido identificados en el filme, qué estrategia se ha utilizado para su traducción y, sobre todo, cómo el subtitulador profesional lo ha expresado verbalmente.

Asimismo, hemos llegado a la conclusión de que por regla general se tienen en cuenta las directrices de la norma UNE 153010 (2012), excepto en los casos de *mayúscula/minúscula* y *ubicación*. Sin embargo, desconocemos si el uso no normativo de estas categorías se deben a fallos del subtitulador o a que las diferentes empresas posean un manual interno que desconozcamos.

Por último, en la *traducción intralingüística*, además de la gran frecuencia de *traducción literal*, se han observado diversos casos en los que sí se recurre al empleo de las otras cuatro técnicas restantes. Este hecho se pone especialmente de manifiesto en el *género infantil*, en el cual hemos observado que parecen tenerse en cuenta las propias características del público meta, cuyas velocidades de lectura son menores.

Antes los datos tan llamativos de la supremacía de las etiquetas *diegético* y *lenguaje* (nivel 1: contenido audio) y *traducción literal* (nivel 2: técnicas de traducción), hemos llegado a la conclusión de que tenemos que modificar nuestro árbol de etiquetas, así como reubicar algunas categorías.

Estos resultados han permitido, en primer lugar, realizar una descripción de las tendencias actuales en las prácticas del subtitulado para personas sordas de material fílmico en España. Dicha descripción ha constituido el punto de partida para el diseño de los estudios de recepción de esta modalidad de traducción. Por otra parte, el etiquetado semántico de los textos fílmicos llevado a cabo constituye un recurso de gran utilidad y valor para la práctica profesional y la formación en SpS, pues ha permitido establecer una relación conceptual entre los componentes del texto fílmico original (texto origen) y el subtitulado (texto meta) que podría emplearse para la indexación de

segmentos textuales, tanto del filme original como del subtulado o de ambos simultáneamente, a partir de patrones de búsqueda específicos.

El impacto social de estos resultados será una mayor difusión de los principios de la accesibilidad universal que esperamos repercuta en las instituciones y empresas de difusión de la cultura y el conocimiento y conlleve un aumento considerable de las medidas destinadas a mejorar el acceso a sus productos y servicios por parte de las personas con discapacidad sensorial.



## BIBLIOGRAFÍA

AENOR (2003). Norma UNE 153010. *Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva. Subtitulado a través del teletexto*. Madrid: AENOR.

AENOR (2012). Norma UNE 153010. *Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva*.

Alcaraz, M. J. (ed.) (2010): *Significado, emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música*. Madrid: Machado Libros.

Alexandre, E. (2013): *Tus sonidos nos pueden enseñar matemáticas*. Disponible en: <http://enriquealexandre.es/2013/02/12/tus-oidos-nos-pueden-ensenar-matematicas/>

Altman, R. (1992): *Sound Theory, Sound Practice*. Nueva York, Londres: Routledge.

Alton Everest, F. y K. C. Pohlmann (2009): *Master Handbook of Acoustics*. Nueva York: Mc Graw Hill

Arjona Jiménez, G. (2013): *La accesibilidad es de tod@s*. Blog disponible en: <http://laaccesibilidadesdetodos.blogspot.com.es/>

Arnáiz Urquiza, V. (2012): "Los parámetros que identifican el subtitulado para sordos. Análisis y clasificación". *MonTI (Monografías de Traducción e Interpretación) 4*, pp. 103-132. Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=265125413005>>

Arnal, Luc H.; Flinker, Adeen; Kleinschmidt, A.; Giraud, A. L.y D. Poeppel (2015): "Human Screams Occupy a Privileged Niche in the Communication Soundscape". *Current Biology* 25, pp. 1-6.

Balbuena Torezano, M. C. (2009). "Estrategias de la traducción audiovisual: el subtitulado de Das Leben der Anderen". *Estudios de traducción: perspectivas*. Fráncfort del Meno: Peter Lang, pp. 208-222.

Ballas, A. (1993): "Common factors in the identification of an assortment of brief everyday sounds". *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 19 (2), pp. 250–267.

Ballester Casado, A. R. (2001): "Doblaje y nacionalismo. El caso de Sangre y Arena". En Chaume, F. & R. Agost (eds.). *La traducción en los medios audiovisuales*, Castelló de la Plana. Publicacions de la Universitat Jaume I.

Bartoll, E. (2008): *Paramètres per a una taxonomia de la subtitulació*. Tesis doctoral inédita. Universitat Pompeu Fabra.

Bartoll, E. (2012): *La subtitulació. Aspectes teòrics i pràctics*. Vic: Eumo Editorial.

Bernstein, L. (2009): *El maestro invita a un concierto*. Madrid: Siruela.

Bindé, J. (2005): *Hacia las sociedades del conocimiento*. UNESCO, Francia. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001419/141908s.pdf>

Bogucki, L. (2013): *Areas and Methods of Audiovisual Translation Research*. Fráncfort del Meno: Peter Lang.

Bordwell, D. y K. Thompson (2010): *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona: Paidós.

Bravo Gozalo, J. M. (2011): "Las nuevas tendencias de la traducción cinematográfica". En Di Giovanni (ed.) *Diálogos intertextuales 5: Between Text and Receiver: Translation and Accessibility. Entre texto y receptor: traducción y accesibilidad*. Fráncfort del Meno, Berlín, Berna, Bruselas, Nueva York, Oxford, Viena: Peter Lang, pp. 21-56.

Caamaño, M. y Ferreira, M. A. V. (2006): "Sociología de la discapacidad: una propuesta teórica crítica". En *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales*, 13. Universidad Complutense de Madrid.

Cabero Almenara, J. (2000): "Las nuevas tecnologías en la Sociedad de la Información". En *Nuevas tecnologías aplicadas a la educación*. Madrid: Síntesis Educación, pp. 1-20.

Caimi, A. (2008): "Audiovisual translation and language learning: The promotion of intralingual subtitles". *JoSTrans, The Journal of Specialised Translation*, 6, pp. 85-98.

Cambra i Vergés, C. (2006): *Los subtítulos en televisión: ¿facilitan a los adolescentes sordos la comprensión de los programas?*. FIAPAS (Federación Española de Asociaciones de Padres y Amigos de los Sordos): 110, 28-31.

Canetti, E. (1995): *Die gerettete Zunge. - Die Fackel im Ohr. - Das Augenspiel*, Múnich: Carl Hanser Verlag.

Casetti, F. (1994): *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.

Centro Español del Subtitulado y la Audiodescripción (CESyA) (2014): *Seguimiento del subtitulado y la audiodescripción en la TDT*. Disponible en: <http://www.cesya.es/files/documentos/InformeAccesibilidadTDT2014.pdf>

Chaume Varela, F. (2003): *Doblatge i subtitulació per a la TV*, Vic, Eumo.

\_\_\_\_\_ (2004): *Cine y traducción*, Madrid, Cátedra (Signo e Imagen)

\_\_\_\_\_ (2005): "Estrategias y técnicas de traducción para el ajuste o adaptación en el doblaje". En Merino, R., Santamaría, J.M. & E.Pajares (eds.): *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción*, Vitoria-Gasteiz, Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea.

Chaves García, M. J. (2000): *La traducción cinematográfica. El doblaje*. Huelva, Publicaciones de la Universidad de Huelva.

Chesterman, A. (1997): *Memes of Translation*, Amsterdam: John Benjamins.

Chica Núñez, A. J. (2013): *La imagen dinámica. Parámetros de análisis para su traducción*. Tesis doctoral inédita. Universidad Pablo de Olavide.

Chion, M. (1993): *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.

----- (1999): *El sonido*. Barcelona: Paidós.

----- (2008): *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.

Cronin, M. (2010): "The translation crowd". *Revista Tradumàtica* 8. Disponible en: <http://www.fti.uab.es/tradumatica/revista/num8/articles/04/04.pdf>

Cuadrado Méndez, F. J. (2013): "Los procesos de auricularización en el cine". *Revista Comunicación*, 11 (1), pp. 24-39.

Dart, T. (2002): *La interpretación de la música*. Madrid: Machado Libros.

Duran Castells, J. (2012): "Los recursos auditivos del cine y el audiovisual". En Gustems Carnicer (coord.), *Música y sonido en los audiovisuales*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona, pp. 101-114.

d'Ydewalle, G. y Pavakanun, U. (1997): "Could enjoying a movie lead to language acquisition?". En P. Winterhoff-Spurk & T. Van der Voort (eds.), *New Horizons in Media Psychology*. Opladen, Alemania: Westdeutscher-Verlag, GmbH, pp. 144-145.

Danan, M. (1992): "Reversed subtitling and dual coding theory: New directions for foreign language instruction". *Language Learning*, 42(4), pp. 497-527

De la Paz Calderón, V. y Salamanca Salucci, M. (2009): *Elementos de la Cultura Sorda: una base para el currículum intercultural*. Disponible en: [http://www.cultura-sorda.eu/resources/deLaPaz\\_Salamanca\\_Elementos\\_cultura\\_sorda\\_2009.pdf](http://www.cultura-sorda.eu/resources/deLaPaz_Salamanca_Elementos_cultura_sorda_2009.pdf)

De Linde, Z. y Kay, N. (1999): *The semiotics of subtitling*. St. Jerome, Universidad de Michigan.

Delabastita, D. (1989): "Translation and mass communication: Film and TV translation as evidence of cultural dynamics". *Babel*, 35(4), pp. 193-218.

\_\_\_\_\_ (1990): "Translation and the Mass Media". En Bassnett, S., Lefevere, A. (eds.) *Translation, History and Culture*, Londres, Nueva York: Pinter.

Delisle, J. (1993): *La traduction raisonnée. Manuel de'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*. Col. Pédagogie de la traduction 1. Les Presses de l'Université d'Ottawa.

Di Giovanni, E. (2011): "Connecting the dots in audiovisual translation research: Translation, reception, accessibility and children". En Di Giovanni (ed.): *Diálogos intertextuales 5: Between Text and Receiver: Translation and Accessibility. Entre texto y receptor: traducción y accesibilidad*. Fráncfort del Meno, Berlín, Berna, Bruselas, Nueva York, Oxford, Viena: Peter Lang, pp. 7-20.

Díaz Cintas, J. (1997): *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.

\_\_\_\_\_ (1999): "Modalidades traductoras en los medios de comunicación audiovisual". *El contacto lingüístico en el desarrollo de las lenguas occidentales*. Ed. Aleza, M., Fuster, M. y B. Lépinette. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 85-99.

\_\_\_\_\_ (2001): *La traducción audiovisual. El subtitulado*. Salamanca, Almar.

\_\_\_\_\_ (2003): *Teoría y práctica de la subtitulación (inglés-español)*. Barcelona: Ariel

\_\_\_\_\_ (2005): "Nuevos retos y desarrollos en el mundo de la subtitulación". *Puentes* 6, pp. 13-20.

\_\_\_\_\_ (2006): "La subtitulación y el mundo académico: perspectivas de estudio e investigación". En: *Inmigración, cultura y traducción: reflexiones interdisciplinares*. Almería: Universidad de Almería, pp. 567-577.

\_\_\_\_\_ (2007): "Por una preparación de calidad en accesibilidad audiovisual". *TRANS: revista de traductología*, pp. 45-60.

\_\_\_\_\_ (ed.) (2008): *The Didactics of Audiovisual Translation*. Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamins.

\_\_\_\_\_ (2010): "Subtitling". En Gambier, Y. y L. van Doorslaer (eds.), *Handbook of Translation Studies: Volume 1*, pp. 344-349.

Díaz Cintas, J. y Remael, A. (2007): *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St. Jerome Publishing.

Eardley-Weaver, S. (2015). "Opera (Sur)titles for the Deaf and the hard-of-Hearing". En Díaz-Cintas & Joselia Neves (eds.), *Audiovisual Translation. Taking Stock*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

Eguíluz, F., Merino R., Olsen, V., Pajares, E. y J. M. Santamaría (eds.) (1994): *Transvases culturales: literatura, cine, traducción*. Vitoria: Universidad del País Vasco.

Fastl, H. y Zwicker, E. (2001): *Psychoacoustics: Facts and Models. Springer Series in Information Sciences*, vol.22. Berlín: Springer Verlag.

Flückiger, B. (2001): *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg: Schüren.

Fodor, I. (1976): *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*, Hamburgo, Helmut Buske.

Fung, P-C, Bonni Wing-Y. C. y C. McBride-Chang (2005). "The impact of a dialogic reading program on deaf and hard-o-hearing kindergarten and early primary-school aged students in Hong Kong". *The Journal of Deaf Studies and Deaf Education* 10 (1), pp. 82-95.

Gambier, Y. y H. Gottlieb (eds.) (2001): *(Multi)Media Translation: Concepts, Practices and Research*. Ámsterdam y Filadelfia: John Benjamins.

Gaudreault, A. y F. Jost (2001): *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

Genette, G. (1988): "The structure and functions of literary titles". *Critical Inquiry* 14: pp. 692-720.

Georgakopoulou, Y. (2010): "Challenges for the audiovisual industry in the digital age: the everchanging needs of subtitle production". *JoSTrans, The Journal of Specialised Translation*, 17, pp. 78-103

Goris, O. (1993): "The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation". *Target*, 5 (2).

Gottlieb, H. (1992): "Subtitling - A new university discipline". En C. Dollerup y A. Loddegaard (eds.), *Teaching translation and interpreting: Training talent and experience*. Ámsterdam: John Benjamins, pp. 161-169.

\_\_\_\_\_ : "Subtitling: people translating people". *Teaching Translation and Interpreting 2: Insights, aims and visions. Papers from de Second Language International Conference Elsinore, 1993*. Dollerup, C. & A. Lindegaard. Benjamins Translation Libray.

\_\_\_\_\_ (2001). *Screen Translation: Six Studies in Subtitling, Dubbing and Voice-Over*. Copenhagen: Center of Translation Studies, University of Copenhagen.

\_\_\_\_\_ (2004). "Subtitles and International Anglification". En C. Dollerup (ed.) *World of Words: A tribute to Arne Zettersten. Nordic Journal of English Studies*. (Special issue) 3 (1): pp. 219-230.

Gubern, Román (2006). *Historia del cine*. Editorial Lumen.

Gutiérrez Zuloaga, I. (1997): *Introducción a la logopedia*. Madrid: Narcea.

Guski, R. (1992): *La percepción*. Herder, Barcelona.

Gustems, J. (2012): "Análisis de las cualidades del sonido y los elementos de la música en la expresión audiovisual". En Gustems Carnicer (coord.), *Música y sonido en los audiovisuales*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona, pp. 67-92.

Gustems, J. y C. Calderón (2012): "Elementos expresivos y comunicativos de la voz en los audiovisuales". En Gustems Carnicer (coord.), *Música y sonido en los audiovisuales*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona, pp. 93-100.

Hermans, T. (1999): *Translation in Systems*. Manchester, St. Jerome Publishing.

Hurtado Albir, A. (1994): "Perspectivas de los Estudios sobre la traducción". En A. Hurtado Albir (ed.). *Estudis sobre la Traducció*, Col. "Estudis sobre la Traducció", vol. 1, Universitat Jaume I, pp. 25-41.

\_\_\_\_\_ (2001): *Traducción y traductología*, Madrid, Cátedra.

Iturmendi Morales, J. (2005): "En torno a la *Comunidad Sorda* como comunidad de aprendizaje y de prácticas de pertenencia y de fidelidad. Una aportación al debate entre comunitaristas y liberales acerca de los derechos, los valores y la Sociedad". En Storch de Gracia & J. G. Asensio (coord.). *Estatuto jurídico de las lenguas de señas en el Derecho español (Aproximaciones)*. Madrid: Editorial universitaria Ramón Areces, Colección "Por más Señas, La Llave", pp. 3-226.

Ivarsson, J. (1992): *Subtitling for the Media: A Handbook of an Art*. Simrisham: TransEdit.

\_\_\_\_\_ (2002): "Subtitling through the Ages. A Technical History of Subtitles in Europe", *Language International*, April 2002, pp. 6-10.

Ivarsson, J. y M. Carroll, (1998): *Subtitling*. Simrisham: TransEdit.

Izard, N. (1992): *La traducció cinematogràfica*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Centre d'Investigació de la Comunicació.

\_\_\_\_\_ (2001): "La subtitulación para sordos del teletexto en Televisión Española". En Lorenzo, L. & A. Pereira (eds.). *Traducción subordinada inglés – español / galego II: el subtitulado*. Vigo: Servicio de Publicacións de la Universidade de Vigo, pp. 169-194.

Jekat, S. J., Jüngst H., Schbert K. y C. Villiger (eds.) (2014): *Sprache berrierefrei gestalten*. Berlin: Fran & Timme.

Jiménez Hurtado, C. (2010a). "Fundamentos teóricos del análisis de la AD". En Jiménez Hurtado, C., Rodríguez Domínguez, A. y C. Seibel (eds.), *Un corpus de cine. Teoría y práctica de la audiodescripción*. Granada: Ediciones Tragacanto, pp. 13-56.

\_\_\_\_\_ (2010b). "Fundamentos metodológicos del análisis de la AD". En C., Rodríguez Domínguez, A. y C. Seibel (eds.), *Un corpus de cine. Teoría y práctica de la audiodescripción*. Jiménez Hurtado, Granada: Ediciones Tragacanto, pp. 13-56.

Jorge Figueroa, N. (1998): "Lengua de Signos Española: Métodos de Transcripción y Análisis Gramatical (I)". *Interlingüística (Asociación de Jóvenes Lingüistas*, 9, pp. 145-150.

Karamitroglou, F. (1998): "A proposed set of subtitling standards in Europe". *Translation Journal*, 2(2), pp. 1-15.

\_\_\_\_\_ (2000): *Towards a Methodology for the Investigation of Norms in Audiovisual Translation*. Ámsterdam y Atlanta: Rodopi.

Kato, K. y A. Ito (2013): "Acoustic features and auditory impressions of death growl and screaming voice. *IEEE, Ninth International Conference on Intelligent Information Hiding and Multimedia Signal Processing*, pp. 460-463.

Konstantinidou, A. (2012): "La física del sonido". En Gustems (coord.), *Música y sonido en los audiovisuales*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona, pp. 33-48.

Kozloff, S. (2000): *Overhearing Film Dialogue*. University of California Press.

Kyle J. y B. Woll (1985): *Sign Language*. Cambridge: Cambridge University Press.

Labrada, J. (2009): *El sentido del sonido: la expresión sonora en el medio audiovisual*. Barcelona: Alba Editorial.

Ladd, P. (2003): *Understanding Deaf Culture. In Search of Deafhood*. Toronto: Multilingual Matters.

Lambert, J. (1995): "Literary translation. Research update". En Marco Borillo, J. (ed). *La traducció literària*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, pp. 19-42.

Lambourne, A. (2006): "Subtitle respeaking: A new skill for a new age. *Intralinea*". *Special Issue: Respeaking 2006*. Disponible en: [http://www.intralinea.org/specials/article/Subtitle\\_respeaking](http://www.intralinea.org/specials/article/Subtitle_respeaking)

Lane, H. (1993): *The Mask of Benevolence*. Nueva York: Random House.

Lecuona, L. (1994): "Entre el doblaje y la subtitulación: la interpretación simultánea en el cine". En F. Eguíluz, R. Merino, V. Olsen, E. Pajares y J.M. Santamaría (eds.), *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*, Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, Vitoria, pp. 279-286

Lemaitre G., Susini P., Winsberg, S. y S. McAdams (2007): "The Sound Quality of Car Horns: A Psychoacoustical Study of Timbre". *Acta Acustica United with Acustica*, 93, pp. 457-468.

Lensing, J. U. (2009): *Sound-Design, Sound-Montage, Soundtrack-Komposition – Über die Gestaltung von Filmmton*. Berlín: Schiele und Schön

Llinares, F. (2012): "El sonido como recurso expresivo en los audiovisuales". "La física del sonido". En Gustems (coord.), *Música y sonido en los audiovisuales*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona, pp. 135-146.

Lomheim, S. (1995): L'écriture sur l'écran: strategies de sous-titrage à NRK: une étude de cas. En: *FIT Newsletter-Nouvelles de la FIT*, 14 (3-4), pp. 288-293.

López Torrijo, M. (2005): *La educación de las personas con sordera. La escuela oralista*. Valencia: Martín Impresores S.L.

Lorenzo García, L. (2010): "Criteria for elaborating subtitles for deaf and hard of hearing children in Spain: A guide of good practice". En Orero, P & A. Matamala (eds.). *Listening to Subtitles: Subtitles for the Deaf and Hard of Hearing*. Fráncfort del Meno: Peter Lang, pp. 139-147.

Lorenzo García, L. y A. Pereira Rodríguez (2011): "Deaf children and their access to audiovisual texts: school failure and the helplessness of the subtitler". En: Di Giovanni (ed.) *Diálogos intertextuales 5: Between Text and Receiver: Translation and Accessibility. Entre texto y receptor: traducción y accesibilidad*. Fráncfort del Meno, Berlín, Berna, Bruselas, Nueva York, Oxford, Viena: Peter Lang, pp. 185-201.

Marco, B. (2004): "Les tècniques de traducció (dels referents culturals): retorn per a quedar-nos-hi". *Quaderns. Revista de traducció*, 11.

Martí Ferriol, J. L. (2003). *Estudio descriptivo y comparativo de las normas de traducción en las versiones doblada y subtitulada del filme Monsters' Ball (inglés-español)*. Trabajo de investigación inédito presentado en el Departament de Traducció i Comunicació de la Universitat Jaume I.

\_\_\_\_\_ (2006). *Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y subtitulación*. Tesis doctoral presentada en la Universidad Jaume I de Castellón de la Plana.

\_\_\_\_\_ (2010): *Cine independiente y traducción*, Valencia, Tirant lo Blanc.

\_\_\_\_\_ (2012): "Nueva aproximación al cálculo de velocidades de lectura de subtítulos". *TRANS*, 16, pp. 39-48.

\_\_\_\_\_ (2013). *El método de traducción. Doblaje y subtitulación frente a frente*. Universitat Jaume I. Trama.

Martínez de Antoñana Ugarte, R. y J. M. Augusto Landa (2002). "La lectura en niños sordos: El papel de la codificación fonológica". *Anales de Psicología*, 18 (1), pp. 181-195.

Martínez Martínez, S. (en prensa). "El SpS como herramienta de acceso al conocimiento de la comunidad sorda. Aspectos culturales". Publicación de la Universidad de Málaga.

Mason, I. (1989): "Speaker meaning and reader meaning; preserving coherence in Screen Translating". En Kólmel, R. y J. Payne (eds.) *Babel. The Cultural and Linguistic Barriers between Nations*. Aberdeen: Aberdeen University Press, pp. 13–24.

Mattsson, J. (2009): *The Subtitling of Discourse Particles. A Corpus-based Study of well, you know, I mean, and like, and their Swedish Translations in Ten American Films*. Tesis doctoral, Universidad de Gotenburgo.

Mayoral, R., Kelly, D y N. Gallardo (1998): "Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation". *Meta* 33(3), pp. 356-367.

Media Consulting Group. (2007). *Study on Dubbing and Subtitling Needs and Practices in the European Audiovisual Industry*. Final Report. París y Londres.

Mesgarini, N. y E. F. Chang (2012): "Selective cortical representation of attended speech in multi-taker speech perception". *Nature*, 10, pp. 233-236.

Metz, C. (1973): *Essais sur la Signification au Cinéma*. Vol. 1, París: Klincksieck.

\_\_\_\_\_ (1980): "Aural Objects". *Cinema/Sound*, Yale French Studies, nº 60, 24-32

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

Munday, J. (2012): *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*. Londres: Routledge.

Naciones Unidas (2007): *Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad*. Disponible en: [http://www.ohchr.org/Documents/Publications/AdvocacyTool\\_sp.pdf](http://www.ohchr.org/Documents/Publications/AdvocacyTool_sp.pdf)

Neves, J. (2005): *Audiovisual Translation: Subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing*. University of Surrey-Roehampton: Tesis doctoral, Disponible en: <http://roehampton.openrepository.com/roehampton/handle/10142/12580>.

\_\_\_\_\_ (2007). "Of Pride and Prejudice: The divide between subtitling and sign language interpreting on television". En Leeson, L. & G. Turner (eds.), *The Sign Language Translator & Interpreter (SLTI)* 1 (2), pp. 251-274.

Neves, J. y L. Lorenzo García (2007): "La subtitulación para s/Sordos, panorama global y prenормativo en el marco ibérico". *TRANS*, 2, pp.95-113.

Newmark, P. (1988): *A Textbook of Translation*. Londres, Prentice Hall, trad. V. Moya (1992): *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra.

Nieto, J. (1996): *Música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: Publicaciones y Ediciones SGAE.

O'Hagan, M. (2009): "Evolution of User-generated Translation: Fansubs, Translation Hacking and Crowdsourcing". *The Journal of Internationalisation and Localisation* 1: 94-121.

Oporto Jara, I. y C. Vergara Rubio (2008): *Hijo... ¿me escuchas? Discapacitados Auditivos formando cultura en un mundo de oyentes: Una experiencia de Trabajo Social en el CECASOV*. Tesis doctoral: Centro de Estudios y Capacitación para Sordos de Valparaíso.

Orero Clavero, P. (2005): "La inclusión de la accesibilidad en comunicación audiovisual dentro de los estudios de traducción audiovisual". *Quaderns de Traducció* 12, pp. 173-185.

Orero, P., Pereira A. y F. Utray (2007): "Visión histórica de la Accesibilidad en los medios en España". *TRANS*, 11, pp. 31-43.

Oviedo, A. (2006a): *¿Lengua de señas, lengua de signos? Razones para una denominación*. Disponible en: <http://www.cultura-sorda.eu/22.html>

\_\_\_\_\_ (2006b): *La vida y obra de Juan Pablo Bonet (1573-1633)*. Disponible en: <http://www.cultura-sorda.eu/22.html>

\_\_\_\_\_ (2006bc): *La vida y la obra de Samuel Heinicke (Alemania, 1727-1790)*. Disponible en: <http://www.cultura-sorda.eu/22.html>

Padden, C. (1980): "The deaf community and the culture of Deaf people. En, C. Baker & R. Battison (eds.). *Sign Language and the Deaf Community*. Silver Spring: National Association of the Deaf.

Patiño, L.M., A. Oviedo y B. Gerner de García (eds.) (2001): *El estilo Sordo*. Cali: Universidad del Valle.

Pazó Lorenzo, I. (2011): "La adaptación del subtítulo para personas sordas". En Di Giovanni, E. (ed.), *Between Text and Receiver: Translation and Accessibility*. Fráncfort del Meno: Peter Lang, pp. 203-216.

Pedersen, J. (2011). *Subtitling Norms for Television. An Exploration Focussing on Extralinguistic Cultural References*. Ámsterdam y Filadelfia: John Benjamins.

Peña Roldán, M. L. (2009): "El consejo nacional de la discapacidad. La oficina permanente especializada: consultas y quejas en materia de televisión y ocio". *Accesibilidad a los contenidos audiovisuales para personas con discapacidad Amadis '09*. Real Patronato sobre Discapacidad, pp. 67-74.

Pequerrecho Subtitulación, S.R.L. (2013): *Estudio de eficiencia y optimización del subtitulado para sordos*. Disponible en: <http://www.audiovisual451.com/wp-content/uploads/EstudioSPS.pdf>

Pereira Rodríguez, A. (2005a): "El subtitulado para sordos: estado de la cuestión en España". *Quaderns*, 12, pp. 161-172.

\_\_\_\_\_ (2005b): "Evaluamos la norma UNE 153010: Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva. Subtitulado a través del teletexto". *Puentes*, 6, pp.21-26.

Pereira Rodríguez, A. y L. Lorenzo García (2006): "La investigación y formación en accesibilidad dentro del ámbito de la traducción audiovisual". En Gonzalo C. & P. Hernández (coords.), *Corcillum. Estudios de traducción, lingüística y filología dedicados a Valentín García Yebra*. Madrid: Arco/Libros, pp. 649-658.

Pérez Payá, M. (2015): *Guión cinematográfico audiodescritivo: un viaje de ida y vuelta*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Granada.

Polack, J.D., Castellengo, M., Maffiolo, V., Guastavino, C. y B. F. G. Katz (2004): "Soundfield reproduction: the limits of physical approach. *Proceedings of the Joint Congress CFA/DAGA'04*.

Pollard, C. (2002) "The art and science of subtitling", *Language International April 2002*; pp. 24-27.

Pommier, C. (1998): *Doublage et postsynchronisation*. París: Ed. Dujarric.

- Porta, A. (1998): "Cine, música y aprendizaje significativo". *Comunicar*, 11, pp. 106-113.
- Poyatos F. (2004): *La comunicación no verbal*. Madrid: Istmo.
- Prada González, M. (2004): *Buscando a Nemo: propuesta de subtitulado para sordos a partir del análisis crítico de cuatro casos reales*. Trabajo de fin de carrera inédito. Universidad de Vigo
- Regalado Hens, J.M. (2013): *El reflejo de la traducción (inglés-español) de referencias culturales en los fansubs de la serie Cómo conocí a vuestra madre*. Trabajo fin de máster inédito. Universidad de Sevilla.
- Reyes Lozano, J. (2007): *La traducción del cine para niños. Proyecto de un estudio sobre recepción*. Trabajo fin de máster inédito. Universidad de Granada.
- Risset, J. C. y D. L. Wessel (1999): "Exploring of Timbre by Analisis and Synthesis". En D. Deutsch (ed.), *The Psychology of Music*, 2ª edición. San Diego: Academic Press.
- Rodríguez, Á. (1998): *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Rodríguez González, M. Á. (1992): *Lenguaje de signos*. Madrid: CNSE/Fundación ONCE.
- Romero-Fresco, P. (2009): "More Haste Less Speed: edited vs. verbatim respeaking". En *Vigo International Journal of Applied Linguistics (VIAL)*, VI, pp. 109-133.
- \_\_\_\_\_ (2011). *Subtitling through Speech Recognition. Respeaking*. St. Jerome Publishing. Manchester y Kinderhook.
- Ruiz, J. J. (2010): *El sonido en el cine. Aproximación a un análisis integrado de la banda sonora cinematográfica*. Trabajo de investigación inédito. Universidad de Valencia.
- \_\_\_\_\_ (2011): *Soundsthetics. Reflexiones sobre cine y estética del sonido*. Disponible en: <http://soundsthetics.blogspot.com.es/>

Rumsey F. y T. McCormick (2014): *Sonido y grabación*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión.

Sacks, O. (2003): *Veo una voz: viaje al mundo de los sordos*. Barcelona: Anagrama

Sahlin, I. (2001): *Tal och undertexter i textade svenska tv-program: Probleminventering och förslag till analysmodell*. Tesis doctoral. Universidad de Gotenburgo.

Saldarriaga Bohórquez, C. C. (2014): *Personas sordas y diferencia cultural. Representaciones hegemónicas y críticas de la sordera*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de Colombia.

Sanz Escudero, M. L. (2009): "Accesibilidad de las personas con discapacidad auditiva al cine". En *Accesibilidad a los contenidos audiovisuales para personas con discapacidad Amadis '09*. Real Patronato sobre Discapacidad, pp. 53-58.

Schjoldager, A. (2008): *Understanding translation*. Academica: Aarhus.

Schröter, T. (2005): *Shun the pun, rescue the rhyme? The dubbing and subtitling of language-play in film*. Tesis doctoral. Universidad de Karlstad.

Séguillon, D. (1996): "Deaf Education at the National Institute of Paris: A Story of Sound and Fury". En R. Fischer y T. Vollhaber (eds.), *Collage. Works on International Deaf History*. Hamburgo: Signum, pp. 257-274.

Sergi, G. (2004): *The Dolby Era: Film Sound in Contemporary Hollywood*. Manchester: Manchester University Press.

\_\_\_\_\_ (2006): "In Defence of Vulgarity: The Place of Sound Effects in the Cinema". *Scope*, 5. Disponible en: <http://www.nottingham.ac.uk/scope/index.aspx?issue%2520=5&id=129>

Siankope, J. y O. Villa (2004): *Música e interculturalidad*. Madrid: Catarata.

Snell-Hornby, M. (1998): *Translation Studies. an Integrated Approach*. Ámsterdam y Filadelfia: John Benjamins.

Sonnenschein, D. (2001): *Sound Design. The expressive power of music, voice and sound effects in cinema*. Studio City: Michael Wiese Productions.

Sterne, J. (2003): *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Reino Unido: Duke University Press.

Stokoe, W. (1960): "Sign Language Structure: An outline of the Visual Communication System of the American Deaf". *Language*, 37 (2), pp. 269-271.

Storch de Gracia y J.G. Asensio (2005): "Estatuto jurídico de las lenguas de señas en el Derecho español (Aproximaciones)" *Colección "Por más Señas, La Llave"*. Madrid: Editorial universitaria Ramón Areces,

\_\_\_\_\_ (2006): "Derecho a la información y discapacidad (Una reflexión aplicada a los lenguajes de los sordos)". *Revista General de Información y Documentación*, 16 (1), pp. 76-103.

Szarkowska, A. (2005): "The power of film translation". *Translation Journal*, 9 (2). Disponible en: <http://translationjournal.net/journal/32film.htm>

Talaván Zanón, N. (2009): *Aplicaciones de la traducción audiovisual para mejorar la comprensión oral del inglés*. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Tesis Doctoral.

\_\_\_\_\_ (2010). "Subtitling as a Task and Subtitles as Support: Pedagogical Applications". En J. Díaz Cintas, Matamala A. y J. Neves (eds.), *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility*. Ámsterdam: Rodopi, pp. 285-299).

Tercedor Sánchez, M., P. Lara Burgos, P. Herrador Molina, D., Márquez Linares, I. y L. Márquez Alhambra (2006): "¿Subtitulamos para todos? Propuesta de criterios para una subtitulación accesible". *Accesibilidad a los medios audiovisuales para personas con discapacidad. AMADIS'06*. Madrid: Real Patronato sobre Discapacidad, pp. 83-93.

Titford, C. (1982). "Sub-titling: constrained translation". *Lebende Sprachen* 27(3), pp. 113-116.

Valentini, C. (2006): "A Multimedia Database for the Training of Audiovisual Translators". *JoSTrans: The Journal of Specialised Translation* 6. Disponible en: [http://www.jostrans.org/issue06/art\\_valentini.php](http://www.jostrans.org/issue06/art_valentini.php)

Vázquez Ayora, G. (1977): *Introducción a la Traductología*. Washington D.C.: Georgetown University Press.

Vinay, J.P. y J. Darbelnet (1958): *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. París: Didier.

Vizcaíno Casas, F. (1998). *Celuloide casi virgen*. Barcelona: Editorial Planeta.

Wildblood, Alan (2002) 'A subtitle is not a translation: A day in the life of a subtitler', *Language International* April 2002, 40-43.

Wyatt, H. y T. Aymes (2005): *Postproducción de audio para TV y Cine*. Andoáin: Escuela de Cine y Vídeo.

# Einleitung

## 1 Einleitung

### 1.1. Allgemeine Fragestellungen der Untersuchung: angestrebte Ziele

In seinem beachtenswerten Buch aus dem Jahr 2013 *Im Schwarm. Ansichten des Digitalen* beschreibt Byung-Chul Han aus einer philosophischen Sichtweise, wie aus unterschiedlichen Perspektiven das Digitale die aktuelle Gesellschaft überschwemmt. Schon im Jahr 1936 benannte Walter Benjamin mit *Zusammenprall* die Rezeption eines Films und ersetzte damit die Bezeichnung für die Betrachtung eines Gemäldes. Wohingegen McLuhan bereits 1964 die Meinung vertrat, dass die Technik der Elektrizität unter uns wäre und wir benommen, taub, blind und stumm ihren Aufbruch mit den Anfängen bei Gutenberg betrachteten. Der Philosoph legt dar, dass etwas Ähnliches mit dem Digitalen passiert:

Wir werden durch dieses neue Medium umprogrammiert, ohne dass wir diesen radikalen Paradigmenwechsel gänzlich erfassen. Wir hinken dem digitalen Medium hinterher, das unterhalb bewusster Entscheidung unser Verhalten, unsere Wahrnehmung, unsere Empfindung, unser Denken, unser Zusammenleben entscheidend verändert. [...] Diese Blindheit und die gleichzeitige Benommenheit machen die heutige Krise aus. (ibid, 5)

In einer Gesellschaft, die den Hedonismus kultiviert und den Voyeurismus jeglicher Art praktiziert, herrschen Dispersion und Individualismus. Diese Charakterisierung des Zeitgeistes beschreibt gleichzeitig dessen Angebot an Produkten, die offensichtlich einfach, multimodal und interaktiv sein müssen, um in Übereinstimmung mit dem Produzierten konsumiert zu werden. Die Verfasser und Verteiler von multimedialen Texten bieten demnach mit einer schwindelerregenden Schnelligkeit Produkte unter der konstanten Herausforderung an, innovativ zu sein.

In Anbetracht dieser Lage ist es nicht verwunderlich, dass fast alles überholt und veraltet erscheint, dass man Strategien globalisiert, obwohl man sie doch eigentlich anpassen oder für die unterschiedlichen Gruppen und sozialen und kulturellen Gemeinschaften neu entwerfen sollte. In einer Welt, wo der Respekt gegenüber von Minderheiten selbstverständlich ist, hecheln wir neuen Produkten nach, so dass es uns unmöglich ist, gründlich und distanziert darüber nachzudenken, was sich da eigentlich ereignet und über uns herfällt. Dieses fehlende Nachdenken führt dazu, dass wir gewisse Verhaltensweisen nicht hinterfragen oder eben oberflächliche Lösungen für komplexe Probleme anwenden.

Dies scheint auch bei bestimmten Übersetzungsmodalitäten zu geschehen, die zu den Protagonisten der Übersetzung im multimedialen Umfeld geworden sind, auch wenn dies nur auf Grund der Menge von Übersetzungsprodukten so wäre. Wenn dies

nun auch bei der audiovisuellen Übersetzung geschieht, können wir uns vorstellen, was dann bei dem Thema Zugänglichkeit passiert, das, obwohl es noch nicht so sehr Fuß gefasst hat, jetzt schon eine enorme Menge an unterschiedlichsten Produktangeboten erfahren hat.

Im Allgemeinen ist man sich schon dessen bewusst geworden, dass alle Erzeugnisse zugänglich sein sollten, aber dennoch lässt die Qualität der Produkte im Hinblick auf Mindeststandards mehr als zu wünschen übrig (Kap. 2).

Vor diesem niederschmetternden Hintergrund versucht die Wissenschaft weiterhin Analysemethoden zu finden, die für diese gesellschaftlichen, kulturellen und technologischen Problemstellungen Lösungen anbieten könnten; gerade dann, wenn man berücksichtigt, dass heutzutage audiovisuelle Produkte konsumiert werden, die oft eine Anpassung des Informationsinhaltes an das Medium erfordern. Dies alles hat direkte Auswirkungen auf die audiovisuelle Übersetzung, wie Baños & Díaz (2015:1) schon sagten:

Today's exposure to and interaction with audiovisual content is far greater now than ever before, and this has obvious repercussions for audiovisual translation (AVT), both as a professional practice and as an academic discipline.

Dieses Phänomen führt dazu, dass sich die Fachleute notgedrungen den verschiedenen Kontexten, Diskursen, Texttypen und technologischen Hilfsmitteln anpassen müssen und auf manchmal wenig adaptierte oder sogar völlig ungeeignete Übersetzungsstrategien zurückgreifen. Genauso wirkt sich diese atemberaubende Schnelligkeit auf die professionelle Ausbildung aus und schließlich auch auf die Qualität der Übersetzungsprodukte.

Mit Cintas & Neves (2015: 1) lässt sich sagen:

AVT is seen by many scholars as one of the most thriving branches of Translation Studies; a vitality that is often attributed to its close connection to technology and constant developments.

Im Fall der zugänglichen Übersetzung ist in gleicher Weise eine aufstrebende Dynamik feststellbar. Wir stimmen daher mit Munday (2012: 268) überein, wenn er erklärt, dass einige Herausforderungen dieser Übersetzungsart darin bestehen, ihre eigene epistemologische und begriffliche Struktur zu definieren, die vorhandenen Richtlinien zu überprüfen oder die Distanz zwischen den linguistischen, multimedialen, multimodalen und multidisziplinären Ansätzen zu überbrücken. Davon handelt zum Teil dieser Dissertation.

In diesem Sinne scheint es angebracht, von einem theoretischen Gesichtspunkt aus neue Lösungen, andere theoretische Fundamente und, wenn die Übersetzungswissenschaft sich von den verschiedenen Philologien befreien konnte, dann sollte sich die zugängliche Übersetzung von Theoriemodellen distanzieren, die

weder dabei helfen, die Form, in der die unterschiedlichen Medien interagieren, zu beschreiben, noch Übersetzungsstrategien zu erfassen, die diese neuen Interaktionsweisen übersetzen könnten.

Tatsächlich erfahren wir gerade einen Paradigmenwechsel im Sinne einer sozialen Ökologie, die uns diskutieren und sogar in Frage stellen lässt, was bisher einfach als offensichtlich galt: was und wie wird übersetzt? Mit der Zeit könnte sich vielleicht die audiovisuelle Übersetzung zu einer Art von Interübersetzung (Cintas & Neves, *ibid.*: 2) oder sogar zu einer unabhängigen Disziplin entwickeln. Nichtdestoweniger haben wir noch einen langen Weg vor uns, um das theoretische Rüstzeug zu erstellen. Wenn sich vor zwanzig Jahren das kognitive Paradigma etablierte und sich die neunziger Jahre als das Jahrzehnt der Hirnforschung erwies, wobei wir uns der kognitiven Neurowissenschaften bedienten, so könnten wir uns vielleicht jetzt mehr den Theorien der physischen und kognitiven Sinneswahrnehmung oder den neurobiologischen Sinnestheorien (Chica, 2013) zuwenden, um die Wahrnehmung besser zu verstehen, die sich natürlich bei Personen mit sensorischer Behinderung völlig anders darstellt, bzw. um überhaupt unseren Originaltext besser zu verstehen.

Die Theorien, die den *Zugang zur Erkenntnis* erforschen, könnten etwas Licht auf die neuen Arten der intermedialen Kommunikationsinteraktion werfen, wie eben auch jene Theorien, die sich mit der *Wissensdarstellung* beschäftigen unter besonderer Berücksichtigung des Rechts von allen auf allgemeine Zugänglichkeit der Information. Die neuesten Forschungsergebnisse im Bereich der *einfachen Sprache* greifen implizit diese Anliegen auf und heben hervor, dass ihre Ziele vor allem die Erstellung von Sprachstrukturen sind, die allgemein für alle zugänglich sind, wobei es im Grunde genommen darum geht, Folgendes zu überwinden:

5. Die Mitteilung ist in einer Sprache formuliert, die die Rezipienten nicht beherrschen.
6. Die Mitteilung ist mit einer sprachlichen Komplexität formuliert, die die Rezipienten nicht beherrschen.
7. Die Mitteilung setzt in ihrem Inhalt Sachkenntnisse voraus, die die Rezipienten nicht besitzen.
8. Die Mitteilung wird über Sinne übertragen, die bei den Rezipienten nicht oder nur teilweise ausgebildet sind.

Die Autoren gehen davon aus, dass es nicht darauf ankommt, eine eindeutige Abgrenzung zwischen einem kommunikativen Ereignis mit oder ohne Barrieren zu definieren, da ja die menschlichen Kompetenzen oder Kapazitäten nie als absolut angesehen werden können. Sondern die kommunikativen Fähigkeiten sind bei unterschiedlichen Personen immer auch nur in einem unterschiedlichen Grad vorhanden. Und nicht nur das, denn dieselben Personen aktivieren ihre Kommunikationsfähigkeit unterschiedlich in Abhängigkeit ihres Lebenszyklus (*ibid.*, 8). Deshalb müssen sich die Maßnahmen, um die Barrieren abzubauen, an diesen

Eigenschaften der Rezeptoren orientieren und wenn die Makrobarrieren die vier angeführten sind, dann müssen die Maßnahmen sicherlich mehr als vier sein. Die Autoren beabsichtigen, diese Barrieren aus einer anderen Perspektive anzugehen: Die zugängliche Übersetzung darf nicht nur die traditionellen Übersetzungsmodalitäten (Untertitel für Hörgeschädigte und Audiodeskription für Blinde und Sehbehinderte) umfassen, sondern auch [ ...] *Zielgruppen, deren besonderer Bedarf in einer besonders leicht fassbaren sprachlichen und inhaltlichen Struktur der Mitteilung liegt*, d.h., es kommen auch die Modalitäten ins Spiel, die ein Kommunikationsinstrument für die sozialen Gruppen sind, die in ihrer Kommunikation speziell auf einfache Kommunikationsstrukturen angewiesen sind, sei es in Bezug auf die Form oder auch auf den Inhalt. Wir sprechen hier demnach von *einfachen Sprachen*. Davon handelt auch unsere Studie: nämlich den unterschiedlichen Bedarf an sprachlicher Vereinfachung zu formulieren, die sich dann in ein konkretes Sprachinstrument verwandelt: die Untertitelung für Hörgeschädigte. Wir versuchen auch erste übersetzungswissenschaftliche Schritte zu unternehmen in Richtung einer Homogenisierung sprachlicher Ausdrücke für bestimmte intermodale Übersetzungsprozesse. Dabei befinden wir uns in der Nähe von kontrollierten Sprachen, aber eben nur in der Nähe.

Wenn von angelsächsischer Seite und auch von deutschsprachiger Seite, ohne dass man sich abgesprochen hat, eine Überwindung des Paradigmas und eine Restrukturierung unserer Disziplin gefordert wird, dann erscheint es nicht abwegig zu denken, dass sogar die Untertitelung für Hörgeschädigte (HG-UT) als Übersetzungsart und Modell für den Zugang zur Erkenntnis revidiert werden müsste, was wir auch in dieser Doktorarbeit tun.

Wie dem auch sei, um dies zu bewerkstelligen, müssen gerade beim Versuch, dem Bereich der audiovisuellen Übersetzung und der zugänglichen Übersetzung ihren gebührenden Platz zu geben, Schritte auf eine methodologische Innovation hin unternommen werden, wie eben auch in Richtung einer theoretischen Erneuerung.

Diese Dissertation beabsichtigt einen Beitrag in diese Richtung zu leisten, indem sie in einer untergeordneten Disziplin der Übersetzung im multimedialen Umfeld, nämlich der Untertitelung für Hörgeschädigte, aufzeigt, dass die bei bestimmten Mechanismen oder kommunikativen Strategien angewandten Analysen nicht die notwendige Forscherkreativität aufweisen, um diese im Lichte anderer Perspektiven zu untersuchen. Als erstes untersuchen wir in dieser Arbeit den Begriff der *Qualität* bei der Untertitelung für Hörgeschädigte, wobei wir sie gleichzeitig mit dem Begriff der *Kohärenz* in Verbindung bringen, nicht nur bei der *Anwendung* von Übersetzungsstrategien, sondern auch bei deren *Auswahl*. Darüber hinaus sollen Gründe angeführt werden, um diese Modalität aus einer anderen epistemologischen Begriffsperspektive neu zu überdenken.

Schließlich haben wir die Hoffnung, ein methodologisches Analysemodell, das noch in seinen Anfängen steckt, vorstellen zu können, das uns zeigen kann, wie die *Grundbeschaffenheit eines Originaltextes, der Übersetzungsprozess und der verwendete sprachliche Ausdruck*, der sie miteinander verbindet, untereinander verflochten sind und zueinander in Beziehung stehen. Damit könnten wir dann vielleicht die ersten theoretischen Schritte beginnen, - aber nur beginnen - die zum Ziel hätten, eine *kontrollierte oder einfache Sprache* für Hörgeschädigte oder zumindest die Methode dafür zu entwerfen.

Große Herausforderungen verweisen immer auf eine größere Anstrengung in der Theorie. Wenn diese gerade begonnene Reifungsphase der Übersetzung im multimedialen Umfeld nicht den entscheidenden Schritt tut und sich ein theoretisches Rüstzeug zulegt, das sie in ihrer Führungsrolle im neuen Übersetzungsparadigma bestätigt, verliert sie eine einmalige Chance für ihre epistemologische Erneuerung, denn man betrachtet sie im Moment als den strahlenden Stern, der in der Übersetzungsforschung der Fachwelt und dem sich ausbreitenden Markt hell leuchtend vorangeht. Z.B. wäre hier an die Übersetzung oder Lokalisierung von Videospiele oder Web-Seiten zu denken. Es ist eine nicht zu übergehende Tatsache, dass die Konsumformen die Übersetzungsformen bedingen.

Die von Cintas & Neves (ibid.: 3) aufgeworfene Frage, *should we continue to be one among the many sub-fields within TS or should we strive to propel AVT to the forefront of TS?*, hat eigentlich eine klare Antwort: den zweiten Punkt zu verantworten, bedeutet, die audiovisuelle Übersetzung im Zentrum der Übersetzungswissenschaft anzusiedeln, und erfordert immer noch einen transparenten und entschiedenen epistemologischen vorausgehenden Neuentwurf als eine *conditio sine qua non*, um in die delicate Welt der theoretischen und methodologischen Begründung vorzudringen. Was jedoch als sicher gelten dürfte, ist, dass wir uns an einem Scheideweg befinden: wie wir uns entscheiden, so wird die zukünftige Position innerhalb der Übersetzungswissenschaft sein. Die deskriptiven Studien gerade nur eines Falles müssen überwunden werden, um sich den Untersuchungen zu widmen, deren Beschreibung auf einem Korpus beruht. In dieser Doktorarbeit wird dazu ein Vorschlag gemacht, wie dieser methodologische Prozess begonnen werden kann.

Bei der Untertitelung für Hörgeschädigte folgt die gesellschaftliche, professionelle und wissenschaftliche Realität der gleichen Dynamik der erwähnten Analyse, auch wenn es dabei zu der wichtigen Ausnahme kommt, dass die neuen Arbeiten von Tatsachen ausgehen, die durch Studien der Rezeption in Kombination mit psychologischen Untersuchungen bewiesen wurden (Fung et al. 2005), wobei die Studien mit Kindern besonders interessant sind: gehörgeschädigte Personen sind im Allgemeinen weit davon entfernt, sich Wissen durch Lesen anzueignen; schwieriger wird es dann bei der Erfassung von Untertiteln bei audiovisuellen Produkten, wie z.B. die narrative Komponente, so dass es utopisch ist zu versuchen, den Ton mit seinen

musikalischen Feinheiten oder den sogenannten Geräuscheffekten bei Kinofilmen anzugehen.

Etwas wagemutiger erscheint die Untersuchung, die vom Forschungsprojekt DTV4ALL<sup>34</sup> durchgeführt wurde. In einer der jüngsten Veröffentlichungen werden offensichtlich aufschlussreiche Daten über unterschiedliche Aspekte präsentiert, wie z.B. die Meinung der Benutzer über die angeführte Übersetzung für Hörgeschädigte, inwieweit die Untertitel verstanden werden. Die Studie konzentriert sich mit Hilfe der eye-tracking-Technik auf die Frage, wie der audiovisuelle Text, der auch die analysierten Untertitel umfasst, verstanden wurde, und wie sie gesehen oder aktiviert werden. Diese Studie basiert auf Fragebögen und Interviews von den Benutzern dieser Modalität, was die Herstellung einer Europakarte zur Rezeption von Untertiteln erlaubt.

Es gibt viele und interessante neuere Studien, die sich für Anpassungen im erwähnten Sinne der Vereinfachung von Untertiteln aussprechen (Pereira, 2010), auch wenn sie in ein Extrem dabei verfallen, wie Cambra, Silvestre & Leal (2015: 254) zeigen:

It is important not to change the linguistic complexity of the verbal content [...]; hence the reduction of words in the subtitles should not compromise the morphosyntactic structure of the original sentences.

Die Fragestellung erscheint als widersprüchlich, wenn man einen bestimmten Sprachtyp für einen bestimmten Empfängertyp anpassen soll, dabei aber weder den verbalen Inhalt noch die morphosyntaktische Struktur modifizieren darf. Wie soll man das machen? Auf jeden Fall wäre es angebracht, die Charakteristiken der bei den Untertiteln durchgeführten Modifizierungen aufzuzeigen, wenn damit die Zugänglichkeit erreicht wurde. Eine andere Möglichkeit wäre, die Information anzureichern, indem man Erklärungen zu den Tonelementen hinzufügt; jedoch wird diese Strategie zuweilen als nicht hilfreich angesehen.

Manchmal ist es schon besorgniserregend, worauf Zárate (2014) in seiner Doktorarbeit hinweist, dass die Charakteristiken dieser Modalität, die man untersucht, seit dem Beginn der Untertitelung für Hörgeschädigte fast immer die gleichen sind, auch wenn man sich ihrer notwendigen Revision bewusst ist: die Schnelligkeit der Untertitel oder, was dasselbe ist, ihr Verbleiben auf dem Bildschirm; die Farben, die Identifizierung der Personen, die Frage, wo man die Information über die Toneffekte unterbringt, und ein langes etc. Dies alles, so ist unsere Meinung, sind große Herausforderungen, damit die Hörgeschädigten wirklich einen Zugang zum Wissen bekommen.

---

34 <http://www.psp-dtv4all.org/>. Romero-Fresno, Pablo (2016). *The Reception of Subtitles for the Deaf and Hard of Hearing in Europe. UK, Spain, Italy, Poland, Denmark, France and Germany*. Frankfurt: Peter Lang.

Die nahezu ausufernde Wissenschaftsproduktion im Bereich der audiovisuellen Übersetzung zeugt nicht immer von einem sicheren theoretischen und methodologischen Fundament, das die Ergebnisse überzeugend stützen könnte. Dennoch widerspricht dies nicht dem Erfolg der Fallstudien, die wertvolles Material der theoretischen Reflexion zur Verfügung stellen wie eben auch unzählige Beispiele für die Übersetzungspraxis unter Anwendung von Strategien, die von einer guten Kenntnis der professionellen Tätigkeit in den unterschiedlichen Modalitäten zeugen: Untertitelung, Untertitelung für Gehörlose und Hörgeschädigte, Filmbeschreibung, Synchronisation und Lokalisation in den unterschiedlichsten soziokulturellen Bereichen: Kino, Fernsehen, Museen oder zugänglicher Tourismus.

Vor diesem hoffnungsvollen Panorama nach einem schnellen Abriss der Geschichte der Übersetzung im multimedialen Umfeld wurde in uns eine sehr starke Neugier geweckt nicht nur auf den Zugang zu Wissen im Allgemeinen bei Personen mit einer auditiven Behinderung, sondern dank meiner Zugehörigkeit zur Forschungsgruppe TRACCE wuchs in mir ein enormes Interesse an der Zugänglichkeit von Freizeit und Kultur. Dazu hat sicherlich das intensive Studium von zahlreichen Publikationen beigetragen, in denen die Effektivität der Übersetzung für Hörgeschädigte in Frage gestellt wurde.

Tatsächlich war es so, je mehr wir uns mit den Besonderheiten dieser Modalität, die wir analysieren wollten, vertraut machten, desto größer wurde unsere Überraschung und Verwunderung z.B. über die Unterschiede zwischen den professionellen Praktiken, wo doch gerade keine Einmütigkeit über deren theoretischen Grundlagen herrscht. Besonders kurios erscheint dabei zu sein, dass darauf insistiert wird, Instrumente für eine soziale Integration einer Bevölkerungsgruppe zu schaffen, von deren Besonderheiten man kaum etwas wusste. Es gibt keine gesellschaftliche Gruppe, auf die die Bezeichnung *taube Person* zutreffen könnte, denn jede hörgeschädigte Person hat einen unterschiedlichen Grad an Behinderung, und es lässt sich keine homogene Gruppe bestimmen.

Andererseits wunderten wir uns über die Allianzen zwischen sozialen und ökonomischen Interessen, die offensichtlich zu Tage treten, bei der komplizierten Frage der Integration einer Minderheit in einer bestimmten Gesellschaft, die ihre sprachlichen und kulturellen Eigentümlichkeiten aufweist. Unter Allianzen verstehen wir hier den offensichtlichen Zusammenschluss von Benutzern in ihren Vereinigungen, staatlichen Institutionen (Zentral- und Landesregierungen) oder Berufsgruppen innerhalb des audiovisuellen Marktes. Unserer Meinung nach werden im Bereich der Hörgeschädigten sehr große Anstrengungen unternommen, ohne jedoch auf ihre proportionelle Wirkung zu achten. Wir meinen damit, und es soll nicht der Wert der verrichteten Arbeit in Frage gestellt werden, dass vielleicht der Arbeitsaufwand von einer etwas abwegigen Diagnose ausgeht, wie es z.B. die Ansicht sein kann, dass die Mehrheit der Benutzer,

die hörgeschädigten Personen, sich in gleicher Weise das zugängliche Textprodukt aneignen.

Abschließend möchten wir noch erwähnen, dass es am Anfang unserer Forschung für uns geradezu ein Schock war festzustellen, auch wenn wir heute dies nahezu als normal ansehen, dass die Gehörlosen und Hörgeschädigten sich kaum für unsere Analysen interessierten. Nur sehr wenige Organisationen der Gehörlosen und Hörgeschädigten interessierten sich dafür, uns Informationsmaterial zur Verfügung zu stellen.

Es war uns daher nicht möglich eine sozio- oder psycholinguistische Studie durchzuführen, so dass wir unsere Arbeit innerhalb der Übersetzungswissenschaft ansiedeln mussten, wobei wir bestimmte Analyse- und Methodentypen auszuschließen hatten.

Zugleich haben wir einzugestehen, dass wir den Rezeptionsstudien kaum Vertrauen entgegenbringen, gerade wenn sie mit Gehörlosen und Hörgeschädigten durchgeführt wurden, und zwar aus verschiedenen Gründen, die von der Einstellung der Hörlosen gegenüber diesen Fragestellungen reichen bis hin zum Umstand, dass diese Studien unter ganz besonderen Situationen und Kontexten, die nur schwer zu schaffen sind, realisierbar sind.

Unter Berücksichtigung von all dem Gesagten entschieden wir uns dazu, eine deskriptive Untersuchung zu betreiben mit dem Ziel zu erklären, warum die Hörlosen und Hörgeschädigten nur schwer einen Zugang zu Wissen haben, und damit gleichzeitig einen Beitrag zur methodologischen Qualität zu leisten, indem wir Anmerkungen zu einer neuartigen Analyseperspektive machen.

### **1.1. Prämissen, Hypothesen und Ziele**

Vorliegende Doktorarbeit geht von dem allgemeinen Ziel aus, einen Beitrag zu einer neuen Forschungslinie im Bereich der Analyse und anschließenden Theorisierung des Übersetzungsprozesses zu leisten, der ermöglicht, dass ein multimodaler Text zu einem für Hörgeschädigte zugänglichen Text wird. Dabei ist vor allem zu berücksichtigen, dass die Ton-Komponente des zu untersuchenden Textes ausschlaggebend ist für eine adäquate Rezeption der Bedeutung und kommunikativen Funktion.

Wir gehen nicht von Hypothesen aus, sondern beginnen die allgemeinen Fragestellungen mit *Prämissen*, die zuvor in ihrer Gesamtheit oder teilweise in renommierten Fachzeitschriften oder durch anerkannte Forschungsgruppen validiert wurden. Diese Prämissen dienen dazu, sowohl den theoretischen und methodologischen Weg zu markieren als auch kohärente, den beabsichtigten Zielen bestens angepasste Analysewerkzeuge auszuwählen.

In dieser Doktorarbeit gehen wir von einer ersten Prämisse aus, die besagt, dass Untertitelung für Hörgeschädigte (HG-UT) als Übersetzungsmodalität, so wie sie heutzutage im Allgemeinen durchgeführt wird, keinen für diese Empfängergruppe geeigneten Wissenszugang ermöglicht. Dabei wird nicht auf die Qualität der von Übersetzungsbüros, Institutionen usw. erstellten Produkte eingegangen. Es wird lediglich festgestellt, dass ein hoher Prozentsatz der Hörgeschädigten unterschiedlichen Alters (Kinder, Jugendliche und Erwachsene) keinen Zugang zur übersetzten auditiven Information haben. Dieses Phänomen kann unterschiedlichen Ursprungs sein:

### **Erste Hypothese**

*Von der wissenschaftlichen Untersuchung ausgehend, gibt es für die als Untertitelung für Hörgeschädigte bezeichnete Übersetzungsmodalität noch keine epistemologisch und begrifflich fundierte Beschreibung.*

Die epistemologische und begriffliche Fundierung der Übersetzungsmodalität *Untertitelung für Hörgeschädigte (HG-UT)* galt historisch gesehen als eine Submodalität der interlinguistischen Untertitelung. Eine Modalität muss logischerweise alle Charakteristiken der dazu gehörigen Submodalitäten aufweisen. Diese wiederum zeichnen sich durch besondere nur bei ihnen auftretenden Eigenschaften aus.

- Ziel 1 von Hypothese 1

Revision und Analyse der zum Thema Untertitelung und Untertitelung für Hörgeschädigte vorhandene Bibliographie. Kompilation von deskriptivem Material mit dem Ziel, die epistemologische Fundierung der HG-UT zu überprüfen. Dabei soll ihre konzeptuelle Einordnung als Submodalität der interlinguistischen Untertitelung in Frage gestellt werden.

- Ziel 2 von Hypothese 1

Durchführung einer begrifflichen Revision, die auf der historischen Untersuchung des in der HG-UT implizierten Übersetzungsprozesses beruht und die ermöglicht, dass die HG-UT auf derselben Ebene steht wie die bisher als übergeordnet angesehene Untertitelung, also eine konzeptuell gleichwertige Modalität ist. Zu diesem Zweck werden die intersemiotischen Elemente untersucht, die die HG-UT als Übersetzungsmodalität kennzeichnen und sie demnach von der interlinguistischen Untertitelung unterscheiden. Diese Eigenschaften charakterisieren sowohl die epistemologische Fundierung der HG-UT als auch die begriffliche Definition der Hauptkomponenten des dabei implizierten Prozesses wie zum Beispiel die Definition

des Ausgangstextes, die Phasen des eigentlichen Übersetzungsprozesses, die erforderlichen Übersetzungsstrategien sowie die Analyse des übersetzten Textes.

### **Zweite Hypothese:**

*Die existierenden Normen sind alles andere als geeignet, um im Bereich der Qualitätsverbesserung in dieser Übersetzungsmodalität voranzukommen.*

Ziel 1 von Hypothese 2

Überarbeitung der vorhandenen Normen (*Norma UNE XXXX*) mit dem konstruktiven Ziel, sowohl ihre relevanten Aspekte offenzulegen als auch offensichtliche Mängel hervorzuheben.

### **Dritte Hypothese:**

*Die Untertitelung für Hörgeschädigte wurde bisher von verschiedenen Berufsgruppen praktiziert. Außerdem richtete man sich dabei nach keiner einheitlichen Methodik. Diese Tatsache ist möglicherweise für folgende Faktoren verantwortlich:*

Der erste Faktor ist die Folge der zwei ersten Hypothesen. Wenn Konzept und Funktion der HG-UT nicht eindeutig und klar festgelegt werden, ist es ein schwieriges Unterfangen, eine adäquate berufliche Tätigkeit auszuüben. Dadurch dass sie als Submodalität der interlinguistischen Untertitelung angesehen wurde, konzentrierte sich die berufliche Tätigkeit hauptsächlich auf das Übersetzen des linguistischen Teils des Drehbuchs, das heißt, der Dialoge. Dies bedeutet nicht, dass die anderen Komponenten, die für die Rezeption durch Hörgeschädigte unerlässlich sind, genauer gesagt, Musik und Geräuscheffekte, nicht übersetzt worden wären, sondern dass den rein phonischen Komponenten einfach zu wenig Bedeutung zugemessen wurde. Diese Situation bewirkte, dass diese phonischen Komponenten bei der Analyse des Übersetzungsprozesses kaum Beachtung fanden. Gleichzeitig entstanden dadurch Lücken in der Übersetzer Ausbildung.

- Ziel 1 von Hypothese 3  
Analyse des Konzeptes *Ton*, ausgehend von den Disziplinen, die sich mit dessen Untersuchung befassen, wie zum Beispiel der Physikalischen Akustik, Es soll auf Aspekte des Begriffs *Ton*, die von erheblicher Relevanz für die Übersetzungspraxis sind, eingegangen werden.
- Ziel 2 von Hypothese 3

Der professionelle Untertitler ermöglicht Wissenspräsentation, und zwar dadurch dass er narrative Kreationen, die auf auditiven Elementen beruhen, in Sprache umwandelt. Wir beabsichtigen, einen Überblick über Analyse und Interpretation des Film-Tons in der einschlägigen Literatur zu präsentieren. Außerdem soll eine Klassifikation der für die Übersetzungspraxis relevanten Tonarten vorgestellt werden.

Zur Überprüfung der dritten Hypothese werden folgende Ziele festgesetzt:

- Ziel 3 von Hypothese 3:

Wir haben die Absicht, ein Bild der professionellen Übersetzungstätigkeit im Bereich der Untertitelung für Hörgeschädigte als zugängliche, intersemiotische Translation vorzustellen. Zu diesem Zweck überprüfen wir die Fachliteratur, die sich der Analyse des Übersetzungsprozesses von Untertiteln für Hörgeschädigte widmet. Wir hoffen, dass die so ermittelten Daten sowohl über den Übersetzungsprozess als auch die semantischen Konventionen des Translats Aufschluss geben.

- Ziel 4 von Hypothese 3:

Ziel 4.1.

Kompilation eines repräsentativen Korpus spanischsprachiger Filme mit HG-UT mit dem Ziel, allgemeine Daten zum Translationsprozess zu ermitteln.

Ziel 4.2.

Um sicherzustellen, dass es sich bei den in Ziel 4.1. erwähnten Daten um spezifische Aspekte des Translationsprozesses handelt, wird ein Programm zur semantischen Annotation von Etiketten geschaffen, das einerseits die vom Übersetzer ausgewählten Ausgangstext-Elemente und andererseits die jeweils von ihm benutzten Übersetzungsstrategien offenlegt.

Ziel 4.3.

4.3.1. Mittels Auswertung der anhand der Korpusanalyse ermittelten Daten soll gezeigt werden, dass bei der Auswahl der Ausgangstext-Elemente, die in Sprache übersetzt werden, kein einheitliches Vorgehen festzustellen ist.

4.3.2. Es wird auch gezeigt, dass sowohl allgemein als auch in Zusammenhang mit konkreten Elementen des Ausgangstextes sehr unterschiedliche Übersetzungsstrategien eingesetzt werden.

#### **Vierte Hypothese:**

*Die Übersetzungspraxis zeigt, dass die mentalen Repräsentationen, die durch akustische Elemente des Ausgangstextes entstehen, dafür verantwortlich sind, wie diese letztendlich übersetzt werden.*

*Die fehlende Konsistenz bezüglich der sprachlichen Formulierungen, die beim Übersetzen ein und desselben Phänomens verwendet werden, weist auf fehlendes Wissen hin, was die Hauptkomponente des Ausgangstextes betrifft, das heißt, die Ton-Komponente. Dadurch kommt es zu einem Überangebot an Informationen, was wiederum den Wissenszugang erschwert.*

- Ziel 1 von Hypothese 4

Dank der Korpusanalyse soll aufgezeigt werden, dass ein bestimmtes Ton-Element auf unterschiedliche Weise übersetzt wird und dass diese fehlende Kohärenz sogar im Falle der Übersetzung eines Films durch einen einzigen Translator festzustellen ist.

Ein Beispiel dafür ist die intersemiotische Übersetzung der Musik von Franz Schubert im Film *Amour/Liebe* (Haneke, 2012). Für dasselbe Musikstück werden verschiedene Übersetzungsstrategien eingesetzt, wodurch unterschiedliche Translate entstehen:





- Ziel 2 der 4. Hypothese

Wir wollen aufzeigen, dass der Ton, als Teil der Kommunikation, ein funktionales Mittel ist, dessen diskursive Struktur erkannt und daher analysiert werden kann. Damit wollen wir die Grundlagen für eine Übersetzungsanalyse des Ausgangstextes (Ton) schaffen.

- Ziel 3 der 4. Hypothese

Desgleichen zeigen wir auf, dass die koherente Anwendung der Übersetzungsstrategien erreichen kann, die akustischen Elemente der Untertitel mit den strukturellen und funktionalen Dimensionen der verbalen Äusserungen übereinstimmen zu lassen. Somit können die Übersetzer der Untertitel häufig auftretende semantische und diskursive Strukturen produzieren, deren narrative Funktion mit dem zugänglichen audiovisuellen Rahmen übereinstimmt.

- Ziel 4 der 4. Hypothese

Die untersuchten semantischen Strukturen erlauben es uns, eine Typologie von klassifizierbaren linguistischen Strukturen in Funktion der Übersetzung der Komponenten des Ausgangstextes (Ton) zu entwickeln. Daher sprechen wir von einer kontrollierbaren Sprache der intersemiotischen Übersetzung von Ton in Worte.

- Ziel 5 der 4. Hypothese

Die Analyse eines notierten multimodalen Korpus ist entscheidend für die Überwindung der Distanz zwischen den rein linguistischen Ansätzen und denen, die für eine multimediale und multimodale Übersetzung notwendig sind.

Die erwähnten Hypothesen und Objektive wollen einen Beitrag zu den Untersuchungen liefern, die neue theoretischen Ansätze entwickeln, um die wissenschaftliche Untersuchung der Übersetzung audiovisueller Texte zu untermauern. Dafür bedienen wir uns theoretischer Ansätze der Akustik und der Tonphysik und folgen damit dem Beispiel der Audiodeskription, die neue Wege beschritt, indem sie Ergebnisse im Bereich der visuellen Wahrnehmung und der visuellen Informationsverarbeitung integrierte.

Zugleich sind wir auch auf der Suche nach neuen Analysemethoden für die Korpusforschung im Bereich der multimodalen Übersetzung.

Schliesslich wollen wir einige konkrete Strategien entwickeln, um den Zieltext zu vereinfachen und dem Übersetzungsprozess eine gewisse semantische Kontrolle zu ermöglichen. Das erreichen wir insofern, als wir unserem Korpus Ergebnisse des Übersetzungsprozesses entnehmen, und Komponenten des Ausgangstextes mit der Anwendung von Übersetzungsstrategien in Verbindung bringen. Damit nähern wir uns der Idee einer *kontrollierten Sprache*, die auch als vereinfachter Sprachtyp beschrieben werden kann, der diesen interessanten Übersetzungsmodus der Untertitelung für gehörlose und gehörgeschädigte Menschen auszeichnen könnte.

Im Folgenden werden wir die Struktur unserer Arbeit vorstellen, indem wir die Kapitel chronologisch in Funktion ihrer Objektive beschreiben.

### **1.3. Struktur und Inhalt der Doktorarbeit**

Die vorliegende Arbeit ist in drei verschieden strukturierte Teile gegliedert.

Im ersten Teil stellen wir unsere theoretischen Grundlagen vor. Dazu gehören die allgemeine Einleitung, d.h. Motivation, Hypothesen und Objektive, der allgemeine epistemologische Rahmen und die dazu gehörigen Begriffe. Im zweiten Kapitel durchlaufen wir die berufliche und übersetzungswissenschaftliche Entwicklung der Übersetzung von Untertiteln. Es werden die historisch relevanten Strategien und Techniken analysiert, die für diesen Übersetzungstyp charakteristisch sind, mit besonderer Betonung der neuesten Entwicklung, die den technologischen Fortschritten zu verdanken sind.

Dieses zweite Kapitel ist der Ausgangspunkt für unseren epistemologischen Ansatz, den wir im dritten Kapitel angehen, wobei drei wichtige Aspekte hervorzuheben sind. Zum einen wird die hörbeschädigte und gehörlose Person als prototypischer Empfänger eines spezifischen Texttyps identifiziert. Wir beschreiben ihren Wissenszugang, die Art wie die Untertitel als Mittel zur Integration dienen, sowie die Identifikation der Empfänger als Teil einer heterogenen Empfängergemeinschaft. An dieser Stelle geben wir auch einen historischen Überblick zu den technischen und übersetzungswissenschaftlichen Aspekten der Untertitelung für diese Zielgruppe. Der Epilog dieses Kapitels verdient besondere Aufmerksamkeit, da wir dort die Aufgabe angehen, die ersten Schritte zu der Entwicklung eines spezifischen Typs der Untertitelung zu entwickeln, der sich nicht den üblichen Konventionen der Untertitelung unterordnet. Wir vergleichen die verschiedenen Parameter, um festzustellen inwieweit sie übereinstimmen, wobei wir die epistemologische und begriffliche Definition des Übersetzungstyps für gehörlose und hörgeschädigte Personen einführen.

Infolgedessen besteht der zweite Teil der Arbeit aus einer Beschreibung der theoretischen Grundlagen der Untertitelung für Gehörgeschädigte und Gehörlose. Das vierte Kapitel ist entscheidend für das Verständnis unserer Aussagen, die folgendermassen zusammengefasst werden können: Der Ausgangstext dieses spezifischen Übersetzungstyps hat eine komplexere Struktur als bisher angenommen. Wir wagen es in diesem Kapitel die Idee zu entwickeln und zu verteidigen, dass der Ton ein Originaltext ist, wobei wir uns der Tonphysik bedienen, die uns Strukturen liefert, die wir für relevant in diesem Zusammenhang halten.

Die theoretische Revision dieses Übersetzungstyps als Teil des Ausgangstextes erlaubt uns den Übergang zum fünften Kapitel, in welchem wir unser methodologisches Vorgehen darlegen. Im Verlauf des fünften Kapitels stellen wir die Untersuchung eines notierten multimodalen Korpus vor. Gleichzeitig stützen wir uns auf vorhergehende Kapitel, indem wir ein taxonomisches Modell der Etikettierung beschreiben, das erlaubt Daten des Übersetzungsprozesses zu sammeln, ausgehend von der Auswahl der Elemente des Ausgangstextes durch den Übersetzer, der Beschreibung seiner Strategien

und der linguistischen Strukturen, die im Zieltext aktiviert werden. Im letzten Kapitel vor den Schlussfolgerungen stellen wir die Ergebnisse der Korpusuntersuchung vor, illustrieren den ganzen Vorgang und entnehmen ihm aufschlussreiche Information über die Entscheidungen der Übersetzer.

Im sechsten Kapitel stellen wir schliesslich unsere Schlussfolgerungen vor und erwähnen die Möglichkeiten, die sich für zukünftige Untersuchungen erschliessen.

## Schlussfolgerungen

Taubheit als Schwierigkeit oder Unmöglichkeit, den Hörsinn zu nutzen, definiert, sei es, durch einen teilweisen oder vollständigen Verlust des Gehörs. Hörbehinderte Menschen sehen sich, unabhängig von ihrer Lage oder Art der Taubheit, täglich vor unterschiedliche Barrieren gestellt, die ihren Zugang zu Kommunikation und Information erschweren (UNE 153010, 2012: 4). Infolge dessen haben gehörlose Menschen Schwierigkeiten, mit einer Umgebung zu kommunizieren, die mehrheitlich für Hörende ausgerichtet ist, und müssen tagtäglich Probleme bzw. Hürden überwinden, die ihren Zugang auf Informationen und Wissen einschränken. Es scheint außer Frage zu stehen, dass diese Hürden abzubauen sind, damit hörbehinderte Menschen Zugang zu Informationen, Kultur und zu Unterhaltung haben, und so die Chancengleichheit und die volle Bürgerbeteiligung der Gruppe gehörloser Menschen zu erreichen.

Zwar ist das kognitive Vermögen durch die Taubheit nicht eingeschränkt, das Fehlen auditiver Reize schränkt jedoch den Zugang zur gesprochenen Sprache ein, insbesondere in der Entwicklungsphase ihres Erwerbs, und führt zu Lernverzögerungen. In der Regel nutzen Taube als Kinder die mündliche Sprache mit ihren normalhörenden Angehörigen. Allerdings nutzen sie diese Sprache, ohne sich bis zur Einschulung dessen bewusst zu sein, dass sie nötig für ihre Integration ist.

In der Schule haben sie ihren ersten Kontakt mit anderen gehörlosen und normalhörenden Kindern. In dieser Interaktion entwickelt sich vor allem ihr Bewusstsein darüber, dass sie über zwei grundlegende Verständigungsformen verfügen: die Zeichensprache und, in unserem Fall, Spanisch als zweite Sprache.

Diese für den Gehörlosen in seiner ganzheitlichen Entwicklung unvermeidlichen Umstände sind Teil der Identitätskennzeichen dieser Personen und als „Gehörlosenkultur“ bekannt. Sie bedingen den gesamten Verlauf ihrer soziokulturellen Integration, wie in Kapitel 3 dieser Arbeit dargestellt und näher ausgeführt werden soll.

Diese Kommunikationsbarrieren können jedoch zufriedenstellend mit einem Dolmetscher für Zeichensprache überwunden werden, der Gehörlosen den Zugriff auf Kommunikation bei öffentlichen Diensten wie dem Gesundheits- oder Bildungswesen und den verschiedenen Verwaltungen auf Länder- und staatlicher Ebene erlaubt. Tatsächlich bieten die neuen Informations- und Kommunikationstechnologien immer mehr Mittel, die die Eingliederung in Gesellschaft und Arbeitsleben erleichtern.

Smartphones, Internet, Live-Streams u. a. haben eine wahre Revolution zugunsten der visuellen Kommunikation mit sich gebracht, die u. a. hörbehinderten Menschen heute dabei helfen, direkt und ohne Vermittler zu kommunizieren. So lässt sich sagen, dass es heute, dank des technischen Fortschritts und der rasanten Entwicklung der Informationsgesellschaft einfacher ist, einen barrierefreien Zugang für alle Menschen zu erreichen.

Barrierefreie audio-visuelle Inhalte bieten ein deutliches Plus an Lebensqualität für alle Gehörlosen. So ist der Norm zufolge die praktischste Formel für einen garantiert barrierefreien Zugang auf audio-visuelle Inhalte für Hörbehinderte die Untertitelung (UNE 153010: 4).