



UNIVERSIDAD DE GRANADA

Facultad de Traducción e Interpretación

Trabajo de Fin de Grado

Grado en Traducción e Interpretación

Tutora: Silvia Martínez Martínez

Subtitulado para personas sordas: Análisis comparativo de las técnicas de subtitulación en las series *Élite* (Montero y Madrona, 2018) y *Kitz* (Schulz-Dornburg y Reinbold, 2021)

Autor: Jorge Martínez Salvador

Curso académico 2021/2022
Convocatoria de junio de 2022

Índice

1. Introducción	4
2. Marco teórico	5
2.1 Subtítulos para sordos en España	5
2.2 Subtítulos para sordos en Alemania (<i>Untertitel für Gehörlose</i>)	7
3. Metodología	8
4. Análisis y resultados	9
5. Conclusiones	21
6. Bibliografía	23

1. Introducción

La accesibilidad es un factor que ha obtenido una gran importancia en la actualidad. Cuando hablamos de accesibilidad, hablamos de adaptar el mundo que nos rodea: podemos hablar tanto de estructuras y servicios como de productos de cualquier tipo, como filmes o páginas web. Se trata de adaptar estos servicios y productos de tal manera que las personas que sufren cualquier tipo de discapacidad puedan hacer uso de ellos con normalidad y de una forma adecuada. Aunque pueda resultar un concepto sencillo, para asegurar que un producto sea accesible es indispensable tener conocimientos exhaustivos de cómo llevar a cabo las estrategias de accesibilidad correctamente y de qué factores son los más adecuados para el grupo destinatario del producto en cuestión.

En este trabajo, nos centraremos en un tipo de accesibilidad en concreto: el subtítulo para sordos (SpS). El subtítulo para sordos, según la ATRAE (Asociación de Traducción y Adaptación Audiovisual de España)¹, se define como aquel servicio de apoyo a la comunicación que posibilita la integración de las personas sordas o con pérdida auditiva. El subtítulo para sordos permite que el espectador con discapacidad auditiva entienda los diálogos de las personas que intervienen en un programa audiovisual, el modo en que se producen estos diálogos mediante la información suprasegmental, los efectos sonoros, los ruidos ambientales, la banda sonora y los elementos discursivos que forman parte de la obra. Además, el subtítulo para sordos está regulado en España por la norma UNE 153010:2012, como se explicará en el siguiente apartado.

Aunque el subtítulo para sordos esté regulado en España, es cierto que hay plataformas de *streaming*, como Netflix, que no siguen las recomendaciones de esta norma. Por ejemplo, la norma UNE 153010:2012 indica que la información acústica debe indicarse entre paréntesis en la parte superior derecha de la pantalla, mientras que en cualquier capítulo de Netflix encontramos esta información situada entre corchetes en la parte central inferior de la pantalla.

Por esta razón, el objetivo de este trabajo es realizar un análisis comparativo entre el subtítulo para sordos de dos series de Netflix: una de habla española, *Élite* (Montero y Madrona, 2018), y una de habla alemana, *Kitz* (Schulz-Dornburg y Reinbold, 2021), además

¹ <https://atrae.org/>, página web de ATRAE.

de comparar la norma UNE 153010:2012 con la guía de estilo de Netflix. Para este análisis, se ha realizado un corpus de un capítulo de cada serie con la finalidad de buscar las principales diferencias que aparecen a la hora de visualizar un subtítulo en español y un subtítulo en alemán, además de proporcionar algunas propuestas de mejora del subtítulo. La elección de estas dos series en concreto se debe a las semejanzas entre ellas: ambas tienen una trama parecida (ambas tratan sobre una juventud de clase alta que se involucra en crímenes) y ambas tienen el mismo grupo destinatario: adolescentes y jóvenes adultos. Para comenzar el estudio, comenzaremos hablando del inicio del subtítulo para sordos en España y en Alemania.

2. Marco teórico

En este apartado, presentaremos el inicio del subtítulo para sordos, además de su desarrollo a lo largo de los años, tanto en España como en Alemania. También explicaremos cómo se estandariza y cómo se regula este tipo de subtítulo en ambos países, con una diferenciación especial entre la norma UNE y un ejemplo de guía de estilo: la guía de estilo de la plataforma Netflix.

2.1 Subtítulos para sordos en España

El subtítulo para sordos tiene su inicio en España en el mes de septiembre del año 1990, por lo que es algo relativamente reciente en nuestro país. La primera cadena de televisión en hacer uso de este tipo de subtítulo fue la cadena autonómica TV3, la cual fue seguida por TVE, que comenzó a retransmitir contenidos audiovisuales subtítulos de manera ocasional.

El punto de inflexión para la regularización del subtítulo para sordos en España tuvo lugar en el año 2003. En este año se publicó la norma *UNE 153010:2003 Subtitulación para personas sordas y personas con discapacidad auditiva*. Esta norma fue publicada por la AENOR (Asociación Española de Normalización y Certificación) y se encargaba de marcar las pautas del subtítulo para sordos a través del teletexto. Esta norma se sustituyó en el año 2012, en el cual se publicó la norma *UNE 153010:2012 Subtitulación para personas sordas y personas con discapacidad auditiva*. Esta nueva norma, que es la que se utiliza actualmente para estandarizar el subtítulo para sordos, dio un paso más y dejó atrás el teletexto, ya que ahora buscaba un nuevo objetivo: “establecer unos requisitos mínimos de calidad y un grado razonable de homogeneidad en la subtitulación para las personas sordas y personas con

discapacidad auditiva” (AENOR, 2012). La norma de 2012 empezó a barajar todas las posibilidades de comunicación audiovisual que permiten subtítulos.

Aunque en la norma se hace referencia al colectivo de personas con discapacidad auditiva como el receptor del subtítulo, cabe mencionar que este colectivo no es homogéneo: se encuentran personas con discapacidad auditiva congénita, adquirida, etc. El tipo de capacidad puede condicionar diversos factores del subtítulo, como por ejemplo la velocidad de lectura. Aun así, el objetivo de la norma es estandarizar el subtítulo para sordos de manera general, sin centrarse en casos concretos.

La norma contiene fundamentalmente las recomendaciones y los requisitos que se deben seguir a la hora de realizar un subtítulo para personas con discapacidad auditiva en productos audiovisuales. Pero a pesar de la existencia de esta norma, hay plataformas que ignoran su contenido y siguen el de su propia guía de estilo, como se ha mencionado anteriormente. Un ejemplo en concreto es Netflix. La norma UNE 153010:2012 determina que los efectos sonoros deben ubicarse en la parte superior derecha, entre paréntesis y con la primera letra en mayúscula: “cuando un sonido se considere efecto sonoro su subtítulo debe ubicarse en la parte superior derecha, siempre que sea técnicamente posible” (AENOR, 2012, p. 8), ilustrado en la figura 1. La guía de estilo de Netflix, por otro lado, recomienda lo contrario: aconseja redactar los efectos sonoros entre corchetes y todo en minúscula, además de aparecer en la parte central inferior de la pantalla, ilustrado en la figura 2. Esto se debe a que, aun teniendo una norma que tiene como objetivo regularizar el subtítulo para sordos, su uso no es de obligado cumplimiento, por lo que numerosas plataformas no siguen sus criterios y recomendaciones, sino que se rigen por su propia guía de estilo, que, en este caso, difiere en gran medida de la norma UNE.



Figura 1: Ejemplo de cortometraje *10 Minutos* (Art ficción Producciones MMIV), subtítulos para sordos según la norma UNE 153010:2012



Figura 2: Ejemplo del capítulo 4x08 de *Élite*, subtítulos para sordos no normativos

2.2 Subtítulos para sordos en Alemania (*Untertitel für Gehörlose*).

El subtítulado para sordos tiene su inicio en Alemania 10 años antes que en España: en el año 1980 se emitió el primer subtítulado en la cadena ARD. Sin embargo, el hecho de haber comenzado antes no significa que haya tenido un desarrollo constante. Varias asociaciones alemanas para personas con discapacidad auditiva salieron a protestar a las calles el 23 de agosto de 2008 bajo el lema *Deutschland ist ein Entwicklungsland*, el cual se traduce como “Alemania es un país en vías de desarrollo”. Estas asociaciones consideraban que, en la materia de accesibilidad para sordos, Alemania tenía un desarrollo inferior comparado con

otros países europeos como Reino Unido o España, que para esta fecha ya había publicado la norma UNE 153010:2003.

En Alemania no existía ninguna ley que impusiera la obligación de subtítular, por lo que el porcentaje de productos audiovisuales subtítulados era inferior al de sus contemporáneos. Pero en 2013 se produjo un avance importante respecto al tema: la ley de radiodifusión (*Rundfunkbeitragsrecht*) entró en vigor el 1 de enero. Tras este gran paso, la cadena pública ARD comenzó a subtítular todas las ediciones de sus informativos y de diferentes programas. El 1 de enero de 2014 también se produjo otro avance, ya que la ley modificada para promoción del cine alemán (*Filmförderungsgesetz*) entró en vigor. La modificación contenía dos cambios de gran importancia para la accesibilidad: las películas producidas en Alemania tenían que tener dos versiones adicionales, una versión en audiodescripción y otra con subtítulos para sordos, con algunas excepciones.

Aunque en Alemania no exista una norma que estandarice el subtítulado para sordos como tal, cabe destacar que en agosto de 2013 se reunieron los representantes de asociaciones para personas con discapacidad auditiva de tres países germanoparlantes, es decir, de Alemania, Austria y Suiza. La reunión se llevó a cabo debido a la investigación realizada por Yves-Manuel Méan en 2011: *Einheitliche Untertitel für Hörgeschädigte im deutschsprachigen Fernsehen – Chance oder Utopie?. Ein Vergleich der Untertitelungsrichtlinien in Deutschland, Österreich und der Schweiz (Uniformidad en los subtítulos para personas con discapacidad auditiva en la televisión en lengua alemana - ¿oportunidad o utopía? Una comparación de las directrices de subtítulado en Alemania, Austria y Suiza)*. Con este trabajo se llegó a la conclusión de que en Alemania, Austria y Suiza se utilizaban directrices distintas a la hora de subtítular, lo cual dificultaba la comprensión por parte de los espectadores y, a su vez, reducía la calidad del producto. Por eso, el objetivo de esta reunión fue estandarizar las directrices del subtítulado para sordos en los países germanohablantes. Los resultados de la reunión se publicaron en su página web y se revisan y actualizan cada año.

3. Metodología

En este apartado explicaremos cuál es la metodología que se ha utilizado para realizar el corpus en el que se basa este trabajo. El software que hemos utilizado para realizar el análisis de los subtítulos de las series *Élite* y *Kitz* ha sido MAXQDA 2022. Este programa es un

software que se utiliza para el análisis cuantitativo de datos, por lo que satisfacía las necesidades del estudio. Aunque se necesita una licencia para utilizarlo, en este caso hemos usado la versión de prueba, la cual tiene una duración de 14 días.

El primer paso para realizar el estudio fue la transcripción de ambos capítulos. Para facilitar este proceso, nos hemos apoyado en la extensión de Google Chrome *Language Reactor*. Esta extensión permite descargar los subtítulos casi en su totalidad de cualquier capítulo de la plataforma de *streaming* Netflix. Para asegurarnos de que no había errores en la transcripción, hemos visualizado los capítulos y hemos arreglado los errores y las omisiones que se encontraban en los archivos descargados.

Una vez corregidas las transcripciones, hemos comenzado el análisis cuantitativo en el software mencionado previamente. Para etiquetar cada uno de los subtítulos, hemos usado todos los códigos proporcionados por la propuesta de árbol de etiquetas de Martínez-Martínez y Jiménez Hurtado (2018, pp. 247-248). En el sistema de códigos proporcionado nos encontramos con dos niveles diferentes (un nivel sobre el contenido de la pista de audio y otro nivel sobre la técnica de traducción utilizada), por lo que hay que atribuir a cada subtítulo, como mínimo, una etiqueta de cada nivel. Durante la realización del análisis ha sido necesario volver a visualizar cada uno de los capítulos para asegurarnos de que el etiquetado era correcto y no había ningún error.

Tras acabar con el etiquetado de ambos capítulos, hemos obtenido dos documentos de Excel, uno para cada capítulo, con los resultados de nuestro análisis. Para finalizar, hemos creado una tabla con los resultados para facilitar el análisis comparativo, el cual explicaremos en profundidad en el siguiente apartado.

4. Análisis y resultados

Como resultado del análisis, hemos obtenido una tabla comparando el número de las diferentes etiquetas en cada serie. De esta tabla se desprende un gran número de factores muy llamativos. Lo que más destaca es el uso de la explicación, una técnica de traducción intersemiótica, en el subtítulo para sordos en alemán. En el capítulo de *Kitz*, la técnica de *explicación*² ha sido utilizada un total de 106 veces, un fuerte contraste con la cifra del subtítulo para sordos de *Élite*: 44. Además, podemos comprobar que la *explicación* es la

² Se utilizará la cursiva para resaltar el nombre de las etiquetas finales extraídas del árbol de etiquetas de Martínez-Martínez y Jiménez Hurtado (2018, pp. 247-248).

técnica más utilizada, en este caso, en el subtítulo alemán. La *categorización* y la *atribución* han sido utilizadas un total de 68 y 32 veces respectivamente, por lo que ambas están a una gran distancia de la cifra de 106. Este caso no es semejante en absoluto con el resultado del subtítulo de *Élite*. En este caso, la técnica más utilizada ha sido la *categorización* (78 veces), seguida por la *atribución* (55 veces). Mientras que la *explicación* es la técnica más utilizada en la serie alemana, ocupa el último puesto en la serie española con únicamente 44 etiquetas.

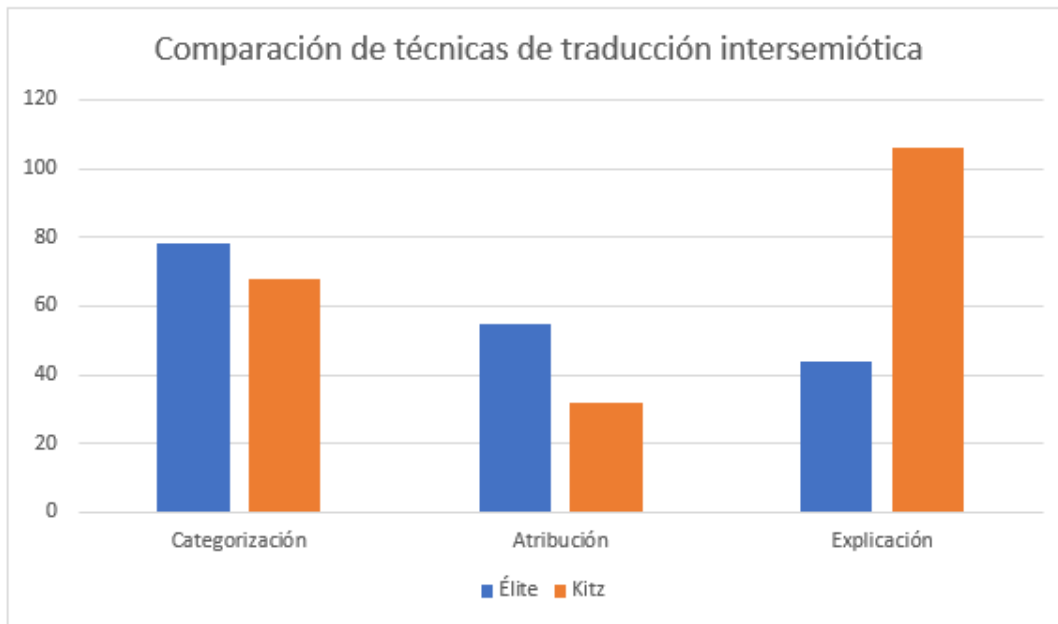


Figura 3: Análisis de las estrategias de traducción intersemiótica

Esto nos lleva a reflexionar sobre qué técnica es la más adecuada para el público con discapacidad auditiva. Aunque hay más técnicas, como la *omisión*, la cual trataremos más tarde, o la *transcripción*, nos centraremos en las tres más destacadas: la *categorización*, la *atribución* y la *explicación*. La *categorización* es una técnica de traducción intersemiótica que se basa en atribuir una categoría conceptual al sonido, es decir, a la información acústica. La *atribución* es una técnica que consiste en atribuir alguna cualidad a la categoría conceptual, es decir, añadir adjetivos. Y, por último, la *explicación* es una técnica que consiste en definir, por ejemplo, de dónde proviene la información acústica, quién la realiza, cuánto dura o algunas otras cualidades.



Figura 4: Ejemplo de estrategia de *categorización* en el capítulo 4x08 de *Élite*



Figura 5: Ejemplo de estrategia de *atribución* en el capítulo 4x08 de *Élite*

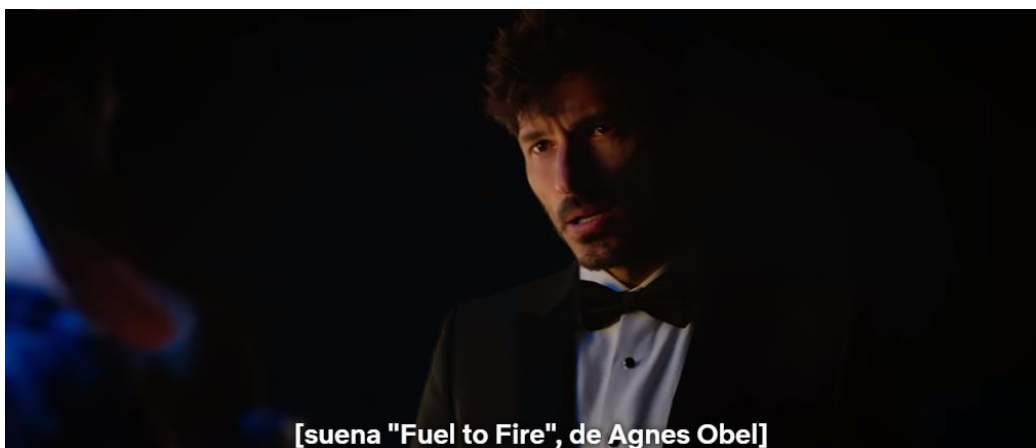


Figura 6: Ejemplo de estrategia de *explicación* en el capítulo 4x08 de *Élite*

Únicamente con estas tres breves descripciones podemos percibir que la *categorización* es la técnica de traducción más básica de las tres mencionadas. Al tener una naturaleza más básica, hace que las emociones o la información no lleguen de la misma manera al receptor con discapacidad auditiva, sino que simplemente se apoya totalmente en la imagen para traducir la información acústica. Por otro lado, la *explicación* es la técnica más compleja y es la técnica que más información aporta al receptor, por lo que va a ayudar en mayor medida a que las emociones y toda la información necesaria llegue al receptor. Por esta razón, podríamos afirmar que las reacciones emocionales aparecen más detalladas en la serie alemana que en la serie española.

Aun así, para reafirmar este hecho, podemos basarnos en el estudio de recepción de la serie *Dark* (bo Odar, 2017) realizado por Eveleens, Hildegard Framme y Reyes Alonso (2020). En este estudio, se analizó cómo reaccionaban personas con discapacidad auditiva, cuya lengua materna es el alemán, al subtulado para sordos de la serie alemana *Dark*. De los resultados de este estudio se desprende que los participantes que sufren discapacidad auditiva congénita tienden a decantarse por la estrategia de *explicación*, ya que es la técnica que ofrece más cantidad de información y de detalles en el subtulado. Incluso con esta información, es cierto que la *categorización* suele ser la estrategia más utilizada en los subtítulos de la mayoría de series de Netflix. En este estudio también se demuestra cómo el grupo destinatario de estos subtítulos tiende a elegir opciones de subtulado diferentes a las de Netflix, ya que éstas no aportan, en algunos casos, la información necesaria para asegurar el entendimiento completo de la trama.

Este análisis no sólo nos aporta datos sobre la traducción intersemiótica, sino que también nos aporta información sobre la traducción intralingüística. En este tipo de traducción, siempre suele destacar una técnica por encima de las demás: la *traducción literal*. Sin embargo, Martínez-Martínez (2015, pp. 240-244) propone otros dos bloques principales dentro de la traducción intralingüística: la *reducción* y la *simplificación*. Ambos bloques se dividen en otros dos subbloques. La reducción se divide en *omisión* y *condensación*, mientras que la *simplificación* puede ser *léxica* o *sintáctica*.

Según Martí (2013, p. 114), la *reducción* es aquella técnica en la que se suprime en el texto meta algún elemento del texto origen. Por un lado, con la técnica de *omisión* se eliminan oraciones o palabras por distintas razones y, por otro lado, con la técnica de *condensación* se omiten redundancias del texto origen. Según Martínez- Martínez (2015, p. 140), la *simplificación* es aquella técnica en la que se emplea una sintaxis o un léxico para el

subtitulado más simple que el usado en el diálogo del texto origen.

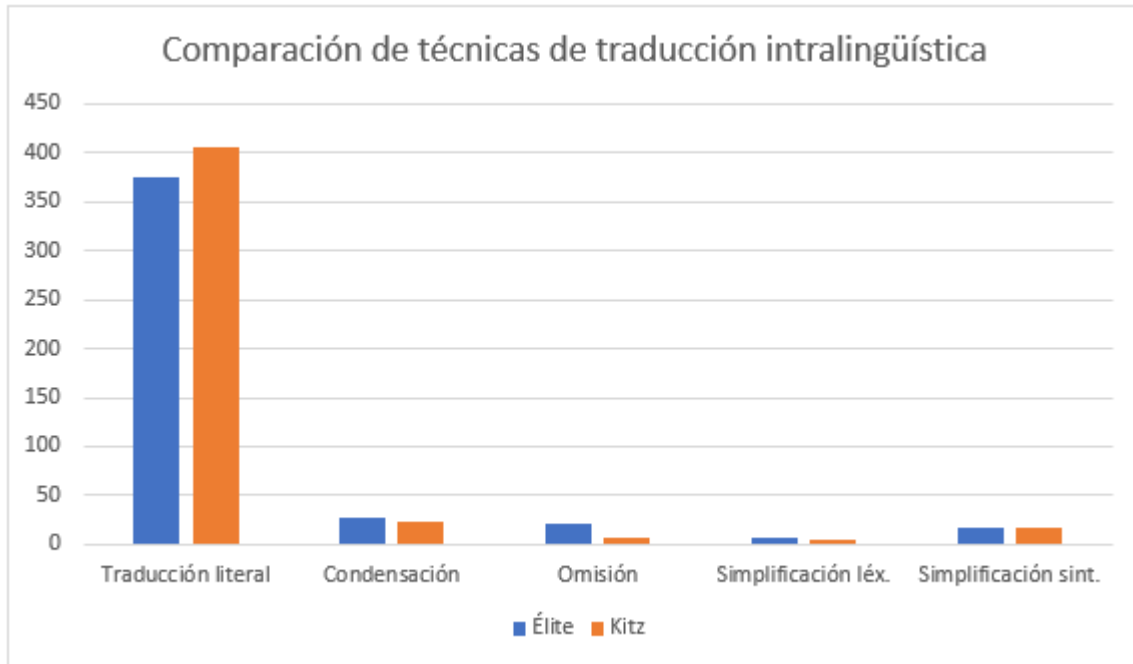


Figura 7: Análisis de las estrategias de traducción intralingüística

Como podemos observar en ambos casos, la estrategia de traducción más usada, con diferencia, es la *traducción literal*. Esto se debe a que esta técnica es la más directa y la más sencilla, por lo que se suele aplicar en la mayoría de los casos en los que es posible. Sólo suele utilizarse otra técnica cuando, por ejemplo, la traducción literal supera el límite de número de caracteres permitido por la norma o guía de estilo con la que trabajemos. Un ejemplo es la figura 8, en la que el texto origen utiliza el tiempo verbal alemán *Perfekt* (equivalente al pretérito perfecto en español): «Verstehen Sie mich nicht falsch, ich habe Ihren Vater sehr geschätzt». Este tiempo verbal requiere el uso de una perífrasis verbal formada por los verbos auxiliares *haben* o *sein* conjugados y un participio. Como ésto requiere un número de caracteres elevado y en el subtitulado, para sordos o general, hay un número limitado de caracteres, el subtitulador ha tenido que optar por una *simplificación gramatical* y cambiar el uso del tiempo verbal *Perfekt* por el uso del tiempo verbal *Präteritum* (equivalente al pasado simple en español), el cual se forma simplemente con un único verbo conjugado: «Verstehen Sie mich nicht falsch, ich schätzte Ihren Vater sehr».

Lo mismo ocurre en el caso de *Élite*. En el ejemplo aportado en la figura 9 se ha optado por utilizar la técnica de traducción intralingüística de *omisión* debido a que el diálogo que

aparece en el texto origen excedía el número de caracteres. En esta escena, nos encontramos con la oración «Mira, esto para mí no es una competición ni un puto capricho, ¿vale?». Pero en el subtítulo se ha decidido eliminar la interjección que aparece al principio de la oración, específicamente la interjección “Mira”. Esta decisión se toma para mantenerse dentro del límite requerido de caracteres, pero siempre con la intención de seguir manteniendo la fidelidad con el texto origen.

Aunque estas otras estrategias se utilicen en casos necesarios, la *traducción literal* sigue siendo la primera estrategia por la que optan los subtítulos. Sin embargo, utilizar la *traducción literal* como técnica por antonomasia no es un factor positivo para el subtítulo para sordos. De hecho, aunque tanto la norma UNE 153010:2012 como la guía de estilo de Netflix recomienden ceñirse a la literalidad, hay recomendaciones que aconsejan que a la hora de elaborar subtítulos para personas con discapacidad auditiva debemos intentar evitar la traducción literal e intentar simplificar el diálogo del texto origen. La razón para esto se basa en que el conocimiento lingüístico en una gran cantidad de personas con discapacidad auditiva se ha visto limitado a lo largo de su vida. De hecho, el 90% de niños con discapacidad auditiva «están relativamente privados de *input* lingüístico y de desarrollo de lenguaje y que viven en un ambiente comunicativo menos eficiente, en comparación con los niños oyentes y sordos hijos de padres sordos. Lo que sin duda tiene consecuencias en su desarrollo cognitivo y social» (Castro, 2003). Por eso, se recomienda el uso del llamado “lenguaje fácil”. El objetivo de este lenguaje es asegurar que no haya ningún tipo de dificultad de comprensión por parte del receptor del producto y que pueda acceder al conocimiento de la manera más fácil posible. Aunque en Alemania este lenguaje no está regulado, en España sí: la norma UNE 153101: 2018 EX se encarga de regular este lenguaje. Lo más apropiado sería poder llevar a cabo diferentes versiones del subtítulo para sordos, teniendo en cuenta las limitaciones de los diferentes grupos de personas con discapacidad auditiva, ya que no todos han pasado por el mismo desarrollo cognitivo. Las necesidades especiales de cada colectivo siempre van a depender del grado y del tipo de sordera, que puede ser prelocutiva o poslocutiva, de la edad y del nivel cultural de cada individuo. Sin embargo, esta opción es complicada en la actualidad debido a las limitaciones presupuestarias (Neves y Lorenzo García, 2007).



Figura 8: Ejemplo de estrategia de *simplificación gramatical* en el capítulo 1x05 de *Kitz*



Figura 9: Ejemplo de estrategia de *omisión* en el capítulo 4x08 de *Élite*

Aunque en la gráfica del análisis de técnicas de traducción intralingüística se puede observar que se han utilizado las estrategias en la misma medida en ambas lenguas, hay algo que puede resultar llamativo. En la serie española se ha utilizado la técnica de *omisión* un total de 22 veces, mientras que en la serie alemana únicamente se ha optado por esta estrategia 6 veces. Esto nos da a entender que en español es más común que se eliminen interjecciones o palabras que no añaden realmente ningún valor o significado al diálogo, como se puede observar en el ejemplo anterior. La técnica de *omisión* no es sólo más abundante en español en la traducción intralingüística, sino que también se utiliza con bastante más frecuencia la técnica de *omisión* en la traducción intersemiótica, es decir, cuando se opta por no describir una información acústica y simplemente se omite. Martínez-Martínez (2015) define esta técnica como aquella

que consiste en la omisión en el subtítulo de un sonido del texto origen que se considera relevante para comprensión del filme. Según el corpus que hemos realizado, la *omisión* se ha utilizado 19 veces en *Élite*, mientras que en *Kitz* sólo se ha usado 9 veces.



Figura 10: Ejemplo de estrategia de *omisión* en el capítulo 4x08 de *Élite*



Figura 11: Ejemplo de estrategia de *omisión* en el capítulo 4x08 de *Élite*

Aunque en algunas ocasiones la técnica de *omisión* puede no resultar un problema, ya que la imagen aporta la información necesaria por sí sola, en otras ocasiones puede suponer un problema grave, ya que la persona con discapacidad auditiva no tendría acceso a una parte de la información y de la trama y, por tanto, su conocimiento no sería el mismo que el de una persona sin discapacidad auditiva. Un ejemplo se ilustra en la figura 10: en esta escena, la puerta se abre y se cierra y no aparece ninguna información sobre esta información acústica en el subtítulo. En este caso, puede que no tenga ninguna consecuencia, ya que la

información acústica se ve respaldada por la imagen. Es decir, se observa cómo la puerta cambia de posición. Otro ejemplo es la figura 11: en esta escena, el personaje de Mencía se enfada de tal manera que golpea la taquilla con el puño, lo que provoca un estruendo metálico. Al contrario que en la figura 8, utilizar la técnica de *omisión* aquí sí puede tener consecuencias en la comprensión total de la información, ya que el espectador con discapacidad auditiva puede dudar de si simplemente se apoya en la taquilla o si la está golpeando, un factor que pueda alterar en gran medida la percepción sobre este personaje y sobre la escena. Para evitar esta falta de información, se podrían utilizar numerosas alternativas, como por ejemplo “[golpe]”, “[golpea la taquilla]”, “[estruido metálico]”, etc., si seguimos la guía de estilo de Netflix, o “(Golpe)”, “(Golpea la taquilla)”, “(Estruido metálico)” si seguimos la norma UNE 153010:2012. Un simple subtítulo puede ayudar a facilitar el conocimiento.

Esto no ocurre únicamente en estas dos series en concreto. Si comparamos el uso de la técnica de *omisión* entre otras dos series, una alemana y otra española, comprobamos que ocurre exactamente lo mismo. Es el caso del primer capítulo de la serie *Las chicas del cable* (Campos y Neira, 2017) y del primer capítulo de la serie alemana *Dark* (2017). En el corpus de estos dos capítulos, llama la atención que la *omisión* se haya utilizado 19 veces en la serie española mientras que sólo se ha utilizado 4 veces en la serie alemana.

Así, podemos observar que esta técnica suele utilizarse con mucha más frecuencia en las series de habla hispana, mientras que en las series de habla alemana no hay tendencia a utilizar la estrategia de *omisión*. Es decir, los subtituladores de las series españolas han considerado en numerosas ocasiones que no era necesario la inclusión de cierta información acústica que en ciertas situaciones puede resultar relevante para poder seguir la trama.

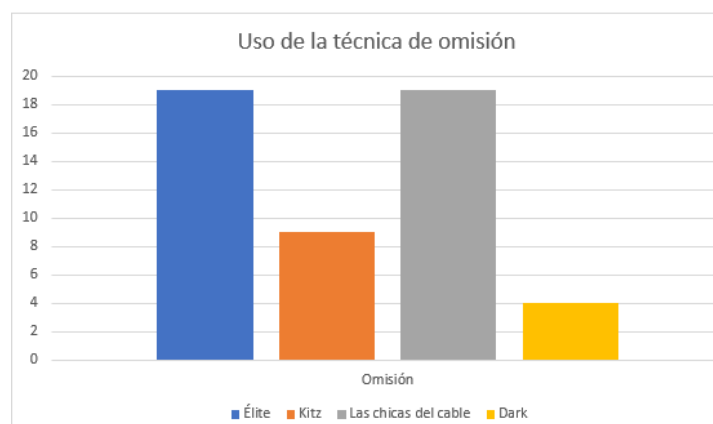


Figura 12: Análisis del uso de la estrategia de omisión en dos capítulos de series españolas y dos capítulos de series alemanas

Pero el frecuente uso de la técnica de *omisión* no es el único aspecto llamativo del análisis de *Élite*. En ambos capítulos encontramos numerosas etiquetas para describir la música, aunque en el caso de *Élite*, la cifra es mucho mayor. En el corpus encontramos 93 etiquetas de *música* en *Élite* y 42 en *Kitz*. Normalmente, esta diferencia podría deberse a la trama del capítulo en sí mismo o a la posproducción del capítulo, dependiendo de cómo el equipo de sonido decida editar la banda sonora. Pero en este caso, la diferencia se debe a la forma de subtítular la música en algunas escenas de la serie española. En el capítulo de *Kitz*, cada vez que aparece música o una canción, se subtítula utilizando la estrategia de *explicación*, como se ilustra en la figura 13, o mediante la estrategia de *atribución*.



Figura 13: Ejemplo de técnica de explicación al subtítular música en el capítulo 1x05 de *Kitz*

Aunque esta estrategia también se ha aplicado con frecuencia en *Élite*, cabe destacar la estrategia por la que se han decantado los encargados de subtítular este capítulo en dos escenas específicas, ilustradas en las figuras 14 y 15. En estas dos escenas, suenan dos canciones de fondo mientras se desarrolla la trama. En lugar de informar al receptor de que aparece una canción cuando empieza a sonar mediante la *atribución* o la *explicación*, se ha optado por subtítular toda la letra de la canción. La razón por la que esta estrategia llama la atención es porque no hay ninguna relación aparente entre la trama de la escena y el contenido de la letra. La guía de estilo de Netflix recomienda subtítular las canciones que se escuchan en el mismo idioma, siempre que no interfieran con el diálogo. Sin embargo, en la escena de la figura 15 si aparece el diálogo subtítulado interferido por la letra de la canción. A pesar de la

recomendación de la guía, hay ocasiones en las que la canción se escoge meticulosamente para que guarde relación con la acción y, en esas ocasiones, esta estrategia sería lógica y razonable, pero no es el caso de estas escenas. Es decir, mientras que en varias escenas se ha decidido omitir información relevante, en estas dos se ha tomado la decisión de añadir información que no aporta ninguna información al receptor, únicamente le toma más tiempo de lectura. Además, los autores de estas dos canciones son muy distinguidos y conocidos en el panorama musical español, sobre todo dentro del grupo destinatario de esta serie, por lo que habría sido mucho más lógico optar por las siguientes propuestas justo al comienzo de la canción: “[suena *BAGDAD – Cap.7: Liturgia de ROSALÍA*]” y “[suena *Desde las Alturas de Guitarricadelafuente*]”, según la guía de estilo de Netflix, o “(Suena *BAGDAD – Cap. 7: Liturgia de ROSALÍA*)” y “(Suena *Desde las Alturas de Guitarricadelafuente*)” si nos guiamos por las recomendaciones normativas. De esta manera, el subtitulador evitaría que el receptor tuviera que leer un gran número de subtítulos que no aportan ninguna información para su comprensión de la trama. La elección de esta estrategia también tiene como consecuencia un desequilibrio desorbitado en la comparación de la etiqueta *símbolo*, ya que la guía de estilo de Netflix recomienda utilizar una nota musical al comienzo y al final de cada subtítulo que contenga la letra de la canción. Por eso, en los resultados vemos que en *Élite* se ha utilizado la etiqueta *símbolo* 104 veces, mientras que en *Kitz* se ha usado únicamente 8 veces.

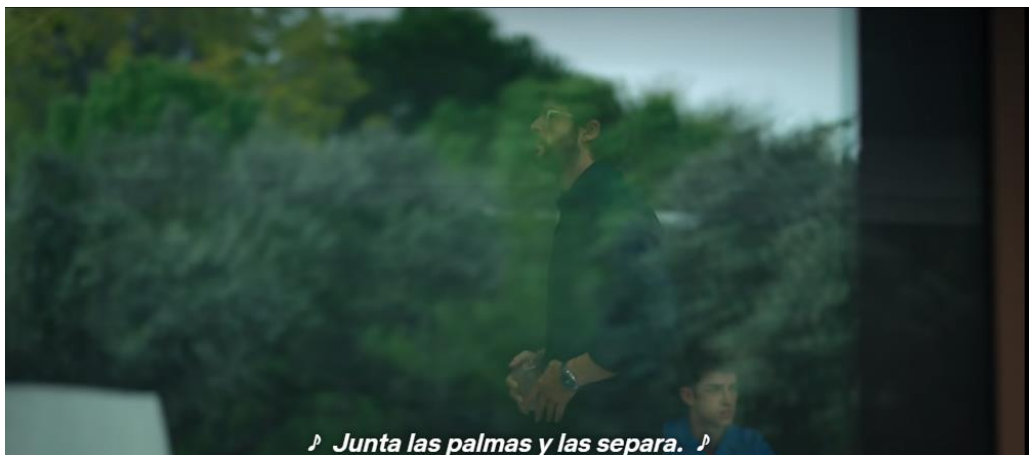


Figura 14: Ejemplo de subtitulado de música en el capítulo 4x08 de *Élite*



Figura 15: Ejemplo de subtitulado de música en el capítulo 4x08 de *Élite*

El último aspecto a destacar es el uso de la *identificación de personajes*. Este aspecto es muy importante en materia del subtitulado para sordos, ya que las personas con discapacidad auditiva no sólo necesitan saber qué se dice o qué ocurre en la imagen, sino también de quién proviene la voz o quién realiza determinadas acciones. Para identificar a los personajes existen tres estrategias diferentes: guiones, el uso de etiquetas con el nombre del personaje o el uso diferenciado de colores, aunque de Linde y Kay (1999, p. 5) también hablan de una cuarta estrategia que consiste en colocar el cuadro de diálogo debajo del personaje correspondiente. De estas cuatro estrategias, la guía de estilo de Netflix recomienda el uso de etiquetas con el nombre entre corchetes y, además, el uso de guiones si se trata de un diálogo, ilustrado en las figuras 16 y 17.

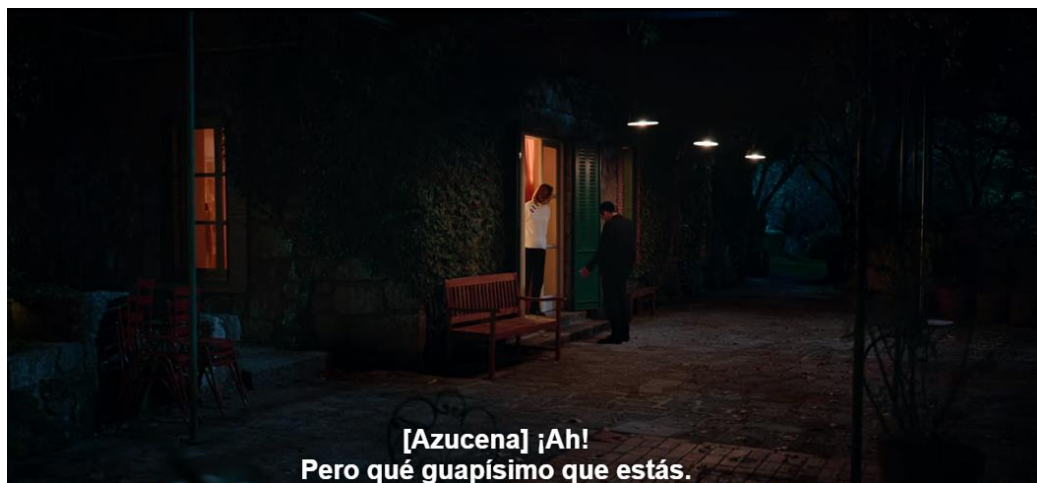


Figura 16: Ejemplo de uso de etiquetas para la identificación de personajes en el capítulo 4x08 de *Élite*

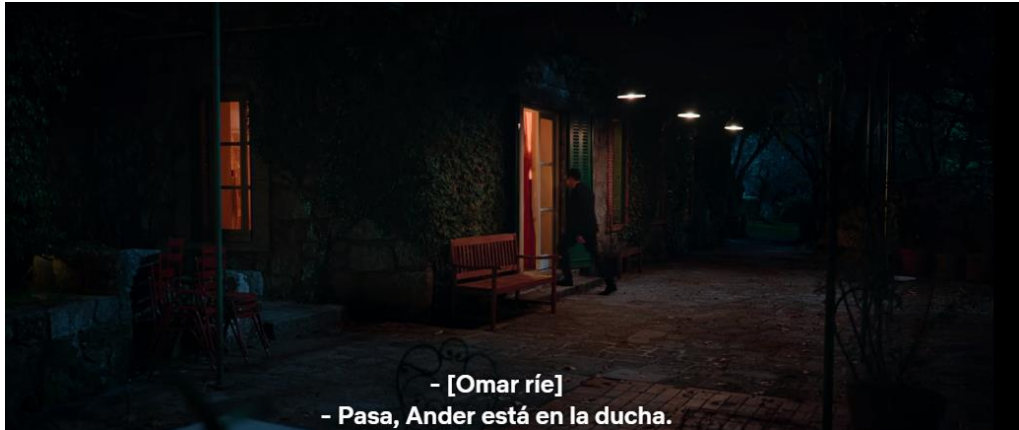


Figura 17: Ejemplo de uso de etiquetas y guiones para la identificación de personajes en el capítulo 4x08 de *Élite*

Si observamos los resultados del corpus, vemos que la *identificación de personajes* se ha utilizado con frecuencia en ambas series, pero la cifra de etiquetas es mucho mayor en *Kitz*. De hecho, se ha utilizado más del doble de veces que en *Élite*: 58 veces en la serie alemana y 25 veces en la serie española. Con este dato, se desprende que en el subtítulo alemán se ha dado más importancia a informar al receptor de quién es el autor de lo que se describe en el subtítulo, lo cual es una información bastante relevante e indispensable en la mayoría de ocasiones, sobre todo cuando el personaje no aparece en pantalla, cuando hay más de un personaje en escena o cuando la escena no es lo suficientemente visible.

5. Conclusiones

Una vez que hemos finalizado este trabajo, hemos extraído numerosas conclusiones de este análisis comparativo. La conclusión fundamental a la que hemos llegado tras estudiar el subtítulo para sordos de estos dos capítulos de Netflix es que el subtítulo de la serie alemana *Kitz* está realizado de tal manera que facilita el entendimiento de la trama para la persona con discapacidad auditiva en una mayor medida que el subtítulo de la serie española *Élite*. Es decir, si hablamos de accesibilidad, el subtítulo para sordos de *Kitz* es el más accesible de los dos.

Esto se debe a diversos factores comentados anteriormente al extraer los resultados del corpus. En primer lugar, en el subtítulo de *Kitz* predomina el uso de la estrategia de *explicación*. Es la estrategia de traducción por antonomasia en este caso, lo cual es

extremadamente beneficioso para facilitar el conocimiento del receptor. Como su propio nombre indica, explica al espectador la información acústica de forma detallada. Por el contrario, en el subtítulo de este capítulo de *Élite*, la estrategia que predomina es la *categorización*. Esta estrategia es la técnica de traducción intersemiótica más sencilla y básica, por lo que extraemos la conclusión de que no se detalla, en la mayoría de los casos, la información acústica al espectador, sino que sólo se hace una breve categorización que puede no ser suficiente en determinadas situaciones.

Pero ésta no es la única diferencia. Aunque se ha comentado que en ambos capítulos la estrategia de traducción intralingüística más utilizada es la *traducción literal*, a pesar de que las recomendaciones no aconsejan su uso en este tipo de subtítulo, es indispensable resaltar el uso de la *omisión* en el capítulo de *Élite*. Tanto en la traducción intralingüística como en la intersemiótica, en *Élite* se abusa de la utilización de la *omisión*: se omiten tanto elementos de información acústica como partes del diálogo hablado. Este fenómeno también deteriora la calidad de la accesibilidad. Pero es más llamativo aún que se haya optado por subtítular información no relevante para la trama, como la letra de las canciones, mientras que información que sí resulta relevante y fundamental para la comprensión total de la trama no aparezca. Además, en la serie alemana también predomina el uso de las etiquetas a la hora de identificar a los diferentes personajes, una estrategia que se ha utilizado con mucha más frecuencia que en la serie española.

Por estos motivos, hemos llegado a la conclusión de que el subtítulo de *Kitz* tiene una mayor calidad respecto a la accesibilidad, ya que se asegura de ofrecer la mayor cantidad de información posible al receptor y de la forma más detallada posible. Los subtítulos para sordos en español deberían optar por algunas de las decisiones tomadas en la serie alemana, como utilizar con mayor frecuencia la *explicación* o la *identificación de personajes* o no utilizar la estrategia de *omisión* en escenas en las que la información sonora es pertinente para la trama, ya que estos cambios podrían enriquecer en gran medida el visualizado por parte de las personas con discapacidad auditiva.

Otra conclusión a la que hemos llegado es que la guía de estilo de Netflix tiene una calidad inferior en comparación con la norma UNE 153010:2012. Por ejemplo, mientras que la norma recomienda únicamente subtítular la letra de las canciones cuando su contenido sea importante para ayudar al espectador a comprender la trama, Netflix recomienda subtítular la letra de todas las canciones que compartan la misma lengua con el texto origen y que no interfieran en el diálogo. Este ejemplo ya nos aporta que las recomendaciones de Netflix

pueden provocar un exceso de información innecesario en el receptor, además de que puede llegar a confusión e interferir en la comprensión del diálogo, como ocurre en los ejemplos mostrados anteriormente.

6. Bibliografía

- AENOR, Asociación Española de Normalización y Certificación (2012). *Norma UNE 153010:2012. Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva*. Asociación Española de Normalización y Certificación.
- Castro, P. (2003). *Aprendizaje del lenguaje en niños sordos: fundamentos para la adquisición temprana de lenguaje de señas*. <https://www.psicologiacientifica.com/lenguaje-de-senas-aprendizaje/>
- Cuéllar Lázaro, C. (2016). El subtitulado para sordos en España y Alemania: estudio comparado de los marcos normativos y la formación universitaria. *Revista española de discapacidad*, 4(2), 143-162. https://www.cedid.es/redis/index.php/redis/article/view/215/pdf_52
- De Linde, Z. y Kay, N. (1999). *The semiotics of subtitling*. St. Jerome.
- Eveleens J., Hildegard Framme J., Reyes Alonso J. (2020). *Subtitulado para sordos: análisis de estrategias de traducción intersemióticas, intralingüísticas y estudio de recepción de la serie Dark (bo Odar, 2017)*. [Trabajo de Fin de Grado]. Granada: Universidad de Granada.
- Martínez, S. (2015). *El Subtitulado para Sordos: Estudio de corpus sobre tipología de estrategias de traducción*. [Tesis doctoral]. Granada: Universidad de Granada.
- Martínez, S., y Jiménez Hurtado, C. (2018). *¿Qué se oye? El proceso traductor del subtitulado para personas sordas desde un estudio de corpus. Temáticas emergentes en innovación universitaria*. Editorial Tecnos.
- Montero, C. y Madrona, D. (Productores). (2018). *Élite* [Serie]. Netflix. <https://www.netflix.com/>
- Netflix Partner Help Center. (2022). *Castilian & Latin American Spanish Timed Text Style Guide*. <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/217349997-Castilian-Latin-American-Spanish-Timed-Text-Style-Guide>
- Neves, J. y Lorenzo García, L. (2007) La subtitulación para s/Sordos, panorama global y prenortativo en el marco ibérico. *Trans. Revista de traductología*, 11, 95-113. Disponible en: http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_11/T.95-113Lourdes.Lorenzo.pdf

- Pereira Rodríguez, A. (2005). El subtitulado para sordos: estado de la cuestión en España. *Quaderns. Revista de traducció*, 12, 161-172. https://sid-inico.usal.es/idocs/F8/ART11324/subtitulado_sordos.pdf
- Reinbold, V. y Schulz-Dornburg, N. (Productores). (2021). *Kitz* [Serie]. Netflix. <https://www.netflix.com/>
- Sánchez Cerón, C. (2017). *Evolución de la subtitulación para sordos en España y su normativa: estudio de cuatro películas*. [Trabajo de Fin de Grado]. Universidad Pompeu Fabra.