



**TRABAJO FIN DE GRADO**  
**GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN**  
**CURSO ACADÉMICO 2023-2024**  
**CONVOCATORIA DE JUNIO**

**EL PAPEL DE LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL EN EL ACCESO A LA  
CULTURA DE LAS PERSONAS CON DISCAPACIDAD AUDITIVA**

AUTOR: Cepeda García, Miguel

DNI: 11897826H

TUTOR: Bouazza Touil, Hatim

En Madrid, a 14 de junio de 2024

## TABLA DE CONTENIDOS

TABLA DE CONTENIDOS .....	2
INTRODUCCIÓN.....	4
I.    Objetivos .....	4
II.   Estructura.....	5
1.    Parte teórica .....	5
2.    Parte práctica.....	7
3.    Conclusión .....	7
PARTE TEÓRICA .....	7
I.    La traducción en sí .....	7
1.    Definición de traducción.....	8
1.2 Traducción como búsqueda de una finalidad .....	9
1.3 La traducción, un proceso de creación.....	9
2.    Conclusión .....	11
II.   La traducción audiovisual (TAV).....	11
1.    Definiciones .....	11
2.    Códigos .....	13
2.1 Código lingüístico.....	13
2.2 Código paralingüístico.....	13
2.3 Código musical y de efectos de sonido.....	13
2.4 Código de arreglos de sonido.....	14
2.5 Código iconográfico .....	14
2.6 Código fotográfico.....	14
2.7 Código de los planos.....	15
2.8 Código de movilidad.....	15
2.9 Código gráfico .....	15
2.10 Código sintáctico o de montaje.....	15
3.    Modalidades.....	16
4.    La llegada de internet.....	17
5.    Conclusión .....	18
III.  Traducción audiovisual para personas discapacitadas.....	18
1.    ¿Qué es la discapacidad? .....	19
1.1 Definiciones .....	19
1.2 Leyes.....	20
2.    La accesibilidad en la traducción .....	20
2.1 La audiodescripción.....	21

2.2	Lectura fácil .....	22
3.	Leyes y normas .....	23
4.	Accesibilidad en los Estudios de la traducción.....	24
5.	El subtitulado para sordos .....	25
1.1	Norma UNE 153010:2012 .....	26
1.1.1	Aspectos visuales.....	26
1.1.2	Aspectos temporales .....	27
1.1.3	Identificación de los personajes.....	27
1.1.4	Efectos sonoros y música.....	28
1.1.5	Información contextual y voz en off.....	28
1.1.6	Criterios editoriales.....	29
1.1.7	Conclusión .....	29
1.2	Aspectos técnicos.....	29
6.	Interpretación en lengua de signos (ILS) .....	30
7.	Conclusión .....	30
	PARTE PRÁCTICA.....	31
I.	Comentario traductológico.....	34
	CONCLUSIÓN .....	37
	BIBLIOGRAFÍA.....	38

## INTRODUCCIÓN

Las lenguas son fuentes de información. Información sobre una región (su cultura, su historia, su gente...) e información sobre una persona (su forma de pensar, sus ideologías o sus creencias), entre otras cosas. Una lengua nunca es solo una lengua, por eso va cambiando con el tiempo, al igual que una sociedad o una persona. La complejidad del lenguaje recalca la dificultad de la tarea de traducir, ya que siempre surgirán nuevos problemas de traducción que la figura traductora debe solventar (Lorenzo y Pereira, 2021). No solo eso, esta noción también realza la traducción como una actividad que no se conforma con transmitir un mensaje de una lengua a otra, sino que busca ser un nexo entre dos culturas, pues de no ser así el mensaje transmitido carecería de sentido.

Hoy en día, en un mundo tan globalizado, la cultura que se conoce no se podría explicar sin la figura del traductor, que permite acceder a información que de otra manera sería mucho más costoso. La cultura abarca varios ámbitos. Sin embargo, se podría afirmar que existe uno con una especial relevancia en el tiempo presente y que ha sido impulsado por la traducción: el ámbito audiovisual.

A pesar de todo esto, no todo el mundo puede acceder a con la misma facilidad a ciertos contenidos. Las personas discapacitadas se enfrentan a barreras de distintos tipos que impiden que puedan disfrutar en igualdad de condiciones de varias actividades vitales, y la cultura no es una excepción. Dada la importancia a día de hoy del mundo audiovisual en la cultura española y la predilección de la traducción por ser una herramienta comunicativa, en el presente Trabajo de Fin de Grado se tratará de demostrar la utilidad de la traducción audiovisual para con las personas con discapacidad. En concreto, esta tesis se centra en la discapacidad auditiva.

### I. Objetivos

La traducción para personas con discapacidad auditiva no es un nicho sin explotar; son varios los autores que han investigado y teorizado sobre la traducción como una herramienta para la inclusión, como se mostrará más adelante. Asimismo, existen estrategias de traducción para la accesibilidad de personas con discapacidad que se han ido desarrollando a lo largo del tiempo

El presente trabajo de investigación pretende realizar un análisis exhaustivo sobre el estado de la cuestión de la accesibilidad en la traducción en España con especial atención a la discapacidad auditiva, con el fin de perseguir varios objetivos. Dentro de los objetivos marcados, se encuentra uno principal y varios «sub-objetivos» u objetivos específicos.

El objetivo principal del Trabajo de Fin de Grado es recalcar la importancia de la traducción en la posibilidad de acceso a la información y a la cultura en las personas con discapacidad auditiva, por medio de contenido audiovisual. El acceso a la cultura se recoge

como un derecho fundamental en el artículo 44 de la Constitución Española (1978), que dice así: «los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho».

Los sub-objetivos se ramifican en tres, principalmente. El primer sub-objetivo trata de realizar un acercamiento al mundo de las personas con discapacidad auditiva, que en muchas ocasiones es desconocido. El principal atractivo de este objetivo específico es el de introducirme en un ámbito de la traducción relativamente desconocido para mí, estudiarlo, conocerlo y ampliar miras. Es un reto de carácter personal motivado por sed de conocimiento.

El siguiente objetivo específico también tiene un tinte personal, pero no se focaliza en perseguir nuevos conocimientos. Más bien, el objetivo es demostrar las competencias traductorales adquiridas en el grado. Se pretende dar cuenta de que se entiende qué es traducir y toda la esencia que rodea al concepto de traducción, presentando una traducción que cubra las necesidades correspondientes.

El tercer y último sub-objetivo a resaltar responde a una cuestión social. El objetivo es dotar de voz e importancia a un segmento de la población que en muchas ocasiones se percibe excluida social y culturalmente, y que enfrenta barreras que la traducción puede vencer. En el presente Trabajo de Fin de Grado se plasma la firme creencia de que la traducción como concepto está destinada a implicarse en cuestiones sociales, no como movimiento reivindicativo, sino como una herramienta que por su naturaleza busca ser un puente de información para llegar al mayor número de personas.

## **II. Estructura**

Para la consecución de los objetivos la presente tesis se ha estructurado de tal manera que constan una parte teórica y una parte práctica. La parte teórica comprende una visión general y panorámica sobre todo lo que rodea a la cuestión a tratar. Sirve también como una base que asienta el contexto necesario para la realización de la parte práctica, en la cual se pretende demostrar el objetivo principal del presente trabajo de investigación.

### **1. Parte teórica**

Así las cosas, la parte teórica consta de tres apartados bien definidos: la traducción en sí, la traducción audiovisual y la traducción audiovisual para personas con discapacidad.

El primer apartado sirve de punto de partida. Se discute sobre el concepto de traducción, sus delimitaciones, su finalidad o alcance, con el fin de sacar en claro una conclusión que cimiente las cuestiones tratadas, con el soporte de la opinión de distintos autores.

El siguiente paso es delimitar la noción de traducción audiovisual. Aquí se analizan las posturas de diferentes autores, tanto sobre la traducción audiovisual como sobre la obra audiovisual en sí misma. Se contextualiza la importancia de la cultura audiovisual en el tiempo presente y en la historia frente a otros tipos de cultura, y se hace lo propio con la importancia de la traducción audiovisual. Paralelamente, en un intento de adentrarse en los elementos de la obra audiovisual, se nombran y explican los más relevantes: los códigos semánticos y los canales (visual y auditivo). Se comenta cómo estas peculiaridades pueden afectar la toma de decisiones del traductor y la culminación del texto meta. Para concluir este apartado, se describen las estrategias de traducción que se han utilizado a lo largo del tiempo para traducir contenido audiovisual, desde las más tradicionales hasta las más innovadoras y nuevas, y se emite una conclusión con la información recogida.

El tercer y último apartado de la parte teórica es el que más se acerca a la cuestión que atañe al Trabajo de Fin de Grado, puesto que se introduce el componente de la discapacidad. Antes de analizar la relación de la traducción con la discapacidad, se pretende acotar con precisión el concepto de discapacidad, por lo que se arrojan diversas definiciones. El motivo por el que se hace eso es la noción básica de que el traductor debe ser conocedor del público para el que traduce. Además, esto se sustenta con leyes y normativas emitidas por el marco jurídico español.

Posteriormente, se intenta demostrar la relación de la traducción con la discapacidad desde diferentes perspectivas:

- Desde las técnicas que se han implementado para favorecer la inclusión, en concreto la audiodescripción (AD) y la lectura fácil (LF). Las medidas relacionadas con la comunidad sorda se desgranarán aparte, debido a su relevancia en el presente trabajo.
- Desde el marco jurídico español, ya que se han creado varias leyes que buscan asegurar una cuota mínima de accesibilidad audiovisual.
- Desde los estudios de traducción, a lo largo de la historia y en la actualidad.

Tras este acercamiento, se desgranará el subtítulo para sordos (SpS), que es el método principal de inclusión para la comunidad de personas con discapacidad auditiva. Aquí se hace un breve repaso de su historia y varias definiciones, para luego analizar en profundidad la norma más reciente de subtítulo para sordos: la norma UNE 153010 (AENOR, 2012), que recoge directrices y recomendaciones para realizar un subtítulo de calidad. Además de esta norma, se reflexiona sobre las estrategias de traducción más relevantes a aplicar en el subtítulo para personas con discapacidad auditiva. Esto concluye la parte teórica, no sin hacer una mención especial a la interpretación en lengua de signos, que es uno de los métodos que acompaña al subtítulo para sordos en la labor de accesibilidad.

Con esto en mente, la parte teórica proporciona un contexto preciso sobre la materia estudiada que servirá de cimiento para la correcta realización de la parte práctica.

## 2. Parte práctica

Esta parte pretende demostrar con un ejemplo práctico lo ya reflexionado en la parte teórica. Para ello, se realizará un subtítulo para personas con discapacidad auditiva de un fragmento de una serie. Finalmente, se analizarán los problemas de traducción y las estrategias utilizadas en un comentario traductológico. Se presupone que el resultado mostrará un subtítulo con una cantidad de información con tal densidad semántica que, si no estuviera indicado, sería imposible de percibir para una persona con discapacidad auditiva.

## 3. Conclusión

En este último apartado se valorará el trabajo realizado y se dictaminará hasta qué punto se cumplen los objetivos establecidos.

# PARTE TEÓRICA

## I. La traducción en sí

La traducción es una disciplina casi tan antigua como la escritura. Al ser un concepto tan amplio, se antoja complicado acotarlo o definirlo con exactitud. Muchos autores lo han hecho a lo largo de la historia y, si algo ha quedado claro, es la variedad de enfoques que existen. Y es que la traducción no es un concepto fijo, palpable, más bien es algo subjetivo y sujeto a matices, sobre todo teniendo en cuenta que los enfoques y perspectivas han ido cambiando en función de factores como la época, el lugar, el momento sociocultural del lugar y la misma ideología y forma de ver las cosas de cada uno.

El primer periodo de la traducción, quizá, coincide en inicio con el uso del lenguaje, ya que, si existió necesidad de relacionarse entre sociedades, tuvo que haber también, de nuevo por necesidad, traducción oral o interpretación (Santoyo, 1987, p. 7). Con esta idea coincide también Cabré (2001, p. 13), al afirmar que «la traducción nació ante la necesidad de facilitar la comprensión entre lenguas distintas, una necesidad comunicativa evidente».

Se puede concluir de estas dos ideas, entonces, que el lenguaje y la traducción están conectados en nacimiento. El lenguaje nace de una necesidad comunicativa y de la relación interpersonal e intercultural, y así lo hace también la traducción. Esto arroja luz al «cuando» y al «porqué», pero lleva otra pregunta inevitable: ¿Qué es la traducción?

## 1. Definición de traducción

Etimológicamente, la palabra *traducir* viene del latín, *traducere*, y significa «hacer pasar de un idioma a otro». Sus componentes léxicos son el prefijo *trans* y el verbo *ducere*, que significan *de un lado a otro* y *guiar*, respectivamente (Diccionario Etimológico Castellano en línea, 2024). *Guiar de un lado a otro* es una definición que introduce de manera muy conveniente la esencia del concepto.

Aun así, se trata de un concepto con una vasta amplitud, por lo que no hay respuesta que sea una verdad absoluta. No obstante, varios autores han intentado ofrecer distintas perspectivas de definición a lo largo de los años. Así lo hicieron, por ejemplo, Taber y Nida: «La traducción consiste en reproducir en la lengua receptora el mensaje de la lengua fuente por medio del equivalente más próximo y más natural, primero en lo que se refiere al sentido, y luego en lo que atañe al estilo» (Taber y Nida, 1971, p. 11)

Lo primero que se puede observar de esta afirmación es la importancia del «mensaje» sobre el «texto». Al contrario que en épocas anteriores, donde la técnica utilizada era la de *verbum pro verbo*, Taber y Nida (1971, p. 11) aseguran que lo que se tiene que traducir no son palabras, sino un mensaje. Cada texto susceptible de ser traducido tiene arraigados aspectos no necesariamente lingüísticos o gramaticales que ayudan a dar forma a lo que se quiere transmitir. Esto es lo que entienden Taber y Nida dándole importancia al mensaje por encima del texto, ya que con ello subrayan que el texto no son solo palabras conectadas entre sí, sino que el mismo connota elementos como el contexto (ya sea cultural, social, histórico...), la finalidad o las características del emisor y el receptor que son indispensables para una traducción adecuada.

Asimismo, Taber y Nida (1971, p. 11) comentan que la manera de reproducir ese mensaje en la lengua meta ha de ser lo más próximo y natural posible, dando a entender una idea clave: que no existe una traducción equivalente al cien por cien. Cada texto, como se ha mencionado anteriormente en este trabajo de investigación, está sujeto a aspectos supratextuales que son determinantes en el mensaje que llevan. Cuando se traduce de un idioma a otro, no solo se están traduciendo los aspectos lingüísticos, sino también de una cultura a otra, para unos receptores diferentes con unas características diferentes. El texto fuente y el texto meta (TM) son dos planetas individuales que orbitan alrededor de la misma idea. Al igual que no existen dos planetas iguales, no existen dos textos equivalentes del todo, de modo que, como afirman Taber y Nida (1971, p. 11), el traductor debe acercarse de la forma más próxima y natural posible al texto fuente.

Por último, Taber y Nida (1971, p. 11) concluyen: «primero, en lo que se refiere al sentido, y luego en lo que atañe al estilo». Esto refuerza la idea principal de la reflexión, traducir un mensaje en lugar de simplemente palabras. Se forma una escala de importancia, en la que el sentido, es decir, la semántica, la finalidad, y todos esos aspectos supratextuales en esta tesis mencionados, es prioritaria frente al estilo, es decir, los aspectos puramente lingüísticos.

## 1.2 Traducción como búsqueda de una finalidad

Por otro lado, Vermeer introduce al mundo de la traducción y la traductología la teoría del escopo. Esta palabra, *escopo*, viene del griego *skopos*, y significa *propósito*, *finalidad*. La teoría dicta lo siguiente: «What the skopos states is that one must translate, consciously and consistently, in accordance with some principle respecting the target text. The theory does not state what the principle is: this must be decided separately in each specific text». (Vermeer, 1989, p. 182).

Si bien para varios autores, como Taber y Nida (1971, p. 11), la finalidad con la que se debe traducir es la de reproducir de la forma más exacta posible la idea expresada en el texto fuente, la teoría del escopo da la vuelta a la moneda, estableciendo que la traducción debe realizarse acuerdo con varios principios relacionados con el texto meta.

Como el mismo Vermeer afirma (1989, p. 182), estos principios varían en función de cada texto, por lo que quizá no se puedan definir, pero sí se pueden acotar. A la hora de traducir, ya se ha comentado en el presente trabajo que no se trata solo de una mediación lingüística, sino que también influyen varios aspectos adyacentes. Es lo mismo en la teoría del escopo. Sin embargo, la jerarquía en cuanto a la importancia de estos aspectos es diferente a lo visto anteriormente.

Vermeer (1989, p. 182) se opone a las teorías tradicionales basadas en la equivalencia. La finalidad del texto fuente y la idea que se quiere comunicar al lector fuente pasan a un segundo plano (Du, 2012, p. 2190), por otro lado, el traductor debe decidir la finalidad que tiene el texto en función las características de lo que rodean a la cultura meta. Kussmaul (1995, p. 83) afirma que «la función de una traducción depende de los conocimientos, expectativas, valores y normas de los lectores meta, quienes a su vez están influenciados por su situación y su cultura». Por tanto, la idea expresada por el autor puede verse alterada en grandes rasgos. Además, la persona que encarga la traducción y su objetivo también pueden condicionar las decisiones del traductor (Hurtado, 2001, p. 29)

## 1.3 La traducción, un proceso de creación

En este punto del presente trabajo de investigación, se han mostrado las dos perspectivas que más han abundado en la historia de la traducción, una encrucijada a la que se enfrenta la mayoría de los teóricos sobre qué es la traducción. Una decisión entre acercar al autor hacia el lector meta o acercar al lector hacia la cultura fuente (Schleiermacher, 1996, p. 135, 136). De esta decisión, el traductor matiza lo que considera prioritario a la hora de traducir, y estas dos ideas bien diferenciadas se ramifican, dando lugar a nuevos enfoques, como el siguiente:

La traducción es más que el proceso de transferencia lingüística en el que la figura del agente (el traductor, claro está) es invisibilizada: es, antes bien, una instancia de re-enunciación, una transmisión del conjunto de la situación de enunciación de partida. Así, el responsable de la traducción posee su propia voz, la cual no solo se localiza, sino que se caracteriza (Gentile, 2020, p. 57).

Gentile va un paso más allá en cuanto la transferencia de información que se da en el proceso de traducción. El traductor posee voz propia, lo cual implica que su pensar quede reflejado en el texto meta (Gentile, 2020, p. 57). Se añade un ingrediente más a la poción: es, digamos, el *ego* del traductor. Cada persona ve la realidad de manera distinta, por lo que un mismo texto fuente, con unas características determinadas, con un contexto determinado se puede interpretar de manera distinta por un traductor o por otro. Del mismo modo, la figura del traductor puede interpretar que la necesidad de modificaciones de la idea principal para adaptarse al lector meta sea mayor o menor. Así, Gentile (2020, p. 57) considera que el proceso de traspaso de información de una cultura a otra (la traducción, propiamente dicha) es también una re-enunciación.

Desgranando la postura de Gentile (2020, p. 57) destacan dos conceptos clave: el *ethos* y la re-enunciación. Lo que en el párrafo anterior se ha denominado el *ego* del traductor es, según varios autores (Gentile, 2020, p. 57) el *ethos*. *Ethos* es una palabra griega que etimológicamente significa *costumbre, hábito, manera de ser, de pensar o sentir; conducta, carácter, moralidad, moral y temperamento* (Pabón, 2014, p.282). Este término encarna, entonces, la propia personalidad latente en cada individuo, y la figura del traductor, a pesar de la tendencia de ser invisibilizado, no es una excepción. Según Maingueneau (cit. en Gentile, 2020, p. 57), el *ethos* está implícito en todo discurso, tanto oral como escrito, y «no debe aislarse de los otros parámetros del discurso; contribuye de manera decisiva a su legitimación».

Muy ligado al *ethos* está también el concepto de re-enunciación. Sencillamente, este concepto establece que «si se considera al texto literario como el producto de un acto de enunciación, se considerará lógicamente su traducción como un acto de re-enunciación» (Suchet, 2009, p. 32). Esta, de acuerdo con Suchet (2009, p. 32), es una proposición muy simple, pero poco estudiada, ya que implica desmitificar la figura del traductor como agente invisible.

Se percibe entonces que la noción de traducción de Gentile (2020, p. 57) va más allá de una mediación entre culturas. No desliga el texto meta del original, pero advierte la traducción como una obra en sí misma, y al autor de la traducción como su creador. Se puede sintetizar la idea concluyendo que «nadie dice que ha leído la obra de tal traductor, pero sí de tal autor, aun si dicho autor no es exactamente él en la lengua traducida» (Gentile, 2020, p. 62).

## 2. Conclusión

Si algo queda claro de esta travesía por los diferentes pensamientos respecto a la definición del concepto de la traducción es la proliferación de perspectivas, tan necesarias y enriquecedoras. No solo es un concepto cuya subjetividad y amplitud es altamente notoria, sino que además «su constante evolución obliga a una continua revisión y actualización de los términos en los que se definen». Por lo tanto, resulta complicado quedarse con una única perspectiva. Como asegura Hurtado, la traducción «es una habilidad, un *saber hacer*», que consiste en saber resolver los problemas de traducción que van surgiendo (Hurtado, 2001, p. 25). Cómo resolver esos problemas depende de las competencias traductoras de cada uno. No hay una perspectiva completamente verdadera.

## II. La traducción audiovisual (TAV)

La traducción audiovisual comenzó a ejercerse a la par que surgió el cine (Orrego, 2013, p. 298). Aun así, el contenido audiovisual al que se puede acceder hoy en día es profundamente más variado y amplio, convirtiéndose en el principal vehículo de transmisión de información, cultura e ideología (Chaume, 2004). Como consecuencia, la traducción audiovisual es una de las ramas de la traducción que más ha crecido en los últimos años. Chaume (cit. en Sanglier, 2022, p. 8) lo califica como «una respuesta idónea a la globalización, pues esta modalidad posibilita la universalización de los productos audiovisuales independientemente de las barreras lingüísticas». Mayoral (2005, p. 2) concuerda, alegando que, en la actualidad, «casi todas las personas consumen productos audiovisuales a diario, lo que demuestra que la TAV es una importante actividad económica y constituye uno de los elementos de trasmisión cultural más efectivos y activos».

### 1. Definiciones

Dada la relevancia de este campo dentro de los estudios de la traducción, gran cantidad de autores han compartido sus reflexiones en lo que se refiere a la delimitación de la traducción audiovisual.

Según Chaume (2004, p. 16), por ejemplo, la especificidad del texto audiovisual reside en los canales y los distintos códigos a través de los cuales se construye su significado. Ante esto, Sedano y Cómite (2016, p. 5) matizan, siguiendo esa premisa, que se podría definir el texto audiovisual como «un texto que se transmite a través de dos canales de comunicación, el canal acústico y el canal visual, y cuyo significado se construye a partir de la convergencia e interacción de diversos códigos de significación».

Analizando esta idea se observa la primera peculiaridad de la traducción audiovisual: la presencia de dos canales por donde se transmite la información. La persona encargada de la traducción cometería un error si decidiera tener en cuenta únicamente la información verbal, transmitida por el canal acústico. Por el contrario, la presencia de un nuevo canal, el visual, adquiere una relevancia similar o igual y ha de ser considerada como tal. Ambos canales transportan elementos semánticos codificados, ya sea de manera verbal o no verbal (Orrego, 2013, p. 299). El canal acústico comprende diálogos (información verbal), pero asimismo comprende efectos sonoros o componentes musicales (información no verbal), así como aspectos del lenguaje como el tono que no son necesariamente información verbal. Por su parte, el canal visual, además de contar con la imagen propiamente dicha, en ocasiones contiene texto en pantalla, como letreros o nombres de tiendas, de carácter claramente verbal. La información de ambos canales se complementa, se modifica, se amplía y se contextualiza. Se condensa y da lugar a significados nuevos. Tal como expresa Díaz Cintas (2003):

La suma de uno (imagen) y uno (palabra) no equivale a dos (imagen-palabra), sino a una amplia red de relaciones y referentes extrafílmicos que implícita o explícitamente vienen codificados en la película a través de la imagen, de la palabra o ambas (p. 193).

Que la traductología no era una ciencia exacta ya era palpable, dada la falta de concordancia en cuanto a la misma definición de traducción. Sin embargo, como se puede apreciar, la traducción audiovisual añade un elemento más a la ecuación. La convergencia de imagen y texto resulta en una combinación que da lugar a más interpretaciones si cabe; da pie al autor a ser más versátil a la hora de expresar una idea. Sanglier (2022, p. 8) coincide en que no se debe separar la relación palabra-imagen, argumentando que «La complejidad de los textos audiovisuales reside precisamente en esa doble naturaleza: la combinación de información tanto verbal como no verbal que se debe suplir mediante la traducción propiciando que el mensaje y la imagen sean coherentes».

En palabras de Orrego (2013, p. 299), «la construcción de significado del material audiovisual se genera gracias a una codependencia de diferentes códigos». La identificación de los diversos códigos y su correcta interpretación de cómo alteran la información del material audiovisual se antoja vital para una traducción decente.

## 2. Códigos

Queda constancia de que los códigos son un elemento indispensable a la hora de traducir contenido audiovisual. Los códigos se pueden clasificar en varios grupos. Así lo hace Chaume (2004, p. 17-22), que distingue varias categorías principales.

### 2.1 Código lingüístico

Es el material susceptible de ser traducido por excelencia. Está presente en todos los ámbitos de la traducción, por ende, algunos problemas de traducción presentes en el texto audiovisual se perciben también en otras ramas de la traducción (Chaume, 2004, p. 17). No obstante, en la rama objeto de análisis en el presente apartado se presentan otras peculiaridades. Chaume (2004, p. 17) afirma que el traductor se enfrenta a un texto que debe aparecer de forma escrita, pero con apariencia oral y espontánea. Por otro lado, se tiende a optar por un lenguaje con un registro estándar, intentando evitar el uso de interjecciones o elisiones (Chaume, 2004, p. 17). En términos de accesibilidad, «las limitaciones propias de la subtitulación convencional se ven agravadas por las posibles limitaciones en las competencias lingüísticas de las personas con discapacidad auditiva», debido a la heterogeneidad de las personas con discapacidad auditiva; las personas con una discapacidad mayor pueden necesitar más tiempo para leer los subtítulos o un lenguaje más simple (Tamayo y Chaume, 2016, p. 310)

### 2.2 Código paralingüístico

Se trata de aspectos que no son lingüísticos, pero se dan en el discurso. Estos sugieren interpretaciones particulares de la información puramente lingüística. Por ejemplo, la ironía, la risa o las pausas en un discurso se consideran elementos paralingüísticos y se señala tanto en las traducciones para doblaje como en los subtítulos (Chaume, 2004, p. 17). En el caso del subtítulo para sordos, es de mayor interés si cabe señalar estos elementos, ya que las personas con discapacidad auditiva no tienen acceso a componentes como el tono (Tamayo y Chaume, 2016, p. 311).

### 2.3 Código musical y de efectos de sonido

La música y los efectos sonoros tienen relevancia en el material audiovisual, y afectan tanto al doblaje como al subtítulo. Aparte del componente lingüístico, cuando se traduce para doblaje, se deben tener en cuenta factores musicales y líricos, como «el número de sílabas, la distribución acentual, el tono, el timbre o la rima» (Tamayo y Chaume, 2016, p. 314). Tamayo y Chaume especifican también que los efectos de sonido no necesariamente son objeto de traducción, salvo en los casos en los que estén ligados con el mensaje que se da a través del código lingüístico. En el caso de la subtitulación para sordos, la norma UNE 153010 (AENOR,

2012) señala que se deben indicar siempre en la esquina superior derecha, en blanco y entre paréntesis con la primera letra en mayúscula.

## 2.4 Código de arreglos de sonido

En una obra audiovisual, el sonido puede proceder de un personaje, es decir, de alguien dentro de la trama, o de alguien ajeno a ella, como un narrador, por ejemplo. Asimismo, la fuente del sonido puede estar en pantalla o no (Chaume, 2004, p. 18). Estos son aspectos que se marcan, sobre todo cuando se traduce para doblaje. No solo eso, la figura traductora debe tenerlos en cuenta, ya que pueden influir en el producto final.

## 2.5 Código iconográfico

Para Chaume (2004, p. 18) es el código más relevante del canal visual. «Se manifiesta en el material audiovisual por medio de índices, iconos o símbolos». Tamayo y Chaume (2016, p. 319) muestran varios ejemplos: un índice sería «un cigarrillo apagado del que todavía sale humo para dar a entender que alguien acaba de marcharse». Por otro lado, un símbolo podría ser la cruz roja o la hoz y el martillo, mientras que los iconos serían «objetos, figuras e imágenes que representan algo sobre la cultura origen». No se suelen traducir. Sin embargo, si estos afectan el diálogo o la trama, el traductor puede verse obligado a buscar una solución para que ese código se entienda en la cultura meta (Chaume, 2004, p. 18). Un ejemplo de esto sería si un personaje hace una broma relacionada con un icono que sale en pantalla que es indispensable para entender esa broma. La solución varía de traductor a traductor, dependiendo de su creatividad e ingenio. Por ejemplo, se podría añadir una explicación mediante material lingüístico o infiltrar el concepto sutilmente dentro del diálogo (Chaume, 2004, p. 18-19).

## 2.6 Código fotográfico

Son aspectos como la iluminación, el uso de los colores o el encuadre. Pueden influenciar la decisión de la persona encargada de la traducción tanto en subtulado como en doblaje. Por ejemplo, una iluminación tenue puede conllevar que no se vean los labios de la persona que habla, por tanto, el traductor tiene más libertad de acción (Chaume, 2004, p. 19). De igual modo, quizá sería necesario cambiar el color o la forma de los subtítulos. El uso de los colores, de igual manera, proporciona información importante variable entre una cultura u otra. En algunos países el color con el que se asocia la muerte es el negro, mientras que para otros es su contraparte, el blanco. De acuerdo con Chaume (2004, p. 19), «el uso de un color en específico como un micro signo o elemento cultural arraigado puede impactar también directamente en la traducción».

## 2.7 Código de los planos

Es un código especialmente relevante en doblaje. Algunos planos ponen en una encrucijada al traductor, que debe garantizar un cierto grado de sincronía labial. Si en pantalla aparece un primer plano a unos labios, el traductor será cauteloso con las vocales de su traducción. Es imperativo encontrar un punto en común entre mantener el significado y cuadrar el diálogo con la pronunciación de diversos sonidos (Chaume, 2004, p. 20). Del mismo modo, si el personaje que habla sale de espaldas en pantalla, la figura traductora gozará de mayor libertad.

## 2.8 Código de movilidad

Se perciben tres subtipos en particular dentro de este código: el proxémico, el kinésico y de encuadre con la articulación de las palabras (Chaume, 2004, p. 20). El primero se relaciona con la distancia de los personajes tanto entre sí como entre los mismos y la cámara. En subtitulación, Chaume (2004, p. 20) establece que, si hay varios personajes hablando a la vez, el orden de prioridad puede ser dictado por la distancia de los personajes con la cámara, ya que el número máximo de líneas de subtítulos son dos en la gran mayoría de casos. Así, los más cercanos son los que tendrían línea de subtítulo. Los signos kinésicos abarcan los movimientos de los personajes en relación con el texto. Si un personaje habla negando con la cabeza, no se debe traducir una oración afirmativa (Chaume, 2004, p. 20). El tercer grupo puede resultar redundante en cuanto a lo mencionado en el epígrafe anterior, sin embargo, en este caso lo que se pretende señalar es la duración entre que el personaje abre la boca y la cierra, así como el número de sílabas. En doblaje, a esto se le denomina *isocronía*. Por otro lado, en subtulado se le ha nombrado como *sincronización* (Chaume, 2004, p. 21).

## 2.9 Código gráfico

Comprende el material lingüístico que aparece de forma escrita. Normalmente se manifiesta en títulos, intertítulos, texto y subtítulos. La traducción de estos códigos depende de varios factores, como las instrucciones del cliente o su interacción con otros códigos como el plano, la iluminación o los iconos adyacentes o similares (Chaume, 2004, p. 21).

## 2.10 Código sintáctico o de montaje

El orden de las escenas y la relación entre ellas puede dar información vital al traductor. Tamayo y Chaume (2016, p. 328) explican que «el proceso de montaje será, pues, lo que confiera una cohesión y coherencia interna al filme mediante una determinada asociación de

escenas y secuencias, de modo que esta operación explique el significado final del texto audiovisual». En ocasiones, la información que se muestra en algunas escenas puede cambiar las posibles interpretaciones de la mostrada en escenas anteriores (Chaume, 2004, p. 21-22). Un ejemplo práctico sería una película en la que sale un personaje al que llaman *the singer*. Sucede que en español el traductor tendría que decantarse por un género u otro, entonces la decisión está sujeta a la información que se añada en futuras escenas. Si bien esto ocurre en otros ámbitos de la traducción, la presencia de la imagen, con todos los códigos mencionados, hace que esta rama sea más susceptible a ser expuesto a este dilema.

### 3. Modalidades

Ante la complejidad que supone la presencia de los dos canales ya mencionados y sus respectivos códigos, se han ideado varias técnicas de traducción a lo largo de los años. Esas técnicas se fueron convirtiendo en tendencias, y, con el tiempo, en modalidades sólidas. Algunas de ellas están más consolidadas, otras cubren ámbitos muy específicos. Hay disparidad en cuanto al reconocimiento de ellas y en cuanto a elegir cual es el adecuado, si hay uno que sobresalga por encima de los demás.

Por ejemplo, Agost Canós (cit. en Sedano y Cómitre, 2016, p. 6), señala cuatro tipos de traducción audiovisual principales. Estos son el doblaje, la subtitulación, el *voice-over* (voces superpuestas) y la interpretación simultánea. Chaume (cit. en Sedano y Cómitre, 2016, p. 6), por otro lado, incorpora más elementos: doblaje, subtitulación, *voice-over*, interpretación simultánea, narración, doblaje parcial, comentario libre y traducción a la vista. Sedano y Cómitre (2016, p. 5) mencionan en su trabajo la traducción subordinada, que no es ajena a los estudiosos de traducción audiovisual. Esta modalidad se caracteriza por estar sujeta a restricciones impuestas por factores externos a lo puramente lingüístico.

Para Orrego (2013, p. 300), las modalidades se pueden encasillar en dos vertientes, o bien «reemplazando uno de los elementos previamente establecidos en el producto (como en el caso del doblaje) o agregando nuevos signos semánticos a alguno de los códigos que ya están en el material original (lo que sucede con la subtitulación)». En el primer grupo se encuentran el doblaje y sus variaciones: la interpretación, tanto simultánea como consecutiva; la audiodescripción, y el *voice-over*. Por otro lado, el grupo de los que agregan un código semántico comprenden: los subtítulos interlingüísticos (de una lengua a otra), intralingüísticos (dentro de una misma lengua), para sordos y en vivo (Orrego, 2013, p. 301-306).

Ocurre que, al alterar o añadir códigos, del tipo que sean, el producto final cambia. Es algo que se entiende y se acepta, pues el cambio de receptor, con todos los atenuantes culturales y contextuales que eso conlleva, implica una necesidad nueva (Orrego, 2013, p. 300). El traductor debe entender hasta qué punto esa necesidad invocada por el receptor meta se aleja o se acerca al producto original, un dilema que, como ya se ha comentado en este trabajo de investigación, siempre acompaña al agente traductor. Sin duda, la elección de una modalidad u

otra alterará en mayor o menor medida el producto final, aunque dicha elección, aunque no depende del traductor, sino de otros agentes como la productora, el presupuesto o la audiencia.

La elección de una modalidad u otra está sujeta a varios factores. Resulta evidente que los dos modelos predominantes, en general, son el subtítulo y el doblaje. Independientemente de los motivos que decantan la balanza por una o por otra, no hay unanimidad entre culturas, incluso en algunos países ambos modelos coexisten (Orrego, 2013, p. 301). Tanto Sedano y Cómite (2016, p. 6) como Chaume (2013, p. 112) coinciden en que la modalidad de traducción audiovisual más estudiada es el subtítulo. No obstante, difieren en el porqué. Para las primeras, se debe a que los aspectos técnicos que caracterizan el subtítulo y su proceso, como el tiempo que aparecen en pantalla o el número de caracteres, lo hacen más susceptible de estudio (Sedano y Cómite, 2016, p. 6). Mientras tanto, Chaume (2013, p. 112) lo atribuye a que sencillamente ha habido más interés académico en los países en los que predomina el subtítulo que en los que predomina el doblaje.

Las modalidades mencionadas, por lo general, tienen cierta trayectoria dentro de los estudios de traducción audiovisual. Orrego (2013, p. 300) se refiere a ellos como *modalidades convencionales*. Sedano y Cómite (2016, p. 6) consideran que nuevas tendencias de traducción intralingüística están tomando protagonismo, como por ejemplo la localización o modalidades más inclusivas como subtítulo para sordos o la audiodescripción.

#### 4. La llegada de internet

El crecimiento de internet a nivel global en las últimas dos décadas ha sido exponencial, convirtiéndose en un recurso con una gran presencia en nuestro día a día. Su fácil acceso conlleva también más facilidad para acceder y consumir material audiovisual. Para Orrego (2013, p. 306), «el desarrollo de los computadores y la rápida implementación de internet también están modificando tanto la traducción como todo el engranaje de la industria audiovisual».

Una de las características más relevantes de internet es la posibilidad de conexión con gente en cualquier lugar del mundo, la cual permite que se creen comunidades. En muchas ocasiones estas comunidades se crean en torno a un gusto en común, como el contenido audiovisual. Esta segmentación virtual ha hecho que el espectador meta en muchos casos ya no esté delimitado por un idioma o una región, sino que este sea un público internacionalizado (Orrego, 2013, p. 307).

Esta esencia de comunidad, sumado a la facilidad e inmediatez con la que circula la información, lleva un elemento más a la mesa: la distribución, en este caso de contenido audiovisual. Para que se lleve a cabo esta distribución, la traducción se convierte en un factor trascendental (Orrego, 2013, p. 307). De estos tres elementos combinados surgen o se popularizan prácticas de traducción audiovisual no profesionales como el *fansubbing*.

Las razones por las que las comunidades de internet prefieren estas traducciones son diversas, pero atienden a necesidades no cubiertas. En el caso del *fansubbing*, por ejemplo, hay cierta anarquía en cuanto a los aspectos técnicos de la subtitulación y al rigor ortográfico. Lo compensan ofreciendo otros aspectos que demanda la comunidad. La clave es que, como la persona que traduce forma parte de esa comunidad, las soluciones que ofrece también satisfacen sus propias demandas, pues también es consumidor de ese material audiovisual. Normalmente, los *fansubbers* optan por no domesticar los aspectos de la cultura fuente y, si lo consideran imperativo, ofrecen notas de traductor a modo de explicación (Orrego, 2013, p. 308).

Como consecuencia, la relación emisor-destinatario se ha vuelto más bilateral. La voz del destinatario es más concisa y llega más fácilmente a las productoras, que para vender su producto se ajustan. Además, el público está cambiando sus preferencias en cuanto a la modalidad en la que consumen las obras traducidas, ya que ahora puede elegir. Algunas personas ahora optan por ver material audiovisual subtulado por una creencia de que favorece el aprendizaje de lenguas extranjeras (Orrego, 2013, p. 312).

Por último, para Orrego (2013, p. 312), «la necesidad de integrar a personas con deficiencias físicas también ha ganado terreno», por lo que técnicas como el subtulado para personas sordas se expandirán

## 5. Conclusión

Hay más consenso en la comunidad traductora en el momento de acotar la traducción audiovisual que en la propia traducción. La mayoría de autores coinciden en que su peculiaridad reside en la convergencia de un mensaje que se reproduce por dos canales con diversos códigos. En cuanto a las modalidades subyacentes, la irrupción de internet y plataformas de *streaming* como Netflix ha provocado que las tendencias se hayan globalizado y que en cada país haya oferta de más de una modalidad, favoreciendo al consumidor, que ahora tiene mayor libertad de decisión (Orrego, 2013, p. 312).

En este nuevo contexto, en el que el consumidor tiene voz y voto, la traducción audiovisual apunta a horizontes más inclusivos, como señalan tanto Sedano y Cómite (2016, p. 6) como Orrego (2013, p. 312).

### III. Traducción audiovisual para personas discapacitadas

De acuerdo con la OMS (2023), aproximadamente 1300 millones de personas sufren una discapacidad importante, es decir, una de cada seis personas. En las últimas décadas se ha investigado sobre la función de las barreras sociales y físicas presentes en la discapacidad (OMS, 2011, p. 4).

## 1. ¿Qué es la discapacidad?

El concepto de discapacidad se ha abordado desde muchos puntos de vista. Puyaltó (2016, p. 16) destaca dos en particular: El modelo individual o médico y el modelo social. El primero es la principal corriente de pensamiento respecto a la materia hasta mediados del siglo XX. Se entiende la capacidad como algo trágico y se resalta la inferioridad respecto a las personas no discapacitadas (Barnes y Mercer, 2010, p. 14), lo cual acentúa la deficiencia con la que se ha percibido durante mucho tiempo a las personas discapacitadas en la sociedad occidental. Bien es cierto que, a pesar de contribuir a esta concepción, más bien negativa, sobre las personas discapacitadas, las investigaciones realizadas bajo este modelo han supuesto avances médicos importantes (Puyaltó, 2010, p. 17). El otro modelo define la discapacidad no a partir de las características del individuo discapacitado, sino a partir de su contexto. En palabras de Puyaltó (2016, p. 18), «se defiende la idea de que el grado de discapacidad de una persona se concreta en función de las limitaciones y de los obstáculos que impone la sociedad en la que vive la persona». Estas barreras pueden ser de naturaleza ideológica, estructural o material, entre otros (Puyaltó, 2016, p. 18).

### 1.1 Definiciones

La Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad (2006, p. 4) ampara que las personas con discapacidad son aquellas que «tienen deficiencias físicas, mentales, intelectuales o sensoriales a largo plazo y que, al interactuar con diversas barreras, pueden ver impedida su participación plena y efectiva en la sociedad, en igualdad de condiciones con los demás».

Se percibe por ende que la discapacidad no es una condición que comprende ciertas características de salud de un individuo, sino que es resultado de una interacción entre una persona y su entorno. No es un atributo (OMS, 2011, p. 4). No obstante, dicha interacción si tiene en cuenta atributos personales. Como se menciona, una persona discapacitada tiene deficiencias que se agrupan en cuatro grupos: la deficiencia física, mental, intelectual y sensorial. Se manifiesta también la existencia de barreras que pueden entorpecer la relación del individuo con su entorno. En definitiva, una persona discapacitada no tiene garantizada una participación plena y en igualdad de condiciones.

La Organización Mundial de la Salud (OMS) establece que «la discapacidad es compleja, dinámica, multidimensional y objeto de discrepancia». (OMS, 2011, p. 4). La CIF

(Clasificación Internacional del Funcionamiento, de la Discapacidad y de la Salud, 2001, p. 27) dicta que «la discapacidad está definida como el resultado de una compleja relación entre la condición de salud de una persona y sus factores personales, y los factores externos que representan las circunstancias en las que vive esa persona».

## 1.2 Leyes

El derecho a la igualdad de condiciones y una participación plena en la sociedad está recogido en el marco jurídico español. Por ejemplo, la Constitución Española (1978) narra que:

corresponde a los poderes públicos promover las condiciones para que la libertad y la igualdad del individuo y de los grupos en que se integra sean reales y efectivas; remover los obstáculos que impidan o dificulten su plenitud y facilitar la participación de todos los ciudadanos en la vida política, económica, cultural y social. (artículo 9).

En cuanto al ámbito jurídico, la Ley 8/2021, del 2 de junio, reforma la anterior ley sobre el apoyo a las personas con discapacidad en el marco legal, con un enfoque más social, basándose en lo establecido por el Convención internacional sobre los derechos de las personas con discapacidad (BOE, 2021). Otras leyes interesantes son el Real Decreto 1112/2018, cuyo objeto de aplicación es la garantía de accesibilidad a sitios webs y aplicaciones de los organismos del sector público (BOE, 2018); la Ley 27/2007, por la que se reconocen las lenguas de signos españolas y se regulan los medios de apoyo a la comunicación oral de las personas sordas, con discapacidad auditiva y sordociegas (BOE, 2007), y el Real Decreto 1494/2007, que busca garantizar un libre acceso y no discriminación a todas las ramas de la sociedad de la información (BOE, 2007).

## 2. La accesibilidad en la traducción

Si bien en el presente trabajo de investigación se ha demostrado que no hay un consenso absoluto cuando se trata de definir la traducción, consta que es una interacción entre culturas. Al final, la esencia de traducir es comunicar. En palabras de Cabré (2004, p. 91), «La traducción nació ante la necesidad de facilitar la comprensión entre lenguas distintas, una necesidad comunicativa evidente». Por tanto, la propia naturaleza de la traducción como concepto que nace de una necesidad comunicativa impera, junto con la legislatura anteriormente mencionada, que se aborde la accesibilidad para aquellas personas que no pueden acceder a ese mensaje transmitido de manera natural.

Para la realización de este trabajo, se ha llevado a cabo un exhaustivo barrido de información en materia de los estudios sobre traducción realizados en clave accesibilidad. La mayoría de estos estudios versan sobre la traducción audiovisual (TAV), aunque también se abordan temas como la accesibilidad museística o jurídica. Como comentan Lorenzo y Pereira (2021), «desde los Estudios de Traducción se asumió como prioritaria la exploración de las vías de acceso a los medios audiovisuales para personas con diversidad funcional, tanto en su faceta técnica como lingüístico–cognitiva». Asimismo, las discapacidades tratadas se agrupan en visual, auditiva e intelectual, ya que se considera que son las principales afectadas por las barreras sociales y comunicativas a las que la traducción realmente puede ayudar. Las tres estrategias más utilizadas en la historia reciente para anular dichas barreras son la audiodescripción (AD), la Lectura Fácil (LF) y, la Subtitulación para Sordos (SpS) (Lorenzo y Pereira, 2021). El presente trabajo de investigación se centrará en la discapacidad auditiva, ya que el principal objeto de trabajo es analizar el papel de la traducción audiovisual en la comunidad sorda. No obstante, se comentarán brevemente las discapacidades visual e intelectual.

## 2.1 La audiodescripción

La audiodescripción consiste en explicar con detalle y de manera oral, aprovechando los silencios y las pausas en los diálogos o banda sonora, la información a la que la comunidad ciega no puede acceder. Esas explicaciones «tienen como objetivo contextualizar la trama, los ambientes y los efectos sonoros para los espectadores con discapacidad visual» (Díaz Cintas, 2008, p. 174). «La tarea del audiodescriptor es intentar aclarar el cuándo, dónde, quién, qué y cómo de la situación que describe» (Díaz Cintas, 2008, p. 174). Asimismo, debe emplear un estilo sencillo y lo menos redundante posible, así como evitar dar demasiada información, lo que podría saturar al oyente (Díaz Cintas, 2008, p. 174). Se recomienda también utilizar la tercera persona y el presente de indicativo; mantener un tono neutro y ser lo más objetivo posible, evitando hacer interpretaciones; evitar el uso del verbo *ver* para explicar, y llevar un ritmo de 150 a 180 palabras por minuto o tres por segundo, entre otras (Pereira y Lorenzo, 2021).

Díaz Cintas (2008, p. 175) señala que existen tres categorías de audiodescripción: la grabada para la pantalla, la grabada para audioguías y la audiodescripción en directo o semi-directo. La audiodescripción grabada para pantalla es la que se aplica en las obras audiovisuales (series, películas, etc.) (Delgado-Corredor, 2021, p. 14). Por otro lado, la grabada para audioguías está pensada para obras estáticas en las que no hay movimiento, como exposiciones, museos, iglesias o galerías de arte, entre otras (Díaz Cintas, 2008, p. 175). Por último, la audiodescripción en directo se puede observar en situaciones como obras de teatro, ópera, musicales u otras (Delgado-Corredor, 2021, p. 14).

La audiodescripción tiene su origen en Estados Unidos, en 1981 y en el terreno del teatro, y llegó a Europa a través de Reino Unido, en la misma década (Díaz Cintas, 2008, p. 176). En España, se llevaba a cabo una práctica similar que surgió en los años cuarenta. Esta podría considerarse una versión arcaica de la audiodescripción, que emitía narraciones de las películas en la radio aprovechando los silencios que se producían, aunque no estaba pensado

especialmente para el público ciego sino para cualquiera que no quisiera o pudiera asistir al cine (Arendes, 2007, p. 180). La audiodescripción propiamente dicha, es decir, destinada al público con discapacidad visual, se inaugura en España en 1987 con la película *último tango en París*, bajo la producción de ONCE (Lorenzo y Pereira, 2021). En ese contexto ONCE crearía Audesc, «un sistema de realización y promoción de audiodescripciones en español» (Díaz Cintas, 2008, p. 176), por el que los afiliados podían alquilar cintas audiodescritas. Hoy en día, Audesc es una aplicación que permite a los usuarios acceder a la audiodescripción de obras audiovisuales en un teléfono inteligente (ONCE, 2014)

Pronto la audiodescripción llegó asimismo a la televisión y canales como Canal Sur, TV3 o TVE empezaron a ofrecer en su programación películas y series audiodescritas (Díaz Cintas, 2008, p. 176). Delgado-Corredor (2021, p. 8) señala 2006 como el año del que data el «primer largometraje totalmente accesible que se comercializaba en España en formato DVD», la película *Match Point*. Con el avance de las nuevas tecnologías la audiodescripción gana terreno, ya que se puede descargar para móviles u ordenadores (Delgado-Corredor, 2021, p. 8).

Díaz Cintas (2008, p. 175) señala que existe una subcategoría dentro de la audiodescripción que no ha arraigado en España, pero que sí se utiliza en otros países como Bélgica o Reino Unido: el *audiosubtitling*. Esta modalidad aprovecha los silencios como es costumbre en la audiodescripción tal como se ha explicado hasta ahora, con la peculiaridad de que también se audiodescriben los subtítulos (Díaz Cintas, 2008, p. 175, 176), con un estilo similar al *voice-over*. En cambio, se observa que en España la audiodescripción se aplica en obras o bien españolas o de habla hispana o bien extranjeras dobladas al español, por lo tanto, la comunidad ciega, excepto rara vez, únicamente puede acceder a películas en español (Díaz Cintas, 2008, p. 175, 176).

## 2.2 Lectura fácil

La lectura fácil es el método que utilizan asociaciones como Plena Inclusión para adaptarse a las necesidades, principalmente, de las personas con discapacidad intelectual. Mientras que la audiodescripción y el subtítulo para sordos orbita más en torno a la traducción audiovisual, la lectura fácil abarca también otros ámbitos, como el jurídico o administrativo (Pereira y Lorenzo, 2021). La discapacidad intelectual «se caracteriza por limitaciones significativas tanto en el funcionamiento intelectual como en la conducta adaptativa» (Asociación Americana de Discapacidades Intelectuales y del Desarrollo (AAIDD), 2011, capítulo 1). Por funcionamiento intelectual se entiende la destreza en varias habilidades como el aprendizaje, el razonamiento, la resolución de problemas o la comprensión de ideas complejas (AAIDD, 2011, capítulo 4).

Como consecuencia, la lectura fácil se caracteriza por la búsqueda de la mayor sencillez de la lengua posible, «en sus niveles léxico–semántico y estructural» (Pereira y Lorenzo, 2021). Asimismo, Lorenzo y Pereira (2021) señalan varias pautas a tener en cuenta: el uso de oraciones cortas y afirmativas y un registro simple y común; evitar en la medida de lo posible el uso de

metáforas, frases hechas, extranjerismos, abreviaturas, siglas, porcentajes o números romanos; eludir ironías o el uso de voz pasiva; la disposición del texto, que ha de ser simple, y una división de las líneas acordes con las pausas naturales del habla. La lectura fácil es un método que ayuda también a personas con dificultades de comprensión lectora como personas sordas prelocutivas o estudiantes de lengua extranjera (Pereira y Lorenzo, 2021).

De acuerdo con Lorenzo y Pereira, La normativa relativa a la lectura fácil es más escasa y reciente. Destacan las normas UNE 153101 *Lectura Fácil. Pautas y recomendaciones para la elaboración de documentos* y UNE153102 *Guía en Lectura Fácil para validadores de documentos*, publicadas por AENOR (2018), así como las directrices señaladas por documentos especializados en lectura fácil y las pautas y recomendaciones que se arrojan desde varias asociaciones como Plena Inclusión o Dilo Fácil (Lorenzo y Pereira, 2021). En España no existen leyes específicas que exijan explícitamente el uso de lectura fácil.

### 3. Leyes y normas

La normativa relativa a la accesibilidad ha ido aumentando a lo largo de los años, así como lo ha crecido la investigación y producción en torno a esta. Destacan leyes como la Ley de fomento y promoción de la cinematografía y el sector audiovisual (BOE, 2001) o la Ley del Cine de 2007, que aportaban incentivos, como subvenciones, para los proyectos que incorporasen subtítulo para sordos o audiodescripción.

En la Ley general de la comunicación audiovisual (BOE, 2022) se recoge que «las personas con discapacidad visual o auditiva tienen el derecho a una accesibilidad universal a la comunicación audiovisual, de acuerdo con las posibilidades tecnológicas».

A pesar de las exigencias del estado, el informe sobre los planes de accesibilidad desarrollados por los prestadores de comunicación audiovisual de ámbito estatal, de la Comisión Nacional de los Mercados y la Competencia (CNMC), en su último estudio llevado a cabo en 2022, afirma lo siguiente

De los 52 prestadores que contestaron al requerimiento, un total de 27 aportan datos respecto a medidas de accesibilidad que han sido implementadas o están en fase de implementación. De los 25 prestadores restantes, 15 afirman no haber implementado ni contar con planes a este respecto, 3 declaran estar exentos de la obligación de fijar estos planes conforme a la disposición transitoria cuarta de la LGCA, señalando los 7 restantes haber dejado de prestar servicios audiovisuales. (CNMC, 2022)

Estos datos muestran que lo que marca la ley no se corresponde con la realidad, lo cual supone una dificultad extra para el camino a la accesibilidad total.

#### 4. Accesibilidad en los Estudios de la traducción

Como Lorenzo y Pereira declaran:

Los cambios que tienen lugar en la sociedad dan lugar a realidades culturales, tecnológicas, sociológicas y científicas que generan nuevas necesidades ante las que, para dar respuesta a la demanda social que se origina, la práctica profesional se adelanta a la formación académica, en ocasiones. (2021)

Lo mismo ocurre con los estudios de la traducción, pues como afirman Arnáiz-Uzquiza y Álvarez (2016, p. 866) «el ejercicio de la traducción y la interpretación ha sido testigo de cómo el marco formativo va unos pasos por detrás de la práctica profesional», obligando a los estudios a adaptarse. Como ya se ha observado en el presente trabajo de investigación, la audiodescripción y el subtitulado para sordos se empezó a implementar entre los años 80 y 90, pero su inclusión en los estudios de traducción tuvo que esperar a la primera década del siglo XXI (Orero, 2005, p. 183).

Lorenzo y Pereira (2021) destacan varios puntos de inflexión en los estudios de traducción: entre otros, la implementación de módulos de subtitulado para sordos y audiodescripción en el Máster de Traducción Audiovisual de la Universitat Autònoma de Barcelona en el curso lectivo 2004-2005, así como la asignatura de Accesibilidad en los Medios; el lanzamiento del título de «Experto Universitario en SpS y AD» por parte de la Universidad de Granada, en 2005; la creación del Máster en Subtitulado y Audiodescripción de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, en 2005, y la labor de la Universidad de Vigo por incluir el subtitulado para sordos y la audiodescripción en el plan de estudios de su grado de Traducción e Interpretación y en cursos de Doctorando entre los años 2004 y 2006.

Algunas de las universidades ahora mismo mencionadas también ofertan la traducción accesible en la actualidad y se suman otras como UNED o la Universidad Complutense de Madrid. Del mismo modo, «desde 2019 existe la especialización en AD y subtitulación, que se imparte como formación profesional de grado superior en todo el territorio español» (Álvarez, 2023, p. 40).

En cuanto a la lectura fácil, Lorenzo y Pereira (2021) aseguran que la gran mayoría de formación se ofrece por parte de las asociaciones implicadas que ya se han mencionado en este Trabajo de Fin de Grado. Aunque algunas universidades ofertan seminarios o cursos relativos a la lectura fácil, su presencia en las guías docentes se considera anecdótica (Lorenzo y Pereira, 2021)

## 5. El subtítulo para sordos

El subtítulo para sordos es una variante de traducción que Orrego (2013, p. 300) considera que pertenece al grupo de los que agregan un código semántico al material audiovisual. Esta variante, que puede ser traducción interlingüística o intralingüística, combina las normas y pautas del subtítulo ordinario con indicaciones dirigidas a facilitar la comprensión de la comunidad sorda. Aunque esta modalidad está pensada para las personas con discapacidad auditiva, a veces hacen uso de ella estudiantes de lengua extranjera y otros grupos (Lorenzo y Pereira, 2021).

El subtítulo para sordos nació en Reino Unido en 1979 con la primera obra subtitulada: *Quietly in Switzerland*, un documental sobre niños sordos (Díaz Cintas, 2008, p. 161). A partir de ahí, se utilizaría el teletexto para subtítular. Dos décadas más tarde, en 1991, sucedería lo mismo en España. Empezando en la televisión autonómica, se fue extendiendo hasta llegar a canales como TVE, Antena3, Telemadrid o canales infantiles como Disney Channel (Lorenzo y Pereira, 2006, p. 651). Paralelo al teletexto, una videoteca ofrecía títulos doblados al español y con subtítulo para sordos por iniciativa de FIAPAS (Confederación Española de Padres y Amigos de los Sordos) y financiado por el Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales (Lorenzo y Pereira, 2021). Junto con el teletexto y la videoteca, la tecnología digital puso a disposición de las personas con discapacidad auditiva los primeros DVD con subtítulo para sordos (Díaz Cintas, 2008, p. 162).

Jáudenes y Gómez (cit. en Díaz Cintas, 2008, p. 160) definen el subtítulo para sordos como un «servicio de apoyo a la comunicación que muestra en pantalla, mediante texto y gráficos, los discursos orales, la información suprasegmental y los efectos sonoros que se producen en cualquier obra audiovisual». Los discursos orales ya son objeto de traducción en el subtítulo ordinario. Por el contrario, la información suprasegmental y los efectos sonoros componen elementos nuevos que deben expresarse en el texto meta, dado que las personas con discapacidad auditiva normalmente no los perciben. Díaz Cintas (2008), en otras palabras, afirma que el subtítulo para sordos es:

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 lo que se dice, quién lo dice, cómo se dice, lo que se oye y lo que se ve. (p. 160).

Aunque ambas definiciones son similares, Díaz Cintas (2008, p. 161) subraya la importancia de señalar quién es el emisor del diálogo en cada caso y los posibles elementos escritos en otros idiomas que salgan en pantalla.

Tamayo (2015, p. 43) distingue tres tipos de subtítulos para sordos: grabado, en semidirecto y en directo. El primer tipo es el formato de subtítulo más frecuente, se inserta en la obra audiovisual antes de la emisión. El subtítulo en directo se implementa en programas en directo, como entrevistas o informativos. Normalmente es una tarea tediosa, dada la complejidad e implicación que supone, pero con la irrupción de programas de reconocimiento de voz pueden llegar a facilitarlos. Por último, el subtítulo en semidirecto es igual que el que es en directo, pero con un guión.

## 1.1 Norma UNE 153010:2012

En 2003 el Ministerio de Trabajo accedió a las demandas de una normativa que unificara los criterios de subtítulo para sordos del teletexto, y surgió así la norma UNE 153010, *Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva*, a la que contribuyeron varias entidades y asociaciones como las televisiones públicas y privadas u ONCE (Lorenzo y Pereira, 2021). La norma UNE 153010 (AENOR), que se reformó en 2012, recoge una serie de pautas en detalle para realizar un subtítulo para sordos de calidad, que se desgranaran en el presente apartado. De ahora en adelante, en el presente apartado cualquier alusión a la norma UNE 153010 (AENOR, 2012), se mencionará con el término *norma*. Además, se entiende que la información arrojada tiene la fuente en dicha norma, a no ser que se indique lo contrario.

El contenido de la norma se agrupa en seis categorías: aspectos visuales del subtítulo en pantalla, aspectos temporales del subtítulo en pantalla, identificación de los personajes, efectos sonoros, información contextual y voz en *off*, música y canciones, y criterios editoriales.

### 1.1.1 Aspectos visuales

Los aspectos visuales recogen pautas relacionadas con la presentación de los subtítulos en pantalla y su correcta lectura, sin entorpecer el seguimiento de la trama.

En cuanto al posicionamiento de los subtítulos en pantalla, se establece que los efectos sonoros se colocan en la parte superior derecha de la pantalla y el resto de sonidos en la parte inferior, excepto cuando oculten información relevante. De esta manera, se recalca la importancia del código iconográfico que menciona Chaume (2004, p. 18) para con el contenido semántico del material audiovisual.

Asimismo, se establecen otros aspectos importantes como el número máximo de caracteres por línea (37) o el contraste entre un carácter y su contorno. Se mencionan directrices en torno a la tipografía o el tamaño mínimo y máximo de los caracteres, pero no se especifica. Por otro lado, se establece que la presentación de los subtítulos debe ser inmóvil y que debe ocupar dos líneas, o tres si es estrictamente necesario.

### *1.1.2 Aspectos temporales*

Esta categoría decreta que la velocidad de exposición del subtítulo debe permitir su correcto seguimiento (normalmente no se deben superar los 15 caracteres por segundo) y que se deben intentar sincronizar las entradas y salidas de los subtítulos con los movimientos labiales y sonidos adyacentes. En el caso del subtítulo en vivo se debe minimizar el retardo todo lo posible. Se debe tener en cuenta que, en función del grado de discapacidad auditiva, el receptor tendrá más o menos soltura a la hora de leer subtítulos. De acuerdo con Guzmán (2022, p. 174) son varios los autores que diferencian, sobre todo, entre público adulto e infantil, a pesar de que la norma no ofrece distinción.

### *1.1.3 Identificación de los personajes*

Existen tres métodos para identificar a los personajes: el uso de color, el uso de etiquetas y el uso de guiones. El uso de color es el más recomendado. Se suele utilizar un fondo negro con letras claras para crear contraste (Cuéllar, 2018, p. 57). Son recurrentes el amarillo para el personaje principal y el blanco para los personajes sin identificación, así como el cian, el magenta y el verde para otros personajes secundarios (Guzmán, 2022, p. 174). Esta asignación se debe mantener con cada personaje, a no ser que la trama exija que cambie (la norma cita un ejemplo en el que un personaje cambia su voz adrede).

Rica Peromingo (cit, en Delgado-Corredor, 2021, p. 13) «señala que hay que considerar posibles destripes o información que predisponga al espectador». Por ejemplo, si se le asigna el color blanco a un personaje, es posible que el público intuya que ese personaje no es relevante y muera (Delgado-Corredor, 2021, p. 13). El agente traductor debe tener eso en cuenta.

Si las condiciones no son favorables para la utilización de colores, se usarán etiquetas. Las etiquetas deben ir entre paréntesis y en mayúsculas, y deben anteceder al subtítulo. La

norma establece que «deben contener el nombre, abreviatura o algún dato objetivo de dicho personaje». Si se opta por utilizar una abreviatura, la primera vez que aparezca el personaje se debe escribir el término que lo identifique completo (nombre, profesión, característica física, etc.) seguido de un guion y la abreviatura. El uso de etiquetas implica que la persona encargada de subtítular tenga menos caracteres por línea para la información de la obra audiovisual, por ende, deberá encajar la misma información en más líneas de subtítulos, lo cual dificultará su lectura.

En el caso de que no sea posible aplicar el uso de colores ni el de etiquetas, se implementarán guiones.

#### *1.1.4 Efectos sonoros y música*

En el caso de los subtítulos en directo o semi-directo es más complejo, pero se debe intentar traducir en la medida de lo posible los efectos sonoros que se consideren necesarios para el seguimiento de la trama desde el punto de vista de una persona con discapacidad auditiva. Los efectos sonoros deben aparecer en la esquina superior derecha entre paréntesis y con la primera letra en mayúscula. Asimismo, los efectos sonoros deben ser coherentes con la información que aparece en pantalla (por ejemplo, si la fuente del sonido aparece en pantalla, no se debe notificar) y con su parte semántica. La norma pone el ejemplo de una escena en la que se escuchan doce campanadas, pues el número de las campanadas puede añadir información adicional. Además, se prefiere sustantivar los efectos sonoros (*Disparo* en lugar de *Dispara*) y el «efecto sonoro se debe referir a su emisión y no a la recepción del mismo».

La música se subtítula como un efecto sonoro, y los criterios para describirla varían en función del tipo de música, la sensación que transmite y la identificación de la obra (título, autor, etc.). Si la letra es relevante para la trama, debe constar en el subtítulo e ir acompañado de una nota musical o una almohadilla al principio de cada línea de subtítulo, y al principio y al final de la última línea de subtítulo de la canción.

#### *1.1.5 Información contextual y voz en off*

Toda la información contextual debe constar en los subtítulos y debe aparecer entre paréntesis, en mayúscula y delante del texto al que afecta. Las voces en *off* deben mostrarse en cursiva en la medida de lo posible. La norma no especifica qué abarca la información contextual, pero se puede deducir que se trata de lo que Chaume (2004, p. 17) denomina el código paralingüístico

### *1.1.6 Criterios editoriales*

Se comentan aspectos técnicos como la segmentación, el uso de los puntos suspensivos o criterios gramaticales y ortográficos.

### *1.1.7 Conclusión*

Si bien la norma es bastante completa y abarca varias situaciones recurrentes de problemas de traducción, aboga en gran medida por la importancia de la interpretación del traductor según el caso que le concierna. Esto no tiene por qué ser un aspecto negativo, ya que la figura traductora está acostumbrada a enfrentarse a que las situaciones a las que se enfrente dependan del contexto. No obstante, puede dar la sensación de ser demasiado general debido a la heterogeneidad presente en la propia comunidad de personas con discapacidad auditiva, como así lo manifiestan Guzmán (2022, p. 192) y Sedano y Cómitre (2016, p. 12)

## 1.2 Aspectos técnicos

Teniendo en cuenta las limitaciones técnicas de los subtítulos, la naturaleza multisemiótica del material audiovisual y la ausencia de acceso al canal acústico por las personas sordas, Tamayo (2015, p. 69) agrupa las estrategias clave para realizar un subtítulo para sordos competente en dos ramas: las que condensan la información y las que explicitan la información. Estas estrategias también se utilizan en el subtítulo para normo-oyentes, pero cobran mayor importancia en el subtítulo para sordos.

Condensar la información puede ser imperativo debido particularmente a las restricciones temporales y espaciales de los subtítulos. Esto se acentúa en los casos en los que la discapacidad auditiva es mayor. Tamayo (2015, p. 70) distingue dos formas de condensar la información, en función de hasta qué punto se condensa: la reducción y la omisión.

Muchos factores influyen en relación a cuándo y por qué se debe reducir un texto u omitir parte de él, de acuerdo con Tamayo (2015, p. 70). El traductor debe tener en cuenta el destinatario, y sus limitaciones y conocimiento de la cultura origen, así como del contexto dentro y fuera de la obra. Por ejemplo, es importante valorar si se compensa la información a omitir apareciendo en otro canal de significado como el visual. Aunque se debe evitar omitir información, el traductor no siempre puede evitarlo. En caso de hacerlo, se deben tener en cuenta los factores de redundancia y relevancia (Tamayo, 2015, p. 70). Dicha autora afirma que la necesidad de aplicar la reducción o la omisión en muchas ocasiones tiene que ver con el tiempo que se dispone para leer los subtítulos.

La explicitación de la información se da cuando se considera que debe constar cierta información de los canales visual o acústico. Esto ocurre con mayor frecuencia en el subtulado para sordos debido a la incapacidad de las personas que lo consumen al canal acústico. En estos casos tiene especial relevancia el paralenguaje ya mencionado en este trabajo de investigación. Tamayo destaca tres técnicas para explicitar la información: la adicción, la especificación y reformulación.

La técnica de adición puede ser relevante a la hora de «minimizar el trabajo cognitivo extra que puede suponer no añadir dicha información» (Tamayo, 2015, p. 74). Se entiende esta técnica como una tendencia a hacer constar toda la información que no aparece de forma explícita en el texto de origen, pero que de alguna manera es necesaria en texto meta. Mediante la técnica de especificación se valora información extra de carácter sobre todo paralingüístico, por ende, es de especial interés en el subtulado para personas con discapacidad auditiva. No siempre se debe aplicar, ya que como comenta Tamayo (2015, p. 74) «las personas sordas tienen problemas para oír, pero no tienen ninguna discapacidad cognitiva que les impida deducir información de la explicitación denotativa del paralenguaje». Por lo tanto, es competencia del traductor identificar los momentos en los que sería precisa su aplicación. Por último, la reformulación consiste en redactar de manera diferente en el subtulado lo expresado en el ámbito oral. Se utiliza cuando se piensa que un mensaje es más apropiado redactado de forma diferente por escrito.

## 6. Interpretación en lengua de signos (ILS)

Aunque el subtulado para sordos es el método más común de traducción accesible para personas con discapacidad auditiva, otras técnicas la han acompañado a lo largo del tiempo. Es digna de mención la lengua de signos. Como su nombre indica, una lengua, que «establece una comunicación a través del canal gesto-viso-espacial, en contraposición al canal vocal-auditivo mediante el cual se transmite la información en el lenguaje oral» (Tamayo, 2015, p. 11). Es la lengua materna de gran parte de las personas con discapacidad auditiva, y de acuerdo con dicha autora, la aplicación de su interpretación en traducción audiovisual se posiciona en una ventana en la esquina inferior derecha de la pantalla, donde se puede ver a una persona utilizando el lenguaje de signos.

La Ley de general de comunicación audiovisual (BOE, 2022) recoge que se deben cumplir ciertos cupos para con la lengua de signos. Se debe garantizar «un mínimo de cinco horas semanales de programas en lengua de signos, prioritariamente emitidos en el horario de máxima audiencia». En el caso de la televisión pública, el número de horas asciende a quince.

## 7. Conclusión

En el presente trabajo de investigación se ha abordado el concepto de traducción, que sin haber consenso deja constancia de la importancia del ojo del traductor y su capacidad de interpretación. Se han abordado las peculiaridades de la traducción audiovisual, en las que convergen diversos códigos que amplía el abanico de interpretaciones posibles del mensaje y a su vez estrecha las posibilidades de la figura traductora.

Se ha conocido la valía de la traducción audiovisual para con las personas discapacitadas, que por ley deben poder acceder con el mismo derecho que cualquier persona a la vida cultural y social. Así lo ampara la ley también términos de accesibilidad audiovisual, ya que hay porcentajes de subtítulo para sordos y audiodescripción establecidos que los diferentes medios deben cumplir. Además, consta que se ha investigado a lo largo de la historia de la traducción sobre la accesibilidad y que se han ido implementando soluciones y propuestas relacionadas.

En cuanto a la traducción audiovisual para las personas con discapacidad audiovisual, se ha destacado la técnica de subtítulo para sordos como la más utilizada y estudiada. Tras desgranarla, ha quedado claro que las necesidades de las personas con discapacidad auditiva son distinguidas y requieren de una técnica especial de adaptación de la obra audiovisual. Desde el punto de vista traductológico, sobre todo, se han aportado soluciones y se ha demostrado que las personas sordas también pueden disfrutar de contenido audiovisual.

Con este marco contextual, todos estos factores apuntan a una realidad: la traducción, por su esencia comunicativa, tiene la obligación de hacer accesible en la medida de lo posible a los medios audiovisuales. No obstante, como se ha demostrado en la presente tesis, no siempre se satisfacen los cupos de accesibilidad en el ámbito audiovisual, lo cual recalca el objetivo del trabajo de demostrar el papel imprescindible que tiene la traducción audiovisual para las personas con discapacidad, en concreto, auditiva. Para sustentar este punto se recurrirá a un ejemplo práctico.

## PARTE PRÁCTICA

Un ejercicio práctico es la manera más eficaz de demostrar la necesidad de implementar medidas como el subtítulo para sordos. Para dicha demostración se ha elegido un fragmento de una serie protagonizada por Travis Fimmel y ambientada en la edad media, *Vikings*. Esta narra sucesos con tintes históricos sobre, principalmente, el mundo nórdico. La elección de esta serie se debe a su dinamismo y a la simbología que lo acompaña durante toda su emisión, y que se manifiesta a través de varios códigos semánticos en la obra que pueden entorpecer su recepción en el caso de las personas con discapacidad auditiva si no cuentan con un subtítulo de calidad. El fragmento elegido evidencia y ejemplifica esta noción con gran precisión y se puede visualizar en el siguiente enlace: <https://youtu.be/xTMQCKDo47c>.

A continuación, se ofrecerá en una tabla una comparación entre el texto original y el subtítulo para personas con discapacidad auditiva derivado de él, distinguiendo entre efectos sonoros y el resto de códigos semánticos, y añadiendo marcadores temporales de dichos efectos sonoros. Posteriormente, se realizará un comentario traductológico valorando los aspectos más relevantes, a saber, problemas de traducción o el uso de estrategias relacionadas con la traducción en sí misma, con la traducción audiovisual y con el subtítulo para sordos. La realización del subtítulo se basará en la norma UNE 153010 de 2012 (AENOR), aunque puede presentar modificaciones si se considera necesario. No sobra mencionar que el comentario estará sustentado en parte por las nociones de traducción, traducción audiovisual y subtítulo para sordos que se han estudiado en el presente trabajo de investigación.

Texto de origen (TO)	Traducción – subtítulo para sordos	Efectos sonoros	Tiempo
		(Canto gregoriano) (Música de tensión)	00:00
		(Canto gregoriano) (Música de tensión y gritos lejanos)	00:02
		(Canto gregoriano) (Tambores)	00:07
		(Canto gregoriano) (Música de tensión)	00:10
		(Música de tensión)	00:12
		(Música de tensión y campanadas) (animales y muchedumbre alterada)	00:18
What is it? Why was the warning bell rang?	¿Qué pasa? ¿Por qué ha sonado la campana?		
They've come. They're here	Han venido. Están aquí.		
Who is here?	¿Quién está aquí?		
Hell! And all its devils	¡El infierno! ¡Y todos sus demonios!		
Lock the doors and stay inside. All of you. Hurry	Cerrad las puertas, y quedaos dentro. Todos. Deprisa.		
		(Música de tensión) (Campanas lejanas)	00:40
They know we are here.	Saben que estamos aquí.		

No one throw their lives away unnecessarily.	Que nadie malgaste su vida porque sí.		
Even to impress the gods.	Ni para impresionar a los dioses.		
Stay close	¡No os separéis!		
		(Música de tensión) (Campanas lejanas y Golpes de armas)	01:03
		(Campanas)	01:14
In here! Come, brother!	¡Por aquí! ¡Vamos, hermano!		
		(Música de tensión y campanas) (Ovejas balando)	01:20
		(Campanas)	01:26
		(Sonidos de animales)	01:42
Arne, do the work!	Arne, ¡a trabajar!		
		(Golpes de martillo)	02:01
Don't be afraid! Trust in God and let us pray!	¡No tengáis miedo! ¡Confiad en Dios y rezad!		
<i>In nomine patri et filii et spiritu sancti...</i>	(TODOS) (REZAN) <i>In nomine patri et filii et spiritu sancti...</i>		
		(Sonidos de animales)	02:18
...qui es in caelis sanctificétur nomen tuum adveniat...	(TODOS) (REZAN) ...qui es in caelis sanctificétur nomen tuum adveniat...		
		(Rezos)	02:32
		(Rezos) (Chirrido de puerta)	02:35
		(Rezos)	02:38
...et nos dimíttimus debitóribus...	(TODOS) (REZAN) ...et nos dimittimus debitoribus...		
		(Rezos)	02:56
		(Gritos de terror)	02:59
		(Música de tensión)	03:02
<i>In nomine patri et filii et spiritu sancti...</i>	(REZA) <i>In nomine patri et filii et spiritu sancti...</i>		
...pater nostre qui es in caelis...	...pater nostre (TODOS) qui es in caelis...		
		(Gritos de terror) (Tambores)	03:16
Leif	Leif		

		(Tambores)	03:56
		(Tambores) (Grito de dolor)	04:03
		(Tambores)	04:05
		(Tambores) (Música de tensión)	04:08

## I. Comentario traductológico

Con el fin de proporcionar la traducción más adecuada posible y de solventar diversos problemas de traducción que han ido surgiendo, se han utilizado múltiples técnicas ya mencionadas en el presente Trabajo de Fin de Grado, que se explicarán acompañados de ejemplos.

En algunos casos, la implementación de la estrategia de traducción pertinente responde a una necesidad puramente traductológica. En este sentido, algunas de las estrategias elegidas se pueden deber a cuestiones estilísticas debido a la diferencia entre lenguas.

Estrategia	TO	Traducción	Tiempos
Omisión	They've come.	Han venido.	0:24
Adición	Hell!	¡El infierno!	0:29
Omisión	They know we are here.	Saben que estamos aquí.	0:49
Reformulación	Arne, do the work!	Arne, ¡a trabajar!	1:51

En estos ejemplos se puede observar la diferencia de criterio entre una lengua y otra a la hora de utilizar el artículo y el sujeto. Mientras que en español es normal omitir el sujeto, en inglés debe estar siempre presente. Por otro lado, la palabra *Hell* no precisa sujeto en la lengua inglesa, mientras que la omisión de este resultaría cacofónico en español. Sucedería lo mismo con la orden *do the work*, ya que traducirlo de manera literal no luciría natural en español.

La estrategia de reformulación es un recurso valioso del agente traductor cuando un mensaje no se puede expresar de la misma manera que en la lengua de origen. Sin embargo, muchas otras veces se demanda su uso también para cumplir con los aspectos técnicos visuales y temporales que permitan el correcto seguimiento del subtítulo. En ese sentido, se han seguido las directrices de la norma UNE 153010 (AENOR, 2012), que establece entre otras cosas que el número máximo de caracteres por línea es 37 y que no se deben superar los quince caracteres por segundo (cps), aunque en este ejemplo práctico se ha decidido permitir hasta 17 cps, en un intento de primar la explicitación de la información. En cualquier caso, el traductor debe estar preparado para tener que aplicar estrategias de condensación o explicitación en los contextos que sea necesario.

Estrategia	TO	Traducción	Tiempos
Reducción y reformulación	Why was the warning bell rang?	¿Por qué ha sonado la campana?	0:22
Reformulación	No one throw their lives away unnecessarily.	Que nadie malgaste su vida porque sí.	0:52
Reformulación	Stay close!	¡No os separéis!	1:00

El primero de estos tres ejemplos combina dos técnicas de traducción: la reducción y la reformulación. Se trata de una frase de una longitud que amenaza con no cumplir las pautas establecidas, por lo que *warning bell* se ha traducido por *campana*, omitiendo el matiz que connota el adjetivo *warning*. Además, el tiempo verbal utilizado en la lengua fuente se presenta en voz pasiva, que no es tan habitual en la lengua meta, por lo que se ha optado por reformular la oración utilizando un tiempo verbal más familiar para el destinatario.

La reformulación de los otros dos ejemplos restantes también responde a una cuestión temporal, ya que *innecesariamente*, que sería la traducción directa del término empleado en inglés, se puede sustituir por la solución arriba indicada, ahorrando caracteres y resultando más idiomático. Lo mismo ocurre con la frase *stay close*. El equivalente más adecuado para *stay* en este contexto podría ser *permanecer*, pero la reformulación aplicada posee menos caracteres y mantiene el significado.

Hasta este punto del comentario se han observado los problemas de traducción que han surgido por las propias diferencias entre las lenguas y los aspectos generales relacionados con el subtítulo y su interacción con los códigos semánticos. No hay que olvidar, sin embargo, que el destinatario de esta traducción es el público con discapacidad auditiva, y como tal, las técnicas que se han aplicado para transferir toda la información relevante que se transmite por el canal auditivo al subtítulo son el objeto principal de este comentario.

La primera observación al respecto es que el método de identificación de los personajes que se ha empleado es el del uso de color, como se recomienda en la norma UNE 153010 (AENOR, 2012, p. 10). Los colores seleccionados son el amarillo para el personaje principal, el verde para el segundo personaje principal y el blanco para los personajes secundarios, todos sobre un fondo negro, tal y como expresa Cuéllar (2018, p. 57). Con todo, se ha identificado un problema de traducción con un personaje, uno de los monjes, que en el momento del fragmento se introduce como un personaje sin relevancia, pero a partir del siguiente capítulo es uno de los personajes principales. La norma no establece directrices claras con respecto al cambio de rol de los personajes en la consecución de la trama. Considerando este hecho y la opinión esbozada por Rica Peromingo respecto a los posibles destripes o *spoilers* (cit, en Delgado-Corredor, 2021, p. 13), se ha optado por asignarle el color establecido para los personajes secundarios, sujeto a una hipotética modificación conforme la serie avance.

El cambio más notorio y relevante de este subtítulo para personas con discapacidad auditiva respecto a un subtítulo para normo-oyentes es el de la adición de los efectos sonoros, que están presentes durante todo el fragmento. Se podría considerar que esta estrategia como

un tipo de especificación, ya que se explicita información por escrito que ya se expresa por el canal acústico. Lo mismo sucede con el código paralingüístico, que hace acto de presencia en algunos momentos del ejercicio práctico. Se utilizan las etiquetas «(TODOS)» y «(REZAN)», puesto que el destinatario con discapacidad auditiva puede no ser consciente de dichos matices y son relevantes para entender las escenas.

Volviendo a los efectos sonoros, se siguen las indicaciones de la norma UNE 153010 (AENOR, 2012, p. 13, 14). Pese a la presencia de directrices apropiadas para distintos contextos, no existen recomendaciones relacionadas con los casos en los que coinciden varios efectos sonoros en pantalla, como ocurre en el fragmento trabajado. Ante esta tesitura se ha decidido mostrar un máximo de dos efectos sonoros por línea en un máximo de tres líneas, a riesgo de que sea más difícil seguir la trama, pero con la creencia de que no será así.

A continuación, para culminar este apartado, se mostrarán múltiples efectos sonoros que se han aplicado al texto, junto a una breve explicación de la carga semántica que portan y el marco temporal en el que aparecen (aunque algunos aparecen más de una vez, solo aparecerá un marcador temporal). Con este ejercicio, se pretenden dos cosas: justificar su aparición en el subtítulo y dar cuenta de toda la información relevante para la trama a la cual el público con discapacidad auditiva no tendría acceso sin un subtítulo para sordos de calidad.

<b>Efectos sonoros</b>	<b>Descripción</b>	<b>Tiempos</b>
(Canto gregoriano)	Tiene carga religiosa y da información sobre las personas de la isla. Además, la religión tiene un papel importante en la serie.	00:01
(Música de tensión)	Establece el ambiente, da a entender que algo importante va a suceder, seguramente un conflicto o algo negativo. Mantiene al espectador alerta	00:01
(Gritos lejanos)	Da a entender que viene gente. Un matiz importante es que los gritos son en un idioma diferente al que se presupone que habla la persona en el fragmento que los escucha. Sumado a la música de tensión, el espectador inconscientemente entiende que el suceso negativo que se acerca está relacionado con los gritos.	00:03
(Tambores)	Los tambores pueden simbolizar que se aproxima la guerra o que se preparan para ella.	00:08
(Campanas)	Contextualiza lo que está ocurriendo cuando suena, ya que así el espectador entiende que la alteración de los personajes se puede deber al sonido de la campana. Más adelante, las campanas indican que los vikingos saben que los hogareños están alerta. Asimismo, las campanas se pueden asociar con las iglesias (componente religioso).	00:20 00:43

(Sonidos de animales)	Aunque este apunte puede resultar banal, también proporciona información de calidad al espectador. Contrasta con la información auditiva anteriormente mencionada; mientras los otros efectos sonoros transmitían tensión, guerra y conflicto, este transmite más bien tranquilidad. A la vez, se entiende que provoca una sensación de incertidumbre en los vikingos, quienes están preparados para la batalla y no se encuentran oposición.	02:20
(Chirrido de la puerta y rezos)	Informa al espectador de la consecución de la trama.	02:36

Como es de esperar, no es poca la información que proporcionan los efectos sonoros a la obra audiovisual. El fragmento elegido presenta mucho contenido en el canal auditivo, a pesar de su corta duración respecto a un capítulo promedio de la serie.

## CONCLUSIÓN

La culminación de este ejercicio demuestra la importancia del subtítulo para sordos para el correcto seguimiento de la trama., lo cual implica que se ha cumplido el objetivo principal del presente trabajo de investigación. En cuanto a los objetivos específicos, puedo afirmar que la investigación sobre la discapacidad y sobre las soluciones que se han implementado en la traducción para combatir las barreras que estos enfrentan me han permitido tener una noción precisa sobre las mismas, por lo que considero que se ha cumplido el sub-objetivo de aprendizaje. Asimismo, considero que he satisfecho el sub-objetivo de plasmar en el presente trabajo el conocimiento que he absorbido en el grado, tanto en la parte práctica con la realización del subtítulo, como en la parte de investigación sobre la traducción. Al final, el hecho de que no haya consenso en cuanto a la acotación del concepto de traducción se puede considerar un aspecto positivo y una lección de vida, pues nadie en realidad tiene la verdad absoluta. Cada traductor debe buscar su propia verdad sobre qué es la traducción, y siguiendo esta línea de pensamiento, se debe asumir que la respuesta a esa pregunta muchas veces será «depende». Muchas veces no habrá respuesta, pero es competencia del traductor hallar soluciones a preguntas que todavía no tienen respuesta.

Sim embargo, no puedo marcar el tercer y último objetivo específico, relativo con la labor social, como cumplido, pero sí que se ha aportado un grano de arena a la consecución del mismo. La demostración del subtítulo para personas con discapacidad auditiva como estrategia útil para la inclusión de las personas sordas señala un camino en el que la traducción se antoja con un papel fundamental. En ese sentido, espero y deseo que mi trabajo contribuya y anime a ir en esa dirección.

## 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.

Álvarez Sánchez, P. (2023). Estudio panorámico sobre la traducción accesible en España: Evolución, dimensión y nuevos retos. *Hikma*, 22(2), pp. 35–60. <https://doi.org/10.21071/hikma.v22i2.15190>.

Arnáiz-Uzquiza, V. y Álvarez, S. (2016). *La accesibilidad como innovación en los Estudios de Traducción e Interpretación en España* en M. T. Tortosa Ybáñez, S. Grau Company, J. D. Álvarez Teruel (coords.). *Investigación, innovación y enseñanza universitaria: enfoques pluridisciplinarios*. (XIV Jornadas de Redes de Investigación en Docencia Universitaria, pp. 864-874). Universidad de Alicante.

Barnes, C. y Mercer, G. (2010). *Exploring disability* (segunda edición). Polity Press.

Cabré, M. T. (2004). La terminología en la traducción especializada, en C. Gonzalo García, V. García Yebra (eds.). *Manual de documentación y terminología para la traducción especializada* (Instrumenta Bibliológica, pp. 89-122). Arco Libros.

Chaume Varela, F. (2004) *Cine y traducción*. Cátedra.

Chaume Varela, F. (2004). Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation. *Meta*, 49(1), pp. 12–24. <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2004-v49-n1-meta733/009016ar.pdf>.

Chaume Varela, F. (2013). *The turn of audiovisual translation. New audiences and new technologies*. John Benjamin Publishing Company.

Comisión Nacional de los Mercados y la Competencia (2022) *Informe sobre los planes de accesibilidad desarrollados por los prestadores de comunicación audiovisual de ámbito estatal*. <https://www.cnmc.es/sites/default/files/4451620.pdf>.

Constitución Española. Art. 9 y 44. 29 de diciembre de 1978.

Convención Internacional de los Derechos de las Personas con Discapacidad. 13 de diciembre de 2006.

Cuéllar Lázaro, C. (2018) Traducción accesible: avances de la norma española de subtítulo para sordos UNE 153010:2012. *Ibero-Americana Pragensia*, 46(1), pp. 51-65. [https://karolinum.cz/data/clanek/6283/IBAB\\_46\\_1\\_0051.pdf](https://karolinum.cz/data/clanek/6283/IBAB_46_1_0051.pdf).

Delgado-Corredor Hierro, M. (2021). *La accesibilidad en el entorno de la cultura y del ocio. Análisis comparativo del guion audiodescrito en inglés y en español de Come, reza, ama* (Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Comillas).

Díaz Cintas, J. (2003). *Teoría y práctica de la subtitulación. Inglés-español*. Ariel.

Díaz Cintas, J. (2008). La accesibilidad a los medios de comunicación audiovisual a través del subtítulo y de la audiodescripción en L. González y P. Hernández (coord.), *El español, lengua de traducción para la cooperación y el diálogo* (4, pp. 157-182). El Español, Lengua de Traducción (ESLEtRA).

Diccionario Etimológico Castellano en línea. (25 de mayo de 2024). *Radicación de la palabra* TRADUCIR.  
[https://etimologias.dechile.net/?traducir#:~:text=La%20palabra%20%22traducir%22%20viena%20del,%20y%20ducere%20\(guitar\).](https://etimologias.dechile.net/?traducir#:~:text=La%20palabra%20%22traducir%22%20viena%20del,%20y%20ducere%20(guitar).)

Du X. (2012). *A Brief Introduction of Skopos Theory en Theory and Practice in Language Studies* (Vol 2, pp. 2189–2193). Academy Publisher, Finlandia.

Gentile, A. M. (2020). La traducción, ¿un género en sí mismo? *Estudios del Discurso*, 6 (2) pp. 48-67. <https://esdi.uaem.mx/index.php/esdi/article/view/53/45>.

Guzmán Terrón, J. E. (2022) El subtítulo para niños sordos y con discapacidad auditiva. Una propuesta alternativa de la serie de animación Anfibilandia. En F. Richer Rossi y S. Patin (coord.), *Les Langues et Les Industries Culturelles: Représentations et traductions* (Culture et Numérique, pp. 185-209). Éditions Orbis Tertius.

Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Cátedra.

Kussmaul, P. (1995). *Training the translator*. John Benjamins Publishing Company.

Ley 15/2001 de 9 de julio, de fomento y promoción de la cinematografía y el sector audiovisual. 9 de julio de 2001. «BOE» núm. 164.

Ley 27/2007 de 2007. Por la que se reconocen las lenguas de signos españolas y se regulan los medios de apoyo a la comunicación oral de las personas sordas, con discapacidad auditiva y sordociegas. 24 de octubre de 2007. «BOE» núm. 255.

Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine. 28 de diciembre de 2007. «BOE» núm. 312.

Ley 7/2010, de 31 de marzo, General de la Comunicación Audiovisual. 31 de marzo de 2010. «BOE» núm. 79.

Ley 8/2021 de 2021. Por la que se reforma la legislación civil y procesal para el apoyo a las personas con discapacidad en el ejercicio de su capacidad jurídica. 3 de junio de 2021. «BOE» núm. 132.

Lorenzo L. y Pereira, A (2021). *Historia de la accesibilidad a los medios* [https://phte.upf.edu/hte/siglo-xx-xxi/lorenzo\\_pereira/](https://phte.upf.edu/hte/siglo-xx-xxi/lorenzo_pereira/).

Mayoral Asensio, R. (2005). *Reflexiones sobre la investigación en traducción audiovisual*. En P. Zabalbeascoa Terran, L. Santamaría Guinot, F. Chaume Varela (eds.). *La traducción audiovisual: investigación, enseñanza y profesión*. (Interlingua, 49, pp. 9-21). Comares.

Orero, P. (2005). La inclusión de la accesibilidad en comunicación audiovisual dentro de los estudios de traducción audiovisual en *Quaderns. Revista de traducció*, 12, pp. 173-185. <https://ddd.uab.cat/pub/quaderns/11385790n12/11385790n12p173.pdf>.

Orero, P. (2007). An Interview with Jorge Arandes: Pioneering Audio Description. *Journal of Specialised Translation*, 7, pp. 190-194. <https://ddd.uab.cat/record/143138>.

Orrego Carmona, D. (2013) Avance de la traducción audiovisual: desde los inicios hasta la era digital. *Mutatis Mutandis*, 6 (2), pp. 297-320. <file:///C:/Users/Emi/Downloads/Dialnet-AvanceDeLaTraduccionAudiovisual-5012656.pdf>.

Organización Mundial de la Salud (2001). *Clasificación Internacional del Funcionamiento, de la Discapacidad y de la Salud. Versión abreviada*. Biblioteca de la OMS. [https://sid-inico.usal.es/wp-content/uploads/2021/01/CIF\\_SID\\_VERSION-ABREVIADA.pdf](https://sid-inico.usal.es/wp-content/uploads/2021/01/CIF_SID_VERSION-ABREVIADA.pdf).

Organización Mundial de la Salud (7 de marzo de 2023). *10 datos sobre la discapacidad*. <https://www.who.int/es/news-room/facts-in-pictures/detail/disabilities#:~:text=M%C3%A1s%20de%20mil%20millones%20de,una%20de%20cada%20seis%20personas>.

Organización Mundial de la Salud y Banco Mundial (2011). *Informe mundial sobre la discapacidad*. Biblioteca de la OMS. <https://www.who.int/es/publications/i/item/9789241564182>.

Pabón de Urbina, J. M. (2014) *Diccionario Manual Griego. Griego clásico-Español*. Vox.

Puyaltó Rovira, C. (2016). *La vida independiente de las personas con discapacidad intelectual. Análisis de los apoyos y las barreras que inciden en la consecución de sus proyectos de vida*. (Tesis doctoral, Universidad de Girona). <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/400494/tcpr.pdf?sequence=8&isAllowed=y>.

Real Decreto 1112/2018 de 2018. Sobre accesibilidad de los sitios web y aplicaciones para dispositivos móviles del sector público. 19 de septiembre de 2018. «BOE» núm 227.

Real Decreto 1494/2007. 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. 21 de noviembre de 2007.

Real Decreto Legislativo 1/2013 de 2013. Por el que se aprueba el Texto Refundido de la Ley General de derechos de las personas con discapacidad y de su inclusión social. 3 de diciembre de 2013. «BOE» núm. 289.

Sanglier Sáez, J. (2022). *El tratamiento del lenguaje soez en subtitulación: comparativa con la versión inglesa y francesa de Veneno*. (Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Alicante).

Santoyo, J. C. (1987). *Teoría y crítica de la traducción: Antología*. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona.

Schleiermacher, F. (1996). *Teorías de la traducción. Antología de textos*. Dámaso López García (eds.). Escuela de traductores de Toledo.

Sedano, R., y Cómitre, I. (2016). Propuesta de subtulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva de la serie norteamericana *The Big Bang Theory*. *Revista de Estudios Filológicos*, (31), pp. 1-27. <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/50355/1/Propuesta%20de%20subtitulado%20para%20personas.pdf>.

Suchet, M. (2009). La traduction, une éthique de la ré-énonciation. *Nouvelle revue d'esthétique*, 1(3), pp. 31-35. [file:///C:/Users/Emi/Downloads/NRE\\_003\\_0031.pdf](file:///C:/Users/Emi/Downloads/NRE_003_0031.pdf).

Taber C. R y Nida E. A. (1971). *La traduction. théorie et méthode*. Londres, Alliance Biblique Universelle.

Tamayo Masero, A. (2015) *Estudio descriptivo y experimental de la subtitulación en tv para niños sordos. Una propuesta alternativa* (Tesis doctoral, Universidad Jaime I).

Tamayo Masero, A. y Chaume, F. (2016) *Los códigos de significación del texto audiovisual: implicaciones en la traducción para el doblaje, la subtitulación y la accesibilidad*.

Vermeer, H. J. (1989). *Skopos and Commission in Translational Action*. A. Chesterman (Ed.) en *Readings in Translation Theory* (s. 173-187). Helsinki: Oy Finn Lectura Ab.