

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA
FACULTAT DE TRADUCCIÓ I INTERPRETACIÓ

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

Máster en Traducción Audiovisual



**Los subtítulos para personas sordas
en los productos de terror:
SPS del cortometraje *4 angelitos***

Autora: Estibaliz Cabañes Martínez de Cripán

Directora: Nadine Michelle Ducca

Julio de 2023

Resumen

Uno de los procedimientos para eliminar barreras dentro del ámbito audiovisual es el subtulado para personas sordas (SPS). Esta modalidad de traducción tiene sus propias características y, en España, está regulada por la norma UNE 153010:2012. Sin embargo, algunos aspectos de esta práctica pueden presentar ciertos retos, y esos retos pueden estar más presentes en la traducción de determinados géneros cinematográficos, como puede ser el cine de terror. Partiendo de la hipótesis de que la principal dificultad que se puede encontrar es el tratamiento de los efectos sonoros, este trabajo analiza las principales dificultades halladas en la elaboración del SPS de un producto de este género. Para ello, se ha elaborado un marco teórico en el que se estudia el subtulado en general, el subtulado para personas sordas, la norma UNE de referencia y el cine de terror. Después, se analizan los retos encontrados en la elaboración del SPS de un cortometraje de terror en diferentes categorías y se proponen soluciones acordes a la norma. Finalmente, se presentan las conclusiones, entre las que destaca que el tratamiento de la música extradiegética y de los sonidos característicos de este género es el principal reto de esta modalidad.

Palabras clave: accesibilidad audiovisual, subtítulos, subtulado para personas sordas, SPS, norma UNE, cine de terror, efectos sonoros

Resum

Un dels procediments emprats per eliminar barreres en l'àmbit audiovisual és el subtítulat per a persones sordes (SPS). Aquesta modalitat de traducció té les seves característiques pròpies i, a Espanya, està regulada per la norma UNE 153010:2012. No obstant això, alguns aspectes d'aquesta pràctica poden presentar uns certs reptes, i aquests reptes poden estar més presents en la traducció de determinats gèneres cinematogràfics, com pot ser el cinema de terror. Partint de la hipòtesi que la principal dificultat que es pot trobar és el tractament dels efectes sonors, aquest treball analitza les principals dificultats sorgides en l'elaboració del SPS d'un producte d'aquest gènere. Per a això, s'ha elaborat un marc teòric en el qual s'estudia el subtítulat en general, el subtítulat per a persones sordes, la norma UNE de referència i el cinema de terror. Després, s'analitzen els reptes apareguts en l'elaboració del SPS d'un

curtmetratge de terror en diferents categories i es proposen solucions concordes a la norma. Finalment, es presenten les conclusions, entre les quals destaca que el tractament de la música extradiegètica i dels sons característics d'aquest gènere és el principal repte d'aquesta modalitat.

Paraules clau: accessibilitat audiovisual, subtítols, subtitulat per a persones sordes, SPS, norma UNE, cinema de terror, efectes sonors

Abstract

One of the procedures to remove barriers within the audiovisual field is subtitling for the deaf and hard-of-hearing (SDH). This translation modality has its own characteristics, and, in Spain, it is regulated by the UNE 153010:2012 standard. However, some aspects of this practice may present certain challenges. Those challenges may be more present in the translation of certain film genres, such as horror films. Based on the hypothesis that the main difficulty that can be encountered is the approach to the sound effects, this paper analyses the main difficulties found in the creation of the SDH of a product of this genre. To do this, a theoretical framework has been developed in which subtitling in general, subtitling for the deaf and hard-of-hearing people, the UNE standard of reference, and horror films are studied. Afterwards, the challenges encountered in the development of the SDH of a horror short film are analysed in different categories and solutions are proposed according to the standard. Finally, the conclusions are presented, among which it stands out that the approach to extradiegetic music and the characteristic sounds of this genre is the main challenge of this modality

Keywords: audiovisual accessibility, subtitling, subtitling for the deaf and hard-of-hearing, SDH, UNE standard, horror films, sound effects

Tabla de contenido

1.	Introducción	1
1.1.	Motivación	1
1.2.	Justificación.....	2
1.3.	Hipótesis y objetivos.....	3
1.4.	Estructura del trabajo	3
2.	Marco teórico	4
2.1.	La traducción audiovisual.....	5
2.1.1.	Los subtítulos.....	6
2.1.1.1.	Características	7
2.1.1.2.	Clasificación de los subtítulos	9
2.2.	La accesibilidad audiovisual.....	11
2.2.1.	Los subtítulos para personas sordas	11
2.2.1.1.	Definición	12
2.2.1.2.	Público objetivo	13
2.2.1.3.	Retos en la traducción del sonido	14
2.3.	Norma UNE 153010:2012	15
2.3.1.	Aspectos visuales	16
2.3.2.	Aspectos temporales	18
2.3.3.	Identificación de los personajes.....	18
2.3.4.	Efectos sonoros	19
2.3.5.	Información contextual y voz en off	19
2.3.6.	Música y canciones	20
2.3.7.	Criterios editoriales	21
2.4.	El sonido en el cine de terror.....	22
2.4.1.	El cine de terror	22
2.4.2.	El sonido.....	23
2.4.2.1.	Los sustos	26
2.4.3.	Los cortometrajes	27
3.	Materiales y metodología.....	27
3.1.	Vídeo y guía de estilo.....	28
3.2.	Herramientas de subtitulado	30
3.3.	Metodología	31
4.	Retos del subtitulado para personas sordas del cortometraje <i>4 angelitos</i> . 32	32

4.1.	Identificación de personajes	32
4.2.	Descripción del sonido diegético	33
4.3.	Descripción del sonido extradiegético	36
4.4.	Nominalizaciones de los efectos de sonido.....	40
4.5.	Literalidad.....	42
5.	Conclusiones	43
6.	Bibliografía	47
	Filmografía	50
	Anexo 1	53

1. Introducción

Este trabajo es parte de mi colaboración con la agencia de traducción Bbo Subtitulado¹, en el marco de las prácticas curriculares de este máster.

Esta agencia de traducción ofrece diferentes soluciones lingüísticas dentro del sector audiovisual, entre ellas, la elaboración de subtítulos para personas sordas y audiodescripción, y lo hace de forma personalizada para el cliente y con un método de trabajo en el que prima la calidad. Es por esta forma de trabajar y por el mimo que ponen en todos sus proyectos que tenía especial interés en poder trabajar con ellas, así que me presenté para hacer la prueba de traducción para acceder a sus prácticas y conseguí una plaza.

Durante mi periodo de prácticas, trabajé en diferentes tipos de proyectos (traducción y elaboración de subtítulos, revisión de subtítulos, transcripción, etc.) y uno de ellos fue la elaboración de subtítulos para personas sordas (SPS)² de un corto de terror: *4 angelitos* (Martí, 2023).

La elaboración de estos subtítulos y las diferentes decisiones que tuve que tomar fue lo que me inspiró a hacer mi trabajo final de máster sobre este tema.

1.1. Motivación

El terror es mi género cinematográfico favorito y me atraía mucho poder encontrar la forma de transmitir las mismas emociones al público no oyente. Me interesaba profundizar en la forma de abordar algunos elementos tan característicos de este género, como, por ejemplo, el sonido que acompaña a ciertos sustos. Por las propias características del género de terror, el sonido es parte esencial para disfrutar de un producto audiovisual de este tipo y, como considero que es importante no solo ofrecer subtítulos para personas sordas, sino también que estos sean de calidad y que transmitan las mismas emociones

¹ Para más información: <https://bbosubtitulado.com/>

² A lo largo de este trabajo, se intentará usar siempre lenguaje no binario indirecto. Por esta razón —y por preferencias personales— se hablará siempre de «subtitulado para personas sordas» o «subtítulos para personas sordas», en lugar de «subtítulos para sordos», y, por tanto, se usará la sigla SPS en lugar de SpS.

que el audio original transmite al público oyente, estimé interesante para este trabajo analizar este género y los retos que, a la hora de elaborar el SPS, pueden surgir.

Por otro lado, el material del que disponía era un cortometraje. Normalmente, los cortometrajes tienen menos audiencia que los largometrajes y suelen estar limitados a ciertos canales de distribución, lo que podía significar que su relevancia no era trascendental. Sin embargo, la orden CUD/508/2021, de 25 de mayo, establece nuevas bases reguladoras de las ayudas estatales para la producción de largometrajes y cortometrajes, y una de las novedades en los requisitos, en el reconocimiento de gastos subvencionables y en los criterios de valoración es la incorporación de medidas orientadas a favorecer la accesibilidad universal. Los cortometrajes suelen ser los primeros trabajos de las personas que intentan acceder al mundo cinematográfico, por lo que resulta de especial importancia que puedan optar a estas ayudas. Una forma de optar a ellas es integrando subtítulos para personas sordas.

Por todas estas razones, me pareció oportuno para este Trabajo de Fin de Máster estudiar los subtítulos para personas sordas en el ámbito de los estudios de traducción audiovisual, conocer la normativa que los regula, examinar las características del cine de terror y reflexionar sobre los retos que el SPS de estos productos pueden suponer mediante el análisis de las diferentes decisiones tomadas durante la elaboración del SPS de un cortometraje de terror.

1.2. Justificación

La normativa vigente recoge el derecho de las personas con discapacidad, en este caso auditiva, al entretenimiento. Por esta razón, es importante no solo ofrecer subtítulos para personas sordas, sino también que estos se ajusten a la norma. Uno de los requisitos para acceder a las ayudas estatales para la producción de largometrajes y cortometrajes es que el producto cuente con subtitulado para personas sordas y audiodescripción que cumplan las normas UNE correspondientes. Esto implica que cualquier persona interesada en acceder a dichas ayudas necesitará que su producto contenga SPS, incluyendo los cortometrajes. Por tanto, es de gran relevancia conocer los requisitos y las

recomendaciones de la norma UNE que se aplican al SPS, no solo para ofrecer un producto de calidad, sino también para poder obtener subvenciones.

Sin embargo, esta norma aborda algunos aspectos de forma un tanto genérica, por lo que, al elaborar el SPS de un producto audiovisual, a veces se toman decisiones de forma individual. Esto provoca que no haya una homogeneidad de criterios sobre algunos aspectos del SPS, como qué música extradiegética se debería subtítular o cómo abordar el subtulado de los sonidos diegéticos no verbales, lo que en algunos géneros audiovisuales puede suponer una dificultad añadida.

El estudio de los retos encontrados durante la elaboración del SPS de un producto de terror puede dar lugar a la identificación de los vacíos de la norma UNE y a una reflexión sobre posibles soluciones o nuevas líneas de estudio.

1.3. Hipótesis y objetivos

Para este trabajo se parte de la hipótesis de que la principal dificultad que se puede encontrar en la elaboración de subtítulos para personas sordas de los productos audiovisuales de terror es el tratamiento de los efectos sonoros.

El objetivo principal de este trabajo es reflexionar sobre las dificultades encontradas durante la elaboración del SPS del cortometraje de terror *4 angelitos* (Martí, 2023) y proponer soluciones o investigación sobre esas dificultades.

Para ello, se abordan los siguientes objetivos concretos:

- Reflexionar sobre las diferencias entre el subtulado interlingüístico y el SPS.
- Estudiar los retos propios del SPS.
- Analizar la normativa UNE 153010:2012 para comprobar si da respuesta a los retos propios del SPS.
- Entender los elementos característicos del cine de terror.

1.4. Estructura del trabajo

Este trabajo está estructurado en cuatro apartados: aspectos teóricos, presentación del material y de la metodología, análisis y conclusiones.

La primera parte consiste en establecer el marco teórico en el que se fundamenta el análisis de los retos encontrados durante la elaboración del SPS del cortometraje. Con este fin, se divide este apartado en cuatro secciones. En la primera de ellas, se habla de la traducción audiovisual, especialmente del subtítulo. Se formulan sus características, se reflexiona sobre las tareas propias de esta modalidad de traducción audiovisual y se presenta una tipología de subtítulos. Posteriormente, se estudia la accesibilidad audiovisual, centrando la atención en el subtítulo para personas sordas mediante la exposición de su definición, el análisis de su público objetivo y los retos de esta modalidad. Después, se examinan los requisitos y las recomendaciones de la norma UNE vigente y, por último, se describen las características de los productos cinematográficos de terror y de los cortometrajes.

En la segunda parte se presentan los materiales y el programa empleado para elaborar el SPS del cortometraje, así como la metodología que se siguió tanto para crear los subtítulos como para hacer este trabajo.

La tercera parte analiza los posibles retos del SPS de un producto de terror. Se establecen diferentes categorías de retos, se comenta cada una de las decisiones tomadas y se propone una solución o un aspecto que requiere más estudio u homogeneización. Para ello, se cuenta con la propuesta propia del SPS del cortometraje *4 angelitos* (ver Anexo 1).

Finalmente, se exponen las conclusiones con relación al análisis de las dificultades que entraña el SPS de los productos de terror y se proponen futuras líneas de investigación.

2. Marco teórico

El subtítulo para personas sordas (SPS) es una modalidad enmarcada dentro de la traducción audiovisual y, como tal, tiene unas características propias de esta disciplina. Por esta razón, resulta conveniente estudiar, en primer lugar, cuáles son estas características y, dentro de ellas, las propias de los subtítulos. Por otra parte, el SPS es una práctica asociada a la accesibilidad audiovisual, por lo que es aconsejable analizarla en el marco de esta disciplina, además de reflexionar sobre la normativa que la regula. Puesto que el objetivo principal de

este trabajo se orienta hacia los productos audiovisuales de terror, las características este género cinematográfico son también objeto de estudio.

2.1. La traducción audiovisual

El nacimiento de la traducción audiovisual está ligado al del cine, primero con los intertítulos en el cine mudo y posteriormente con el doblaje y los subtítulos. Sin embargo, es a partir de la segunda mitad de los años 90, con la aparición de las nuevas tecnologías y el incremento en la distribución de productos audiovisuales, cuando su estudio adquiere mayor relevancia (Díaz Cintas & Remael, 2021).

Para estudiar la traducción audiovisual, primero es necesario entender qué es y cómo funciona un producto audiovisual. Los productos audiovisuales son contenidos que pueden ser de diversos géneros elaborados para medios de comunicación audiovisuales, como el cine y la televisión. Este tipo de productos transmite la información a través del canal acústico y el visual, por lo que el público debe procesar la información que le llega por los dos canales para comprender el contenido (Orrego, 2013). Sin embargo, el producto final no es la suma de signos independientes, sino que es el resultado de una creación conjunta en la que la dirección y la edición definen cómo los diferentes signos participan en la creación del mensaje (Orrego, 2013, p. 299).

Díaz Cintas (2020) explica que esos códigos que se transmiten por ambos canales pueden ser códigos lingüísticos, paralingüísticos, musicales, de efectos especiales y de posición de sonido (canal acústico), y códigos iconográficos, fotográficos, de planos, de movilidad, gráficos y de montaje/edición (canal visual). Esta concurrencia de diferentes dimensiones semióticas por diferentes vías es lo que caracteriza la dificultad de la tarea de traducción (Díaz Cintas, 2010b).

Chaume (2004) define la traducción audiovisual de la siguiente manera:

(...) una variedad de traducción que se caracteriza por la particularidad de los textos objeto de la transferencia interlingüística. Estos textos, como su nombre indica, aportan información (tradicible) a través de dos canales de comunicación que transmiten significados codificados de manera simultánea: el canal acústico (las vibraciones acústicas a través de las cuales recibimos las palabras, la

información paralingüística; la banda sonora y los efectos especiales) y el canal visual (las ondas luminosas a través de las que recibimos imágenes, pero también carteles o rótulos con textos escritos, etc.). En términos semióticos, como ya se ha apuntado, su complejidad reside en un entramado sígnico que conjuga información verbal (escrita y oral) e información no verbal, codificada según diferentes sistemas de significación de manera simultánea (p. 30).

Bajo esta denominación de traducción audiovisual, Chaume (2013) identifica las siguientes modalidades: doblaje, subtulado, sobretitulado, voces superpuestas, rehablado, interpretación simultánea para festivales, comentario libre, subtulado para personas sordas, audiodescripción para personas ciegas, audiosubtitulación, *fansubbing* y *fandubbing*.

Los estudios de Chaume (2013) y Díaz Cintas (2020) distinguen dos enfoques principales de transferencia lingüística dentro de la traducción audiovisual: la **resonorización** (la banda de sonido con el diálogo original se sustituye por una nueva grabada en la lengua de destino) y el **texto temporizado** (al producto original se le añade texto, ya sea interlingüístico o intralingüístico).

Considerando estos dos enfoques, estas modalidades se pueden categorizar de la siguiente manera:

- Resonorización: doblaje, voces superpuestas, interpretación simultánea, comentario libre, audiodescripción y el *fandubbing*.
- Texto temporizado: subtítulos, sobretítulos, subtítulos para personas sordas, subtítulos en directo y el *fansubbing*.

Ambos enfoques pueden usarse en su forma más tradicional, es decir, para salvar barreras lingüísticas, o para facilitar el acceso a los productos audiovisuales al público con deficiencias sensoriales.

2.1.1. Los subtítulos

Díaz Cintas (2001) define el subtulado como una práctica lingüística que

(...) consiste en ofrecer, generalmente en la parte inferior de la pantalla, un texto escrito que pretende dar cuenta de los diálogos de los actores, así como de aquellos elementos discursivos que forman parte de la fotografía (carteles, pintadas, leyendas, pancartas...) o de la pista sonora (canciones) (p. 23).

2.1.1.1. Características

Los subtítulos pueden ser intralingüísticos (en el mismo idioma que el audio) o interlingüísticos (en un idioma diferente al del audio), pero en todos los casos se trata de una práctica subordinada a la imagen ya que por el canal visual se percibe simultáneamente tanto el texto como la propia imagen. Díaz Cintas y Remael (2021) explican que los subtítulos deben aparecer en sincronía con las imágenes y diálogos, proporcionar una descripción semántica adecuada de estos últimos y permanecer en pantalla el tiempo suficiente para que el público pueda leerlos y seguir las imágenes en pantalla.

Por esta razón, los subtítulos tienen una serie de características que Bartoll (2016) clasifica de la siguiente manera:

- Características textuales

Esta modalidad de traducción se caracteriza por que se sustituye el discurso oral por el escrito. Las convenciones de ambos discursos son diferentes, por lo que se necesita adaptar el contenido semántico y pragmático del mensaje oral. Por otra parte, la relación entre la imagen y los subtítulos implica tener en cuenta los cambios de plano y no escribir algo que contradiga lo que se ve en la imagen. No obstante, el mismo autor explica que «las imágenes (...) pueden ser una fuente de reducción, de manera que no se tenga que especificar lo que ya se está viendo» (Bartoll, 2016, pp. 115-116).

- Características formales

El autor clasifica las características formales de los subtítulos en dos subcategorías: características espaciales (espacio disponible para la traducción y condicionado por tener que convertir texto oral en texto escrito) y características temporales (límite de la duración de los subtítulos en pantalla y condicionada por el ritmo del discurso). Dentro de las características espaciales se encuentran el límite de líneas por subtítulo, que no debería ser más de dos; el límite de caracteres por línea, que, dependiendo la empresa, puede ir de los 20 a los 40 (o de los 27 a los 42 según Arrés et al. [2021]), y las cuestiones tipográficas, como el tipo de letra y el estilo. En cuanto a las características temporales, se incluyen la duración máxima y mínima que puede estar un

subtítulo en pantalla. Esta vendrá determinada por diferentes factores, como el ritmo del discurso y la velocidad media de lectura, pero raramente será mayor de seis segundos y menor de uno.

- Vulnerabilidad

Esta modalidad es de los pocos tipos de traducción en que el original y la traducción aparecen al mismo tiempo, por lo que existe una exposición a la crítica del público que entiende el original, sobre todo si la traducción propuesta se aleja bastante él.

Bartoll (2016) también menciona varias tareas propias del proceso de elaboración de los subtítulos, como el pautado (fijación de los códigos de tiempo de entrada y salida de cada subtítulo) y la segmentación (distribución en diferentes subtítulos de las oraciones). Para hacer una correcta segmentación es necesario que haya un buen pautado que respete los cambios de plano y adecue la entrada del subtítulo para que se corresponda con los golpes de voz. Además, hay que evitar separar los sintagmas o dividir las unidades de sentido, y procurar que cada subtítulo recoja una información completa.

Es importante que los subtítulos no distraigan la atención del público ni formal ni lingüísticamente para que este pueda ver la escena y leer y asimilar la información del texto del subtítulo. Por tanto, el proceso de subtitulado requiere que se haga un esfuerzo de síntesis para que los subtítulos contengan la información necesaria y que, a la vez, se cumplan estas convenciones técnicas para que el público pueda seguir lo que ocurre en pantalla sin dificultad (Chaume, 2000). En este sentido, Díaz Cintas y Remael (2021) definen dos tipos de reducción de texto: la **reducción total**, que implica la **omisión** de elementos léxicos (pueden ser palabras, como repeticiones, nombres ya conocidos, interjecciones, etc., o pueden ser frases que contienen poca información, como expresiones del tipo «creo», «pienso») y la **reducción parcial**, en la que se reformula el texto mediante la **síntesis** (puede hacerse mediante la simplificación de las perifrasis verbales, la transformación de oraciones negativas en afirmativas y de las interrogativas en imperativas, la de frases compuestas en frases simples, o la fusión de dos o más frases en una sola).

2.1.1.2. Clasificación de los subtítulos

Los subtítulos se pueden clasificar en diferentes categorías en función de diferentes criterios. Díaz Cintas y Remael (2021) clasifican los subtítulos en función de seis criterios: parámetros lingüísticos, tiempo disponible de preparación, modo de presentación, parámetros técnicos, métodos de proyección y formato de distribución.

- Parámetros lingüísticos

En función de si hay cambios de lengua entre el audio y el texto de los subtítulos, estos se pueden clasificar en intralingüísticos o interlingüísticos. En los subtítulos **intralingüísticos**, el producto se produjo en la misma lengua de los subtítulos (o previamente se dobló a ella y el SPS se elaboró a partir de la versión doblada). Es decir, no hay cambio de lenguas entre el audio y el texto de los subtítulos. Aunque estos subtítulos también pueden dirigirse al público oyente, la práctica principal que suele asociarse a los subtítulos intralingüísticos es la de subtitar para personas sordas. En los subtítulos **interlingüísticos**, la lengua del audio y la del texto de los subtítulos es diferente e implica la traducción audio original al idioma de destino. Aunque las personas sordas con discapacidades auditivas también pueden beneficiarse de estos subtítulos, el público objetivo suele ser el público oyente.

- Tiempo disponible de preparación

En función del tiempo del que se dispone para elaborar los subtítulos, estos se pueden clasificar en subtítulos preparados o subtítulos en directo. Los subtítulos **preparados** (también llamados «tradicionales») se insertan en el producto una vez que el programa ha sido grabado, mientras que los subtítulos **en directo** (también llamados «simultáneos») se insertan a la vez que se emite el programa.

- Modo de presentación

En función del modo en que aparecen los subtítulos en pantalla, estos se pueden clasificar en subtítulos en bloque, subtítulos acumulativos o subtítulos desplegables. Los subtítulos **en bloque** aparecen en pantalla de forma intermitente, completa y de una sola vez. Estos subtítulos también se conocen como subtítulos emergentes. Los subtítulos **acumulativos** se utilizan para

permitir que dos partes del discurso (como un diálogo) aparezcan en el mismo subtítulo, pero no al mismo tiempo. Cada parte del texto aparece en la pantalla en un momento diferente, en sincronía con el discurso (cuando habla cada persona). En cuanto a la salida de la pantalla, todos los trozos de texto salen al mismo tiempo. Los subtítulos **desplegables** son aquellos que aparecen como un flujo constante de texto y suelen mostrarse palabra por palabra o en bloques que contienen fases cortas.

- Parámetros técnicos

En función de si los subtítulos están incrustados en el producto audiovisual o son proyectados, estos se pueden clasificar en subtítulos abiertos o cerrados. Los subtítulos **abiertos** están incrustados en la imagen, por lo que no se puede elegir sobre su proyección. Los subtítulos **cerrados** son proyectados, por lo que se puede elegir entre activarlos o no.

- Métodos de proyección

En función del proceso técnico por el que se transfieren los subtítulos al producto, estos se pueden clasificar en mecánicos y térmicos, fotoquímicos, ópticos, láser, electrónicos, 3D e inmersivos. Los tres primeros métodos ya no se utilizan, mientras que el método de impresión más habitual en los cines es el **láser**. El subtitulado **electrónico** mediante un proyector digital ofrece mucha versatilidad porque los subtítulos no están incrustados en el producto. Los subtítulos **3D**, utilizados en los productos de estas características, combinan la posición estándar de los subtítulos —a lo largo de los ejes X e Y de la imagen— con una tercera posición a lo largo del eje Z. Los subtítulos **inmersivos** permiten que la posición de los subtítulos cambie en función de adónde se dirige la mirada dentro entornos inmersivos y experiencias de visionado, como el vídeo de 360º, la realidad virtual y la realidad aumentada.

- Formato de distribución

En función del medio en el que se distribuya el producto, una película tendrá una sucesión de fotogramas por segundos determinada, por lo que la duración de esta puede variar y, por tanto, el tiempo disponible para los subtítulos. Así, los subtítulos se pueden elaborar para cine, vídeo, DVD, televisión e internet.

2.2. La accesibilidad audiovisual

Tradicionalmente se ha asociado la accesibilidad a la eliminación de barreras físicas, pero hoy en día su concepto se ha ampliado a las barreras sensoriales y cognitivas. En este sentido, Díaz Cintas (2010a) presenta el concepto de accesibilidad audiovisual como el derecho de las personas con discapacidad a acceder a la información, al entretenimiento y a la formación que ofrecen los medios de comunicación audiovisual —recogido en la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad de la Asamblea General de las Naciones Unidas del 13 de diciembre de 2006— mediante tres procedimientos:

- El subtulado para personas sordas o con discapacidad auditiva (SPS)
- La audiodescripción para personas ciegas o con discapacidad visual (AD)
- La interpretación de lengua de signos (ILS)

A estos tres procedimientos mencionados por Díaz Cintas, se podría añadir la audiosubtitulación (AST), que se trataría de la conversión de subtítulos escritos en palabras habladas para ofrecer una alternativa de forma sonora al público destinatario que no comprende el original y no puede leer los subtítulos. (Matamala, 2019, p. 127).

Los contenidos audiovisuales combinan elementos sonoros y visuales que pueden presentar barreras de acceso para las personas con discapacidad sensorial o cognitiva, ya que pueden tener dificultades para percibir o comprender la información que se les ofrece. Por ejemplo, una persona puede no entender el diálogo de una película si no está subtulado, o perderse detalles importantes de la acción si no hay una descripción sonora. Matamala (2019) explica que estos elementos sonoros y visuales pueden contener asimismo elementos lingüísticos y no lingüísticos y que, además, los elementos lingüísticos pueden ser en la lengua principal del contenido audiovisual o en otra lengua.

Este trabajo se centra en uno de los recursos para hacer más accesible el contenido audiovisual: el subtulado para personas sordas (SPS).

2.2.1. Los subtítulos para personas sordas

En España hay más de un millón de personas con déficit auditivo que necesita del SPS para poder acceder a los medios de comunicación y de entretenimiento

(FIAPAS, 2022) y, aunque estas personas sean el público principal del SPS, hay otras que se pueden beneficiar de él (personas mayores, personas con discapacidad intelectual, personas que están aprendiendo el idioma...). Además, el público general también puede aprovecharse de estos subtítulos para acceder a estos productos en entornos ruidosos o silenciosos.

2.2.1.1. Definición

En los últimos años, la legislación estatal se ha hecho eco de las necesidades y los derechos de las personas con discapacidad. Así, la Ley General de Comunicación Audiovisual establece unas obligaciones de cumplimiento para los servicios de comunicación audiovisual en materia de accesibilidad para fomentar el disfrute pleno de la comunicación audiovisual para las personas con discapacidad. En su última versión, la Ley 13/2022, de 7 de julio, General de Comunicación Audiovisual, introduce, además, requerimientos de calidad de las herramientas de accesibilidad. No obstante, ni el Centro Español del Subtitulado y la Audiodescripción³, centro de referencia por ley en materia de accesibilidad audiovisual para personas con discapacidad, ni la Asociación Española de Normalización y Certificación (AENOR)⁴, responsable de la elaboración de la norma UNE 153010: Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva, establecen una definición de SPS.

De todas formas, los diversos estudios académicos recogen diferentes formas de definir esta modalidad de subtítulo. Así, Pereira Rodríguez (2005) define el SPS de la siguiente manera:

El subtítulo para sordos se podría definir como una modalidad de traspase entre modos (de oral a escrito) y, en ocasiones, entre lenguas; consiste en presentar en pantalla un texto escrito que ofrece un recuento semántico de lo que se emite en el programa en cuestión, pero no sólo de lo que se dice, cómo se dice (énfasis, tono de voz, acentos e idiomas extranjeros, ruidos de la voz) y quién lo dice sino también de lo que se oye (música y ruidos ambientales) y de los elementos discursivos que aparecen en la imagen (cartas, leyendas, carteles, etc.) (p. 162).

³ Para más información: <https://cesya.es/>

⁴ Para más información: <https://www.aenor.com/>

Díaz Cintas (2010a) adopta la definición consensuada en el Foro de la TV Digital (IV Foro de la Industria Audiovisual⁵) y define el SPS 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» (p. 160). Más adelante, el mismo autor amplía esta definición y define el SPS como una práctica que consiste en presentar en pantalla un texto escrito que da cuenta del diálogo y su dimensión paralingüística, así como de la música, los sonidos y los ruidos contenidos en la banda sonora, para que el público con deficiencias auditivas pueda acceder al material audiovisual (Díaz Cintas & Remael, 2021).

2.2.1.2. Público objetivo

Actualmente, el SPS de los productos audiovisuales es el mismo para todos los tipos de sordera. Sin embargo, Martínez-Martínez (2015) explica que no todas las personas de este público objetivo tienen las mismas necesidades. El tipo de sordera está estrechamente relacionado con el desarrollo del lenguaje, por lo que una persona cuya pérdida auditiva sea congénita o se produzca antes del primer año (personas sordas prelocutivas) procesará la lengua de forma diferente a la de una persona cuya sordera se haya producido tras haber aprendido la lengua (personas sordas poslocutivas) o sus problemas auditivos sean derivados de la edad o como secuela de otras enfermedades. Para las personas sordas prelocutivas, la lengua de signos es su primera lengua, por lo que son más propensas a tener problemas de lectura y comprensión.

En su tesis doctoral, Miquel Iriarte (2017) analiza la recepción de SPS entre diferentes tipos de espectadores: personas oyentes, personas sordas prelocutivas y personas usuarias de la lengua oral (poslocutivas). En sus conclusiones, observa una mayor diferencia entre personas sordas prelocutivas y personas usuarias de la lengua oral, que entre las personas oyentes y el grupo con déficit auditivo. En este sentido, el estudio indica que las personas sordas prelocutivas tienen más dificultades para entender la información verbal de los subtítulos y que pasan más tiempo en el subtítulo que en la imagen.

⁵ El IV Foro de la Industria Audiovisual "Futuro y perspectivas de la Televisión Digital Terrestre", organizado por el Instituto de Empresa, se celebró el 28 de marzo de 2006 en Madrid.

Por otra parte, Gürkan (2019) expone las preferencias del público sordo o con discapacidad auditiva respecto a diferentes estrategias en la forma de abordar varios aspectos del SPS:

- Identificación de personajes

El orden de preferencia de las diferentes estrategias mostradas es el siguiente: 1) combinación del uso de diferentes colores y de la ubicación del subtítulo en función de la persona hablante, 2) ubicación del subtítulo en función de la persona hablante, 3) uso de diferentes colores, 4) uso de etiquetas.

- Subtítulos literales o editados

La mayor dificultad que encuentra este público es la velocidad de exposición del subtítulo, por lo que prefieren subtítulos editados a una menor velocidad.

- Descripción de la información sonora

El orden de preferencia de estrategias es el siguiente: 1) uso de etiquetas, 2) uso de iconos, 3) uso de onomatopeyas.

- Información paralingüística

No hay gran diferencia de preferencia entre las diferentes estrategias mostradas: el uso de etiquetas y el uso de emoticonos.

Como se verá más adelante, estas preferencias coinciden en gran medida con las recomendaciones de la norma UNE 153010:2012.

[**2.2.1.3. Retos en la traducción del sonido**](#)

El sonido de un producto audiovisual consta de tres elementos: diálogos en lengua natural (tanto los sonidos articulados como los no articulados), la música (lenguaje musical) y los efectos sonoros que recrean la ambientación del texto audiovisual (Martínez-Martínez et al., 2019). En el análisis de corpus de textos multimedia accesibles para personas sordas llevado a cabo en ese estudio, se identifica qué sonidos se consideran relevantes para la transmisión del sentido y su consecuente subtulado. Algunas de las conclusiones a las que se llega es que el uso de subtítulos para los sonidos diegéticos es evidente, y que, en el caso de la música extradiegética, su uso es mayor en el género de acción y *thriller* con música que provoca tensión o miedo.

En ese mismo estudio se demuestra que hay una falta de coherencia para describir un mismo fenómeno acústico. Así, una misma obra musical que se escucha en una película puede ser identificada como «una pieza de piano» o con el nombre completo de la obra y del compositor. En este sentido, en el estudio se sugiere que un subtítulo que proporcione excesiva información puede generar confusión y fatiga en la persona sorda. Otra de las faltas de coherencia que se observa es que a veces se incluyen demasiados subtítulos de sonidos diegéticos (como sonidos de objetos o de la naturaleza) que pueden dar lugar a interpretaciones subjetivas, mientras que otras veces estos escasean.

Para evitar una sobrecarga de información o una comprensión errónea del producto, es recomendable conocer la física del sonido y su capacidad de activar ciertos estados mentales en el público receptor; identificar aquellos elementos acústicos que sean relevantes y no describir aquellos que se puedan deducir por la imagen, y describir los seleccionados con base en sus componentes estructurales y funcionales. De esta forma «[se] simplifica la estructura narrativa y de forma coherente [se] relaciona el mismo sonido con la misma expresión lingüística. Se produce así un lenguaje altamente controlado y posiblemente accesible» (Martínez-Martínez et al., 2019, p. 421).

2.3. Norma UNE 153010:2012

La norma UNE es una serie de normas técnicas elaboradas por la Asociación Española de Normalización (AENOR) que establecen los requisitos, criterios y especificaciones para diversos productos, servicios y procesos. Entre estas normas, hay algunas que se refieren a la accesibilidad audiovisual, es decir, al conjunto de medidas y recursos que facilitan el acceso a los contenidos audiovisuales de las personas con discapacidad o con necesidades especiales.

En concreto, la norma UNE 153010:2012 es la que regula el subtitulado para personas sordas o con discapacidad auditiva (SPS) en los contenidos audiovisuales. Esta norma establece los principios generales, las características técnicas y los criterios de calidad para la elaboración y la emisión de estos subtítulos, con el fin de garantizar el acceso a la información, la comunicación, la cultura y el ocio de las personas con discapacidad auditiva.

Como explica Díaz Cintas (2010a), la anterior versión de esta norma, la UNE 153010:2003, no ofrecía una definición de lo que es el SPS, y en esta versión sigue sin ofrecerla. No obstante, con base en su contenido, se podría decir que el SPS es un servicio que consiste en mostrar en pantalla el texto escrito que reproduce el contenido sonoro de un contenido audiovisual, como los diálogos, los efectos sonoros, las músicas o las indicaciones de identidad o actitud de las personas hablantes.

Esta norma menciona una serie de requisitos y recomendaciones usando el verbo «deber» en presente para los requisitos y en condicional para las recomendaciones. Conviene tener en cuenta que la conformidad con esta norma UNE se logra mediante el cumplimiento de todos los requisitos aplicables y presentando una lista de todas las recomendaciones que se han cumplido. Cualquier requisito que se haya considerado como no aplicable también debe aparecer en la lista, con una anotación que explique las razones por las que no es aplicable.

Así, el SPS debe cumplir con una serie de requisitos mínimos de calidad y de homogeneidad, que esta norma agrupa en varias categorías y que se explican en los siguientes apartados.

2.3.1. Aspectos visuales

El subtítulo debe ser legible y visible, y para ello se usará un tamaño, un color, un contraste y una posición adecuados. Respecto al tamaño de los subtítulos, estos deben ocupar como máximo dos líneas de texto (excepcionalmente tres) y el número máximo de caracteres por línea debería ser 37.

- **Tamaño de los caracteres:** deben tener un tamaño mínimo de forma que sean legibles por personas con visión normal desde una distancia de 2,5 metros en una pantalla de formato 4:3 y 15 pulgadas de diagonal. El tamaño máximo debe permitir presentar en pantalla un subtítulo con 37 caracteres.
- **Colores asignados a personajes:** deben mantener la misma asignación durante todo el programa, salvo que la trama argumental exija algún cambio. Por otra parte, la diferencia entre los colores de dos personajes

debería tener un valor mínimo de 255. Así, los colores que se recomiendan utilizar son los siguientes: blanco, amarillo, verde, cian y magenta. A continuación, se presenta una tabla con la información que ofrece la norma en su anexo A sobre las diferencias entre dichos colores.

Tabla 1. Diferencias entre colores

	Blanco	Gris	Negro	Amarillo	Verde	Cian	Magenta
Blanco	0	-	-	-	-	-	-
Gris	381	0	-	-	-	-	-
Negro	765	384	0	-	-	-	-
Amarillo	255	382	510	0	-	-	-
Verde	510	383	255	255	-	-	-
Cian	255	382	510	510	255	0	-
Magenta	255	382	510	510	765	510	0

Nota. Datos extraídos de «UNE 153010: Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva», de la Asociación Española de Normalización y Certificación, 2012, p. 22.

- **Contraste de colores entre los caracteres y su contorno o caja:** debe tener un valor mínimo de 4,5. A continuación, se presenta una tabla con la información que ofrece la norma en su anexo A sobre la relación de contraste de los mismos colores sobre un fondo negro.

Tabla 2. Relación de contraste entre colores sobre fondo negro

Color	Luminosidad	Relación de contraste con fondo negro
Blanco	1,00	21,00
Gris	0,22	5,32
Amarillo	0,93	19,56
Verde	0,72	15,30
Cian	0,79	16,75
Magenta	0,28	6,70

Nota. Datos extraídos de «UNE 153010: Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva», de la Asociación Española de Normalización y Certificación, 2012, p. 21.

- **Subtítulos que no sean efectos sonoros:** deben aparecer centrados en la parte inferior de la pantalla, excepto cuando oculten información relevante.
- **Subtítulos de efectos sonoros:** deben ubicarse en la parte superior derecha, siempre que sea técnicamente posible.

2.3.2. Aspectos temporales

El subtítulo debe facilitar una lectura cómoda y ser sincrónico con el contenido sonoro y visual siempre que sea posible. Al número de caracteres por segundo que se muestran en pantalla, la norma lo denomina «velocidad de exposición del subtítulo» en lugar del término ampliamente adoptado por los estudios académicos de «velocidad de lectura».

- Velocidad de exposición del subtítulo: la velocidad máxima de lectura debería ser 15 caracteres por segundo.
- Sincronismo: las entradas y salidas de los subtítulos deben coincidir, si es posible, con el movimiento labial, los cambios de plano y la información sonora.

2.3.3. Identificación de los personajes

El subtítulo debe ser identificativo y diferenciador, para lo que se usarán recursos como los colores, las etiquetas o los guiones para identificar quién habla o qué tipo de sonido se produce.

- El orden de prioridad de uso de estas técnicas es el siguiente:
 1. Uso de color
 2. Uso de etiquetas
 3. Uso de guiones
- La asignación de colores a los personajes que se suele establecer y que aconseja la norma es la siguiente:
 1. Amarillo: personaje con mayor carga de diálogo.
 2. Verde, cian y magenta: otros personajes principales.
 3. Blanco: resto de personajes.

2.3.4. Efectos sonoros

Se deben subtítular los efectos sonoros —tanto los producidos en pantalla, como los producidos fuera de ella— necesarios para un buen seguimiento de la trama argumental. A este respecto, cabe mencionar que, en el punto 2.6 de su apartado «Términos y definiciones», la propia norma define el término «efecto sonoro» como un «sonido no vocal y vocal (exceptuando el habla y que no se pueda atribuir a un personaje concreto) que aporta información relevante para el seguimiento de la obra audiovisual», y aporta varios ejemplos (murmurillos, disparos, timbre, teléfono, truenos, etc.). Además, establece los siguientes requisitos para estos subtítulos:

- **Sincronismo:** deberían adecuarse al ritmo del lenguaje audiovisual, respetando la intención narrativa, y mantener la sincronía con el contenido sonoro.
- **Formato:** deben ir entre paréntesis, con la primera letra en mayúscula y las demás en minúscula.
- **Redundancia:** no se debe describir el sonido si es evidente por la información que aporta la imagen.
- **Sustantivación de los efectos sonoros:** los efectos sonoros deberían ser sustantivos, no verbos.

Se puede comprobar que, aunque la norma indique que hay que subtítular los sonidos, no indica cómo hay que describirlos, lo que puede causar que no haya una coherencia en la forma de relacionar un mismo sonido con la misma expresión lingüística. Por otra parte, la definición de la norma de los efectos sonoros en función de su relevancia para el seguimiento de la trama es un tanto ambigua, puesto que no delimita cuándo un sonido es relevante. Así, la identificación de esa necesidad puede ser subjetiva y variar entre las diferentes personas que realizan subtítulos para personas sordas.

2.3.5. Información contextual y voz en off

La norma establece que se debe identificar cómo hablan o producen un sonido los personajes. Cuando esto no se pueda hacer mediante signos ortográficos, se utilizará información contextual (también llamada «didascalías»).

La norma define la información contextual como los «elementos suprasegmentales, sonidos vocales (exceptuando el habla y atribuibles a uno o varios personajes) e indicadores de forma o cantidad que, añadidos al texto, lo enriquecen o matizan proporcionando detalles que no serían perceptibles sobre cómo se comunican los hablantes». Los elementos suprasegmentales son aquellos que proporcionan información prosódica sobre la persona que habla, como el acento (ACENTO VASCO), la entonación (IRÓNICO), el ritmo (DUDA), etc. Los sonidos vocales son los producidos por aparato fonador (RÍE), y los indicadores de forma o cantidad señalan cómo o quién produce el sonido (AMBOS). Esta información contextual debe cumplir los siguientes requisitos:

- **Formato:** debe ir entre paréntesis y en mayúsculas.
- **Posición:** debe aparecer delante del texto al que se aplica.
- **Sincronismo:** debe aparecer en el momento en el que se produce.
- **Voz en off:** debe estar en cursiva, si la tecnología lo permite.

2.3.6. Música y canciones

Debe subtítularse la música que ayuda a comprender la trama, usando recursos como la descripción del tipo de música, la sensación que transmite o la identificación de la pieza.

- **Subtitulado de música:** debe usarse el mismo formato que un efecto sonoro.
- **Subtitulado de canciones:** debe usarse el símbolo de una nota musical o una almohadilla al principio de cada subtítulo de la canción. En el último subtítulo debe haber, además, otra al final del texto, como cierre.

En esta categoría sucede lo mismo que en la categoría de «Efectos sonoros»: la norma no establece qué música es la que ayuda a comprender la trama. Tampoco indica qué tipos de sensaciones puede transmitir la música o qué sensaciones son las que hay que subtilar, por lo que la decisión sobre su subtulado puede ser también subjetiva.

2.3.7. Criterios editoriales

El subtítulo debe ser fiel al contenido sonoro original, sin añadir ni omitir información relevante, siempre que la velocidad de lectura lo permita, y seguir las normas ortográficas y gramaticales del idioma, a excepción de los personajes con habla específica. Así, se comprueba que, en el SPS, la segmentación de los subtítulos sigue las mismas convenciones que el subtitulado interlingüístico, pero que la tarea de síntesis difiere, puesto que los subtítulos deben ser lo más literales posible. No obstante, la norma ofrece algunas estrategias para economizar el vocabulario en caso de que sea necesario alterar la literalidad. Algunos de los recursos que detalla para hacer subtítulos más cortos son los siguientes:

- Uso de abreviaturas, siglas, símbolos y acrónimos que permite la Real Academia Española.
- Eliminación de información superflua, como muletillas y repeticiones.
- Uso anafórico de pronombres.
- Simplificación de formas verbales.
- Reducción de estructuras subordinadas complejas mediante la coordinación o la yuxtaposición.

La norma incide en que no hay que hacer cambios innecesarios en cuanto al orden de las palabras, por lo que se debe evitar reformular el texto de forma que cambie significativamente ese orden.

Además de estas recomendaciones, la norma UNE 153010:2012 también ofrece unas pautas para la evaluación del SPS, tanto desde el punto de vista técnico como lingüístico.

Para finalizar, cabe mencionar que, además de esta norma específica sobre subtitulado para personas sordas, hay otras normas UNE que se relacionan con la accesibilidad audiovisual. Por ejemplo, la UNE 153020:2005 regula la audiodescripción para personas con discapacidad visual, la UNE-EN 301549:2020 establece los requisitos de accesibilidad para productos y servicios TIC, y la UNE 139803:2012, los requisitos de accesibilidad para contenidos en la Web.

2.4. El sonido en el cine de terror

El cine de terror es uno de los géneros más antiguos y populares. Es un género muy diverso que ha evolucionado a lo largo de la historia, adaptándose a cada momento cultural y a cada nueva generación de público, y que ha dado lugar a numerosos subgéneros, estilos y tendencias. Este género tiene unas características propias que lo hacen susceptible de ser objeto de estudio. Entre ellas, está el uso que hace del sonido. En los siguientes apartados se realiza un análisis de estas características y, al final, se habla brevemente sobre los cortometrajes.

2.4.1. El cine de terror

Se puede afirmar que este género tiene sus raíces en la literatura gótica del siglo XVIII y XIX, con las obras de Edgar Allan Poe, Mary Shelley, Bram Stoker, H.P. Lovecraft, etc. (Cansino, 2005 & Fiumara, 2012). Además, el cine de terror se inspira en otros movimientos artísticos, por lo que a lo largo de su historia ha atravesado por diferentes etapas (Cansino, 2005). Un ejemplo sería el expresionismo alemán, con su estilo decorativo y fotográfico, y su obra más significativa: *Nosferatu* (Mumau, 1922).

Guerra (2021) explica que el cine de terror se basa en lo oculto y misterioso, y que «el motor temático de estas películas es, en muchos casos, la exhibición de la crueldad humana, bestial o sobrenatural». La función principal de este género es provocar unas determinadas emociones sobre el público, y para ello se vale de diferentes recursos narrativos y estéticos. Así, algunos de los elementos más característicos de este género son unos personajes inquietantes (vampiros, monstruos, fantasmas...), un uso particular de la iluminación (uso frecuente de claroscuros y tonos penumbrosos), unos decorados y localizaciones que, por su característica puesta en escena, ya se asocia a este género en el imaginario colectivo (casas abandonadas, castillos tenebrosos, bosques, laboratorios...) y una banda sonora sugerente cuyos efectos de sonido resultan clave para conseguir recrear la atmósfera aterradora deseada (Guerra, 2021). El mismo autor explica que una de las características más destacadas del cine de terror es la ocultación de ciertos elementos para crear tensión dramática junto con los efectos de sonido y la música.

El cine de terror es un género difícil de delimitar, ya que, como se ha visto, puede abarcar diferentes temas, formas y recursos narrativos y estéticos, por lo que existen varios subgéneros dentro de él. Por su actualidad, se presenta la clasificación de subgéneros elaborada por Guerra (2021):

- Cine de monstruos: fue el primer subgénero en la historia del cine de terror. Ejemplos: *El doctor Frankenstein* (Whale, 1931), *Drácula* (Browning & Freund, 1931), etc.
- Cine de ciencia ficción de terror: es una mezcla entre el terror y la ciencia ficción. Ejemplos: *Alien, el octavo pasajero* (Scott, 1973), *La cosa* (Carpenter, 1982), etc.
- Cine de lo paranormal: su principal característica es el miedo a lo desconocido. Ejemplos: *El exorcista* (Friedkin, 1973), *El resplandor* (Kubrick, 1980), etc.
- Cine de ecoterror: la presencia antagonista proviene del mundo de la naturaleza. Ejemplos: *Los pájaros* (Hitchcock, 1963), *Tiburón* (Spielberg, 1975), etc.
- Películas *slasher*: el antagonista es un asesino psicópata. Ejemplos: *Psicosis* (Hitchcock, 1960), *La matanza de Texas* (Hooper, 1974), etc.
- Películas de zombis: estas películas están presentes en el cine de terror desde sus inicios y tienen su propio subgénero. Ejemplos: *La legión de los hombres sin alma* (Halperin, 1932), *La noche de los muertos vivientes* (Romero, 1968), etc.
- Cine de terror Serie B: la característica principal de estas películas es la falta de presupuesto, pero suelen tratar las mismas temáticas. Ejemplos: *La invasión de los ladrones de cuerpos* (Siegel, 1956), *Las colinas tienen ojos* (Craven, 1977), etc.
- Gore: la característica principal de este subgénero es la violencia explícita, ya que busca ser lo más desagradable posible. Ejemplos: *El ciempiés humano* (Six, 2009), *Una película serbia* (Spasojevic, 2010), etc.

2.4.2. El sonido

Cuadrado (2013) explica que gran parte de los estudios realizados desde diferentes ópticas (psicología experimental, psicoanálisis, narratología,

semiótica o antropología) afirman que, de una forma u otra, el público se identifica con la obra cinematográfica. Desde este punto de vista, el autor afirma que los elementos de la banda sonora de la película actúan como catalizadores, provocando reacciones en el público que, a partir de la propia experiencia de vida y del grado de implicación en el relato, estimularán esta identificación.

La banda sonora de una película está compuesta por tres elementos: diálogos, música y efectos sonoros (Bordwell & Thompson, 2010, p. 298), y estos elementos de sonido pueden clasificarse en diegéticos o extradiegéticos (Cuadrado, 2013). El concepto clásico de diégesis propuesto por Souriau (1953, p. 7 citado por Cuadrado, 2013) engloba a «todo lo que pertenece, dentro de la inteligibilidad de la historia relatada, al mundo propuesto o supuesto por la ficción». Así, puede decirse que el **sonido diegético** es aquel que pertenece a la propia trama fílmica y forma parte de la realidad de los personajes. Se consideran sonidos diegéticos la práctica totalidad de los diálogos, los efectos de sonido y la música con un origen en el espacio y el tiempo de la narración. Por otro lado, el **sonido extradiegético** es aquel que no pertenece a la acción que está representando, sino que solo es percibida por el público. A esta clasificación corresponden la voz en off y la música que se añade para crear un determinado ambiente o una situación emocional concreta.

Sin embargo, no siempre es fácil identificar si un sonido es diegético o extradiegético: puede haber sonidos que no tienen una referencia clara en la imagen y que el público no puede reconocer. Estos sonidos «se basan en su propia ambigüedad y (...) no tienen una contribución directa a la construcción del significado del film, aunque sí para la captación del sentido» (Cuadrado, 2013, p. 30). Sería lo que Flueckiger (2002, p.3 citada por Cuadrado, 2013) denomina USO (*unidentified sound object*): «El USO puede ser entendido como un signo abierto e indeterminado cuya imprecisión dispara la vulnerabilidad y la curiosidad».

Las funciones del sonido en las obras cinematográficas pueden clasificarse desde una perspectiva pragmática o narratológica. Martínez-Martínez (2015, pp. 163-166) explica que, desde una perspectiva pragmática, el sonido puede servir para aumentar la intriga en la narración, crear un contraste entre dos escenas,

potenciar algún elemento de la imagen, potenciar algún sentimiento de los personajes, etc., mientras que, desde la perspectiva narratológica, sus funciones serían las siguientes:

1. Función descriptiva: imitar el sonido que debería existir en la realidad que representa la imagen.
2. Función expresiva: sugerir o generar sensaciones que contradicen la imagen. Son un recurso muy utilizado en los *thrillers* o en las películas de terror.
3. Función narrativa: marcar el ritmo. Pueden centrar la atención en un punto o evocar una imagen, aunque no aparezca en pantalla.
4. Función ornamental: realzar una escena añadiendo sonidos accesorios.
5. Función simbólica: ir más allá de la realidad aparente (p. ej., un sonido de trompeta en una película de guerra).
6. Función de ambientación: remitir a períodos históricos concretos, determinar unas condiciones climáticas determinadas, etc.
7. Función dramática: intensificar o atenuar la tensión de una acción determinada.
8. Función gramatical: generar continuidad o discontinuidad espaciotemporal. Sirven de transición entre secuencias.

La música ha estado ligada al cine desde sus inicios, acompañando a la imagen a transmitir emociones y ayudando a la narratología de la película. Así, el significado de la música en el medio audiovisual se ha consolidado desde los comienzos del siglo XX debido a su utilización en el cine y a su gran poder de influencia en la producción del sentido (Chalkho, 2018). Por tanto, una música determinada connota terror, por ejemplo, no por ella misma, sino por su asociación con la imagen cinematográfica a la que suele acompañar. Por otra parte, Martínez-Martínez et al. (2019) explican que el tono y la naturaleza de la música activan diferentes emociones en el público. Así, una música grave está asociada al miedo y a la tensión, mientras que una música suave se asocia a la tranquilidad.

2.4.2.1. Los sustos

Los sustos (o *jump scares* en inglés) son una de las técnicas más utilizadas y efectivas en el cine de terror para generar reacciones físicas de miedo (Ngazizah, 2021, p. 18). La idea principal de un susto es engañar al público para que espere la llegada de un elemento perturbador o amenazante, pero presentarla de una forma tan repentina o diferente que durante un momento no pueda sobreponerse a ella. Esta repentina revelación viene a menudo acompañada de un fuerte ruido —normalmente, un sonido extradiegético— en la banda sonora.

En el cine de terror actual, es muy habitual que los sustos combinen la imagen y el sonido para provocar el susto en el público, ya que se estimulan dos sentidos al mismo tiempo y la reacción en el público es mayor. Sin embargo, esta técnica no es exclusiva del terror moderno, sino que tiene más de ochenta años: la película *La mujer pantera* (Tourneur, 1942, min. 42:30) tiene lo que puede considerarse el primer *jump scare* del cine (Lo mío es, 2022), aunque, en este caso, se trata de un sonido diegético: el ruido que hace un autobús al llegar a su parada.

Las personas sordas o con discapacidad auditiva pueden apreciar los elementos visuales que crean una atmósfera de miedo, como la iluminación, los decorados o los efectos visuales. Sin embargo, no pueden acceder a la información sonora que forma parte del mensaje audiovisual y que, como se ha visto, resulta tan importante en este género cinematográfico. No obstante, el subtulado de la música puede aportar significado, puesto que, como menciona (Chalkho, 2018), la relación entre la música y el cine ha generado un conocimiento de identificación del sentido de la música.

El sonido fuerte que suele acompañar a los *jump scares*, sin embargo, suele tratarse de un sonido breve que acompaña a un momento visual igualmente breve. Por esta razón, cabe preguntarse si es adecuado subtitar este sonido (que, atendiendo a lo que dice la norma UNE respecto al subtulado del sonido, no resulta necesario para la correcta comprensión de la trama), o si, por el contrario, es preferible no hacerlo para que el público pueda apreciar mejor los elementos visuales que generan ese susto.

2.4.3. Los cortometrajes

Los cortometrajes son producciones audiovisuales que se caracterizan por su corta duración. No hay un consenso sobre cuál es la duración máxima que debe tener una película para ser considerada un cortometraje, y esta varía entre los sesenta, cuarenta y cinco o treinta minutos en función de quién establezca una definición (De Vega, 2022). Los costes de producción suelen ser menores que los de los largometrajes y por esta razón se suele disponer de una mayor libertad creativa. Así, a pesar de que abarcan los mismos géneros que las producciones de mayor duración, se suelen usar para tratar temas menos comerciales o más innovadores. Además, debido a su menor coste, los cortometrajes se suelen usar para dar los primeros pasos en la industria cinematográfica, y suelen tener una gran presencia en los festivales de cine y en internet.

Los cortometrajes tienen una estructura narrativa similar a la de los largometrajes, es decir, un inicio, un desarrollo y un final. Abarcan los mismos géneros que las producciones de mayor duración, pero, al tener menos tiempo para contar una historia, deben ser más concisos, directos y creativos.

De esta forma, De Vega (2022) explica que el cortometraje se caracteriza por su duración, estructura interna, forma de ser concebido y ejecutado, medios de producción, distribución y exhibición, y afirma que «son medios expresivos similares a los largometrajes que se mantienen en extremos opuestos a lo comercial» (p. 44).

Por todo esto, la música y los efectos de sonido de un cortometraje tienen la misma relevancia que los de un largometraje, o incluso mayor, puesto que son un elemento fundamental para expresar lo mismo en menos tiempo.

3. Materiales y metodología

En este apartado se presenta el material utilizado para la elaboración de los subtítulos: el cortometraje, la guía de estilo seguida y la herramienta de subtitulado. Posteriormente se explica la metodología seguida para la elaboración del SPS y para el análisis objeto de este trabajo. La empresa Bbo ha autorizado la inclusión de los subtítulos en este TFM.

3.1. Vídeo y guía de estilo

Para la elaboración del SPS del cortometraje, el material proporcionado fue el video en formato MP4 y la guía de estilo de Bbo Subtitulado. Asimismo, la agencia instó a seguir los parámetros de la norma UNE 153010:2012.

El cortometraje *4 angelitos* es una producción española de Microfilm y Hermanos Puertes del año 2023. La siguiente tabla muestra su ficha técnica.

Tabla 3. Ficha técnica del cortometraje

4 ANGELITOS	
Intérpretes	Juli Cantó Isabel Requena Manuel Canchal
Director de fotografía	Miguel Llorens
Producción ejecutiva	Toni Puertes Vicente Puertes
Guion y dirección	Julio Martí Zahonero
Duración	15 minutos
País	España
Año	2023
N.º ISAN	0000-0006-E2E1-0000-D-0000-0000-Z

Argumento

Dani (Manuel Canchal) es un joven de 25 años que se dedica a cuidar a personas mayores. Una noche va al hospital en el que trabaja el doctor Espinosa (Juli Cantó) para cuidar a la señora Marisa Ramírez (Isabel Requena), enferma de cáncer desde hace más de ocho años. Lo que parecía que iba a ser una noche tranquila se convierte en una noche de pesadilla, ya que ni Dani ni la señora Ramírez son lo que parecen.

Género

Este cortometraje se clasifica en el género del terror puesto que en él se pueden identificar varias características de este tipo de género cinematográfico, como son la atmósfera de tensión e incertidumbre, creada mediante la música, el sonido, la iluminación y el maquillaje; la presencia de personajes inquietantes y de naturaleza sobrenatural, o la localización (un hospital de cuidados paliativos).

Guía de estilo de Bbo Subtitulado

Como ya se ha mencionado, para la elaboración del SPS del cortometraje, la agencia indicó que se debía seguir su guía de estilo y la norma UNE. En este punto surge una discrepancia puesto que uno de los parámetros de la guía de estilo de Bbo Subtitulado no coincide con el requerido en la norma UNE: la velocidad de lectura. La norma UNE indica una velocidad de lectura máxima de 15 caracteres por segundo (cps), mientras que la guía de estilo indica una velocidad de lectura máxima de 17 cps. Desde la agencia se instó a usar esta velocidad de lectura máxima.

Asimismo, la guía de estilo indica una limitación de caracteres de 40 caracteres por línea (cpl), sin embargo, en este caso, sí que se optó por usar la limitación de los 37 cpl que menciona la norma UNE. Además, en la guía de estilo se establece una duración mínima de los subtítulos en función de la velocidad de la película, medida en fotogramas por segundo (fps), y una duración máxima independiente de dicha velocidad.

A continuación, se muestra una tabla con los parámetros técnicos específicos de la guía.

Tabla 4. Parámetros técnicos

PARÁMETROS TÉCNICOS DE LA GUÍA DE ESTILO DE BBO	
Velocidad de lectura ideal	17 caracteres por segundo (máxima: 19,99 cps)
Limitación de caracteres	40 caracteres por línea

Tratamiento de línea	2 líneas máximo
Duración mínima	<p>20 fotogramas</p> <ul style="list-style-type: none"> ○ $23,98 / 24 \text{ fps} = 840 \text{ ms}$ ○ $25 \text{ fps} = 800 \text{ ms}$ ○ $29,97 / 30 \text{ fps} = 670 \text{ ms}$
Duración máxima	5 segundos (6 en documental)
Intervalo mínimo	<p>2 fotogramas (si el intervalo es de 6 fotogramas o menos, dejar siempre 2)</p> <ul style="list-style-type: none"> ○ $23,98 / 24 \text{ fps} = 84 \text{ ms}$ ○ $25 \text{ fps} = 80 \text{ ms}$ ○ $29,97 / 30 \text{ fps} = 67 \text{ ms}$

3.2. Herramientas de subtitulado

El programa de subtitulado que se usó para elaborar el SPS del cortometraje fue Subtitle Edit.

Subtitle Edit es un editor de subtítulos gratuito y de código abierto. Se trata de una herramienta muy intuitiva y versátil que permite implementar todas las recomendaciones técnicas de la norma UNE respecto al SPS. Así, el propio programa permite asignar colores al texto de los subtítulos, ubicarlos en la parte de la imagen que se desea e incluir el símbolo de la nota musical. Además, permite convertir los subtítulos a multitud de formatos, incluido el formato EBU stl propio de los SPS.

El vídeo de trabajo tenía una velocidad de 24 fotogramas por segundo, por lo que se ajustaron los parámetros de Subtitle Edit en función de ello. Además, se tuvo en cuenta que el código de color ocupa un carácter, lo que implicaba que las líneas de texto con código de color debían tener como máximo un carácter menos del establecido por la norma. En este proyecto, todas las líneas de texto

iban a tener asignado un código de color, por lo que se configuró el programa a 36 cps.

A continuación, se muestra una imagen de la pantalla de configuración de Subtitle Edit con los parámetros usados para la elaboración del SPS del cortometraje:

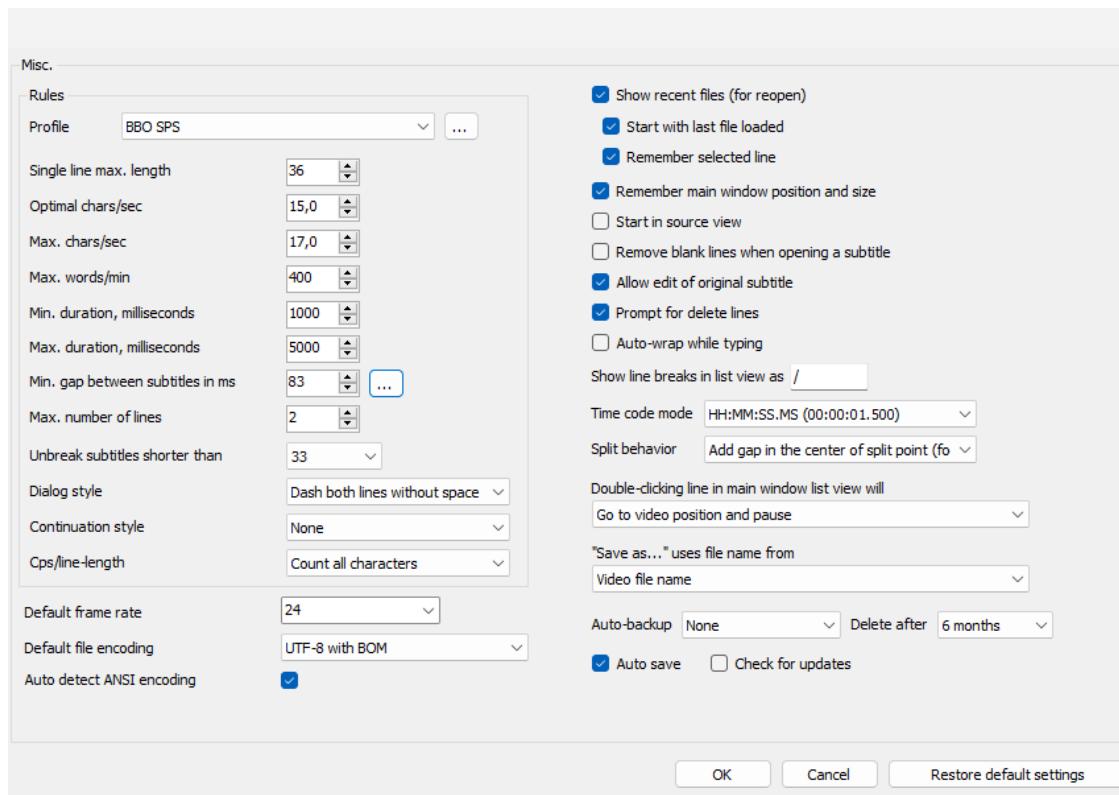


Figura 1. Configuración para SPS en Subtitle Edit. Imagen tomada el 15 de julio de 2023. Fuente: Propia.

3.3. Metodología

Para elaborar el SPS del cortometraje, primero se visualizó este en su totalidad, tanto para la mejor comprensión narrativa como para la correcta identificación de los personajes. De esta forma, se determinaron los colores de cada personaje en función de su carga de diálogo e importancia en la historia. Posteriormente, se introdujo el video en Subtitle Edit y se procedió con la elaboración de los subtítulos. Finalmente, se exportó a formato stl.

Para el análisis de los retos del SPS del cortometraje, se cuenta con la propuesta inicial propia y se utiliza el método de observación, consistente en observar, leer,

identificar, clasificar y seleccionar, para presentar las distintas dificultades que la elaboración del SPS supuso. Se comentará por qué han supuesto un reto y se proporcionará una posible solución.

4. Retos del subtitulado para personas sordas del cortometraje *4 angelitos*

Durante el proceso de elaboración del SPS de este cortometraje, hubo varias decisiones que se tuvieron que tomar de forma personal sin tener la certeza de que fueran las decisiones más adecuadas. Este apartado recoge esos retos en diferentes categorías, explica el porqué de las decisiones tomadas y, con base en lo visto en el marco teórico, propone las soluciones que podrían considerarse más adecuadas.

4.1. Identificación de personajes

Como ya se ha comentado previamente, lo primero que se hizo fue visualizar el cortometraje en su totalidad para decidir la asignación de colores identificativos de los personajes que, como se ha visto en el apartado 2.3.3 es la primera opción recomendada por la norma UNE 153010:2012 para identificarlos. En el cortometraje solo hay líneas de diálogo para tres personajes, así que se tomaron las siguientes decisiones en función de la carga de diálogo que cada uno de ellos:

Dani → amarillo. Es indudablemente el personaje que más diálogo tiene y el primero en aparecer en escena.

Dr. Espinosa → cian. Es el segundo personaje que aparece en escena y el que habla con Dani, por lo que en un mismo subtítulo aparecerán el color amarillo y el que se le asigne. En el momento de decidir el color se dudó entre asignarle el color verde o el cian. Finalmente, se optó por el cian por considerar que había más contraste entre el amarillo y el cian que entre el amarillo y el verde. Esta decisión se tomó de forma intuitiva, pero, si se observa lo que dice la norma UNE con relación a los colores entre dos personajes, la diferencia de color entre el amarillo y el cian es de 510 (al igual que entre el amarillo y el magenta), mientras que la diferencia entre el amarillo y el verde es de 255 (el mínimo recomendado).

Por tanto, esta opción resultó correcta, aunque también se podría haber optado por el magenta.

Sra. Ramírez → magenta. La razón por la que se optó por el magenta en lugar del verde (que quedaba disponible) para la señora Ramírez fue por la asociación que se hizo de los colores con las emociones. Así, se pensó que el magenta sería más adecuado que el verde para el texto de un personaje inquietante. Puede parecer que este personaje no emite muchos sonidos articulados (palabras), pero sí que emite varios sonidos no articulados. No obstante, si se tiene en cuenta que el fondo de las imágenes en las que aparecen estos subtítulos es oscuro en casi su totalidad y se observa la relación de contraste de los colores con fondo negro de la Tabla 1 del apartado 2.3.1, se puede afirmar que no fue la mejor elección.

En dicha tabla se puede comprobar que el color magenta es el menos luminoso y el que peor contraste tiene sobre un fondo negro después del gris. Por tanto, si la intención es hacer el producto lo más accesible posible, se ha de tener en cuenta que, como se ha visto en el apartado 2.4.1, los productos de terror suelen tener la imagen muy oscura. Por esta razón, en caso de duda en la asignación de color para un personaje, será preferible optar por los colores con mayor relación de contraste con fondo negro.

No obstante, podría ser tema de estudio analizar si el color asignado a un personaje incide sobre las emociones del público, o si se podría recurrir a un estilo creativo de subtitulado para transmitir una carga emocional adicional en la identificación de algunos personajes, especialmente si estos son inquietantes o terroríficos.

4.2. Descripción del sonido diegético

En el apartado 2.4.2 se ha visto que los sonidos diegéticos son aquellos que pertenecen a la propia trama filmica, es decir, aquellos que forman parte de la realidad de los personajes. También se ha visto que la norma UNE indica que, si esos sonidos no son evidentes por la información que se muestra en la imagen, es necesario subtitarlos.

La siguiente tabla muestra algunos sonidos diegéticos que supusieron diferentes retos para su SPS, así como las soluciones aportadas en la propuesta inicial.

Tabla 5. Subtitulado de sonidos diegéticos

ID	TC	Tipo de sonido	Propuesta inicial
1	00:00:56:12	Trueno de tormenta	(Trueno)
2	00:09:19:14	El protagonista se aleja rápidamente.	(Pisadas rápidas)
3	00:12:41:12	El móvil del protagonista suena y vibra simultáneamente.	(Vibración y sonido de llamada)
4	00:12:50:10	Sonido de interferencia	(Zumbido eléctrico)

Subtítulo 1: se escucha un trueno de tormenta que, según lo visto en el apartado 2.4.2, tiene una función de ambientación. En la propuesta inicial se optó por (Trueno). Esta solución puede funcionar, pero si se observan los ejemplos aportados por la norma UNE (ver apartado 2.3.4), uno de ellos es (Truenos). Si se toma como referencia lo que dicen Martínez-Martínez et al. (2019) en el apartado 2.2.1.3, es recomendable que se relacione el mismo sonido con la misma expresión lingüística, por lo que se puede considerar que la solución más adecuada sería poner (Truenos). Otra posible solución sería (Tormenta), pero ya se ha visto en ese mismo apartado que es conveniente describir los sonidos según su componente estructural.

Subtítulo 2: el protagonista (Dani) sale de la imagen, pero por el sonido de sus pisadas se percibe que se mueve con rapidez, lo que transmite que Dani está nervioso. En este caso, además de describir la naturaleza del sonido hace falta indicar la intensidad que tiene para que el público no pierda parte de la información respecto al estado anímico del personaje. Así, se optó por subtítular este sonido como (Pisadas rápidas). Sin embargo, ateniéndonos a la

recomendación de usar siempre la misma expresión lingüística, habría que analizar si otra descripción posible, como el uso de «pasos» en lugar de «pisadas» (Pasos rápidos), es más habitual y, por tanto, más homogénea.

Subtítulo 3: Dani está muy asustado y en ese momento le suena el móvil, que no se ve en pantalla. El sonido de la vibración junto con el tono de llamada provoca una reacción de susto tanto en el personaje como en el público. En la propuesta inicial se intentó transmitir los mismos sonidos que se oyen para que se entienda tanto la reacción del personaje como la del público oyente que pueda estar cerca del público no oyente. Otra opción podría ser describir el sonido identificando su procedencia (Teléfono). Según lo explicado por Martínez-Martínez et al. (2019) en el apartado 2.2.4, una información excesiva puede generar confusión y fatiga en la persona sorda. Por tanto, parece más apropiada una solución como (Teléfono), puesto que hay conocimiento de que los móviles pueden sonar, vibrar o las dos cosas a la vez, y cualquiera de ellas puede provocar la misma reacción.

Subtítulo 4: el móvil muestra en pantalla una imagen muy inquietante que, indudablemente, tiene un origen paranormal. La imagen aparece algo pixelada y se escucha un zumbido eléctrico de interferencias. La opción de usar el subtítulo (Interferencias) habría resultado redundante, puesto que es evidente por la información que aporta la imagen. Por tanto, se optó por describir el sonido que suele acompañar a las interferencias.

Sonidos no identificados

En esta categoría de sonidos diegéticos, el mayor reto fue cómo afrontar el subtítulo de la escena en la que Dani entra en la habitación de la Sra. Ramírez. La escena comienza en el interior de una habitación oscura. Se abre la puerta lentamente y se ve a Dani accediendo a su interior. Nada más cerrar la puerta se oye una respiración inquietante y algo macabra que no se sabe qué es ni de dónde procede. Al avanzar la escena, se ve que procede de la Sra. Ramírez, que está en la cama durmiendo. Según lo visto en el apartado 2.4.2, se puede afirmar que este sonido se trata de lo que Flueckiger (2002, p.3 citada por Cuadrado, 2013) denomina USO (ver apartado 2.4.2), por lo que sería importante respetar su propia ambigüedad.

Tabla 6. Subtitulado de sonido no identificado

ID	TC	Tipo de sonido	Propuesta inicial
5	00:02:04:56	Sonido inquietante de procedencia desconocida.	(Respiración)
6	00:02:08:16	La imagen muestra a la Sra. Ramírez durmiendo.	(RONCA RÍTMICAMENTE)

Como se puede ver en la tabla, se optó por subtítular el sonido de la respiración como un efecto de sonido —en lugar de como información suprasegmental del personaje— para no desvelar el origen del sonido e intentar reproducir la misma sensación de inquietud en el público sordo. Más adelante, se describe el sonido como información suprasegmental.

No se tienen datos para determinar qué opción preferiría el público objetivo: si identificar lo antes posible el sonido y su origen, o intentar mantener la intención narrativa de generar misterio e inquietud, aunque sea por un breve espacio de tiempo. Este podría ser otro tema de futuros estudios.

4.3. Descripción del sonido extradiegético

En el apartado 2.4.2 se ha visto que los sonidos extradiegéticos son aquellos que no pertenecen a la trama fílmica y solo son percibidos por el público. Suelen ser música que se añade para crear una atmósfera concreta y para producir unas determinadas emociones. El subtitulado de la música se hace indicando el tipo de música que es o la sensación que transmite, tal y como indica la norma UNE.

La siguiente tabla muestra las soluciones aportadas en la propuesta inicial para describir la música extradiegética que se oye en determinadas escenas en las que es narrativamente más importante, puesto que la información no se transmite visualmente.

Tabla 7. Subtitulado de música extradiegética

ID	TC	Propuesta inicial
7	00:01:43:07	(Música misteriosa)
8	00:04:51:13 00:04:41:20	(Música suave)
9	00:04:53:22	(Nota de piano grave)
10	00:06:13:03	(Música grave)
11	00:10:58:09	(Música misteriosa)
12	00:13:32:01	(Música misteriosa)

Al igual que en el apartado anterior, haría falta analizar si otras posibles descripciones, como (Acorde grave de piano) en el subtítulo 9 o (Música de tensión) en el subtítulo 11, son más habituales para describir este tipo de música.

No obstante, a lo largo del cortometraje hay momentos en los que suena música extradiegética que sí coincide con lo que visualmente transmite la imagen. Por esta razón, durante la elaboración del SPS se consideró que no era importante para ayudar a entender la trama, por lo que se optó por no subtillar.

La siguiente tabla muestra los subtítulos de música extradiegética que no se insertaron en la propuesta inicial y sus posibles descripciones.

Tabla 8. Música extradiegética no subtillada y su posible subtillado

ID	TC	Posibles soluciones ausentes en la propuesta inicial
13	00:03:03:15	(Música de tensión)
14	00:07:00:02	(Música de tensión)
15	00:07:31:16	(Música de tensión)

16	00:07:48:13	(Música de tensión frenética)
17	00:08:52:0	(Música de tensión intensa)
18	00:11:19:18	(Música de tensión macabra)
19	00:12:04:18	(Música de tensión creciente)
20	00:13:28:06	(Música de tensión intensa)

Haría falta analizar qué preferiría el público: si subtítular toda la música, o no saturar de subtítulos que no son estrictamente necesarios y así poder centrarse en la imagen. Este podría ser otro tema de futuros estudios.

Sonidos complejos

No siempre es fácil discernir cuándo un sonido es relevante para la correcta comprensión de la trama o si este es redundante con la imagen. Además, la descripción de ciertos sonidos de los que no se conoce su naturaleza pueden resultar todo un rato. La siguiente tabla muestra los subtítulos en los que se tuvieron dudas sobre cómo proceder.

Tabla 9. Sonidos complejos

ID	TC	Tipo de sonido	Propuesta inicial
21	00:00:53:16	Sonido que se oye cuando aparece el título del corto.	(Zumbido eléctrico)
22	00:04:34:22	Tictac del despertador que se enfoca.	
23	00:10:40:22	Sonido que acompaña al paso de un ente.	(Sonido paranormal)

24	00:11:29:04	El protagonista extrae un extraño objeto de un cofre.	
25	00:13:37:01	Final del corto y comienzo de la canción de los títulos de crédito.	(Susurros paranormales)
26	00:14:38:22	Final de la canción de los títulos de crédito.	

Subtítulo 21: cuando aparece el título en pantalla, este va acompañado de un sonido. Podría considerarse que no es relevante para seguir la trama, pero este sonido ya está aportando información al público sobre lo que va a ver: un producto de misterio o terror. De hecho, el mismo sonido se repite más adelante en una escena que marca el tono paranormal de la trama (*subtítulo 4*). Por esta razón se consideró relevante subtitarlo.

Subtítulo 22: en este momento hay un plano de un despertador acompañado del sonido del tic tac. Se dudó sobre si subtitar dicho sonido. Finalmente, siguiendo la recomendación de la norma UNE de no subtitar lo que se pueda deducir por la imagen, se optó por no hacerlo.

Subtítulo 23: aquí hay un susto (*jump scare*). En un momento de aparente tranquilidad, un ente pasa por detrás del personaje sin que este se dé cuenta. La secuencia es muy breve y va acompañada de un golpe de sonido extradiegético que, como se explica en el apartado 2.4.2, se suele asociar con este tipo de imágenes. También se dudó sobre si subtitar este sonido, puesto que podría considerarse que no es relevante para el correcto seguimiento de la trama. Además, su inclusión podría distraer al público de la imagen y, debido a la brevedad de esta, podrían no verla correctamente. Finalmente se optó por subtitarlo, pero sería recomendable analizar cómo reacciona el público sordo a este tipo de sustos. Por otra parte, decidir cómo describir este sonido supuso todo un reto y se optó por una solución que, según lo explicado por Martínez-Martínez et al. (2019), no proporciona información sobre su componente

estructural, es decir, no describe el sonido, por lo que sería necesaria otra solución.

Subtítulo 24: a la hora de abordar esta escena se consideró que el sonido que acompañaba a la imagen no era relevante para la trama. Sin embargo, posteriormente se reflexionó que ese sonido aportaba información sobre el carácter paranormal del objeto que había encontrado el protagonista, por lo que sería recomendable subtítularlo. Al igual que ocurre con el subtítulo 23, encontrar una descripción adecuada para este sonido supone un reto ya que no tiene un componente estructural claro, y muchos de los sonidos que se suelen escuchar en las películas de terror tienen esta característica.

Subtítulo 25: justo al final del cortometraje, coincidiendo con el comienzo de la canción de los títulos de crédito, se escucha un sonido de origen paranormal que, según lo visto en el apartado 2.4.2, puede considerarse que tiene una función gramatical, puesto que sirve de transición entre esas dos escenas. También resultó difícil encontrar una solución adecuada y, como en el subtítulo 23, no se proporcionó una descripción correcta.

Subtítulo 26: al final de la canción de los títulos de créditos, se escucha un sonido macabro que se optó por no subtítular porque no se consideró necesario. No obstante, podría argumentarse que no se trata de un sonido extradiegético, sino que pertenece a la realidad del cortometraje, por lo que sería recomendable subtítularlo. En este sentido, el reto sería proporcionar una descripción adecuada.

Después de analizar estos subtítulos, se puede decir que algunos de los retos propios del SPS de los productos de terror es saber discernir cuándo es necesario subtítular la música extradiegética y encontrar la descripción adecuada para los sonidos propios de este género.

4.4. Nominalizaciones de los efectos de sonido

La norma UNE 153010:2012 indica que se deberían sustantivar los efectos sonoros. Puesto que hace un uso condicional del verbo «deber», esto no es un requisito, sino una recomendación. No obstante, cabe recordar que la conformidad con esta norma UNE se logra mediante el cumplimiento de todos

los requisitos aplicables y presentando una lista de todas las recomendaciones que se han cumplido. Por tanto, es muy recomendable evitar usar formas verbales en estos subtítulos.

La siguiente tabla muestra los subtítulos de sonido en los que se tuvo que hacer un trabajo de nominalización.

Tabla 10. Efectos de sonido nominalizados

ID	TC	Propuesta inicial
27	00:00:00:01	(Música rock)
	00:00:24:44	(Música rock más alta)
28	00:10:58:01	(Música misteriosa)
	00:11:44:01	(Música misteriosa más intensa)

Subtítulo 27: el cortometraje comienza con una música extradiegética de rock. Posteriormente, la imagen muestra cómo el protagonista manipula la radio de su coche y, como consecuencia, aumenta el volumen de la música que se escucha. En lugar de usar una forma verbal como (Aumenta el volumen), se optó por una forma sustantivada.

Subtítulo 28: se escucha una música misteriosa (o de tensión) que luego se vuelve más intensa. En lugar de usar la forma verbal «se intensifica», se optó por sustantivar dicho efecto.

La sustantivación de los efectos sonoros puede constituir todo un reto en el SPS en general, pero, puesto que estos elementos son tan importantes en los productos de terror, se podría considerar que es un reto característico de este género.

4.5. Literalidad

Como se ha visto en el apartado 2.3., uno de los requerimientos de la norma UNE 153010:2012 es que el SPS debe ser fiel al contenido sonoro original, sin añadir ni omitir información relevante

Las siguientes tablas muestran los subtítulos en los que, por razones de limitación de caracteres por línea y de velocidad de lectura, no se pudo respetar la literalidad. Debajo de ellas se comentan las estrategias seguidas en la propuesta inicial.

Tabla 11. Subtítulo no literal

TC: 00:01:10:10			
Texto literal	La señora Ramírez lleva más ocho años luchando contra el cáncer.		
Propuesta inicial	Lleva más de ocho años luchando contra el cáncer.	22 cpl 26 cpl	12 cps
Propuesta sugerida	La señora Ramírez lleva ocho años luchando contra el cáncer.	33 cpl 26 cpl	

Tabla 12. Subtítulo no literal

TC: 00:01:31:05			
Texto literal	Pero siempre he tenido muy buena mano con las personas mayores.		
Propuesta inicial	Pero siempre he tenido buena mano con los mayores.	33 cpl 16 cpl	16,78 cps

En la Tabla 11, se observa que en la propuesta inicial se optó por omitir el nombre de la enferma, puesto que en la secuencia anterior ya se había hecho referencia a ella. No obstante, anteriormente se habían referido a ella como «Marisa», mientras que en esa escena se referían a ella como «La señora Ramírez». Esto podría llevar a confusión a las personas que tengan restos auditivos y no lean en

el subtítulo lo que están oyendo. Otra solución sería mantener la referencia a la enferma y omitir el adverbio «más», ya que no se trata de información relevante. Puesto que incluir el apellido de la mujer aporta más información que el adverbio —aunque no sea relevante para la trama—, se considera más adecuada la propuesta sugerida.

En la Tabla 12, se observa que en la propuesta inicial se optó por usar una de las estrategias que indica la norma UNE para reducir los subtítulos: el uso del plural genérico. Así, se subtituló «las personas mayores» como «los mayores». También se decidió prescindir del adverbio «muy», ya que no aportaba información relevante.

El requisito de literalidad del SPS puede suponer un reto en todos los productos audiovisuales en general. Sin embargo, puesto que los productos de terror no se suelen caracterizar por tener diálogos muy rápidos y densos, podría considerarse este no es un reto específico del SPS de este género cinematográfico.

5. Conclusiones

La accesibilidad audiovisual es un campo de estudio relativamente reciente que ha cobrado impulso en las últimas décadas gracias al desarrollo tecnológico, al aumento de la demanda social y al reconocimiento legal. Uno de los procedimientos para eliminar barreras dentro del ámbito audiovisual es el subtitulado para personas sordas (SPS), que permite que las personas con discapacidad auditiva puedan acceder al contenido de los productos audiovisuales. Pero, para realizar un SPS de calidad, se deben seguir una serie de normas y criterios técnicos, lingüísticos y estilísticos, que están recogidos en la norma UNE 153010:2012.

En este trabajo se han analizado las dificultades que surgieron durante la elaboración del subtitulado para personas sordas de un cortometraje de terror. Para ello, se han estudiado diferentes aspectos teóricos que han ayudado a extraer una serie de conclusiones que responden a los objetivos concretos iniciales.

El primer objetivo concreto era reflexionar sobre las diferencias entre el subtítulo interlingüístico y el SPS. Ambas modalidades comparten una serie de características comunes por el hecho de convertir el texto oral en texto escrito. Sin embargo, en el SPS es necesario, además, subtítular la música y los efectos sonoros, lo que supone una dificultad añadida. Por otra parte, la segmentación y la síntesis son tareas propias del subtítulo, pero, así como en las dos modalidades la segmentación se hace de la misma manera, no ocurre lo mismo con la síntesis. Al SPS se le exige la mayor literalidad posible, lo que motiva que las estrategias para reducir la extensión de los subtítulos (en caso de ser necesario) sean distintas. En SPS es muy importante respetar el orden de las palabras, por lo que no es recomendable una reformulación que lo cambie. Esta literalidad, sin embargo, comporta que una de las características propias del subtítulo, como es la vulnerabilidad, no esté tan presente, incluso si el público tiene algún resto auditivo.

El segundo objetivo concreto era estudiar los retos propios del SPS. Por una parte, se ha visto que el SPS está orientado a un público sordo homogéneo, pero no todo el público objetivo tiene las mismas necesidades. Las personas sordas prelocutivas suelen tener más dificultades para entender la información verbal de los subtítulos, por lo que emplean más tiempo en leerlos que las personas sordas usuarias de la lengua oral. Asimismo, como explican Martínez-Martínez et al. (2019), no hay una homogeneidad respecto a la forma de subtítular los sonidos, lo que puede causar confusión y fatiga en la persona sorda. Esto puede ser un problema mayor entre el público sordo prelocutivo, para quienes la lengua oral no es su primera lengua. Por tanto, se puede afirmar que los mayores retos del SPS son identificar qué elementos sonoros son relevantes, para no proporcionar excesiva información, y describir el mismo sonido con la misma expresión lingüística y de forma precisa.

El tercer objetivo concreto era analizar la normativa UNE 153010:2012 para comprobar si da respuesta a los retos propios del SPS. Tras haberla analizado detenidamente en el apartado 2.3, se ha podido comprobar que algunas de sus definiciones no están muy delimitadas. En este sentido, la referencia a subtítular los sonidos «que sean necesarios para la comprensión de la trama» puede

considerarse ambigua, puesto que la percepción de que un sonido sea necesario puede variar de una persona a otra. Lo mismo ocurre con el subtulado de la música, ya que la norma también requiere que se subtitle aquella que sea necesaria, pero no indica cuándo lo es.

El último objetivo inicial era entender los elementos característicos del cine de terror. Tras el estudio de las características de este género y de la relación de la música con el cine, se puede concluir que la música y los efectos sonoros son elementos fundamentales para provocar las emociones que se esperan de los productos de este género cinematográfico.

Estas conclusiones han sido la base del objetivo principal de este trabajo: identificar los retos del SPS en los productos de terror mediante el análisis del proceso de SPS del cortometraje *4 angelitos*, agruparlos en categorías, y proponer soluciones o posibles líneas de investigación. En el análisis que se ha llevado a cabo en la segunda parte de este trabajo, se ha podido comprobar que la mayor parte de los retos asociados a estos productos corresponden a las características propias de esta modalidad: la identificación de los personajes y el subtulado de la música y de los efectos sonoros. Se ha visto que estos dos elementos (la música y los efectos sonoros) tienen una importancia mayor si cabe en este tipo de productos por la dependencia del sonido para transmitir miedo o inquietud. Una de las dudas que se plantearon a la hora de elaborar el SPS fue si era necesario subtillar la música extradiegética. En el apartado 2.4.2, se ha visto que la cultura cinematográfica ha hecho que determinadas músicas se asocien a distintas emociones, por lo que subtillar los aspectos de la música dará información al público objetivo sobre la carga emocional de una escena. No obstante, surge la duda sobre cómo proceder con los sustos que intencionalmente están sujetos a la imagen y al sonido. Muchos sustos surgen de la aparición de una imagen inesperada acompañada de un golpe de música. Esto hace plantearse la duda de si merece la pena subtillar ese sonido, aunque no sea necesario para la comprensión de la trama, o si es preferible no distraer la atención del público para que su atención se centre en la imagen y esta pueda provocar la emoción esperada.

Otra de las dificultades que se han identificado es cómo subtítular los efectos sonoros que no tienen un origen conocido. Como explica Cuadrado (2013), estos sonidos no tienen una procedencia clara y su intención es la de provocar en el público una emoción de inquietud o curiosidad. Precisamente, este tipo de emociones son las que los productos de terror suelen querer transmitir, por lo que su presencia es habitual. Por esta razón, se considera que un reto propio del SPS es saber reconocer este tipo de sonidos y tomar la decisión más adecuada en cada momento.

Por último, encontrar una descripción adecuada para determinados sonidos del cine de terror puede suponer otro reto propio de este género. Muchos de estos sonidos pueden no tener un componente estructural claro, como los sonidos de origen paranormal, por lo que dar con una descripción coherente y adecuada puede suponer una gran dificultad.

Llegados a este punto, se puede inferir que la mayor parte de los retos del SPS de los productos de terror son característicos de esta modalidad, pero que, debido al especial uso que se hace del sonido para provocar emociones, la forma de abordarlos puede diferir a la que se hace de otros géneros y la norma UNE no tiene recomendaciones específicas sobre cómo proceder con ellos. Por estas razones, se puede afirmar que la hipótesis de la que se partía de que el tratamiento de los efectos sonoros de los productos audiovisuales de terror es la principal dificultad que se puede encontrar durante la elaboración de subtítulos para personas sordas es cierta.

Haría falta conocer mejor cómo reacciona el público sordo ante los SPS de un producto de terror. En este sentido, sería recomendable saber si las reacciones a los sustos son las esperadas, es decir, si el subtítulo de la descripción del sonido en un susto les ayuda a sentir esa emoción, o si, por el contrario, les distrae de la imagen y esta pierde parte de su capacidad de asustar. Por esta razón, realizar estudios de recepción sobre este aspecto podría ser una línea de investigación para futuros trabajos.

6. Bibliografía

La elaboración de las siguientes referencias se ha realizado siguiendo el formato APA 7.^a edición⁶. Respecto a la adaptación de la perspectiva de género mediante la inclusión del nombre propio entre corchetes después de la inicial, se ha seguido esta misma estrategia con el nombre del editor o editora.

Arrés, E. [Eugenia], Castillo, F. [Fernando], Rebollo, J. [Javier], & Yborra, J. [Juan]. (2021). *Luces, cámara y... traducción audiovisual. Guía para futuros traductores audiovisuales*. Pie de Página.

Asociación Española de Normalización y Certificación. (2012). *UNE 153010: Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva*. AENOR.

Bartoll, E. [Eduard]. (2016). Introducción a la traducción audiovisual. Editorial UOC. <https://elibro-net.eu1.proxy.openathens.net/es/lc/uoc/titulos/57876>

Bordwell D. [David] & Thompson K. [Kristin]. (1995). *El arte cinematográfico*. Paidós.

Cansino, C. [Carolina]. (2005). Cine de Terror. “Un poco de Miedo, de Historia y de Sueños”. *La Trama de la Comunicación*, 10, 1-9. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323927060030>

Chalkho, R. [Rosa]. (2018). La música cinematográfica y la construcción del sentido en el film. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, 66, pp. 71-83. https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/cuadernos/detalle_articulo.php?id_libro=661&id_articulo=13868

Chaume, F. [Frederic]. (2000). Aspectos profesionales de la traducción audiovisual. En D. [Dorothy] Kelly (Ed.), *La traducción y la interpretación en España hoy: Perspectivas profesionales*. (pp. 47-83). Comares.

Chaume, F. [Frederic]. (2004). *Cine y traducción*. Ediciones Cátedra.

⁶ La guía seguida para la elaboración de bibliografía ha sido la *Guía para elaborar citas bibliográficas en formato APA 7^a edición* de la UVic. Ver enlace: <http://hdl.handle.net/10854/7133>

Chaume, F. [Frederic]. (2013). The turn of audiovisual translation: New audiences and new technologies. *Translation Spaces*, 2(1), 105-123.
<https://doi.org/10.1075/ts.2.06cha>

Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad. (s. d.). Recuperado el 15 de julio de 2023, de
<https://www.un.org/esa/socdev/enable/documents/tccconvs.pdf>

Cuadrado Méndez, F. J. [Francisco José]. (2013). Los procesos de auricularización en el cine. *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 11, pp. 24-39. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4407599>

De Vega de Unceta, A. [Alejandro]. (2022). *La percepción del cortometraje en España*. (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid).
<https://docta.ucm.es/rest/api/core/bitstreams/c749c35b-56f1-4414-a57b-0f54282fe073/content>

Díaz Cintas, J. [Jorge]. (2001). *La traducción audiovisual. El subtulado*. Ediciones Salmar.

Díaz Cintas, J. [Jorge]. (2010a). La accesibilidad a los medios de comunicación audiovisual a través del subtulado y de la audiodescripción. En L. [Luis] González & P. [Pollux] Hernández (Eds.), *El español, lengua de traducción para la cooperación y el diálogo* (pp.157-180). Instituto Cervantes.
https://cvc.cervantes.es/lengua/esletra/pdf/04/020_diaz.pdf

Díaz Cintas, J. [Jorge]. (2010b). Subtitling. En Y. [Yves] Gambier y & V. [Luc van] Doorslaer (Eds.), *Handbook of Translation Studies. Volume 1* (pp. 344-349). John Benjamins Publishing Company.

Díaz Cintas, J. [Jorge]. (2020). Audiovisual translation. En E. [Erik] Angelone, M. [Maureen] Ehrensberger-Dow y G. [Gary] Massey (Eds.). *The Bloomsbury Companion to Language Industry Studies* (pp. 209-230). Bloomsbury.

Díaz Cintas, J. [Jorge], & Remael, A. [Aline]. (2021). *Subtitling: Concepts and Practices*. Routledge.

FIAPAS. Confederación Española de Familias de Personas Sordas. (2022, 28 de abril). *Casi el 98 % de las personas sordas en España utilizan la lengua oral para comunicarse* (INE). Recuperado el 18 de julio de 2023, de <http://www.fiapas.es/actualidad-y-agenda/nota-informativa/casi-el-98-de-las-personas-sordas-en-espana-utilizan-la-lengua>

Fiumara, J. [James J.]. (2012). *Grotesque attractions. Genre history, popular entertainment, and the origins of the horror film* (Tesis doctoral, University of Pennsylvania).

Guerra Pérez, A. [Antonio]. (2021). *Género cinematográfico de terror: historia, características y subgéneros.* Historia del Cine.es. <https://historiadelmundo.es/generos-cinematograficos/cine-terror-caracteristicas-historia/#caracteristicas-cine-terror>

Gürkan, A. [Ali]. (2019). *Subtitling for the deaf and the hard-of-hearing: a reception study in the Turkish context* (Tesis doctoral, University College London). <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10087904/>

Ley 13/2022, de 7 de julio, General de Comunicación Audiovisual, Boletín Oficial del Estado [BOE], 163, de 08 de julio de 2022 (España). <https://www.boe.es/eli/es/I/2022/07/07/13/con>

Lo mío es. (2022, 12 de noviembre). *Los 20 mejores sustos (jump scares) en películas de terror.* Recuperado el 15 de julio de 2023, de <https://lomioes.com/noticias/cine/20-mejores-sustos-jump-scares>

Martínez-Martínez, S. [Silvia]. (2015). *El subtitulado para sordos. Estudio de corpus sobre tipología de estrategias de traducción* (Tesis doctoral, Universidad de Granada). <http://hdl.handle.net/10481/41762>

Martínez-Martínez, S. [Silvia], Jiménez Hurtado, C. [Catalina], & Jung, L. [Linus]. (2019). Traducir el sonido para todos: nuevos retos del subtitulador para sordos. *E-Aesla*, 5, 411-422. Centro Virtual Cervantes. <https://cvc.cervantes.es/lengua/eaesla/pdf/05/40.pdf>

Matamala, A. [Anna]. (2019). *Accessibilitat i traducció audiovisual.* Eumo Editorial. <https://ddd.uab.cat/record/274798>

Miquel Iriarte, M. [Marta]. (2017). *The reception of subtitling for the deaf and hard of hearing: viewers' hearing and communication profile & subtitling speed of exposure* (Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona).
https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2017/hdl_10803_403811/mmi1de1.pdf

Ngazizah, D. [Durotul]. (2021). The use of diegetic sounds in building a jump scare in the A Quiet Place (2018) movie. *CLLiENT (Culture, Literature, Linguistics, and English Teaching)*, 3(2), 17-29.
<https://ojs.unsiq.ac.id/index.php/cllient/article/view/4445>

Pereira Rodríguez, A. M. [Ana María]. (2005). El subtulado para sordos: estado de la cuestión en España. *Quaderns: Revista de traducció*, 12, 161-172. Universitat Autònoma de Barcelona. <https://ddd.uab.cat/record/2641>

Orden CUD/508/2021, de 25 de mayo, por la que se establecen las bases reguladoras de las ayudas a la distribución de películas previstas en el artículo 28 de la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine, Boletín Oficial del Estado [BOE], 126, de 27 de mayo de 2021 (España).
<https://www.boe.es/eli/es/o/2021/05/25/cud508>

Orrego, D. [David]. (2013). Avance de la traducción audiovisual: desde los inicios hasta la era digital. *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana De Traducción*, 6(2), 297–320.
<https://revistas.udea.edu.co/index.php/mutatismutandis/article/view/17081>

Filmografía

Browning, T. [Tod], & Freund, K. [Karl]. (Directors). (1931). *Dracula* [Drácula] [Film]. Universal Pictures.

Carpenter, J. [John]. (Director). (1982). *The Thing* [La cosa] [Film]. Universal Pictures; Turman-Foster Company.

Craven, W. [Wes]. (Director). (1977). *The Hills Have Eyes* [Las colinas tienen ojos] [Film]. Blood Relations Company.

Friedkin, W. [William]. (Director). (1973). *The Exorcist* [El exorcista] [Film]. Warner Bros; Hoya Productions.

- Halperin, V. [Victor]. (Director). (1932). *White Zombie* [La legión de los hombres sin alma] [Film]. Victor & Edward Halperin Productions.
- Hitchcock, A. [Alfred]. (Director). (1960). *Psycho* [Psicosis] [Film]. Paramount Pictures.
- Hitchcock, A. [Alfred]. (Director). (1963). *The Birds* [Los pájaros] [Film]. Universal Pictures.
- Hooper, T. [Tobe]. (Director). (1974). *The Texas Chain Saw Massacre* [La matanza de Texas] [Film]. Tobe Hooper; Bryanston Picture.
- Kubrick, S. [Stanley]. (Director). (1980). *The Shining* [El resplandor] [Film]. Hawk Films; Peregrine; Warner Bros; Producers Circle.
- Martí, J. [Julio]. (Director). (2023). *4 angelitos* [Short film]. Microfilm; Hermanos Puertes.
- Mumau, F. W. [Friedrich Wilhelm]. (Director). (1922). *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* [Nosferatu] [Film]. Prana-Film GmbH.
- Romero, G. A. [George Andrew]. (Director). (1968). *Night of the Living Dead* [La noche de los muertos vivientes] [Film]. Image Ten; Laurel Group; Market Square Productions; Off Color Films.
- Scott, R. [Ridley]. (Director). (1973). *Alien* [Alien, el octavo pasajero] [Film]. 20th Century Fox; Brandywine Productions.
- Siegel, D. [Don]. (Director). (1956). *Invasion of the Body Snatchers* [La invasión de los ladrones de cuerpos] [Film]. Allied Artists.
- Six, T. [Tom]. (Director). (2009). *The human centipede (First sequence)* [El ciempiés humano] [Film]. Six Entertainment.
- Spasojevic, S. [Srdjan]. (Director). (2010). *Srpski film* [Una película serbia] [Film]. Contra Films; Jinga Films.
- Spielberg, S. [Steven]. (Director). (1975). *Jaws* [Tiburón] [Film]. Zanuck/Brown Productions; Universal Pictures.
- Tourneur, J. [Jacques]. (Director). (1942). *Cat People* [La mujer pantera] [Film]. RKO Radio Pictures.

Whale, J. [James]. (Director). (1931). *Frankenstein* [El doctor Frankenstein] [Film]. Universal Pictures.

Anexo 1

Propuesta inicial propia de SPS para el cortometraje *4 angelitos* (Martí, 2023).

1
00:00:00:01 --> 00:00:02:01
\an9}(Música rock)
2
00:00:24:11 --> 00:00:26:03
\an9}(Música rock más alta)
3
00:00:53:16 --> 00:00:54:21
\an9}(Zumbido eléctrico)
4
00:00:56:12 --> 00:00:58:01
\an9}(Trueno)
5
00:01:01:13 --> 00:01:02:13
Pobre Marisa.
6
00:01:03:17 --> 00:01:05:18
Supongo que es lo mejor para ella.
7
00:01:06:15 --> 00:01:09:06
Me dijeron que estaba bastante mal. Sí.
8
00:01:10:10 --> 00:01:14:10
Lleva más de ocho años luchando contra el cáncer.
9
00:01:16:06 --> 00:01:18:08
No creo que pase de esta noche.
10
00:01:19:12 --> 00:01:22:01
No se preocupe, que estará bien atendida.
11
00:01:23:06 --> 00:01:24:11
Es usted muy joven.
12
00:01:25:08 --> 00:01:26:08
¿Daniel?
13
00:01:26:10 --> 00:01:27:10
Dani. Dani.
14
00:01:28:12 --> 00:01:30:12
¿24? 25.

15
00:01:31:05 --> 00:01:34:03
Pero siempre he tenido buena mano con los mayores.

16
00:01:35:12 --> 00:01:38:08
Procura que la paciente esté bien atendida.

17
00:01:39:02 --> 00:01:41:07
Claro. Nos veremos por la mañana.

18
00:01:43:14 --> 00:01:45:08
\an9}(Música misteriosa)

19
00:01:47:00 --> 00:01:48:13
Buenas noches, Elvira.

20
00:02:04:13 --> 00:02:06:13
\an9}(Respiración)

21
00:02:15:01 --> 00:02:17:01
(RONCA RÍTMICAMENTE)

22
00:02:26:20 --> 00:02:27:20
Joder.

23
00:02:33:05 --> 00:02:35:05
\an9}(Música misteriosa)

24
00:03:47:14 --> 00:03:49:14
Joder con la Marisa.

25
00:03:51:15 --> 00:03:52:15
(RONCA SECAMENTE)

26
00:03:53:12 --> 00:03:55:00
\an9}(Trueno)

27
00:04:27:00 --> 00:04:28:00
(RONCA SECAMENTE)

28
00:04:33:13 --> 00:04:35:02
(RONCA RÍTMICAMENTE)

29
00:04:49:13 --> 00:04:51:13
\an9}(Música suave)

30

00:04:53:22 --> 00:04:55:22
{\an9}(Nota de piano grave)
31
00:04:57:19 --> 00:04:59:19
{\an9}(Tictac)
32
00:05:02:00 --> 00:05:04:00
{\an9}(Música misteriosa)
33
00:05:52:13 --> 00:05:54:20
¡Eh! ¿Dónde vas?
34
00:06:09:20 --> 00:06:10:20
¡Eh!
35
00:06:13:03 --> 00:06:15:03
{\an9}(Música grave)
36
00:06:44:03 --> 00:06:46:08
(SUSURRA) Vamos a tunearte un poquito.
37
00:06:52:20 --> 00:06:54:20
¿Qué coño...?
38
00:07:08:22 --> 00:07:10:11
(BALBUCEA)
39
00:07:12:12 --> 00:07:14:12
(BALBUCEA)
40
00:07:21:02 --> 00:07:22:02
(RÍE)
41
00:07:59:15 --> 00:08:01:15
Hostia, vais a flipar.
42
00:08:58:13 --> 00:09:02:09
(MURMURA)
43
00:09:06:07 --> 00:09:09:18
(SUSURRA) Cuatro esquinitas
44
00:09:09:20 --> 00:09:12:12
tiene mi cama.
45
00:09:13:03 --> 00:09:16:09
Cuatro angelitos
46

00:09:16:11 --> 00:09:19:08
que me las guardan.
47
00:09:19:14 --> 00:09:21:03
{\an9}{(Pisadas rápidas)}
48
00:09:21:06 --> 00:09:22:06
Cuatro...
49
00:09:35:18 --> 00:09:39:04
(SUSURRA) Ya está. Buena
chica, Marisa. Ya está.
50
00:09:47:07 --> 00:09:48:07
(GIME)
51
00:09:49:14 --> 00:09:50:14
(SUSPIRA)
52
00:09:51:08 --> 00:09:52:19
A dormir, Marisa.
53
00:09:55:01 --> 00:09:57:01
Puta vieja, qué susto.
54
00:09:57:18 --> 00:09:59:18
{\an9}{(Música suave)}
55
00:10:19:11 --> 00:10:21:11
(RONCA RÍTMICAMENTE)
56
00:10:40:22 --> 00:10:42:05
{\an9}{(Sonido paranormal)}
57
00:10:58:01 --> 00:11:00:01
{\an9}{(Música misteriosa)}
58
00:11:44:22 --> 00:11:47:02
{\an9}{(Música misteriosa más intensa)}
59
00:12:15:17 --> 00:12:18:20
Cuatro esquinitas
60
00:12:19:18 --> 00:12:22:19
tiene mi cama.
61
00:12:23:08 --> 00:12:26:09
Cuatro angelitos
62

00:12:27:16 --> 00:12:30:14
que me las guardan.
63
00:12:41:12 --> 00:12:43:14
{\an9}{(Vibración y sonido de llamada)}
64
00:12:50:10 --> 00:12:52:10
{\an9}{(Zumbidos eléctricos)}
65
00:13:09:04 --> 00:13:11:04
Dani.
66
00:13:19:05 --> 00:13:20:19
{\an9}{(Trueno)}
67
00:13:32:03 --> 00:13:34:03
{\an9}{(Música misteriosa)}
68
00:13:37:01 --> 00:13:39:01
{\an9}{(Susurros paranormales)}
69
00:13:41:07 --> 00:13:46:02
♪ Cuatro esquinitas tiene mi cama
70
00:13:46:04 --> 00:13:50:20
♪ Cuatro angelitos que me las guardan
71
00:13:50:22 --> 00:13:55:09
♪ Tapan mis ojos, me dan calor
72
00:13:55:11 --> 00:13:59:20
♪ Miedo ya nunca más tendré yo
73
00:14:00:12 --> 00:14:06:12
{\an9}{(Música de terror)}
74
00:14:10:03 --> 00:14:14:19
♪ (SUSURRA) Cuatro esquinitas tiene mi cama
75
00:14:14:21 --> 00:14:19:15
♪ (SUSURRA) Cuatro angelitos que me las guardan
76
00:14:19:17 --> 00:14:24:05
♪ (SUSURRA) Tapan mis ojos, me dan calor
77
00:14:24:07 --> 00:14:28:17
♪ (SUSURRA) Miedo ya nunca más tendré yo ♪