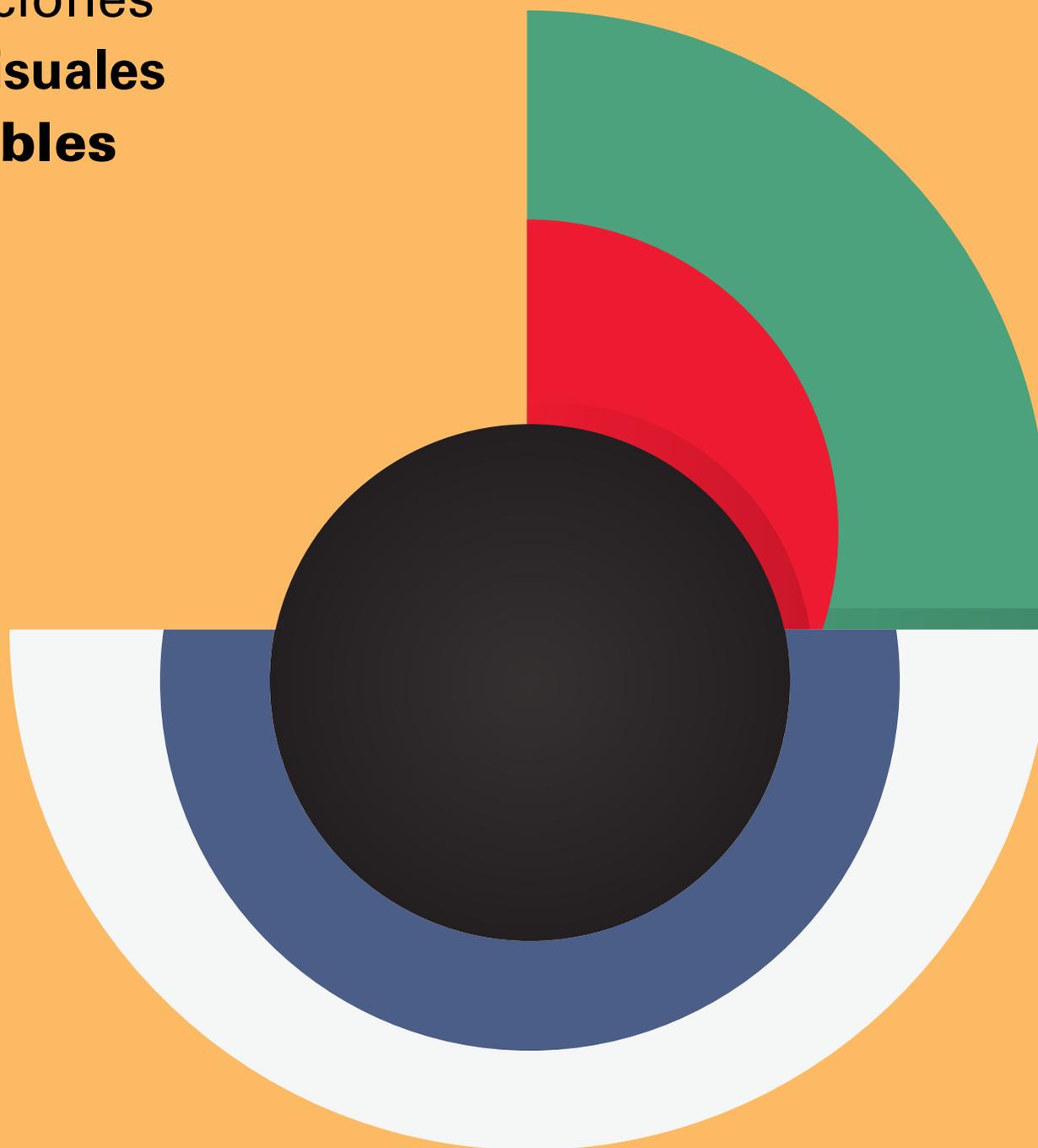


Guía para
producciones
Audiovisuales
Accesibles



Ministerio de Cultura
Secretaría de Audiovisual

Traducción
Florenia Fascioli Álvarez
Mariana Paredes Bardanca

Revisión
Helena Santiago Vigata

Organización
Sylvia Bahiense Naves, Carla Mauch,
Soraya Ferreira Alves, Vera Lúcia Santiago Araújo

Guía para
producciones
Audiovisuales
Accesibles

Índice

1. Presentaciones

2. Introducción

- 2.1. La accesibilidad en el marco legal: avances y desafíos en el Brasil
- 2.2. Modalidades de traducción audiovisual accesible
 - 2.2.1. Audiodescripción (AD)
 - 2.2.2. Ventana de interpretación en Lengua de Señas
 - 2.2.3. Subtitulado para personas sordas e hipoacúsicas (SPS)

3. Orientaciones para la elaboración de una audiodescripción

- 3.1. Cuestiones técnicas en la elaboración de guiones de audiodescripción para películas y programas de TV
 - 3.1.1 Con relación a la inserción de las unidades descriptivas
 - 3.1.2 Con relación a la narración de la audiodescripción
 - 3.1.3 Con relación a la audiodescripción de programas en vivo
 - 3.1.4 Con relación a la audiodescripción de programas grabados
 - 3.1.5 Con relación al uso de equipamientos para la exhibición de la audiodescripción en las salas de cine
- 3.2. Cuestiones lingüísticas asociadas a la elaboración de guiones de audiodescripción para películas y programas de TV
 - 3.2.1 Con relación al uso del lenguaje
 - 3.2.2 Con relación al uso de los adjetivos
 - 3.2.3 Con relación al uso de los adverbios
 - 3.2.4 Con relación a la descripción de acciones
 - 3.2.5 Con relación al tiempo verbal
 - 3.2.6 Con relación a la estructuración de los enunciados
- 3.3. Cuestiones de traducción en la elaboración de guiones de audiodescripción para películas y programas de TV
 - 3.3.1 Con relación al encuadre y los puntos de vista
 - 3.3.2 Con relación a la audiodescripción de los personajes
 - 3.3.3 Con relación a la descripción del vestuario
 - 3.3.4 Con relación a la audiodescripción de los estados emocionales
 - 3.3.5 Con relación a la denominación de los personajes
 - 3.3.6 Con relación a la audiodescripción de la ubicación espaciotemporal de los ambientes
 - 3.3.7 Con relación a la inserción del tiempo
 - 3.3.8 Con relación a la audiodescripción de personajes y escenarios/ambientes en series y telenovelas
 - 3.3.9 Con relación a los elementos visuales verbales
 - 3.3.10 Con relación a la identificación de sonidos

4. Orientaciones para la elaboración de la ventana de interpretación en Lengua de Señas

- 4.1 Cuestiones técnicas sobre la elaboración de la ventana de interpretación en Lengua de Señas para películas y programas de TV
 - 4.1.1 Espacio de Lengua de Señas Brasileña en pantalla
 - 4.1.2 Recorte
 - 4.1.3 Posición de la ventana
 - 4.1.4 Iluminación
 - 4.1.5 Plano de fondo del área de traducción
 - 4.1.6 Encuadre del intérprete
 - 4.1.7 Posicionamiento del intérprete y recursos necesarios
 - 4.1.8 Plano de filmación
 - 4.1.9 Vestuario
- 4.2 Cuestiones lingüísticas relacionadas con la elaboración de guiones de ventana de Lengua de Señas para películas y programas de TV
 - 4.2.1 Con relación al uso del lenguaje
 - 4.2.2 Con relación al uso de la dactilología
 - 4.2.3 Con relación al uso de deícticos
- 4.3 Cuestiones de traducción con relación a la elaboración de la ventana de Lengua de Señas para películas y programas de TV
 - 4.3.1 Con relación a la formación del traductor intérprete de Lengua de Señas
 - 4.3.2 Con relación a los procedimientos técnicos de traducción
 - 4.3.3 Con relación al uso del espacio para el proceso de generación de sentido

5. Orientaciones para la elaboración de subtítulos para personas sordas e hipoacúsicas (SPS)

- 5.1 Cuestiones técnicas
- 5.2 Cuestiones lingüísticas
- 5.3 Cuestiones de traducción

- 6. Referencias bibliográficas
 - 6.1 Referencias fílmicas

- 7. Equipo realizador



1.
Presentaciones

En el marco de la XXIX Reunión Ordinaria RECAM celebrada en San Pablo presentamos la **“Guía para producciones audiovisuales accesibles”**, que la Secretaría del Audiovisual - Ministerio de Cultura de Brasil editó en 2016 y compartimos en versión en español gracias a la Sección Nacional de Uruguay y a RECAM.

La Guía presenta pautas conceptuales y técnicas para la realización de subtítulos, audiodescripción y lenguaje de señas, buscando mejorar las condiciones de acceso de la ciudadanía con discapacidad auditiva y visual a los contenidos audiovisuales.

La accesibilidad audiovisual se basa en el concepto de accesibilidad universal, establecido en la Convención Internacional de Derechos de Personas con Discapacidad. Es la condición que deben cumplir los entornos, procesos, bienes, productos y servicios así como instrumentos, herramientas y dispositivos, para ser comprensibles, utilizables y practicables por todas las personas, en condiciones de seguridad, comodidad y de la forma más autónoma y natural posible¹.

Esta publicación conjunta se genera en el entendimiento de la RECAM como espacio de concertación de políticas públicas audiovisuales a nivel regional, como una nítida señal del interés en facilitar el acceso a contenidos audiovisuales propios, como uno de sus ejes de trabajo. Este proceso empezó en noviembre 2014, cuando la Secretaría del Audiovisual comenzó a traer la accesibilidad a la agenda RECAM en ocasión de la primera edición del **Premio a la mejor obra cinematográfica del MERCOSUR** durante el Festival Internacional de Mar del Plata y donde Argentina presentó insumos que sirvieron de base para comenzar este recorrido.

En marzo de 2015 se organizó el **I Encuentro Latinoamericano de Subtitulado y Accesibilidad**, en la Cinemateca Brasileira, con apoyo del MERCOSUR. El evento estuvo dirigido a profesionales de traducción, subtitulado y audiodescripción, la platea, mayoritariamente brasileña, contó también con la participación de profesionales de los países integrantes de RECAM.

La accesibilidad logra su primera institucionalidad para RECAM en Brasilia, junio de 2015, cuando el MERCOSUR aprueba el proyecto de resolución del Premio RECAM (Res

28/15)² incluyendo entre la premiación una copia accesible para ciegos e hipoacúsicos.

En el segundo semestre de 2015, en la Presidencia pro tempore de Paraguay, se entregó por primera vez el Premio con copia accesible, en el Festival Internacional de Mar del Plata y con apoyo del MERCOSUR. Este Premio también se ha entregado en Florianópolis Audiovisual del MERCOSUR (FAM) que también ha sido un escenario destacado para el encuentro y debate, ya que ha producido mesas temáticas en 2015 y 2016 y se han exhibido las obras ganadoras en copia accesible con muy buena repercusión en la comunidad.

Hoy esta celebración nos presenta un nuevo desafío, articular las acciones y consensuar un Programa de Trabajo que incluya a la academia, las organizaciones civiles, profesionales y organismos de gobierno, generando conocimiento y sinergia para la ampliación del acceso a los contenidos. Se plantea como primer punto de este Programa, un mapeo y relevamiento de estos actores de relevancia e influencia, a nivel regional. Agradecemos especialmente a la Intendencia de Montevideo y en particular a la Coordinación de Gestión Audiovisual, por el diseño e impresión de esta Guía, una demostración más de su cuidado del tema, que incluye accesibilidad dentro de su línea de apoyo para la finalización del Programa Montevideo Socio Audiovisual, proyecciones especiales y proyectos de equipamiento, entre sus acciones programáticas. Esperamos que este camino recorrido inicialmente siga generando vías de articulación regional y genere avances en la concientización de la Accesibilidad como Derecho Humano.

Autoridades RECAM,
Octubre de 2017

—

¹ <http://www.un.org/esa/socdev/enable/documents/tcccconvs.pdf>

² http://recam.org/_files/documents/res_028_2015_es_premio_obra_cinem.pdf

La Política Pública para la accesibilidad de contenidos audiovisuales cuenta con un nuevo instrumento de importancia: la versión en español de la “Guía para Producciones Audiovisuales Accesibles”, disponible para los países del Mercosur.

Esta Guía, que presenta análisis teóricos y prácticos sobre los recursos de accesibilidad para las obras audiovisuales como la audiodescripción, el subtítulo para personas sordas e hipoacúsicas y la ventana de interpretación en lengua de señas, es fruto de un esfuerzo y una construcción colectiva de especialistas en el tema. Realizado por la Secretaría de Audiovisual del Ministerio de Cultura (SAv/MinC), este documento merece todo el reconocimiento y por eso agradecemos la posibilidad de amplificar su alcance.

Desde 2014, las convocatorias de fomento a la producción audiovisual SAv/MinC exigen recursos de accesibilidad en las obras financiadas con fondos públicos. Sin embargo, es necesario avanzar en la calidad de utilización de esos instrumentos, tanto en su etapa de producción como en la capacitación de especialistas que evalúen y validen esas obras accesibles.

Ya trazamos nuestra meta -y es grandiosa- de tornar accesibles los bienes culturales brasileños. No vamos a desistir, dando un paso a la vez y diseñando siempre las próximas acciones. Simplemente debemos seguir una ley vigente (Ley Brasileña de Inclusión - LBI - N° 13.146/15), que busca asegurar y promover, en condiciones de igualdad, el ejercicio de los derechos y las libertades fundamentales de las personas con discapacidad.

João Batista da Silva
Secretario de Audiovisual
Ministerio de Cultura Brasil

Pertenezco a una generación que no solo presencié las dramáticas transformaciones por las cuales pasó nuestro país, sino que contribuyó a instaurar dichas transformaciones.

Hablamos, luchamos, discutimos, fuimos castigados y morimos, para que todos y todas tuviesen voz y voto; para que el acceso a la información y la libre expresión fuesen derechos indiscutibles.

Durante 30 años en la Cinemateca Brasileña, algunos de ellos como directora, vi a nuestro cine resurgir luego de un período de violenta y deshonesto censura, que impedía el derecho a la expresión a través del arte. Ese arte que ocupó gran parte de mi vida y que me apasiona.

Ahora, en la Secretaría de Audiovisual del Ministerio de Cultura, me encuentro con la extraña realidad de que, a pesar de la libertad de expresión, de los financiamientos, patrocinios y producciones independientes, nuestro cine todavía continúa negando el acceso a una buena parte de la población brasileña: aquellas personas con discapacidad sensorial, ya sea visual o auditiva.

¿Cuántos de nosotros reparamos en que la comunidad sorda de nuestro país solo tiene acceso al cine nacional a través de los DVD, ya que no se les brinda la opción de subtítulos o ventanas de Lengua de Señas en las exhibiciones de las salas de cine?

¿Quién se ha preguntado cómo accede una persona ciega al contenido de un filme sin ser por los diálogos y los efectos sonoros? ¿Quién cerró los ojos e intentó entender toda una secuencia muda sin perderse nada?

Si por un lado tengo el orgullo de ver un país libre de censura, por otro, me duele percibir que se continúa negando el acceso a las personas por el solo hecho de tener una discapacidad.

Mi lucha hoy, en la SAv (Secretaría de Audiovisual), es por la defensa de que todas las producciones audiovisuales (y no solo algunas), tengan la accesibilidad garantizada y puedan ser apreciadas (o no) por quien sea.

De ahí la iniciativa de esta Guía, que brinda parámetros para los recursos de accesibilidad como la audiodescripción, el subtítulo para personas sordas

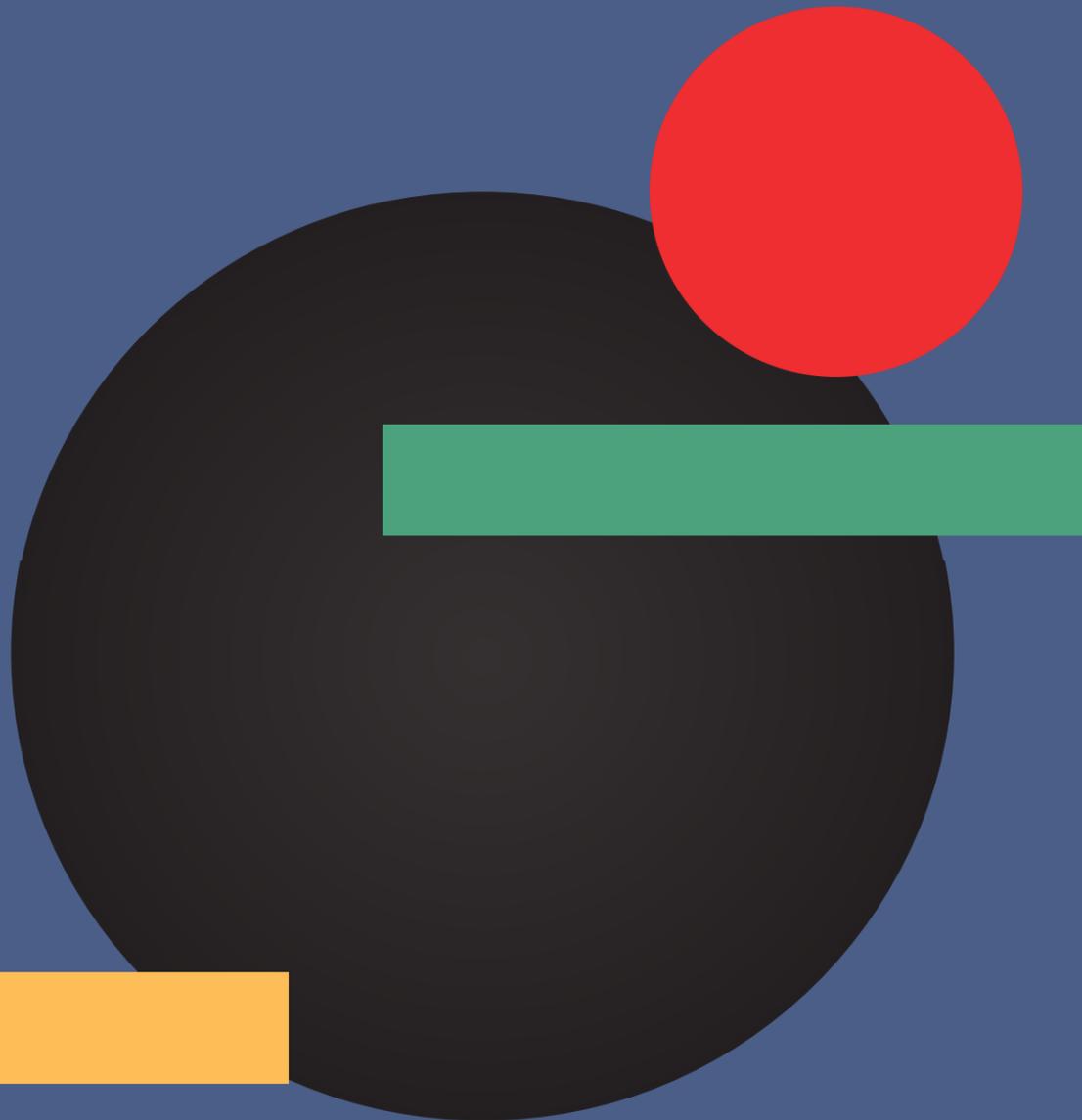
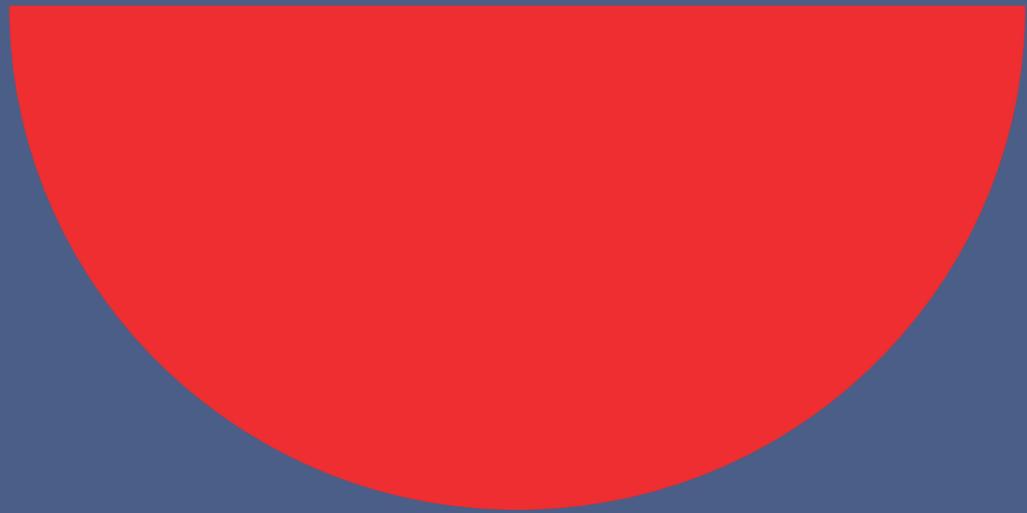
e hipoacúsicas (SPS) y la ventana de interpretación en Lengua de Señas. La intención es que productores, directores, críticos y todos aquellos interesados puedan aplicar y evaluar estos recursos en producciones audiovisuales, siguiendo un patrón de calidad que atienda a la comunidad de personas con discapacidad visual y auditiva de nuestro país.

Es importante tener en consideración que un recurso de accesibilidad bien empleado hace posible que la producción audiovisual llegue con calidad a las personas con discapacidad y pueda ser experimentada con placer, entretenimiento y crítica. Un recurso bien empleado trae consigo la apreciación y discusión de la obra, y no del recurso en sí.

La audiodescripción, el subtítulo para personas sordas e hipoacúsicas (SPS) y la ventana de interpretación en Lengua de Señas exigen profesionales capacitados y sensibles al arte, pues son responsables de garantizar una experiencia estética a los usuarios.

Termino aquí la presentación de esta Guía, que fue elaborada por un equipo voluntario de profesores y profesionales, estudiosos y actores del área de accesibilidad; y destaco que los parámetros sugeridos aquí fueron testeados y revisados por personas con discapacidad visual y auditiva, siguiendo el lema: “¡Nada sobre nosotros sin nosotros!”

Sylvia Bahiense Naves
Asesora Técnica en Accesibilidad Audiovisual
Secretaría de Audiovisual
Ministerio de Cultura



2. Introducción

2.1 La accesibilidad en el marco legal: avances y desafíos en el Brasil

Según datos del Censo del Instituto Brasileiro de Geografía e Estadística (Instituto Brasileño de Geografía y Estadística) del año 2010, 45,6 millones de personas tienen algún tipo de discapacidad (auditiva, intelectual, física, visual y múltiple) en el país, lo que representa el 23,9% de la población brasileña.

A lo largo de los últimos años, diversos marcos legales fueron construidos en varios campos para la reglamentación efectiva de los derechos de las personas con discapacidad en la sociedad brasileña.

En relación con la accesibilidad, se destacan las Leyes n° 10.048/00 y 10.098/00 y el Decreto n° 5.296/04 que las reglamenta. En su artículo octavo, el Decreto define la **accesibilidad** como una condición para la utilización, con seguridad y autonomía, total o asistida, de los espacios, mobiliarios y equipamientos urbanos, de las edificaciones, de los servicios de transporte **y los dispositivos, sistemas y medios de comunicación e información**, por parte de personas con discapacidad o movilidad reducida. El mismo artículo define como **barrera** cualquier **impedimento u obstáculo** que limite o impida el acceso, la libertad de movimiento, la circulación con seguridad y la posibilidad de que las personas se comuniquen o tengan acceso a la información.

En este contexto es fundamental resaltar la importancia del proceso de construcción y ratificación por parte de Brasil, de la Convención de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad, y de su Protocolo Facultativo del año 2007. Esta Convención puede ser considerada una síntesis del proceso histórico vivido en relación a la inclusión de las personas con discapacidad y un marco para las próximas décadas. Este es el primer tratado de Derechos Humanos del siglo XXI, e incluyó en su proceso de construcción, redacción, articulación y aprobación, diferentes esferas del gobierno y de la sociedad civil organizada. La Convención fue ratificada por el Congreso Nacional, con quórum calificado, y fue incorporada al texto Constitucional por medio del Decreto Legislativo n° 186/2008 y del Decreto Ejecutivo n° 6.949/2009.

Uno de los puntos destacados de la Convención es que esta asume que la discapacidad no tiene que ver únicamente con el individuo, sino que se relaciona con las barreras en la interacción de las personas con discapacidad y el ambiente. De acuerdo con el texto: **“la discapacidad es un concepto que evoluciona y que resulta de la interacción entre las personas con deficiencias y las barreras debidas a la actitud y al entorno que evitan su participación plena y efectiva en la sociedad, en igualdad de condiciones con las demás”**. Asimismo, el texto señala que las “personas con discapacidad incluyen a aquellas que tengan deficiencias físicas, mentales, intelectuales o sensoriales a largo plazo que, al interactuar con diversas barreras, puedan impedir su participación plena y efectiva en la sociedad, en igualdad de condiciones con las demás”.

Esta nueva mirada sobre la discapacidad fundamenta una serie de conceptos novedosos, como por ejemplo el de *Diseño Universal* que, según la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad, prevé la concepción de productos, ambientes, programas y servicios para todas las personas, sin ningún tipo de discriminación. El concepto de *Diseño Universal* debe ser un principio estructurante para la formulación de políticas que tengan como foco la democratización del acceso a la cultura. En el caso del audiovisual, la accesibilidad debe ser incorporada desde el diseño del proyecto y estar presente en todas las fases de la producción y la distribución. Por tanto, ya no es admisible tratar la accesibilidad como un accesorio, complemento o adaptación *a posteriori*.

Entre las definiciones presentadas en la Convención que dialogan con la producción audiovisual accesible, se destacan las que tienen que ver con la comunicación y con la lengua. La comunicación comprende las lenguas, la visualización de textos, el Braille, la comunicación táctil, los caracteres ampliados, los dispositivos multimedia accesibles, el lenguaje simple, oral y escrito, los sistemas auditivos y los medios de voz digitalizada; y los modos, medios y formatos aumentativos y alternativos de comunicación, inclusive la tecnología de la información y la comunicación accesible. La lengua, por su parte, abarca las lenguas habladas y de señas, y otras formas de comunicación no hablada.

Tales conceptos fueron reglamentados por Brasil a través de las ya citadas leyes (n° 10.048/00 y 10.098/00) y del

Decreto n° 5.296/04, que tratan sobre la accesibilidad. Asimismo, fueron reglamentados por la Ley n° 10.436/02 y el Decreto n° 5.626/05, que tratan sobre la Lengua de Señas Brasileña (Libras) como segunda lengua oficial del país y que organizan la oferta de atención, bienes y servicios volcados a las personas sordas y con discapacidad auditiva.

La Convención también dedica el artículo 30 a la cultura y reconoce el derecho a la participación de las personas con discapacidad en la vida cultural y su acceso a los bienes, programas y actividades culturales en formatos accesibles.

Considerando los marcos legales específicos del campo de la cultura, el *Plan Nacional de Cultura* (PNC) prevé, en su meta número 29, que el 100% de las bibliotecas públicas, museos, **cines**, teatros, archivos públicos y centros culturales deben atender los requisitos legales de accesibilidad y desarrollar acciones de promoción para el disfrute cultural por parte de las personas con discapacidad.

Para que esta meta pueda ser cumplida es importante que sea articulada con otras metas del Plan; ya que no puede ser puesta en funcionamiento de forma aislada. Específicamente en lo que refiere al audiovisual, varias metas del PNC resultan complementarias:

Meta 21: 150 largometrajes brasileños lanzados al año, en salas de cine.

Meta 27: 27% de participación de los filmes brasileños en la cantidad de entradas vendidas en las salas de cine.

Meta 28: aumento en un 60% del número de personas que frecuentan museos, centros culturales, **cines**, espectáculos de teatro, circo, danza y música. Especialmente con relación al número de personas que asisten al cine, la previsión es que aumente de un 18,4% a un 29,44%.

Meta 30: 37% de los municipios brasileños con cineclub.

Meta 40: disponibilidad en internet de los contenidos, que estén en dominio público o autorizado, en la siguiente proporción: 100% de las obras audiovisuales del Centro Técnico Audiovisual (CTAv) y de la Cinemateca Brasileña; 100% del acervo iconográfico, sonoro y audiovisual del Centro de Documentación de la Fundación Nacional de las

Artes (Cedoc/Funarte).

Meta 43: 100% de las Unidades de la Federación (UF) con un núcleo de producción digital audiovisual y un núcleo de arte tecnológico e innovación.

Meta 44: participación de la producción audiovisual independiente brasileña en la programación de los canales de televisión, en la siguiente proporción: 25% en los canales de TV abierta; 20% en los canales de TV para abonados.

Todas las metas citadas anteriormente contribuyen a la democratización del acceso al cine y el audiovisual. Sin embargo, para que sean de hecho democráticas y accesibles para todos deben incorporar recursos de accesibilidad en su diseño y ejecución, garantizando la igualdad de oportunidades a la población con discapacidad.

El *Plan de Directrices y Metas para el Audiovisual de la Agência Nacional do Cinema* (Agencia Nacional del Cine) (2013) establece varias metas e indicadores relacionados con la accesibilidad, en especial con la audiodescripción y el *closed caption*, que incluyen toda la cadena productiva del audiovisual. Este Plan no preveía la inserción de la ventana de Lengua de Señas Brasileña, que fue incorporada en la legislación por medio de la Instrucción **Normativa n° 116** de Ancine del 18 de diciembre de 2014. Esta instrucción dispone sobre las normas generales y criterios básicos de accesibilidad, a ser observados por proyectos audiovisuales financiados con recursos públicos federales gestionados por Ancine. Esto representó un avance importante, y contó con una amplia movilización y participación de la sociedad civil organizada.

También fue lanzada la Instrucción Normativa n°128 del 13 de setiembre de 2016, que prevé que las salas de exhibición comercial deberán disponer de tecnología de asistencia volcada al funcionamiento de los recursos de subtítulo, subtítulo descriptivo, audiodescripción y Libras (Lengua de Señas Brasileña). Los recursos serán proporcionados en una modalidad que permita el acceso individual al contenido especial, sin interferir en el disfrute del resto de los espectadores. Del mismo modo, este documento regula la distribución y exhibición de los recursos accesibles en salas de cine y define formatos y plazos para la adaptación de las copias. De acuerdo con

esta norma, para el 16 de noviembre de 2018, el 100% de las salas de cine deberán disponer de tecnología de asistencia y accesibilidad en las películas exhibidas.

Más recientemente, fue sancionada la Ley Brasileña de Inclusión de las Personas con Discapacidad (Ley n° 13.146/15), en vigor desde el 2 de enero de 2016. Esta ley apunta a que las personas con discapacidad tienen derecho a la cultura en igualdad de oportunidades con las demás, siendo garantizado el acceso a los bienes culturales en formatos accesibles. Asimismo, apunta a que está prohibido sobre cualquier argumento, el rechazo de la oferta de obras intelectuales en formato accesible para las personas con discapacidad, inclusive bajo la alegación de protección de los derechos de propiedad intelectual. En lo que respecta a la oferta de audiovisuales en las salas de cine, la ley prevé que deben ser ofrecidos recursos de accesibilidad para las personas con discapacidad **en todas las sesiones**.

Se constata, por tanto, que el país posee un amplio y al mismo tiempo específico marco legal relacionado a la accesibilidad en la producción audiovisual. La movilización y el compromiso del poder público en todas sus instancias, de las universidades, de las organizaciones de la sociedad civil, de la cadena productiva del audiovisual y de la sociedad en general, son fundamentales para la concreción de los preceptos legales que garantizan que todas las personas tengan acceso igualitario a los productos audiovisuales.

2.2 Modalidades de traducción audiovisual accesible

2.2.1 Audiodescripción (AD)

La audiodescripción (en adelante AD) es una modalidad de traducción audiovisual de naturaleza intersemiótica, que tiene por objeto convertir una producción audiovisual en accesible para personas con discapacidad visual. Se trata de una locución adicional guionada que describe las acciones, el lenguaje corporal, los estados emocionales, la ambientación, el vestuario y la caracterización de los personajes.

2.2.2 Ventana de interpretación en Lengua de Señas

La ventana de interpretación en Lengua de Señas es el espacio destinado a la traducción entre una lengua de señas y una lengua oral, o entre dos lenguas de señas, realizada por un Traductor e Intérprete de Lengua de Señas (en adelante TILS). El contenido de una producción audiovisual es traducido en un recuadro ubicado, preferentemente, en la esquina inferior izquierda de la pantalla, exhibiéndose en simultáneo con la programación.

2.2.3 Subtitulado para personas sordas e hipoacúsicas (SPS)

El subtitulado para personas sordas e hipoacúsicas (SPS) es la traducción de los diálogos de una producción audiovisual en forma de texto escrito. Puede ocurrir entre dos lenguas orales, entre una lengua oral y otra de señas, o dentro de una misma lengua. Al ser dirigida prioritariamente al público de personas sordas e hipoacúsicas, la identificación de los personajes y efectos sonoros debe ser realizada siempre que sea posible.



**3.
Orientaciones para
la elaboración de una
audiodescripción**

Las siguientes orientaciones son una compilación de resultados de investigaciones teóricas y aplicadas, y estudios de recepción con personas con discapacidad visual, extraídos de: Motta y Romeu Filho (2010); Motta (2010); Motta (s.f.); Alves, Teles y Pereira (2011); Alves, Gonçalves y Pereira (2013); Teixeira, Fiore y Carvalho (2013); Alves y Teixeira (2015); Alves, Gonçalves y Pereira (s.f.); Carvalho, Magalhães y Araújo (2013); Mascarenhas (2013) y Santiago Vigata (2016).

3.1 Cuestiones técnicas en la elaboración de guiones de audiodescripción para películas y programas de TV

Los guiones de AD para producciones audiovisuales deben contener los siguientes elementos: los tiempos iniciales y finales de las inserciones de la AD, las unidades descriptivas, el pie de texto (el último diálogo antes de que se escuche la AD); y las acotaciones para la narración de la AD. No siempre el guionista será el narrador de la AD, por lo tanto, estos elementos son importantes para auxiliar en la grabación de la voz y dar a la narración el tono adecuado para cada escena.

3.1.1 Con relación a la inserción de las unidades descriptivas

Las unidades descriptivas, es decir, cada una de las inserciones de AD dentro de un período de tiempo, son colocadas preferentemente entre los diálogos y sin interferir con los efectos musicales y sonoros. Pueden ser ligeramente adelantadas o atrasadas con relación a la escena para brindar informaciones necesarias sobre el curso de la narrativa, siempre que no anticipen los sucesos venideros. El audiodescriptor debe decidir si la información es importante y si vale la pena realizar este tipo de alteración.

3.1.2 Con relación a la narración de la audiodescripción

Una buena narración debe ser fluida y no monótona. Su propósito es componer imágenes sin olvidar que las obras audiovisuales, como su propio nombre lo indica, están formadas por otro elemento además del visual, y que lo sonoro tiene gran relevancia en la significación de la obra como un todo.

En la elaboración de una obra, la AD no es un elemento que participe de la construcción de significado. Sin embargo, cuando es colocada junto a la obra, pasa a ser un elemento con significación para quien hace uso de ella. De esta forma, una narración neutra, que no tiene en cuenta el tipo de filme, puede comprometer su ritmo. Por ejemplo, una narración neutra de un filme de acción puede desentonar, mientras que una narración con un poco de agilidad puede colaborar con su significado. De la misma forma, una narración más pausada, con entonación melancólica, puede contribuir al dramatismo de una escena.

No es aconsejable que la AD se sobreponga a los diálogos o a los sonidos importantes para comprender la trama, a menos que una acción relevante para la narrativa suceda simultáneamente con un diálogo. En ese caso, la información es dada de manera resumida para no perjudicar el entendimiento general de la escena. Por ejemplo: si en una escena los personajes conversan y, sin que nadie vea, uno de ellos abre un cajón y toma un revólver con el que más adelante le disparará a alguien; es necesario que la narración “Marcio toma un revólver de dentro del cajón del escritorio sin que nadie lo vea y lo esconde en el bolsillo de su chaqueta”, se sobreponga al diálogo. En el caso contrario, la escena en la que él le dispara a otro personaje no tendrá sentido, pues “¿de dónde habrá obtenido el revólver?”.

De esta forma, a pesar de que la superposición de la AD en películas y programas de televisión no es recomendada, podrá aplicarse cada vez que la información visual sea más relevante para el desarrollo de la trama que la información verbal.

Tampoco se sobrepone la narración a la banda sonora si esta fuese relevante para la trama, utilizándose, por lo tanto, los mismos parámetros descritos anteriormente.

En el caso de las películas, series y/u otros productos audiovisuales destinados al público infantil, se propone una narración que se aproxime a una locución más lúdica, semejante a contar una historia, con el objetivo de no cansar a los niños con discapacidad visual.

3.1.3 Con relación a la audiodescripción de programas en vivo

En programas transmitidos en vivo, la AD deberá, también, ser transmitida en vivo. De cualquier modo, el audiodescriptor podrá elaborar un pre-guion para no salir al aire sin ninguna información sobre el programa. Para ello, es necesario que reciba previamente el guion del programa, los materiales grabados que serán presentados, etc. Si fuese posible, se recomienda que siga el proceso de producción del programa para la elaboración del pre-guion.

3.1.4 Con relación a la audiodescripción de programas grabados

Para la elaboración del guion de AD de programas de TV grabados, se pueden seguir las mismas recomendaciones brindadas anteriormente en esta guía. No obstante, en programas grabados con poco margen de tiempo entre la finalización y la trasmisión, es decir, cuando no hay tiempo disponible para la grabación y mezcla de la pista de sonido de AD, se recomienda que el audiodescriptor observe la grabación y/o la postproducción del programa, como insumo para la construcción del guion de AD. De esta forma, podrá ser transmitido en vivo.

3.1.5 Con relación al uso de equipamientos para la exhibición de la audiodescripción en las salas de cine

Actualmente existen dos modelos de exhibición de AD cerrada en las salas de cine. Se entiende por AD cerrada cuando es oída únicamente por el usuario, sin que exista ninguna interferencia en la recepción del filme para el público en general.

Modelo 1 – exhibición vía frecuencia FM

En este modelo, la AD es exhibida por medio de un trasmisor vía frecuencia de radio FM (semejante al de una traducción simultánea) y recibida a través de auriculares en un aparato receptor. Esos equipamientos pueden ser utilizados tanto en una sala digital como en una sala analógica.

Para ser exhibida en una sala digital, la AD debe ser grabada, mezclada con la banda sonora original del filme y ofrecida en un canal de audio separado. El canal (R) de la banda sonora original será dirigido hacia la sala de

cine y el canal (L) con la AD, será dirigido hacia el aparato transmisor que envía el contenido a los receptores con auriculares.

En caso de que el filme sea analógico, la AD será exhibida en vivo. El narrador permanecerá aislado en una cabina. En este caso, el micrófono es conectado al aparato transmisor, que envía el contenido a los receptores con auriculares.

En este modelo, el proceso de realización de la AD (la elaboración del guion, la consultoría y la narración), será incorporado a la cadena productiva del audiovisual en la etapa de postproducción, seguido de la edición, mezcla, etc. Eso implica la democratización del trabajo para los profesionales de la accesibilidad, así como la libre competencia en la prestación de este servicio, ya que los productores audiovisuales podrán escoger a los profesionales con los que van a trabajar.

Para los exhibidores, será preciso equipar cada sala con un aparato transmisor y cuantos receptores sean necesarios. El usuario tendrá la libertad de sentarse en la butaca que más le convenga. Estos equipamientos son de bajo costo, de larga durabilidad y de fácil manejo.

Modelo 2 – exhibición vía software

En este modelo, la AD es exhibida por medio de aplicaciones de software descargadas libremente por los usuarios en sus dispositivos móviles.

Existen diferentes tecnologías y métodos para que el usuario acceda a la AD. Una de ellas utiliza el reconocimiento de audio para sincronizar la AD con la banda sonora original del filme. Para que esto ocurra, no es necesario estar conectado a una red WIFI, ya que el contenido accesible es previamente descargado a un dispositivo móvil (por parte del usuario o proporcionado por la red de cines o exhibidores) y se sincroniza en la propia aplicación.

Otra opción es la instalación de una red interna específica, donde la transmisión de AD se realiza vía WIFI a partir de un servidor que envía el contenido a una aplicación previamente descargada en un Smartphone o Tablet. Ambos sistemas requieren el uso de auriculares conectados al dispositivo móvil. Estas tecnologías de asistencia pueden ser utilizadas tanto para proyecciones

analógicas como digitales. Sin embargo, no existe posibilidad de una transmisión en vivo usando estos sistemas.

Sea cual sea el modelo escogido por los exhibidores, es importante que la AD sea producida con calidad y atienda a los usuarios, proporcionando comodidad y disfrute.

3.2 Cuestiones lingüísticas asociadas a la elaboración de guiones de audiodescripción para películas y programas de TV

3.2.1 Con relación al uso del lenguaje

Se recomienda que la AD sea objetiva, simple, sucinta, por lo tanto, vívida e imaginativa; es decir, que priorice el uso de léxico variado y que se adecue a la poética y a la estética del producto audiovisual.

Para productos audiovisuales destinados al público infantil con discapacidad visual, se recomienda que el lenguaje refleje los efectos narrativos de entretenimiento que corresponden a la dimensión lúdica de la obra, evitándose la sobrecarga de informaciones y el consecuente esfuerzo cognitivo, que puede no aportar a la experiencia estética del niño. Debe, por lo tanto, atraer el interés hacia la trama con el fin de mantener su atención. Es importante que los niños puedan oír los efectos sonoros significativos, por lo tanto, no se recomienda que la AD se superponga a ellos.

En general, los niños observan un filme o un programa de televisión repetidas veces. Las canciones, las rimas, y el proceso de oír el filme en más de una oportunidad, junto con una AD que informa sobre objetos y sucesos, puede colaborar con el desarrollo del lenguaje.

3.2.2 Con relación al uso de los adjetivos

Los adjetivos descriptivos son muy importantes en la AD, pues consiguen que las escenas, las acciones, las características de los personajes y los ambientes sean más claros para el espectador. Los adjetivos deben expresar estados de ánimo y de emociones coincidentes con los constructos universales, sin valoración subjetiva por parte del audiodescriptor. También se recomienda que los colores sean referidos. Gran parte de las personas con

discapacidad visual tienen o tuvieron un resto visual útil y, por tanto, memoria en relación a los colores. Por su parte, las personas con ceguera congénita también atribuyen significado a los colores.

Precisamente, los colores deben ser nombrados por tratarse de un elemento con significado sociocultural, empleados en diferentes situaciones y contextos de la vida en sociedad, como parte de un sistema de códigos, símbolos y convenciones.

3.2.3 Con relación al uso de los adverbios

Los adverbios y las frases adverbiales ayudan en la descripción de una acción, haciéndola más clara y aproximada. Así como los adjetivos deben expresar estados de ánimo y de emociones coincidentes con los constructos universales, sin valoración subjetiva por parte del audiodescriptor, los adverbios también complementan el significado de las acciones. Por ejemplo:

“Anda de un lado para el otro con preocupación”.

“Balancea los hombros con desdén”.

“Brinca alegremente”.

3.2.4 Con relación a la descripción de acciones

Se recomienda usar verbos específicos que indiquen la manera en que se realizan las acciones. Por ejemplo: saltar, brincar, retozar.

3.2.5 Con relación al tiempo verbal

El uso del presente indicativo es recomendado, pues torna el texto fluido y hace referencia al hecho en el momento en que sucede.

3.2.6 Con relación a la estructuración de los enunciados

En cuanto a la estructura sintáctica, se recomienda el uso de oraciones coordinadas, sin mucha complejidad, u oraciones simples; principalmente debido al poco espacio entre los parlamentos de los personajes. Evitar el lenguaje rebuscado, los términos groseros y las jergas.

3.3 Cuestiones de traducción en la elaboración de guiones de audiodescripción para películas y programas de TV

Se hace necesario que los profesionales que trabajan con la AD comprendan la estética y el lenguaje cinematográfico del producto audiovisual en cuestión. Las elecciones del audiodescriptor deben establecer una relación entre el producto y el espectador con discapacidad visual, ofreciendo acceso a la información visual sin perjuicio de las inferencias que deben ser construidas en el proceso de identificación propio del medio.

Es fundamental que el audiodescriptor realice un estudio más profundo acerca de cómo funcionan ciertos aspectos que componen la estética audiovisual, y que tenga conocimiento del lenguaje cinematográfico. Por ejemplo: atender a la composición de las imágenes, los fenómenos sonoros, la iluminación, los puntos de vista, los encuadres y planos; y cuáles son sus funciones en la narrativa.

3.3.1 Con relación al encuadre y los puntos de vista

El conocimiento de los tipos de plano, por ejemplo, y de su significado dentro de la narrativa, pueden auxiliar al audiodescriptor a explicitar sus objetivos para el espectador con discapacidad visual, y a realizar una u otra elección.

De esta forma, se puede decir que el gran plano general (GPG) encuadra un área de acción extensa, en la cual el ambiente se muestra de manera amplia y es captado a larga distancia. Esto presenta el lugar donde ocurrirá la historia y sitúa a los personajes de la trama. Generalmente es utilizado al inicio de la historia o cuando existe un cambio de escena. Por medio de este plano, el audiodescriptor detallará el ambiente con el fin de situar al espectador dentro del espacio que está siendo presentado en el filme (por ejemplo: la ciudad en la cual transcurre la historia).

El plano general (PG) posee un ángulo de visión menor que el GPG. Por medio de este, el lugar se presenta de forma más precisa y se muestra la posición de un personaje en escena. Con el plano general, el audiodescriptor podrá describir espacios más específicos en los que se encuentran los personajes, como sus casas,

lugares de trabajo, etc.

El plano medio (PM) tiene una función descriptiva y, para eso, los personajes son encuadrados de la cintura hacia arriba, destacando la figura humana. En ese momento, el audiodescriptor puede hacer una descripción más precisa de las características físicas de los personajes y de sus vestimentas.

El primer plano (PP) encuadra el personaje de los hombros hacia arriba. Su objetivo es mostrar los diálogos entre los personajes y sus expresiones faciales, que pueden ser mejor detalladas por el audiodescriptor.

El primerísimo primer plano (PPP) encuadra solamente la cabeza de los personajes. Es utilizado para resaltar expresiones con el fin de revelar sus emociones.

El *close-up* o plano detalle encuadra apenas lo que es esencial para la comprensión de lo que está siendo presentado, destacándolo del resto de la escena.

El ángulo picado y el ángulo contrapicado también son muy significativos, aumentando o disminuyendo el tamaño de los personajes y los objetos, no solo física, sino simbólicamente, lo que deberá ser enfatizado por el audiodescriptor.

Por ejemplo:
“Vista de abajo hacia arriba de una iglesia”
“Vista de arriba de la familia sentada en la mesa del comedor”
“Él continúa en el piso. Es observado desde arriba por las personas que lo rodean”.

Los planos pueden mostrar diferentes puntos de vista, tanto del autor, del narrador, o de un personaje; y pueden ser explicitados en la audiodescripción.

Por ejemplo:
“Lentamente, la imagen se aproxima al brazo de un hombre y se enfoca en su reloj de pulsera. Detalle de las agujas del reloj en movimiento”.

“María toma un terrón de azúcar del azucarero y lo aproxima a la taza de café. Imagen cercana del terrón de azúcar absorbiendo el café”.

“Juan ahora no está visible, pero se pueden ver las imágenes de una plaza a través de su visión”.

3.3.2 Con relación a la audiodescripción de los personajes

En la descripción de los atributos físicos de un personaje es recomendable la siguiente secuencia: género, franja etaria, etnia, color de piel, estatura, complexión física, ojos, cabello y demás características distintivas. Serán descritos a medida que apoyen la composición del personaje en la escena. No es necesario describir en detalle las características de los personajes que no tienen relevancia para la trama.

3.3.3 Con relación a la descripción del vestuario

Se recomienda comenzar por las prendas mayores y por la parte superior, para después pasar a las prendas menores y los accesorios. Mientras que el vestuario no sea un elemento importante para la construcción narrativa, no es necesario describir lo que visten todos los personajes en todas las escenas. El exceso de información torna la AD cansadora y retira el foco del punto principal.

3.3.4 Con relación a la audiodescripción de los estados emocionales

Describir los elementos que llevan al espectador a inferir el estado emocional de los personajes puede funcionar en algunos casos. Por ejemplo: “Lleva las manos hacia su rostro y llora”; en lugar de “Está triste”. De todas formas, es preciso evitar ambigüedades u oscuridades. Describir un gesto o una expresión facial no siempre lleva a su entendimiento, y a veces la descripción pura se puede perder en el vacío. Si hay tiempo, se recomienda describir el gesto y lo que este significa, principalmente teniendo en consideración las pistas visuales. De lo contrario, tan sólo su significado. Si un personaje se coloca la mano en el mentón en señal de preocupación, se puede describir: “Se coloca la mano en el mentón, preocupado”. O en relación con las miradas de los personajes: “Ellas se miran con sorpresa”.

Dependiendo del género del producto audiovisual, los estados emocionales son más exacerbados, como en dramas, romances y comedias. Su AD puede contribuir a la experiencia estética que proporciona el producto.

Escenas de romance no pueden ser descritas apenas como “La pareja se besa”. ¿Cómo es ese beso? ¿Es apasionado? ¿Rápido? ¿Lento? ¿Cómo son las caricias? Se recomienda evitar hacer una explicación resumida de la situación, como por ejemplo: “Entran en el cuarto y hacen el amor”, o “Tienen sexo”. Es necesario describir la acción a medida que esta acontece, buscando el léxico más apropiado.

3.3.5 Con relación a la denominación de los personajes

Generalmente, los personajes son denominados en la AD luego de ser nombrados en la narrativa. Mientras eso no sucede, son identificados por sus características físicas. Lo mismo sucede con las profesiones y funciones. Sin embargo, en ocasiones, eso dificulta la comprensión. Se sugiere explicitar la denominación en aquellas situaciones en que la información o la relación entre los personajes queda explícita en la narrativa.

La identificación inmediata de los personajes puede ayudar en la concentración en las escenas. En el caso de una escena con varios personajes donde la AD se centra en sus atributos visuales, por ejemplo: “la chica rubia de vestido rosa conversa con un hombre alto vestido de negro, que le da el brazo a una mujer alta, rubia, que le da la mano a un niño rubio de unos ocho años”; si los nombres no aparecen pronto y esos personajes continúan interactuando, habrá una confusión en la descripción de la escena, además de un exceso de información que podrá perjudicar la comprensión. En esas situaciones, puede ser conveniente presentar a los personajes, incluso si sus nombres todavía no han sido mencionados en el transcurso de la narrativa. En otras situaciones, por el contrario, esa anticipación puede quebrar el suspenso. El rol del audiodescriptor es identificar tales circunstancias.

En filmes pertenecientes a una serie, una saga, o en series de televisión, puede ser mejor nombrar a los personajes enseguida luego del inicio, principalmente porque muchos de los espectadores ya los conocen. Sería innecesario describir a Harry Potter en todos los filmes, antes de que sea nombrado en la narrativa. Incluso viendo por primera vez los segundos o terceros filmes de una saga, se cree que la mayoría de los espectadores ya conocen a los personajes, aunque sea solo por su nombre.

3.3.6 Con relación a la audiodescripción de la ubicación espaciotemporal de los ambientes

Se sugiere audiodescribir los elementos significativos para la caracterización de los ambientes de acuerdo con su importancia para la comprensión de la obra. Por ejemplo, describir en detalle un ambiente en el que un personaje entra, permanece unos instantes, sale y ya no regresa, no es relevante. Mientras ese ambiente no tenga una función específica en la narrativa, su descripción detallada no es necesaria, ya que puede desviar la atención del foco principal. Es preciso localizar siempre los ambientes, decir que un personaje vuelve a un determinado ambiente en el que ya estuvo, dejar claro en caso de que un ambiente haya sufrido cambios y describir cuáles han sido. Cuando hay un cambio de ambiente, la AD comienza por ahí. Por ejemplo: “en el escritorio”; “en el jardín”; “en la playa...”; etc. También es importante para la comprensión decir cuántos personajes están en escena y quiénes son.

3.3.7 Con relación a la inserción del tiempo

De igual forma que el cambio de escenario/ambiente, el cambio temporal se anuncia enseguida de que sucede para un mejor entendimiento de la escena. Por ejemplo: “es de día”, “es el fin de la tarde...”, “de madrugada”. O incluso si se vuelve a una escena anterior desde otra perspectiva, por ejemplo: “las escenas del inicio se repiten...” o “se repiten desde la perspectiva del asaltante...” o “en flashback”.

3.3.8 Con relación a la audiodescripción de personajes y escenarios/ambientes en series y telenovelas

Un factor pertinente a las series, miniseries y telenovelas, es el hecho de que son presentadas de manera secuencial, en meses, semanas, temporadas, etc. De esa forma, para lidiar con la AD de personajes y ambientes que se van a repetir en capítulos o episodios, y para que la AD no se torne repetitiva y cansadora, es oportuna la grabación de fichas de AD que contengan información sobre los personajes, ambientes, efectos visuales, etc., a las que se pueda acceder en cualquier momento mediante el control remoto, dentro de las posibilidades de la TV digital.

Ese recurso posibilita que la AD detalle los aspectos físicos (cabello, color de piel y ojos, altura, etc.) de cada uno de los personajes principales y secundarios (así

como el nombre de los actores), y el tipo de vestimenta y accesorios que acostumbran utilizar, enfatizando los tonos de colores más frecuentes. La misma descripción detallada se puede hacer con relación a los ambientes.

Se puede percibir la importancia de ese recurso para el reconocimiento del estilo que caracteriza a cada personaje. No se puede negar que muchos personajes influyen la moda o el modo de vestir de las personas. Productos como series, miniseries y telenovelas también refuerzan valores, traen a colación particularidades de los diversos estratos sociales y enfatizan comportamientos.

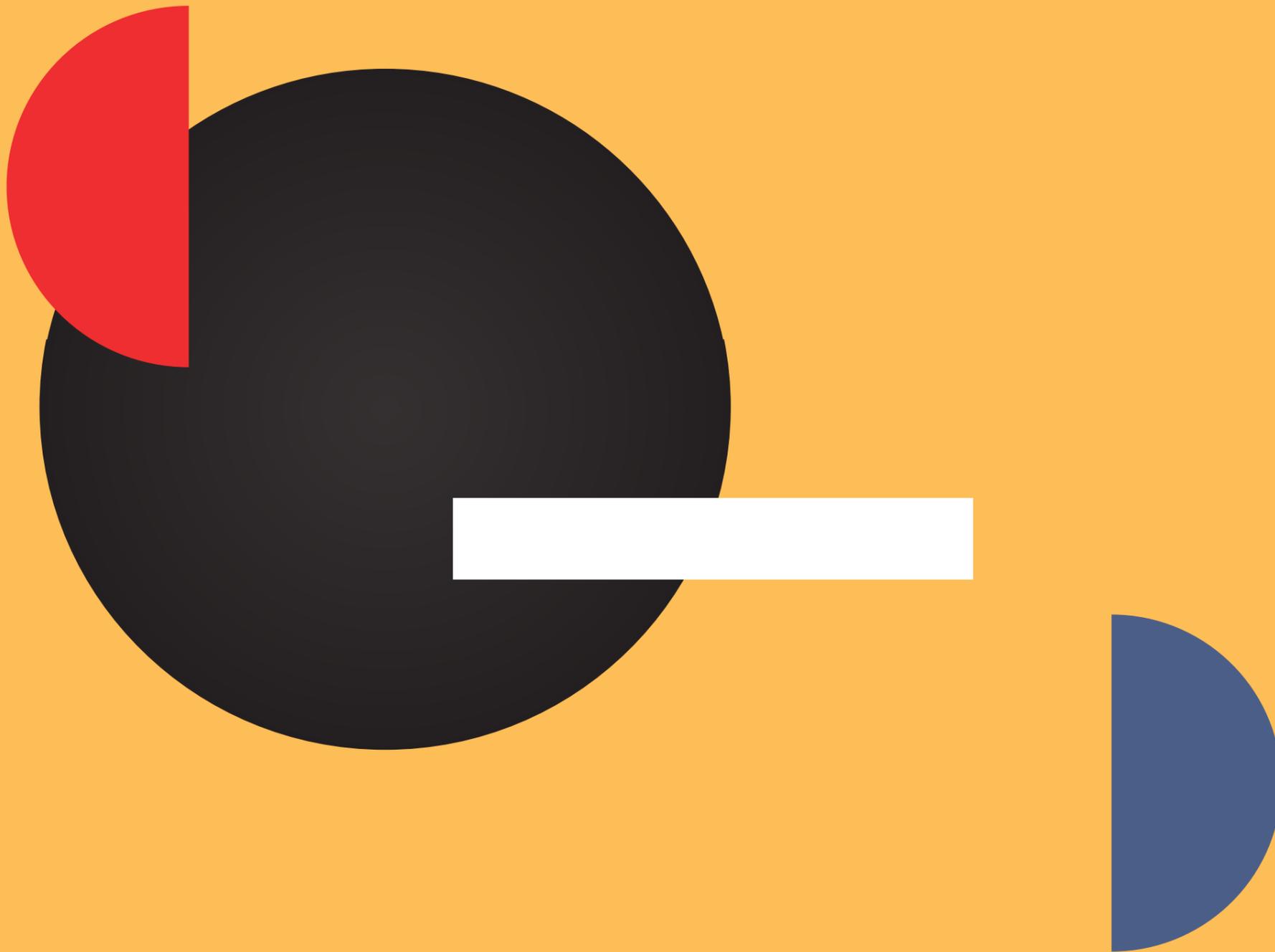
Asimismo, informaciones como el color del labial, del esmalte, accesorios, etc., usados por los artistas en su caracterización de los personajes pueden ser actualizados diariamente y dar a la persona con discapacidad visual la opción de acceder a información que puede no haber obtenido mientras consumía los capítulos de la telenovela o serie.

3.3.9 Con relación a los elementos visuales verbales

Se recomienda que los elementos visuales verbales tales como créditos, textos, títulos, subtítulos e intertítulos, sean leídos. Los créditos iniciales muchas veces son exhibidos simultáneamente a las imágenes de la película. Leerlos en ese momento podría perjudicar la comprensión del filme, pues pueden estar siendo mostradas escenas importantes relativas a la trama. Por lo tanto, su lectura se debe hacer en el momento en que no se superponga a la AD de escenas. La lectura puede suceder de forma continua luego del inicio, o en su defecto, al final del producto.

3.3.10 Con relación a la identificación de sonidos

Es preciso referenciar la fuente sonora, es decir, identificar el origen del sonido. Por ejemplo, no es necesario identificar el ladrido de los perros, pero sí la localización del perro que ladra: “perros ladran fuera de la casa”.

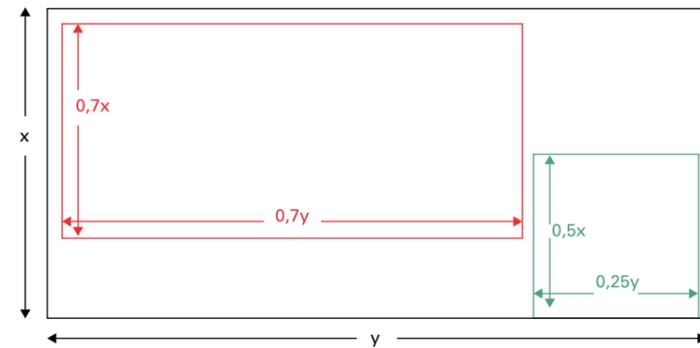


**4.
Orientaciones
para la elaboración
de la ventana de
interpretación en Lengua
de Señas**

4.1 Cuestiones técnicas sobre la elaboración de la ventana de interpretación en Lengua de Señas para películas y programas de TV

4.1.1 Espacio de Lengua de Señas Brasileña en la pantalla

Para garantizar la visibilidad de la traducción en Lengua de Señas y no comprometer el consumo del producto audiovisual en la exhibición en cines, se recomienda respetar las proporciones que se presentan debajo:



Descripción del Cuadro 1: La figura mayor es un rectángulo con el lado menor “x” y el lado mayor “y”. Dentro de este, hay otro rectángulo 70% menor, que está posicionado en la esquina superior izquierda, dejando un espacio debajo y a la derecha. La medida del lado menor es de 0,7x y la del lado mayor es de 0,7y. Dentro de esta figura, se encuentra el título: “Producto Audiovisual”. En el espacio a la derecha del rectángulo mayor hay un cuadrado posicionado en la esquina inferior, cuya medida de lado es 0,5x y de base 0,25y. Dentro del cuadrado, se encuentra el título: “Espacio de Lengua de Señas”.

Este efecto es posible aplicando la técnica de Picture-in-Picture (PIP), también conocida como superposición de videos. Esta técnica permite adicionar, al video principal, la grabación de la traducción en Lengua de Señas.

En el caso de la exhibición para TV, es importante respetar las medidas presentadas por la Associação Brasileira de Normas Técnicas (Asociación Brasileña de Normas Técnicas), a través de la Norma NBE 15290:2005, que

contiene un apartado exclusivo sobre “Accesibilidad comunicacional en la televisión”. Dentro del ítem 1.3 titulado “recorte” o “wipe” (en inglés), se presentan una serie de indicaciones sobre cómo proceder con la imagen del intérprete de Lengua de Señas cuando este está en el recorte. Los siguientes patrones deben ser respetados:

- la altura de la ventana debe ser, como mínimo, la mitad de la altura de la pantalla del televisor;
- el largo de la ventana debe ocupar, como mínimo, la cuarta parte del largo de la pantalla del televisor;
- siempre que sea posible, el recorte debe estar localizado de modo que no quede cubierto por la franja negra del subtítulo oculto;
- cuando haya necesidad de desplazar el recorte dentro de la pantalla del televisor, debe haber continuidad en la imagen de la ventana.

Es necesario destacar la importancia de la reducción del espacio en pantalla del producto audiovisual. En una investigación desarrollada por Vieira (2012), cuyo objetivo era analizar la accesibilidad que las personas sordas tenían al utilizar la ventana de Lengua de Señas o el subtítulo en un determinado medio, los usuarios destacaron la ventana de Lengua de Señas como el medio lingüístico de accesibilidad más adecuado, pero hicieron consideraciones al respecto de su tamaño. Algunos afirmaron que, en la mayoría de los programas en los que hay ventana de Lengua de Señas, su tamaño no permite una buena visualización de las posiciones y los movimientos de las manos.

Al optar por reducir el espacio del producto audiovisual, el objetivo es ofrecer la ventana de Lengua de Señas de forma más amplia y con una visualización más “clara”, sin interferencias visuales de fondo.

De esta forma, esta guía propone una ventana de Lengua de Señas cuyas medidas respeten y auxilien en el proceso de accesibilidad de la persona sorda a la información ofrecida por el medio.

4.1.2 Recorte

El recorte o espacio de la ventana debe ser preservado, sin que haya ninguna interrupción o encubrimiento por parte de imágenes o subtítulos.

4.1.3 Posición de la ventana

La ventana debe posicionarse a la izquierda de la pantalla (a la derecha del espectador) y no debe ser superpuesta por símbolos u otras imágenes.

Observación: El logotipo de la emisora u otro símbolo debe estar dentro del área del producto audiovisual con las debidas proporciones.

En caso de que haya largos períodos sin diálogos en la producción audiovisual, la ventana puede ser retirada de la pantalla y repuesta cuando recomienzen los diálogos, utilizándose los recursos de *fade in* y *fade out*. No es aconsejable, sin embargo, que sea retirada si hubiese cortos períodos sin diálogo, pues la inserción y retirada intermitentes acaban por causar ruido en la información y pueden perjudicar la atención.

4.1.4 Iluminación

Es necesario utilizar dos puntos de iluminación para el intérprete: uno de forma frontal, en diagonal y en la parte superior, y el otro encima de la cabeza para eliminar todas las sombras que pueda haber en la tela de fondo o en el intérprete.

4.1.5 Plano de fondo del área de traducción

El plano de fondo deberá ser de color azul o verde, en tonalidad compatible para la aplicación de la técnica chroma key. Su utilización es importante para posibilitar que se retire por completo el fondo del video de forma digital, y viabilizar la inserción, también digital, de cualquier imagen de relleno en caso de que sea necesario.

4.1.6 Encuadre del intérprete

La posición de la cámara debe tener la siguiente configuración:

- Parte superior: el borde superior del encuadre

debe localizarse entre 10 y 15 centímetros por encima de la cabeza del TILS.

- Parte inferior: el borde inferior del encuadre debe localizarse, aproximadamente, a 5 centímetros por debajo del ombligo del TILS.
- Parte lateral: para los noticieros, exhibiciones de audiencias y documentales, coincidimos con las medidas laterales para la grabación de traducción aportadas en el artículo científico de Marques y Olivera (2012), que indica el espacio máximo a partir de la posición de los codos en el momento en que los dedos medios se tocan frente al pecho. No obstante, para filmes, telenovelas, miniseries y series, sugerimos que el espacio de señalización tenga diez centímetros más para cada lado de los codos, puesto que el TILS tiene que traducir múltiples personajes en escenas mucho más dinámicas, exigiendo así un espacio mucho más extenso.

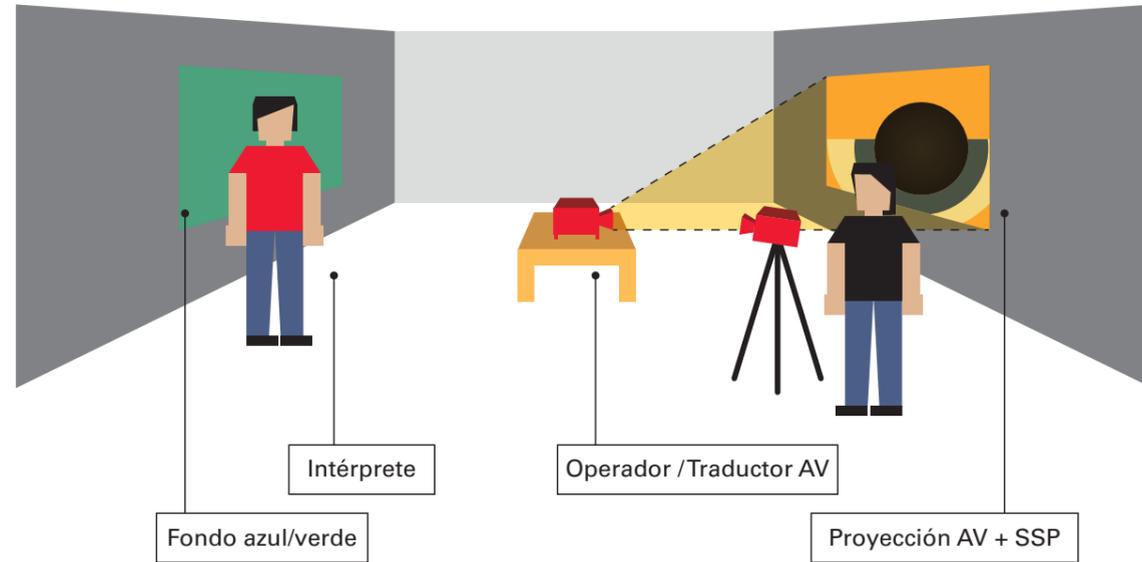
De ninguna manera la grabación se exhibirá con cortes en las manos, los brazos y la cabeza del TILS.

4.1.7 Posicionamiento del intérprete y recursos necesarios

Descripción del cuadro 2: Imagen en blanco y negro con leyendas que indican el posicionamiento de los ítems de la figura. En un estudio, una operadora de cámara filma a un intérprete. El intérprete está del lado izquierdo, parado delante de un cuadro con indicación del color de fondo, que debe ser azul o verde. Frente al intérprete, a una distancia de aproximadamente 3 metros (en la escala de la figura), la operadora de cámara (traductora AV) lo filma. A su costado y fuera del alcance de la cámara, hay un proyector que emite hacia la pared que está frente al intérprete, las imágenes del producto audiovisual a ser interpretado.

Se debe garantizar al TILS el retorno visual de la traducción. Este puede ser realizado por una proyección u otra técnica que garantice la indicación y corrección de posibles efectos de espejo.

El TILS deberá contar con una estructura técnica mínima para la ejecución del trabajo. Además de la iluminación anteriormente mencionada, necesitará también:



Cuadro 2

1) El uso de una filmadora de altísima resolución para que los matices de sus manos y dedos no se pierdan debido a la calidad de imágenes de baja resolución.

2) Dos monitores de retorno. Uno para visualización de la escena del filme o programa a ser traducido. Otro para su propia visualización y para observar el encuadre correcto, postura y cabello, entre otros aspectos. Es necesario enfatizar que las imágenes exhibidas en los monitores de retorno estén espejadas, para garantizarle al TILS la rápida marcación del espacio *Token* y *Subrogado*¹ de forma más precisa y sin titubeos.

4.1.8 Plano de filmación

El plano de filmación debe privilegiar la visualización del tronco, brazos, manos y cabeza del TILS, conforme a lo especificado en el ítem 4.1.6 de este manual.

4.1.9 Vestuario

Según Rosso y Olivera (2012), para la señalización se deben usar camisas o camisetas con mangas cortas o largas. Asimismo, el escote no debe ser abierto, no deben tener estampados, formas, rayas, botones ni bolsillos. Tratándose de un producto audiovisual, estamos de acuerdo con estos autores en sugerir que las personas de piel clara usen color negro y las personas de piel oscura, usen color gris. Rosso y Olivera incluso señalan que, para la interpretación de artículos científicos, se establece la siguiente orientación: a) las personas de piel clara deben utilizar camisas de color azul marino para los títulos, de color negro para los textos y de color rojo para las citas; b) las personas morenas o negras, deben utilizar camisas de color beige para los títulos, de color gris para los textos y de color rojo para las citas. Entendemos que las determinaciones (a y b) se aplican únicamente para la elaboración de artículos científicos y no para las producciones de ventana de Lengua de Señas, debido al retorno de imágenes que existe en este tipo de traducción accesible.

¹ Según Bolgueroni y Viotti (2013), el espacio token resulta de la integración conceptual entre una ubicación del espacio signante, que es parte del espacio real, y una entidad de la historia. Por otro lado, el espacio subrogado resulta de la integración conceptual entre las partes del cuerpo del intérprete –que pertenecen al espacio real– y las entidades pertenecientes al espacio del evento.

4.2 Cuestiones lingüísticas sobre la elaboración de la ventana de interpretación en Lengua de Señas para películas y programas de TV

4.2.1 Con relación al uso del lenguaje

Se recomienda realizar elecciones léxicas y terminológicas teniendo en consideración los aspectos culturales y lingüísticos de la lengua de origen.

Sobre el lenguaje infantil, se hace necesario observar el nivel lingüístico que utiliza la lengua de origen y respetar el patrón de uso para la lengua de destino.

4.2.2 Con relación al uso de la dactilología

La dactilología es el alfabeto manual en una representación ortográfica del lenguaje oral (PADDEN, 1998). El uso de la dactilología tiene como foco, según Wilcox (1992), representar una palabra en la lengua de origen, nombres propios, lugares, cuando no existe una seña convencional en la lengua de destino. También es utilizada para representar acrónimos o abreviaciones.

4.2.3 Con relación al uso de deícticos

Se hace necesario que el traductor utilice deícticos para la marcación de los personajes, con el propósito de explicitar las indicaciones espaciales. Según Moreira (2007), las personas sordas usan el espacio físico para organizar sus discursos y crear una representación mental de los referentes que son indicados por las señas deícticas. En las lenguas de señas, la deixis de una persona es realizada substancialmente, según el autor, por medio de dos tipos de señas de indicación: los pronombres personales y los verbos indicativos. Para la traducción, delimitar ese espacio significa representar, por medio del espacio, a los personajes presentes en el medio traducido. Se hace necesario, en el proceso de reflexión y corrección de la traducción hecha, analizar si los deícticos coinciden con los espacios utilizados por los personajes en el medio.

4.3 Cuestiones de traducción sobre la elaboración de la ventana de interpretación en Lengua de Señas para películas y programas de TV

4.3.1 Con relación a la formación del Traductor Intérprete de Lengua de Señas

Es necesario que el TILS sea certificado por el Examen Nacional para Certificación de Proficiencia en Traducción e Interpretación de Libras/Lengua Portuguesa–ProLIBRAS. El examen certifica a personas sordas u oyentes hablantes, capacitados, con alto nivel en Lengua de Señas Brasileña–Libras.

4.3.2 Con relación a los procedimientos técnicos de traducción

Con base en los estudios realizados por Barbosa (1990), es posible categorizar los procedimientos utilizados en la traducción a partir del grado de divergencia entre la lengua original y la lengua de traducción. A partir de ese análisis, se distribuye el proceso de traducción en cuatro ejes:

1) Convergencia del sistema lingüístico, de la realidad extralingüística y del estilo, representada por:

a) Traducción palabra por palabra, realizada cuando es posible mantener el orden sintáctico de los elementos de la lengua de origen en la lengua de destino.

b) Traducción literal, que conserva la misma estructura semántica, adecuando apenas la morfosintaxis de la lengua de origen en la lengua de destino.

2) Divergencia del sistema lingüístico, representada por:

a) Trasposición, en la cual el significado expresado en el texto original por un significante de una categoría gramatical, pasa a ser expresado en el texto traducido por un significante de otra categoría gramatical, sin que sea alterado el mensaje original. Esta trasposición puede ser obligatoria o facultativa.

b) Modulación, que consiste en reproducir un mensaje original en la traducción bajo un punto de vista diverso, reflejando una diferencia en la manera en que las lenguas interpretan la realidad.

c) Equivalencia, que consiste en sustituir un segmento del texto original por otro que no lo traduce literalmente, pero le es funcionalmente equivalente. Es aplicado a elementos cristalizados de la lengua, como clichés, expresiones idiomáticas, proverbios, dichos populares, etc.

3) Divergencia del estilo, representada por:

a) Omisión, que consiste en cortar elementos innecesarios o excesivamente repetitivos del texto en la lengua de origen, desde el punto de vista de la lengua de destino.

b) Compensación, cuando un recurso estilístico de la lengua de origen no puede ser reproducido en el mismo punto en la lengua destino, y el traductor usa otro, de efecto equivalente, en otro punto del texto. La compensación puede ser usada con juegos de palabras, por ejemplo, cuando estos no pudieren ser efectuados con el mismo grupo de palabras. De esa forma, el texto queda equilibrado estilísticamente.

c) Reconstrucción de frases, que realiza una reorganización de las oraciones y frases del original en la traducción.

d) Mejorías, que consiste en no repetir en la traducción, errores cometidos en la lengua de origen.

e) Explicitación, que consiste en la ampliación de palabras o términos para que la información sea más clara.

4) Divergencia de la realidad extralingüística representada por:

a) Transferencia, que consiste en la introducción del material textual de la lengua de origen.

b) Explicación, que consiste en una traducción que realiza explicación de extranjerismos o términos.

c) Adaptación, utilizada donde se hace necesario adaptar la lengua de origen cuando esta no existe en la realidad extralingüística de los hablantes de la lengua de destino.

4.3.3 Con relación al uso del espacio para el proceso de generación de sentido

Para la referenciación de los personajes, es necesario utilizar el movimiento del cuerpo para la marcación del lugar de señalización, del espacio, de la indicación y de la dirección. Tales aspectos son relevantes en la introducción de referentes del discurso (AQUINO, 2014). De esta forma, le corresponde al traductor la lectura y atribución de sentido de la pantalla para construir un mejor efecto de espacialidad de la Lengua de Señas.



**5.
Orientaciones para
la elaboración de
subtítulos para personas
sordas e hipoacúsicas
(SPS)**

5.1 Cuestiones técnicas

Antes de que comencemos a discutir sobre cómo se hace un subtítulo para personas sordas (en adelante SPS), es importante describir cómo se elabora un subtítulo para oyentes. Sostenemos que el SPS, de acuerdo con la mayoría de los investigadores europeos (IVARSSON y CARROLL, 1998; KARAMITROGLOU, 1998; DÍAZ CINTAS y REMAEL, 2007; NEVES, 2007), tiene parámetros semejantes a los que fueron pensados para los espectadores oyentes.

En Brasil, por lo menos en lo que se refiere a la televisión, los parámetros son pensados de forma diferente dependiendo del público. Estos parámetros son de orden técnica, lingüística y de traducción. Para los oyentes, un subtítulo debe tener un máximo de dos líneas, un número de caracteres compatible con la velocidad de lectura del espectador, estar normalmente en el centro de la pantalla y ser exhibido en bloque. Dependiendo de la velocidad de los diálogos de la producción audiovisual, el subtítulo precisa ser editado para que el espectador pueda leerlo, mirar las imágenes y escuchar el audio. Todo eso en el transcurso de segundos y milésimas de segundos.

Para las personas sordas e hipoacúsicas, los subtítulos no siguen este patrón. Algunas veces, estos se exhiben en tres líneas o más, con una densidad léxica que no permite que el espectador tenga tiempo de armonizar imágenes y subtítulos. Además, incluyen también la traducción de los sonidos y la identificación del hablante.

Esta guía describe el subtítulo aconsejado por investigadores del área, tanto nacionales como internacionales, considerando cuál sería el más accesible para el público brasileño (FRANCO y ARAÚJO, 2003; ARAÚJO, 2004, 2005, 2007, 2008 e 2009; ARAÚJO y NASCIMENTO, 2011; CHAVES y ARAÚJO, 2014; ARAÚJO y ASSIS, 2014). Por motivos didácticos, aquí describiremos separadamente los patrones técnicos, lingüísticos y de traducción. Como se verá más adelante, todos estos patrones deben ser pensados simultáneamente al momento de subtítular.

En lo que refiere a las cuestiones técnicas, se discutirá aquí el número de líneas, la velocidad, el formato, la localización (inicio y final de los subtítulos), la duración,

las convenciones y la posición, parámetros característicos de cualquier tipo de subtítulo. Para el SPS, incluso tenemos las informaciones adicionales, que son aquellas dependientes del canal auditivo. Estas, algunas veces, es necesario traducirlas. Dichas informaciones adicionales están relacionadas con la traducción de los efectos sonoros, con la identificación de los hablantes, los elementos suprasegmentales y la información contextual.

Las empresas de subtítulo del mundo entero adoptan la misma estrategia en lo que se refiere al número de líneas: son utilizadas un máximo de dos líneas, las cuales deben tener, como máximo, 37 caracteres cada una. Esa es la medida usada en Europa en la llamada regla de los seis segundos. D'Ydewalle et al. (1987) testeó esa regla de forma experimental y sus resultados comprobaron ese presupuesto. Más allá de que el sistema americano de *closed caption* utilizado en Brasil posibilite la exhibición de un subtítulo en más de dos líneas para el SPS, corroboramos la posición de D'Ydewalle et al. (1987). Un subtítulo con más de dos líneas puede perjudicar el movimiento de desviación, en el cual el espectador lee los subtítulos y mira las imágenes para poder armonizarlos, y así consumir cómodamente un producto audiovisual. Cualquier esfuerzo mayor en la lectura puede perjudicar esa armonización.

Para una buena recepción, es preciso que la velocidad de lectura de un subtítulo sea compatible con la velocidad del diálogo que este traduce. De acuerdo con la regla europea de los seis segundos y con los estudios de D'Ydewalle et al. (1987), existen tres velocidades en las cuales un espectador puede consumir cómodamente un producto audiovisual: 145, 160 o 180 palabras por minuto (ppm). Siempre que la velocidad de los diálogos sea mayor que 180 ppm, se deberá editar el subtítulo para que el espectador pueda mover los ojos desde el mismo hacia la imagen. Díaz Cintas y Remael (2007) transformaron esas medidas en caracteres por segundo para ajustarlas a la tarea del traductor de subtítulos, de ahora en adelante denominado subtítular. Estos autores construyeron tres tablas que incluyen la velocidad en palabras por minuto y el tiempo dividido en caracteres por segundo de acuerdo con los frames o fotogramas del filme donde aparece el subtítulo (DÍAZ CINTAS y REMAEL, 2007).

Tabla 1: Relación caracteres por segundo en la regla europea

	Segundos: fotogramas	Caracteres								
145 palabras por minuto	01:00	16	02:00	29	03:00	44	04:00	58	05:00	71
	01:04	17	02:04	32	03:04	46	04:04	60	05:04	71
	01:08	18	02:08	34	03:08	48	04:08	62	05:08	73
	01:12	20	02:12	36	03:12	50	04:12	64	05:12	73
	01:16	23	02:16	38	03:16	52	04:16	65	05:16	74
	01:20	25	02:20	40	03:20	54	04:20	67	05:20	74
160 palabras por minuto	Segundos: fotogramas	Caracteres								
	01:00	17	02:00	31	03:00	48	04:00	63	05:00	75
	01:04	18	02:04	34	03:04	50	04:04	65	05:04	75
	01:08	20	02:08	37	03:08	53	04:08	67	05:08	76
	01:12	23	02:12	40	03:12	56	04:12	69	05:12	76
	01:16	26	02:16	42	03:16	58	04:16	71	05:16	77
	01:20	28	02:20	44	03:20	60	04:20	73	05:20	77
								6:00	78	
180 palabras por minuto	Segundos: fotogramas	Caracteres								
	01:00	17	02:00	35	03:00	53	04:00	70	05:00	78
	01:04	20	02:04	37	03:04	55	04:04	73	05:04	78
	01:08	23	02:08	39	03:08	57	04:08	76	05:08	78
	01:12	26	02:12	43	03:12	62	04:12	76	05:12	78
	01:16	28	02:16	45	03:16	65	04:16	77	05:16	78
	01:20	30	02:20	49	03:20	68	04:20	77	05:20	78
								6:00	78	

Fuente: Díaz Cintas y Remael (2007), p. 97-99.

Por ejemplo, para un enunciado que dura un segundo y que aparece en el fotograma 20, el subtítulo puede tener hasta 25, 28 o 30 caracteres si la velocidad deseada fuese de 145, 160 o 180 ppm, respectivamente. Lo ideal es mantener un patrón dependiendo del tipo de público que se quiera alcanzar. Las primeras investigaciones con subtítulo para personas sordas en Brasil (FRANCO y ARAÚJO, 2003; ARAÚJO, 2004, 2005, 2007 y 2008) señalaban la preferencia de las personas sordas por un subtítulo con una velocidad baja (145 ppm). Mientras tanto, otra investigación realizada en cuatro regiones de Brasil con 34 personas sordas, mostró que los filmes con subtítulos con velocidades más altas también tendrían una

buena recepción si estos presentaran una segmentación más adecuada (ARAÚJO y NASCIMENTO, 2011). Más adelante, será discutida esta cuestión.

En lo que respecta al formato, el subtítulo puede presentarse de tres formas. En la primera, son exhibidos casi el mismo número de caracteres para las dos líneas, teniendo un formato semejante a un rectángulo. En la segunda y la tercera, aparecen más caracteres en la línea de arriba o en la de abajo, teniendo un formato semejante a una pirámide invertida o una pirámide normal. (ARAÚJO y ASSIS, 2014).

Cuadro 1: Formatos de subtítulo

Formato	Subtítulos
En forma de rectángulo.	El guardia me paró por causa de una tontería, la chapa que cayó.
En forma de pirámide invertida con la línea de arriba mayor a la línea de abajo.	Una cazuelita de porotos, un lomito.
En forma de pirámide con la línea de arriba menor a la línea de abajo.	[Deolinda] ya imaginaba, por eso hizo la cazuelita hoy temprano.

Fuente: Araújo y Assis, 2014.

La localización consiste en la determinación de los tiempos de entrada y salida de un subtítulo. La localización debe intentar seguir los ritmos con los que se habla en el filme y la actuación de los actores, teniendo en consideración las pausas, las interrupciones y otros elementos prosódicos que caracterizan los diálogos de una película. Los enunciados largos, en la mayoría de los casos, podrán ser divididos en varios subtítulos, mientras que los enunciados cortos pueden ser agrupados para evitar el estilo telegráfico (DÍAZ CINTAS y REMAEL, 2007).

Una buena localización de un subtítulo sucede cuando se consigue obtener el exacto sincronismo con los diálogos del filme. Se puede realizar con el apoyo de un cronómetro, conocido en el área como TCR (Time Code Reader), que localiza los diálogos del filme por la referencia de horas, minutos, segundos y fotogramas o cuadros. La Figura 1 muestra un filme con TCR.

Descripción de la Figura 1: Un gato blanco y peludo abarca casi toda la pantalla de fondo negro. En la parte superior de la pantalla, el TCR.

A través del TCR, vemos que la imagen del gato aparece con una hora, veinte minutos, cuarenta y tres segundos y se encuentra en el primer cuadro. Los fotogramas marcan la velocidad del filme, que en el caso del cine es normalmente de 24 fotogramas por segundo, mientras que en la TV y el DVD giran en torno a 29 fotogramas por segundo. Como veremos más adelante, es posible hacer esa sincronización sin el TCR, por medio de un software libre de subtulado.

Figura 1: Ejemplo de TCR



Fuente: Archivos del Laboratorio de Traducción Audiovisual - LATAV (UECE).

Las medidas contenidas en la tabla 1 garantizan un subtulado que tenga una duración compatible con la velocidad de lectura del espectador, permitiendo que se tenga tiempo de leer y a la vez, no se haga una relectura de los subtítulos. Según la tabla 1, vemos que un subtítulo no puede durar menos de un segundo y no más de seis segundos. En Brasil ese parámetro es aún menor, pues un subtítulo no acostumbra durar más de cuatro segundos.

Como cualquier texto escrito, el subtulado presenta una serie de convenciones léxicas, sintácticas y tipográficas (DÍAZ CINTAS y REMAEL, 2007, p. 102). Algunas de esas convenciones se asemejan a las de cualquier texto, mientras que otras son características del subtulado. Aquí serán discutidas solo las más utilizadas en Brasil,

Cuadro 2: La puntuación en el subtulado

Signo de puntuación	Texto Escrito Convencional	Subtitulado	Ejemplo
Coma	Indica pausa o aclaración	Mismo uso, si la coma está dentro del mismo subtítulo. (Ej.1) Entre subtítulos es innecesaria, porque la transición de un subtítulo a otro ya indica pausa. (Ej. 2)	Ej. 1 En todo caso, voy a mandarte otro artículo. Ej. 2 ¡Uf!!, ya fue complicado para nosotros, que estábamos allí cerca imagino para ti.
Punto Final	Indica fin de pensamiento	Indica que no hay continuación en el subtítulo.	Ej. 3 No tendrá equipamiento para todos.
Dos Puntos	Introduce o anuncia algo.	Mismo uso.	Ej. 4 Nos quedamos con las manos en la cabeza pensando: "¿para dónde voy?"
Comillas	Reproduce las palabras exactas de alguien.	Mismo uso.	Ej. 5 Él dijo: "¿Quieres vender?" Yo dije no.
Exclamación	Da énfasis para indicar rabia, ironía, sorpresa, alegría o disgusto.	Debe ser usado solamente si es extremadamente necesario para que la puntuación no pierda fuerza. La mayor parte de las veces las imágenes ya dan el efecto emotivo.	Ej. 6 ¡Si lo devuelvo, Ruço no me lo deja!
Interrogación	Indica una pregunta.	Mismo uso.	Ej. 7 ¿Estarán intentando adivinar lo que sentimos?
Guión	Indica diálogo.	Indica que dos personas están hablando en el mismo subtítulo. Al contrario del texto escrito convencional, la palabra se pega al guion, porque el espacio cuenta como un carácter.	Ej. 8 -No consigo moverla. -Aguante firme, ¡por el amor de Dios!
Tres puntos	Pensamiento inconcluso.	Generalmente, solo se usa para expresar vacilación.	Ej. 9 Yo...Yo no sé.

Fuente: Archivos de LATAV (UECE).

comenzando con la puntuación. El Cuadro 2 traza una comparación entre el uso de algunos signos de puntuación en textos escritos convencionales y en textos para subtítulo.

Algunos símbolos tipográficos también son usados en el subtítulo como convenciones. Los más comunes son la letra mayúscula y la letra cursiva. Las informaciones escritas que forman parte de la diégesis tienen todo su contenido subtítulo en letras mayúsculas. Además de eso, el título del producto audiovisual también se subtítulo de la misma forma.

La letra cursiva se utiliza para subtítulo voces que provienen de un teléfono, radio, TV, computadora o altoparlante. El subtítulo entero también aparece en cursiva para traducir letras de canciones o voces en off, es decir, aquellas cuyo hablante no puede ser visualizado en escena.

El SPS producido en Brasil hace uso de esas convenciones y de corchetes para señalar las informaciones adicionales, la identificación del hablante y los efectos sonoros. El SPS europeo señala esas informaciones por medio de colores o colocando el subtítulo sobre el hablante. Investigaciones con personas sordas en Brasil (ARAÚJO, 2008; ARAÚJO y NASCIMENTO, 2011) sugirieron que, a pesar de haber tenido una buena recepción, los participantes prefieren la convención a la que ya están habituados, es decir, el uso de corchetes.

Para concluir los parámetros técnicos del subtítulo, se discutirá acerca de la posición del subtítulo en la pantalla. Este normalmente ocupa la parte inferior de la pantalla y toma una posición centralizada. Esa posición es la preferida, porque ocupa menos espacio y facilita el movimiento ocular del espectador cuando pasa del subtítulo a la imagen. En algunas situaciones, son colocados en la parte superior de la pantalla, por ejemplo, cuando aparecen los créditos del filme o cuando el fondo está muy claro, dificultando la visualización.

5.2 Cuestiones lingüísticas

Para elaborar un SPS que posibilite al espectador armonizar imagen y subtítulo, es necesario hacer ediciones lingüísticas además de atender a parámetros técnicos.

Las ediciones lingüísticas son manipulaciones en el texto audiovisual relacionadas con la segmentación de los diálogos en bloques semánticos, la reducción de la información textual y la explicitación de informaciones sonoras que se desprenden del canal auditivo, como los efectos sonoros y la identificación de los hablantes. La segmentación se refiere a la división de los diálogos en bloques semánticos y se debe hacer de forma que cada subtítulo sea fácilmente comprendido en el corto espacio de tiempo en que es exhibido (DÍAZ CINTAS y REMAEL, 2007, p. 172). Los diálogos son distribuidos en subtítulos y la segmentación se da tanto entre las líneas de un mismo subtítulo, es decir, en el quiebre de una línea, como entre subtítulos diferentes. Las orientaciones para segmentar entre líneas y entre subtítulos son las mismas y, según Reid (1990), esa segmentación es realizada por lo visual (basada en los cortes de las escenas), por la retórica (basada en el flujo del diálogo) y por la lingüística (basada en las unidades semánticas y sintácticas). No hay un orden para realizar la segmentación, los tres tipos pueden ser priorizados de acuerdo con las necesidades del traductor y del video. Por lo pronto, y por cuestiones didácticas, comenzaremos la discusión por la segmentación visual, seguida de la retórica y por último la lingüística.

La segmentación visual se relaciona con la distribución del texto basándose en los cortes de las escenas. Por este motivo, se encuentra más relacionada con la localización que con cuestiones lingüísticas. Este tipo de segmentación debe tener en consideración los cortes de cámara, porque cuando cambia la escena, nuestros ojos reconocen ese cambio y esperan que también haya un cambio en el subtítulo. Si al hacer la desviación de la imagen hacia el subtítulo, este sigue siendo el mismo que en la escena anterior, nos tomará más tiempo recalculando y entender esta información, y ciertamente haremos relectura. Para evitar que se invierta más esfuerzo en la relectura de los subtítulos, es importante segmentarlos en el momento del corte de cámara, siempre que el cambio de diálogo coincida con el cambio de escena. De lo contrario, si hay cambio de escena pero no de diálogo, es preferible priorizar la segmentación retórica en detrimento de lo visual. En ese caso, el subtítulo debe permanecer en la escena siguiente.

La segmentación retórica se refiere a la distribución del texto a partir del flujo de los diálogos, es decir que esta debe ocurrir por bloques y cada bloque de diálogo se

debe corresponder con un nuevo subtítulo. Este tipo de segmentación también está relacionada con la localización, específicamente con el sincronismo entre los diálogos y los subtítulos, que toma como base las pausas de los hablantes.

Para Díaz Cintas y Remael (2007), el modo en que los subtítulos están segmentados debe reflejar la dinámica de los diálogos y ayudar a reforzar la sorpresa, el suspenso, la ironía, la vacilación, entre otras características de la lengua hablada. Cuando uno de esos marcadores de la lengua hablada es anticipado o atrasado en el subtítulo, puede haber un quiebre en la expectativa por parte de quien está consumiendo el producto. Si el espectador fuese sordo o hipoacúsico, el atraso o la anticipación de una sorpresa o un suspenso puede desvirtuar las imágenes y perjudicar la experiencia audiovisual, ya que no tendrá las informaciones en el momento exacto en el que están siendo dadas. Es importante en la segmentación retórica, que cada subtítulo tan solo presente información nueva en el momento en que es dada por el hablante o por la banda sonora. En especial, si fuese alguna información relevante

TCR	Diálogo
00:03:21,500 --> 00:03:23,800	Empresario mata a su exmujer en el centro de Fortaleza.

La información a ser subtítulo (“Empresario mata a su exmujer en el centro de Fortaleza.”), dicha en un único bloque, posee 55 caracteres y tiene una duración de 2,3s. Esto indica que tiene una velocidad de habla de 23,9cps. Es un diálogo rápido que necesita ser reducido, ya que está por encima de la velocidad de lectura de 180ppm o 17-18cps (Ver Tabla 1). La reducción será discutida más adelante. En este ejemplo se mostrará solo la segmentación.

Por el número de caracteres, el diálogo no cabe en una única línea y debe ser segmentado en dos, pero ¿en qué parte del texto se debe hacer la segmentación? Primero, vamos a analizar la estructura sintáctica y semántica de esta información. La oración está compuesta por cuatro sintagmas, siendo un sintagma nominal “empresario”, un sintagma verbal “mata”, otro sintagma nominal “exmujer”

para el filme, como es el caso de secretos y revelaciones, o la música de suspenso.

La segmentación lingüística, de acuerdo con los estudios del grupo de investigación LEAD Legendagem e Audiodescrição (Subtítulo y Audiodescripción) de la Universidad Estatal de Ceará-UECE, es uno de los principales parámetros del subtítulo que rige a los demás, conjuntamente con el parámetro de la velocidad. La distribución de los diálogos en subtítulos debe hacerse por bloques, con base en las unidades semánticas y sintácticas, y debe reforzar la cohesión y la coherencia de los subtítulos. La segmentación ocurre tanto en el salto de línea de un mismo subtítulo, como entre subtítulos diferentes. Para Karamitroglou (1998), el proceso se debe dar en el más alto nivel sintáctico posible y, si un bloque de información no cubre una única línea de subtítulo, el mismo debe ser segmentado en dos líneas para mantener el mayor agrupamiento de carga semántica posible en cada línea. Veamos un ejemplo de cómo segmentar un parlamento en un subtítulo.

y un sintagma preposicional “en el centro de Fortaleza”. Cada uno corresponde a un bloque de información semántica. De esa forma, la segmentación de esa información en dos líneas de subtítulo, debe mantener los sintagmas en su totalidad, respetando su más alto nivel sintáctico, es decir, su carga semántica. Veamos el presente diálogo bien y mal segmentado.

Bien segmentada 1	Bien segmentada 2
Empresario mata a su exmujer / en el centro de Fortaleza.	Empresario mata / a su exmujer en el centro de Fortaleza.

En los ejemplos, la barra lateral derecha (/) representa el salto de línea del subtítulo. En los subtítulos bien segmentados, los 4 sintagmas fueron mantenidos en su totalidad. La disposición de los sintagmas en el subtítulo bien segmentado 1 fue la siguiente: 2 sintagmas en la línea de arriba y 2 en la línea de abajo. A pesar de que las dos opciones están bien segmentadas, manteniendo los sintagmas en su totalidad, la opción 1 es semánticamente más completa, ya que desde el punto de vista de su función sintáctica, concentra sujeto y predicado en la línea

de arriba y el sintagma adverbial en la línea de abajo. También es estéticamente más interesante, ya que posee una geometría rectangular con un número semejante de caracteres en las dos líneas. En el caso de la opción 2, más allá de que no haya quiebre de los sintagmas, existe una división del predicado, “mata / a su exmujer” entre las dos líneas.

Ahora veamos un ejemplo del mismo subtítulo con problemas de segmentación.

Mal segmentada 1	Mal segmentada 2
Empresario mata a su exmujer en / el centro de Fortaleza.	Empresario mata a su / exmujer en el centro de Fortaleza.

En la opción mal segmentada 1, el sintagma preposicional fue quebrado separando la preposición “en” del sustantivo “centro de Fortaleza”. En la opción mal segmentada 2, fue quebrado el sintagma nominal, separando el adjetivo posesivo “su” del sustantivo “exmujer”. La letra en negrita representa los sintagmas quebrados.

Los primeros ejemplos muestran cómo segmentar un diálogo en subtítulos en el más alto nivel sintáctico, manteniendo los sintagmas en su totalidad. Los segundos, enseñan cómo es una segmentación problemática, que quiebra la estructura interna de los sintagmas.

Algunos autores sugieren que, si se quiebran los sintagmas, eso puede exigir más esfuerzo del espectador para recuperar la carga semántica contenida en la información, y esto puede causar perjuicios en la recepción del producto audiovisual (KARAMITROGLOU, 1998; PEREGO, 2008, 2010; ARAÚJO; NASCIMENTO, 2011; CHAVES, 2012; DINIZ, 2012; ASSIS, 2013; GABRIEL, 2013; ARAÚJO, ASSIS, 2014; CHAVES, ARAÚJO, 2014; ARAÚJO, 2015; ARRAES, 2015). Por eso, es importante que la

segmentación de los diálogos ocurra entre los sintagmas y no dentro de ellos.

Los trabajos antes mencionados muestran que los problemas de segmentación pueden ocurrir en los sintagmas verbales, nominales, preposicionales, adjetivales, adverbiales, y en las oraciones coordinadas y subordinadas. En el SPS de filmes brasileños exhibidos en DVD y en TV y en el SPS de telenovelas y series de TV, los problemas de segmentación ocurren con mayor frecuencia en los sintagmas verbales y nominales. En el SPS de documentales exhibidos en TV, los problemas de segmentación ocurren con mayor frecuencia en los sintagmas nominales y preposicionales. Independientemente de la categoría lingüística, esos resultados indican que los problemas de segmentación existen y que se deben resolver, ya que cualquier problema en el subtítulo puede causar mayor esfuerzo en la recepción.

Para una mejor comprensión de la estructura lingüística de los sintagmas y sentencias (oraciones), Castilho (2012)

explica que tanto las oraciones como los sintagmas están compuestos de 3 partes: un núcleo, un especificador, que está a la izquierda del núcleo, y un complemento, que está a la derecha del núcleo. Eso significa que, más allá de que las categorías sean diferentes, poseen un mismo patrón de organización. Lo que distingue a las categorías, entonces, son los constituyentes que conforman el núcleo, especificador y complemento de los sintagmas y oraciones.

Según Castilho (2012), los sintagmas tienen como núcleo: el sustantivo en el caso del sintagma nominal, el verbo en el caso de sintagma verbal (y de la oración), el adjetivo en el caso del sintagma adjetival, el adverbio en el caso del sintagma adverbial y la preposición en el caso del sintagma preposicional. Los especificadores a la izquierda del núcleo pueden ser artículos, pronombres y cuantificadores en el caso del sintagma nominal, verbos auxiliares en el caso del sintagma verbal, adverbios predicativos calificadores en el caso del sintagma adjetival, otros adverbios en el caso del sintagma adverbial, adverbios en el caso del sintagma preposicional y el sujeto en el caso de la oración. En cuanto a los complementos a la derecha del núcleo, pueden ser otros sintagmas en el caso de sintagmas y oraciones.

De acuerdo con las investigaciones de LEAD, los problemas de segmentación en el SPS ocurren en sintagmas y oraciones a partir del quiebre de los constituyentes de los especificadores, los núcleos y los complementos. Estos problemas fueron encontrados con frecuencia en 14 estructuras lingüísticas diferentes, dando origen a 14 tipos de problemas de segmentación lingüística presentados en los Cuadros 3, 4, 5 y 6. En estos, se darán ejemplos de problemas de segmentación en cada una de las 14 estructuras lingüísticas, extraídos de subtítulos para personas sordas e hipoacúsicas exhibidos en la TV brasileña. Haremos una propuesta de resegmentación solamente con base en el parámetro de segmentación lingüística, sin tener en consideración los demás parámetros. A pesar de ser indisociables, los parámetros serán divididos con fines de evidenciar solamente la segmentación lingüística. Más adelante, en la discusión de las cuestiones de traducción, habrá una integración de todos los parámetros técnicos y lingüísticos del SPS aquí discutidos.

En los Cuadros 3, 4, 5 y 6, la primera columna presenta las siguientes informaciones: las categorías lingüísticas en las cuales son encontrados los problemas de segmentación, el tipo de problema de segmentación, la codificación conforme la definición del grupo LEAD para el análisis de los problemas de segmentación y un comentario respecto a ese problema. La segunda columna presenta los subtítulos con problemas de segmentación y su respectiva propuesta de resegmentación. En los ejemplos a continuación, lo escrito en negrita representa el sintagma quebrado.

Cuadro 3: Problemas de segmentación del sintagma nominal

Tipos de problema de segmentación	Subtítulos con problemas / subtítulos resegmentados
Sintagma Nominal <SN_especif+SN> Hay un quiebre del sintagma nominal por la separación del especificador “NUESTRO” y el sintagma nominal “NOVIAZGO”	Ej. 1 BASTA DE ESCONDER NUESTRO NOVIAZGO , LAÍS. ¡LA VIDA ES AHORA! BASTA DE ESCONDER NUESTRO NOVIAZGO, LAÍS. ¡LA VIDA ES AHORA!
Sintagma Nominal <SN_sust+SAdj> Hay un quiebre del sintagma nominal por la separación del sustantivo “PREPARACIÓN” y el adjetivo “FÍSICA”	Ej. 2 [TUFÃO] SÍ, SOLO QUE LA PREPARACIÓN FÍSICA NO ES BUENA. [TUFÃO] SÍ, SOLO QUE LA PREPARACIÓN FÍSICA NO ES BUENA.
Sintagma Nominal <SN_sust+SP> Hay un quiebre del sintagma nominal por la separación del sustantivo acompañado de la preposición “DE LA CIUDAD” y el sintagma preposicional “DE RIO FUNDO”, que tiene valor adjetivo.	Ej. 3 ÉL ES DE LA CIUDAD DE RIO FUNDO , MINAS. ÉL ES DE LA CIUDAD DE RIO FUNDO, MINAS.
Sintagma Nominal <SN_núcleo> Hay un quiebre del sintagma nominal por la separación del núcleo del SN, o nombre propio “PEDRO FONSECA”	Ej. 4 ÉL ARDE DE DESEO POR MÍ. ¿NO ES ASÍ, PEDRO FONSECA? ÉL ARDE DE DESEO POR MÍ. ¿NO ES ASÍ, PEDRO FONSECA?

Fuente de los subtítulos en portugués: Archivos de LATAV (UECE).

En el Cuadro 3 se presentan los problemas de segmentación del sintagma nominal, en el cual hay un quiebre entre especificador y núcleo “**nuestro/noviazgo**”, entre el núcleo y el complemento “**preparación/física**”, “**de la ciudad/de Río Fundo**”; y dentro del núcleo “**Pedro/Fonseca**”. Las propuestas de resegmentación del sintagma nominal unieron los constituyentes de los sintagmas, es decir, los especificadores, núcleos y complementos, de modo que quedaran juntos en la misma línea de subtítulo. En el ejemplo 1, el especificador “nuestro” fue transferido a la línea de arriba del subtítulo. En el ejemplo 2, el adjetivo “física” también se subió a la línea de arriba. En el ejemplo 3, el sustantivo antecedido por la preposición

“de la ciudad” permaneció en la misma línea junto con el sintagma preposicional “de Río Fundo”, que cumple una función adjetiva, y por eso califica y da más detalles acerca del sustantivo. En el ejemplo 4, el núcleo del sintagma nominal, el nombre propio “Pedro Fonseca”, permaneció junto en la línea de abajo del subtítulo.

Se verá a continuación, en el Cuadro 4, la resegmentación de los problemas del sintagma verbal.

En el Cuadro 4 se presentan los problemas de segmentación del sintagma verbal, en el que hay un quiebre entre el especificador y el núcleo “quería/

Cuadro 4: Problemas de resegmentación del sintagma verbal

Tipos de problema de segmentación	Subtítulos con problemas / subtítulos resegmentados
Sintagma Verbal <SV_compuesto> Hay un quiebre del sintagma verbal por la separación de los verbos “QUERÍA” y “TRAER”	Ej. 5 YO NO LES QUERÍA TRAER PROBLEMAS A USTEDES. YO NO LES QUERÍA TRAER PROBLEMAS A USTEDES.
Sintagma Verbal <SV_verbo+SAdv> Hay un quiebre del sintagma verbal por la separación del adverbio “NO” y el sintagma “PUEDEN HACER”	Ej. 6 [JORGE] ELLOS NO PUEDEN HACER ESO . [JORGE] ELLOS NO PUEDEN HACER ESO.
Sintagma Verbal <SV_verbo+SP> Hay un quiebre del sintagma verbal por la separación del verbo “PARE” y el sintagma preposicional “DE DEFENDER”	Ej. 7 [JEZEBEL] ¡AHORA, PARE DE DEFENDER A BERNADETE! ¡ESA HIJA SOLO METRAE DISGUSTOS! [JEZEBEL] ¡AHORA, PARE DE DEFENDER A BERNADETE! ¡ESA HIJA SOLO METRAE DISGUSTOS!
Sintagma Verbal <SV_(verbo)+prep+SV> Hay un quiebre del sintagma verbal por la separación del verbo “VOY” y la preposición “A” + SINTAGMA VERBAL “MANDARTE”	Ej. 8 ENTODO CASO, VOY A MANDARTE OTRO ARTÍCULO. ENTODO CASO, VOY A MANDARTE OTRO ARTÍCULO.

Fuente de los subtítulos en portugués: Archivos de LATAV (UECE)

traer”, “no/pueden hacer”, “voy/a mandarte”; y entre el núcleo y el complemento “pare/de defender”. Las propuestas de resegmentación en el sintagma verbal unen especificadores, núcleos y complementos de modo que estos queden juntos en la misma línea de subtítulo. En el ejemplo 5, el sintagma verbal compuesto, cuyo especificador es el verbo auxiliar “quería”, y el núcleo del sintagma verbal, el verbo principal “traer”, permanecen juntos en la línea de arriba del subtítulo. En el ejemplo 6, el adverbio “no” y los verbos auxiliar y principal “pueden

hacer”, ocupan la misma línea de subtítulo. En el ejemplo 7, el verbo “pare” se unió al sintagma preposicional “de defender” en la línea de arriba del subtítulo. En el ejemplo 8, el especificador, el verbo “voy”, y el pronombre oblicuo acompañado del sintagma verbal “a mandarte”, permanecen unidos en la línea de arriba del subtítulo.

Se verá en el Cuadro 5 la resegmentación de los subtítulos de los demás sintagmas: preposicional, adjetival y adverbial.

Cuadro 5: Problemas de segmentación de los sintagmas Preposicional, Adjetival y Adverbial

Tipos de problema de segmentación	Subtítulos con problemas / subtítulos resegmentados
<p>Sintagma Preposicional <SP_prep+SN> Hay un quiebre del sintagma preposicional por la separación de la preposición “CON” y el sintagma nominal “AQUEL ESTAFADOR”.</p>	<p>Ej. 9</p> <p>DESPUÉS, USTED CASI SE CASA CON AQUEL ESTAFADOR DE SEBASTIÁN.</p> <p>DESPUÉS, USTED CASI SE CASA CON AQUEL ESTAFADOR DE SEBASTIÁN.</p>
<p>Sintagma Preposicional <SP_prep+SV> Hay un quiebre del sintagma preposicional por la separación de la preposición “DE” y el verbo “SER”.</p>	<p>Ej. 10</p> <p>¿SABÍA QUE TIENE UNA FORMA DE SER MÁS BONDADOSA QUE OLGA?</p> <p>LA PREFIERO A USTED.</p> <p>¿SABÍA QUE TIENE UNA FORMA DE SER MÁS BONDADOSA QUE OLGA?</p> <p>LA PREFIERO A USTED.</p>
<p>Sintagma Adjetival <SAj_especif+SAj> Hay un quiebre del sintagma adjetival por la separación del especificador “MUY” y del sintagma adjetival “EXTRAÑO”.</p>	<p>Ej. 11</p> <p>MAX] EXTRAÑO, NO. MUY EXTRAÑO. MUY EXTRAÑO.</p> <p>[MAX] EXTRAÑO, NO. MUY EXTRAÑO. MUY EXTRAÑO.</p>
<p>Sintagma Adverbial <SAjv_adv+adv> Hay un quiebre del sintagma adverbial por la separación de los dos adverbios “TAN” y “RÁPIDO”.</p>	<p>Ej. 12</p> <p>[CARMINHA] NO TIENE POR QUÉ IR TAN RÁPIDO, ¿NO?</p> <p>[CARMINHA] NOTIENE POR QUÉ IR TAN RÁPIDO, ¿NO?</p>

Fuente de los subtítulos en portugués: Archivos de LATAV (UECE).

En el Cuadro 5 se presentan las propuestas de resegmentación de los sintagmas preposicional, adverbial y adjetival. Los subtítulos resegmentados unen especificadores, núcleos y complementos de modo que estos queden juntos en la misma línea del subtítulo. En el sintagma preposicional hubo un quiebre entre el núcleo y el complemento **“con/aquel**

estafador”, y **“forma/de ser”**. En el sintagma adjetival hubo un quiebre entre el especificador y núcleo **“muy/extraño”**. En el sintagma adverbial hubo un quiebre entre el núcleo y el especificador **“tan/rápido”**. En el ejemplo 9, la resegmentación del sintagma preposicional une la preposición “con” al sintagma nominal “aquel estafador” en la línea de abajo de subtítulo. En el ejemplo

Cuadro 6: Problemas de segmentación en las oraciones subordinada y coordinada

Tipos de problema de segmentación	Subtítulos con problemas / subtítulos resegmentados
<p>Subordinada <SUBORD_conj/pron_rel+oración> Hay un quiebre de la oración subordinada por la separación de la conjunción “DESPUÉS QUE” y el restante de la subordinada “QUEDÉ EMBARAZADA”.</p>	<p>Ej. 13</p> <p>ÉL CAMBIÓ DESPUÉS QUE QUEDÉ EMBARAZADA, YA NO ES EL HOMBRE QUE CONOCÍ.</p> <p>ÉL CAMBIÓ DESPUÉS QUE QUEDÉ EMBARAZADA YA NO ES EL HOMBRE QUE CONOCÍ.</p>
<p>Coordinada <COORD_conj+oración> Hay un quiebre de la oración coordinada por la separación de la conjunción “Y” y el restante de la oración “LO COMPARTO CON OTRAS 15 MUJERES”.</p>	<p>Ej. 14</p> <p>[LURDINHA] PERO, PAULÃO, MI RINCONCITO TIENE REJAS GRANDES Y LO COMPARTO CON OTRAS 15 MUJERES.</p> <p>[LURDINHA] PERO, PAULÃO, MI RINCONCITO TIENE REJAS GRANDES Y LO COMPARTO CON OTRAS 15 MUJERES.</p>

Fuente de los subtítulos en portugués: Archivos de LATAV (UECE)

10, la resegmentación del sintagma preposicional une la preposición “de” y el verbo “ser” en la línea de arriba. En el ejemplo 11, la resegmentación del sintagma adjetival une el especificador “muy” y el adjetivo “extraño” en la línea de abajo. En el ejemplo 12, la resegmentación del sintagma adverbial une los adverbios “tan” y “rápido” en la línea de abajo.

Ahora se verá la propuesta de resegmentación de los subtítulos con problemas de segmentación en las oraciones subordinada y coordinada.

En el Cuadro 6 se presentan las propuestas de resegmentación para las oraciones subordinada y coordinada. Los subtítulos resegmentados unen especificadores, núcleos y complementos, además de la conjunción que une los sintagmas en una oración. En las oraciones hay un quiebre entre conjunción y oración

“después que/quedé embarazada”, **“y/lo comparto con otras 15 mujeres”**. En el ejemplo 13, la resegmentación de la oración subordinada une la conjunción “después que” al resto de la oración “quedé embarazada” en la línea de abajo. En el ejemplo 14, la resegmentación de la oración coordinada une la conjunción “y” a la oración siguiente “lo comparto con otras 15 mujeres,” de modo que quedasen juntas en la misma línea de subtítulo.

Los Cuadros 3, 4, 5 y 6 muestran quiebres diversos en las estructuras internas de los sintagmas y de las oraciones. Además de los problemas de segmentación, los ejemplos muestran cómo realizar una resegmentación manteniendo las estructuras sintáctica y semántica de la lengua.

Continuando con la edición lingüística de los subtítulos, ahora se discutirá la reducción de la información textual en el SPS. Para el traductor, no siempre será posible

transcribir todo aquello que está siendo dicho, pues existe riesgo de que el espectador no aprehenda el contenido, y la armonización entre el subtítulo y la imagen sea perjudicada. Eso se debe al hecho de que no leemos a la misma velocidad con la que oímos, y por ese motivo, no siempre la velocidad de lectura de los espectadores coincide con la velocidad de los diálogos de los programas subtítulos. Por eso, casi siempre es necesario reducir el texto de los subtítulos para que estos tengan velocidades semejantes a las velocidades de lectura de los espectadores. La reducción lingüística está relacionada con el parámetro técnico de la velocidad del subtítulo.

Para entender mejor la reducción textual de los subtítulos, es preciso discutir la relación de esta con el parámetro técnico de la velocidad. Estamos ante 3 medidas de velocidad, estas son: 1) la velocidad de lectura de los espectadores (ver Tabla 1), 2) la velocidad de los diálogos de los programas audiovisuales, que generalmente es mayor de 145ppm, y sobre la que no hay un patrón, pues cada hablante tiene una velocidad de habla espontánea y distinta, 3) la velocidad de los subtítulos, que se mide en caracteres por segundo, por tratarse de la misma unidad

de medida utilizada por los programas de subtítulo. A partir de esas tres medidas de velocidad, es posible comprender que la velocidad de los diálogos debe ser ajustada a la velocidad de lectura. De este modo, los subtítulos deben reducir sus contenidos lingüísticos para ajustarse a las velocidades de 145, 160 y 180ppm, que corresponden respectivamente a 14-15,16 y 17-18cps (Ver Tabla 1).

Cuando el hablante posee una velocidad de habla mayor que 180ppm, es necesario utilizar estrategias de reducción textual para que los subtítulos queden a una velocidad de entre 145 y 180ppm y la recepción no sea perjudicada. La reducción textual puede ser de dos tipos: parcial y/o total. La reducción parcial puede suceder vía condensación, que reformula palabras y/o frases de modo conciso, manteniendo parte del texto de partida. La reducción total puede suceder vía omisión, que elimina palabras y/o frases redundantes, muchas veces irrelevantes para la comprensión del producto audiovisual. A diferencia de la condensación, la omisión excluye completamente palabras y/o frases del texto de partida. Veamos ejemplos de reducción textual.

TCR	Diálogo
00:02:34,604 --> 00:02:36,033	cuando apareció aquella chica

Este diálogo posee 29 caracteres, exhibidos en 1,4 segundos, lo que configura una velocidad de habla de 20,7cps. La velocidad de ese diálogo está por encima de la velocidad de lectura de 180ppm o 17-18cps. En 1,4 segundos de exhibición, el número de caracteres puede variar de 20 a 26. Una reducción de 29 caracteres a 26 no exige tanta edición lingüística; por eso, la condensación demuestra ser más adecuada que la omisión. Veamos una propuesta de condensación: “cuando surgió esa chica”. En esta propuesta, la palabra “apareció” fue sustituida por la palabra “surgió” y “aquella” fue reemplazada por

“esa”, habiendo una reducción de 29 a 23 caracteres. Esta reducción cambia la velocidad a 16,4cps, o 160ppm. Una segunda propuesta de condensación sería: “cuando surgió la chica”. Aquí, se produjo una reducción de 29 a 22 caracteres. Esa reducción fue un poco mayor que la primera y cayó a una velocidad de 15,7cps o 145ppm. Ambas propuestas reducen la velocidad sin excluir palabras, apenas sustituyendo por sinónimos menores.

Otra forma de reducir contenido lingüístico es vía omisión. Veamos un ejemplo:

TCR	Diálogo
00:00:41,211 --> 00:00:44,036	El patrón mandó traer lo que la señora pidió. ¿Puedo entrar?

El diálogo posee 60 caracteres exhibidos en 2,8 segundos, lo que configura una velocidad de habla de 21,4cps, la cual está por encima de 180ppm. En 2,8 segundos de exhibición, el número de caracteres puede variar de 40 a 49. De ese modo, veamos una propuesta de reducción vía omisión: “El patrón mandó traerle lo que pidió. ¿Puedo entrar?”. Hubo una reducción de 60 a 52 caracteres y la velocidad de habla pasó a 18,6cps, alcanzando la velocidad de lectura de 180ppm. Una segunda opción reduciría aún más el contenido lingüístico: “El patrón mandó traerle lo que pidió.” En este caso, las palabras “¿puedo entrar?” fueron excluidas, reduciendo el diálogo a 37 caracteres y alcanzando una velocidad de 13,2cps o menos de 145ppm. Ambas propuestas reducen la velocidad de habla eliminando palabras que no comprometen el contenido lingüístico.

La reducción textual también va a depender de la velocidad que se pretende que tenga el subtítulo. Generalmente, las empresas de subtítulo y los canales de TV por suscripción tienen sus propias normas e informan la velocidad pretendida de subtítulo en caracteres por segundo. En la TV abierta brasileña, los subtítulos con formato *closed caption* no tienen reducción textual. Los subtítulos son transcripciones de los diálogos, es decir, la velocidad de los subtítulos llega a ser mayor que la velocidad de los diálogos porque hay informaciones adicionales que son insertadas. Los resultados de la investigación hecha con personas sordas de cuatro regiones de Brasil (ARAÚJO; NASCIMENTO, 2011) demostraron que estas consiguieron leer subtítulos en las tres velocidades, siendo la de 145ppm la de mejor recepción. En función de esto, los subtituladores pueden emplear la reducción textual para alcanzar la velocidad de 145ppm, lo que corresponde a 14 y 15cps.

En caso de que la velocidad del habla sea mayor que 180ppm y la reducción a 145 ppm no sea viable, esa reducción se puede hacer a 160ppm (16cps) o 180ppm (17 y 18cps). Es importante señalar que los subtítulos de 160 y 180ppm testeados con personas sordas en Brasil, estaban de acuerdo con los parámetros técnicos y lingüísticos del subtítulo, por eso creemos que la recepción fue eficiente. La integración de los parámetros puede proveer buena recepción, así como la armonización de las imágenes y de los subtítulos en las tres velocidades.

Además de la reducción, los subtítulos para personas sordas e hipoacúsicas cuentan con otro parámetro lingüístico, la explicitación, que en lugar de reducir, adiciona informaciones a los subtítulos. La explicitación es característica de cualquier texto traducido. Las investigaciones de Baker (1996) basadas en corpus, sugerían que todo texto traducido tiene la tendencia de explicitar informaciones ya implícitas. Según Perego (2003, 2011), la explicitación tiene una función facilitadora, pues torna el producto de llegada más fácil, simple, brindando más detalles al espectador. Silva (2014) verifica esa función facilitadora en el SPS y concluye que los SPS son más explícitos que los subtítulos para oyentes, pues contienen más informaciones adicionales. Las informaciones adicionales explicitadas en el SPS son las identificaciones de los hablantes y de los efectos sonoros relevantes para el producto audiovisual. En Brasil, estas adiciones son siempre introducidas entre corchetes, como muestran las Figuras 2 y 3.

Figura 2: Identificación del hablante entre corchetes



Fuente: Filme Uma vela para Dario (2009). Archivos de LATAV – UECE.

Descripción de la Figura 2: Fotograma de un filme. En la escena, un hombre de traje oscuro está tumbado en un banco verde de una plaza. Una de sus piernas cuelga para fuera del banco. Cerca de él hay una maleta negra. Un muchacho de bermuda y camiseta, abre el cuello de la camisa del hombre. Una mujer se inclina para hablar con el muchacho. En el subtítulo, de color amarillo, se presenta la indicación “Mujer 1” entre corchetes y enseguida el diálogo: “¿Se encuentra mal?”

Figura 3: Identificación del efecto sonoro entre corchetes



Fuente: Filme *Uma vela para Dario* (2009). Archivos de LATAV – UECE.

Descripción de la figura 3: Fotograma de un filme. En un día soleado, un motociclista cruza una avenida frente a una plaza. En el subtítulo de color amarillo, la indicación “ruido de motor” está entre corchetes.

En el caso de la traducción de música, además de aparecer entre corchetes, también se puede representar por corcheas tal como muestran las Figuras 3 y 4, respectivamente. De acuerdo con Díaz Cintas y Remael (2007), cuando la letra de la música no es relevante para la trama, no hay necesidad de traducirla.

Figura 4: Identificación de música entre corchetes



Fuente: Filme *O Peru de Natal* (2014). Archivos de LATAV – UECE.

Descripción de la Figura 4: Fotograma de un filme. Interior de una iglesia vista desde el fondo. En el frente, el altar de yeso blanco, incrustado en una pared en semicírculo, contrasta con las paredes laterales azules. En el centro, una santa de ropajes blancos. Frente al altar, hay filas de bancos de madera. Pocas personas, concentradas en las primeras filas, ocupan los bancos. En el subtítulo de color amarillo, la indicación “música instrumental” está entre corchetes.

Figura 5: Identificación de música por corchea



Fuente: Filme *Águas de Romanza* (2002). Archivos de LATAV – UECE

Descripción de la Figura 5: Fotograma de un filme. Los gajos secos de un árbol, con algunas pequeñas hojas, contrastan con el cielo azul de pocas nubes al fondo. En el subtítulo, de color amarillo, solo el símbolo de la corchea.

Esta afirmación es corroborada por las investigaciones de Araújo (2008) y Araújo y Nascimento (2011), que indican que solo precisan ser subtítulos los sonidos importantes para el acompañamiento de la trama, o aquellos que influyen en la ambientación de la historia de forma más directa. Si la letra de la música fuese importante para componer la trama, ésta debería ser subtitulada y exhibida en cursiva. De esa forma, la persona sorda puede distinguirla frente a la subtitulación de un diálogo.

La identificación es importante para el SPS, ya que de esa forma las personas sordas e hipoacúsicas pueden distinguir quién está hablando. La presencia de dos

o más personajes en escena, o fuera de ella, puede dificultar esa identificación. Los informantes sordos de las investigaciones de recepción de la UECE (FRANCO y ARAÚJO, 2003; ARAÚJO, 2004, 2007, 2008; ARAÚJO y NASCIMENTO, 2011), afirmaron que era muy difícil distinguir quién estaba hablando en la escena y por eso sugerían que la identificación de los hablantes se hiciese siempre que hubiese un cambio de turno entre los interlocutores. En cuanto a la identificación de los efectos sonoros, es importante porque aporta pistas que ayudan a los espectadores a componer el espacio del filme y, según Juiller (2006), a ambientarse en la escena y tornarla verosímil. Los sonidos son responsables de crear significados en el producto audiovisual.

La identificación de los hablantes puede indicarse por el nombre. Si el hablante no tiene nombre, puede ser identificado por el sexo, como muestran las Figuras 6 y 7, o por sus características físicas.

Figura 6: Identificación del hablante por el nombre



Fuente: Filme *O amor na sua violência e na sua doçura* (2007). Archivos de LATAV – UECE.

Descripción de la Figura 6: Fotograma de un filme. Imagen en blanco y negro. Una figura femenina, con los brazos envolviendo el rostro, ocupa casi toda la pantalla. Al fondo, una pared con sombras. En el subtítulo, de color blanco y en cursiva, la indicación del hablante “Bianca” está entre corchetes. A continuación, el diálogo “abandona el hogar”.

Figura 7: Identificación del hablante por el sexo



Fuente: Filme *Entrevista* (2013). Archivos de LATAV – UECE.

Descripción de la Figura 7: Fotograma de un filme. En una sala de estar iluminada por una lámpara de luz amarilla, una mujer fuma sentada en un sillón. Su figura está en la sombra. Un hombre joven, en pantalón y camisa, abre la puerta de madera que da entrada a la sala. Mira a la mujer. En el subtítulo, de color blanco, la indicación “mujer” está entre corchetes. En seguida, el diálogo “entra y cierra la puerta”.

En el caso de la Figura 6, el subtítulo “[Bianca] Abandona el hogar” identifica que ese diálogo es de Bianca. Y como el subtítulo está en cursiva, significa que la voz de Bianca está en *off*, es decir que la oímos, pero no la vemos en pantalla. Como se trata de un documental sobre violencia, hay muchos diálogos en *off* mientras se muestran imágenes. En el caso de la Figura 7, el subtítulo “[Mujer] Entra y cierra la puerta” identifica que ese diálogo es de la mujer que está en escena. Por más que la iluminación del filme sea intencionalmente oscura, para el traductor es posible distinguir que la persona que habla es una mujer por sus características físicas y su tono de voz. Para el espectador es posible saber, por esa identificación, que el nombre de la mujer no fue revelado. De esa forma, el uso de los corchetes y de la cursiva se vuelve imprescindible en la identificación de los hablantes y de los efectos sonoros.

Para un mejor detalle de los efectos sonoros que se pueden encontrar en los SPS, presentamos una clasificación propuesta por Nascimento (2013), quien

analizó cómo esos sonidos son traducidos en los filmes brasileños. La investigadora identificó: sonidos causados por el hombre, que son aquellos provenientes de actos propios de los seres humanos; sonidos causados por objetos, que son aquellos causados por cualquier objeto, aunque un ser humano lo tenga en sus manos; sonidos causados por animales, que son aquellos provenientes de cualquier animal; sonidos de la naturaleza, que son aquellos causados por elementos de la naturaleza como viento, truenos, lluvia etc.; sonidos ficcionales, que son aquellos que no tienen un origen natural o cuyo origen no se puede identificar; el silencio, que es la disminución de los sonidos; sonidos de instrumento musical; música de fondo (extradiegetica), que es aquella que está lejos del lugar, del tiempo y de la acción en escena; música en pantalla (diegética), que es aquella que proviene del lugar de la acción, tanto si proviene de la radio o la televisión como si no está visible en escena; música calificada, que es aquella que presenta adjetivos u otros elementos que indiquen su función en la trama; música no calificada, que es aquella que no define su calificación dentro de la trama.

En el Cuadro 7, veamos las categorías de sonidos propuestas por Nascimento (2013) y algunos ejemplos tomados de los SPS de filmes brasileños en DVD.

Estas informaciones deben ser explicitadas para que las personas sordas e hipoacúsicas puedan separar las distintas informaciones dependientes del canal auditivo. Según Nascimento (2013), la traducción de sonidos contribuye efectivamente a la significación de los filmes con SPS cuando el subtitulador tiene en consideración la función de cada sonido subtitulado, y observa que el subtítulo no debe llamar más la atención del espectador de lo que lo haría el sonido.

Cuadro 7: Categorías de sonidos

Tipo de sonido	Ejemplo
Sonido de naturaleza	[Viento soplando de fondo]
Sonido causado por animales	[Cabras balando]
Sonido causado por el hombre	[Confusión de voces]
Sonido ficcional	[Golpes]
Sonido causado por un objeto	[Golpes en la puerta]
Silencio	[Silencio]
Instrumento musical	[Violines animados]
Música de foso / incidental	[Música dramática]
Música en pantalla	[Música clásica]
Música calificada	[Música de suspenso]
Música no calificada	[Música empieza]

Fuente: Adaptado de Nascimento (2013).

5.3 Cuestiones de traducción

Para concluir las orientaciones para la elaboración de los subtítulos para personas sordas e hipoacúsicas (SPS), se tratarán las cuestiones de traducción. Las cuestiones de traducción están relacionadas a la ejecución de parámetros técnicos y lingüísticos de un subtitulado. En suma, se mostrará cómo distribuir un texto audiovisual en subtítulos. En el ejemplo a continuación se presenta un fragmento de veinte segundos del documental O amor na sua violência e na sua doçura (2007). El fragmento muestra a una comisaria de policía que habla sobre la mujer cearense que sufre violencia. En el ejemplo, se muestran los tiempos inicial y final, y los diálogos de la comisaria separados por barras laterales que marcan sus pausas.

El diálogo en cuestión es espontáneo y presenta marcas de oralidad. Además de eso, el flujo no es continuo, es entrecortado. ¿Cómo se puede transformar ese fragmento en subtítulos? No se debe pensar que la oralidad presente en el discurso de los personajes debe ser mitigada. Hay marcas muy fuertes de regiones, culturas, edades, etc. y pueden formar parte de la caracterización de los personajes de ficción o de personas reales en documentales o entrevistas.

La traducción del texto audiovisual en subtítulos debe tener en cuenta los parámetros técnicos y lingüísticos, que están correlacionados y deben ser pensados

simultáneamente. No existe un orden para la realización de los procedimientos, pero, con fines didácticos, en esta guía sugerimos un orden específico.

TCR	Diálogo
00:01:10,892 --> 00:01:31,205	La mujer cearense todavía es una mujer muy / apegada a.../ vamos a decir así, a... conceptos, ¿no? / a patrones, ¿no? / ¿Por qué es eso? / Porque la gran mayoría de las mujeres que llega aquí, / ¿qué es lo que percibimos? / Esas mujeres, ellas raramente... / vienen tras la primera agresión.

En primer lugar, marcamos el tiempo inicial y final de cada subtítulo, procurando favorecer el sincronismo con los diálogos. Esta localización está directamente relacionada con la segmentación del texto que, en este caso, debe estar pautada por el flujo de habla de la comisaria y por el corte de la escena. Es decir, cada subtítulo puede ser de una o dos líneas, y debe contener un segmento de texto pautado por las pausas en el diálogo y por el cambio de escena, pues en caso de que la pausa coincida con un cambio de escena, el subtitulado no se debe extender hasta la escena siguiente. En este caso, como el flujo del

diálogo es entrecortado por las vacilaciones del habla espontánea de la entrevistada, habrá que guiarse por las pausas más largas para que haya mayor contenido lingüístico en cada subtítulo, capaz de ofrecer mayor coherencia. Como el fragmento de veinte segundos sucede en la misma escena, no hay problema con la segmentación visual.

Si siguiésemos cada pausa hecha por la comisaria, tendríamos nueve subtítulos con una duración media de 1,9s, segmentados de la siguiente forma:

Tiempos inicial y final	Duración	Subtítulo
00:01:10,492 --> 00:01:13,236	2,7s	La mujer cearense es todavía una mujer muy
00:01:13,621 --> 00:01:15,289	1,6s	apegada a...
00:01:15,483 --> 00:01:17,526	2s	vamos a decir así, a...conceptos, ¿no?
00:01:17,628 --> 00:01:19,593	1,9s	a patrones, ¿no?
00:01:20,268 --> 00:01:21,860	1,5s	¿Por qué es eso?
00:01:22,003 --> 00:01:24,511	2,5s	Porque la gran mayoría de las mujeres que llega aquí,
00:01:24,615 --> 00:01:25,658	1s	¿qué es lo que percibimos?
00:01:25,758 --> 00:01:28,335	2,5s	Esas mujeres, ellas raramente...
00:01:28,483 --> 00:01:30,765	2,2s	vienen tras la primera agresión.

Los subtítulos presentan bloques de diálogos de tamaños diferentes y algunos con informaciones incompletas. Para evitar el estilo telegráfico o la lectura trancada, los diálogos cortos pueden ser agrupados en bloques mayores, pautados por pausas más largas que proporcionen mayor coherencia. Por ejemplo:

Tiempos inicial y final	Duración	Subtítulo
00:01:10,492 --> 00:01:13,441	2,9s	La mujer cearense es todavía una mujer muy...
00:01:13,552 --> 00:01:15,905	2,3s	apegada a... vamos a decir así,
00:01:16,083 --> 00:01:19,603	3,5s	a conceptos, ¿no? a patrones, ¿no?
00:01:20,268 --> 00:01:21,860	1,5s	¿Por qué es eso?
00:01:22,003 --> 00:01:25,572	3,5s	Porque la gran mayoría de las mujeres que llega aquí, ¿qué es lo que percibimos?
00:01:25,741 --> 00:01:30,595	4,8s	Esas mujeres, ellas raramente... vienen tras la primera agresión.

Al marcar los subtítulos por las pausas más largas, tenemos seis subtítulos en lugar de nueve, con una duración media de tres segundos, siendo el último de casi cinco segundos. En ese caso, el último subtítulo tuvo más de cuatro segundos de duración para agrupar mayor contenido lingüístico. Dependiendo del caso, subtítulos de duraciones más largas pueden facilitar la recepción, pues tomando como base el ejemplo del documental con diálogos espontáneos, en el cual la forma de hablar de la comisaria es entrecortada, un mayor contenido lingüístico puede garantizar mayor coherencia.

Hecha la localización de acuerdo con el sincronismo entre diálogos y subtítulos, pasamos a la edición lingüística. Esta va a depender de la velocidad pretendida de subtítulo y de la estructura sintáctica y semántica. En este caso, consideramos la velocidad de 180ppm o 17 a 18cps. Si la velocidad del subtítulo fuese menor o igual a 18cps, no habría necesidad de edición lingüística, sin embargo, hay casos en que la edición lingüística es necesaria para garantizar la coherencia de la información, aunque por la velocidad del subtítulo no precise de reducción.

La velocidad de los subtítulos, como fue explicado anteriormente, se obtiene a partir de la división de caracteres por segundo. El número de caracteres y el tiempo de exhibición de los subtítulos son dados, generalmente, por los programas de edición de subtítulos. Aquí haremos un cálculo manual, a partir de informaciones extraídas del archivo srt.

Veamos en la siguiente tabla las informaciones de tiempo inicial y final, duración, número de caracteres, velocidad del subtítulo y subtítulo:

Tiempos inicial y final	Duración	N° de caracteres	Velocidad del subtítulo	Subtítulo
00:01:10,492 --> 00:01:13,441	2,9s	45c	15,5cps	La mujer cearense es todavía una mujer muy...
00:01:13,552 --> 00:01:15,905	2,3s	29c	12,6cps	apegada a... vamos a decir así,
00:01:16,083 --> 00:01:19,603	3,5s	34c	9,7cps	a conceptos, ¿no? a patrones, ¿no?
00:01:20,268 --> 00:01:21,860	1,5s	16c	10,6cps	¿Por qué es eso?
00:01:22,003 --> 00:01:25,572	3,5s	80c	22,8cps	Porque la gran mayoría de las mujeres que llega aquí, ¿qué es lo que percibimos?
00:01:25,741 --> 00:01:30,595	4,8s	65c	13,5cps	Esas mujeres, ellas raramente... vienen tras la primera agresión.

De los seis subtítulos, apenas el quinto tiene velocidad por encima de 18cps: "Porque la gran mayoría de las mujeres que llega aquí, ¿qué es lo que percibimos?"; tiene 80 caracteres presentados en 3,5 segundos. De acuerdo con la tabla de velocidad de Díaz Cintas y Remael (2007), para 3,5s son permitidos 62 caracteres. De esa forma, tenemos que reducir 18 caracteres de ese subtítulo. Una opción es eliminar toda la información a partir de las comillas "¿qué es lo que percibimos?"; de 28 caracteres (incluyendo la coma y el espacio que le anteceden), pues esa pregunta es redundante, visto que, con o sin pregunta, la respuesta será dada en el subtítulo siguiente. Después de la reducción, el subtítulo pasa a tener 52 caracteres: "Porque la gran mayoría de las mujeres que llega aquí".

Analizando los demás subtítulos, más allá de que muchos de ellos no tengan velocidad por encima de 18cps, percibimos que en algunos la edición lingüística es necesaria porque el texto está repleto de marcas de oralidad e informaciones incompletas que pueden influenciar en la coherencia del mensaje. Veamos el tercer subtítulo: "a conceptos, ¿no? a patrones, ¿no?". La interrogación "¿no?" es una marca frecuente en la oralidad. Esas marcas pueden ser retiradas para que no

causen extrañamiento en la lectura (en otros casos, por el contrario, las marcas de oralidad que definan y localicen personajes deben ser mantenidas). De esa forma, el subtítulo quedaría así: "a conceptos, a patrones." El sexto y último subtítulo también carece de edición, pues el habla retoma dos veces el sujeto "esas mujeres" usando el pronombre "ellas". Esa repetición es innecesaria y en ese caso puede ser eliminada del subtítulo. Además de eso, el diálogo anterior "Porque la gran mayoría de las mujeres que llega aquí" ya hace referencia a "esas mujeres"; por lo tanto, libera todas las referencias hechas posteriormente. El sexto subtítulo, entonces, después de la reducción lingüística queda de la siguiente forma: "raramente vienen tras la primera agresión".

Luego de la localización y la reducción de los subtítulos, se pasará a la segmentación lingüística. Cada subtítulo debe ser presentado en una o dos líneas. La cantidad de información contenida en cada línea va a depender de la sintaxis, de la semántica y del número de caracteres por línea, de modo que cada línea presente una información que pueda ser comprendida en el tiempo en que es exhibida.

Veamos cómo quedan los seis subtítulos luego de la localización y la reducción:

Tiempos inicial y final	Duración	Nº de caracteres	Velocidad del subtítulo	Subtítulo
00:01:10,492 --> 00:01:13,441	2,9s	45c	15,5cps	La mujer cearense es todavía una mujer muy...
00:01:13,552 --> 00:01:15,905	2,3s	29c	12,6cps	apegada a... vamos a decir así,
00:01:16,083 --> 00:01:19,603	3,5s	24c	6,8cps	a conceptos, a patrones.
00:01:20,268 --> 00:01:21,860	1,5s	16c	10,6cps	¿Por qué es eso?
00:01:22,003 --> 00:01:25,572	3,5s	52c	14,8cps	Porque la gran mayoría de las mujeres que llega aquí
00:01:25,741 --> 00:01:30,595	4,8s	41c	8,5cps	raramente viene tras la primera agresión.

Para distribuir la información textual de cada subtítulo en una o dos líneas es necesario mantener bloques de información en cada línea. Esos bloques de información son compuestos por sintagmas u oraciones que tienen sus estructuras sintácticas unidas semánticamente, por eso es necesario que permanezcan juntas en el mismo subtítulo. Como los seis subtítulos ya están marcados y editados, solo se distribuirá la información de cada subtítulo en una o dos líneas. El primer subtítulo “la mujer cearense es todavía una mujer muy...” tiene 45 caracteres y debe ser distribuido en dos líneas, ya que sobrepasa el máximo de 37 caracteres por línea. La segmentación puede ocurrir entre los sintagmas nominal y verbal, quedando de la siguiente forma:

La mujer cearense es todavía una mujer muy...

El segundo subtítulo, “apegada a... vamos a decir así,” tiene 29 caracteres y puede ser presentado en una única línea, ya que no sobrepasa el máximo de 37 caracteres. Aun así, como hay dos informaciones distintas que no están unidas semánticamente, el subtítulo también puede ser presentado en dos líneas:

(opción 1)

apegada a... vamos a decir así,

(opción 2)

apegada a... vamos a decir así,

El tercer subtítulo, “a conceptos, a patrones” y el cuarto, “¿Por qué es eso?” tienen 24 y 16 caracteres respectivamente y presentan un único bloque de información, por tanto, ambos deben ser presentados en una única línea.

a conceptos, a patrones.

¿Por qué es eso?

El quinto subtítulo, “Porque la gran mayoría de las mujeres que llega aquí” tiene 52 caracteres, por tanto, debe ser presentado en dos líneas. La segmentación puede ocurrir entre los sintagmas nominal y verbal, como a continuación:

Porque la gran mayoría de las mujeres que llega aquí

El sexto subtítulo, “raramente viene tras la primera agresión”, tiene 41 caracteres y debe ser presentado en dos líneas. La segmentación se puede hacer entre los sintagmas verbal y preposicional, de la siguiente forma:

raramente viene tras la primera agresión.

Veamos la propuesta de traducción del fragmento analizado:

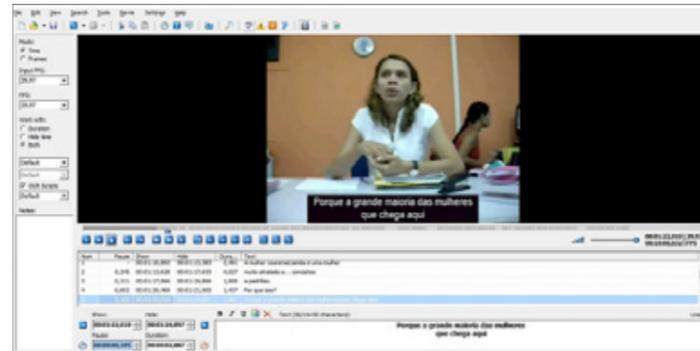
Tiempos inicial y final	Duración	Nº de caracteres	Velocidad del subtítulo	Subtítulo
00:01:10,492 --> 00:01:13,441	2,9s	44c	15,1cps	La mujer cearense es todavía una mujer muy...
00:01:13,552 --> 00:01:15,905	2,3s	28c	12,1cps	apegada a... vamos a decir así,
00:01:16,083 --> 00:01:19,603	3,5s	24c	6,8cps	a conceptos, a patrones.
00:01:20,268 --> 00:01:21,860	1,5s	16c	10,6cps	¿Por qué es eso?
00:01:22,003 --> 00:01:25,572	3,5s	51c	14,5cps	Porque la gran mayoría de las mujeres que llega aquí
00:01:25,741 --> 00:01:30,595	4,8s	40c	8,3	raramente viene tras la primera agresión.

5.4 Modos de exhibición de los subtítulos de películas, documentales y miniseries

Hasta ahora se ha hablado sobre cómo elaborar el SPS teniendo en vista sus parámetros. Sin embargo, actualmente esa elaboración no puede prescindir de un archivo de texto digital que contenga las indicaciones de tiempos inicial y final. Ese archivo de texto debe ser confeccionado de acuerdo con el modo de exhibición de los subtítulos, que puede ser cine, TV, DVD y otros medios como Internet.

Esta propuesta de subtítulos fue elaborada teniendo en consideración los parámetros técnicos, lingüísticos y de traducción del subtítulo. No obstante, así como las demás modalidades de traducción, el subtítulo y el SPS son subjetivos y pueden presentar otros resultados, aun siendo elaborados con los mismos parámetros. Esta propuesta de traducción presenta soluciones prácticas para la confección y la edición de subtítulos, mostrando cómo utilizar los parámetros de una forma armónica para contribuir a la recepción del mensaje. Estas orientaciones sirven como una guía para la elaboración del subtítulo para personas sordas e hipoacúsicas en Brasil.

Figura 8: Interface de Subtitle Workshop 6.0b



Fuente: Archivos de LEAD.

Descripción de la Figura 8: Pantalla de la computadora con imagen de la interface del software *Subtitle Workshop*. En el centro de la pantalla, la imagen del filme. En primer plano, una comisaria de policía de cabello rubio y piel blanca habla sentada detrás de una mesa. Detrás de ella, al fondo, una mujer morena trabaja en una computadora. En el subtítulo, de color blanco y posicionado debajo de la mujer rubia, el siguiente diálogo: “Porque la mayoría de las mujeres que llega aquí”. En la parte superior de la pantalla, iconos de edición del programa. A la izquierda, indicaciones de fotogramas y segundos. Por debajo de la imagen del filme, un espacio en el que aparecen los subtítulos y el tiempo de entrada y salida. Abajo, un espacio para digitación del texto del subtítulo, y al lado de este, también a la izquierda, indicación de los tiempos de entrada y salida con posibilidad de ajuste manual.

En el menú VIDEO se puede cargar el filme y en el menú ARCHIVO, cargar subtítulos preexistentes o comenzar un archivo nuevo. Los subtítulos pueden ser previsualizados en el filme a medida que están siendo confeccionados. También es posible escoger el formato del subtítulo (configuraciones de fuente, color, tamaño, etc.) en el menú PREFERENCIAS o con un simple clic en el botón derecho del mouse. Además de eso, se pueden visualizar a la izquierda, los tiempos del filme (total y parcial). Las líneas de abajo a la izquierda de la pantalla traen los tiempos iniciales y finales de la localización, así como la duración del subtítulo. El SW genera un archivo que puede ser usado en muchos tipos de programas de edición de video en plataforma Windows, sean profesionales o *amateurs*

(software libres), porque poseen muchas extensiones de subtítulos compatibles con esos programas. Para otros sistemas operativos, como MAC o Linux, la confección es semejante, sin embargo, las extensiones son diferentes y muchas veces solo son compatibles con editores de subtítulos y de video propios del sistema operativo de origen. Es preciso verificar siempre la interfaz hecha entre editores de subtítulos y editores de video, de acuerdo con el sistema operativo utilizado.

Para televisión, los subtítulos *closed caption* son confeccionados directamente. Se hacen comúnmente por estenotipia, o por reconocimiento de voz. La estenotipia es un proceso de digitalización de alta velocidad por medio de un teclado especial con menos teclas, que registra letras y grupos de fonemas con menos tecleos que un teclado convencional. El reconocimiento de voz es un proceso en el cual un software interpreta voces y produce el texto de los subtítulos simultáneamente a lo que está sucediendo en vivo. El programa no reconoce las voces de los propios locutores, pero sí una voz que haya sido previamente configurada. Por eso, existe un profesional que “rehabla” o repite aquello que está siendo dicho por el locutor. Tanto la estenotipia como el software de reconocimiento de voz están vinculados directamente a la isla de edición y a la transmisión de subtítulos de forma *online*, es decir, que es hecha en tiempo real por la señal de TV, lo que genera la falta de sincronización entre subtítulos y los diálogos.

Para la programación pregrabada de TV, como es el caso de los filmes, de las miniseries y de los documentales, los subtítulos se pueden crear previamente (*off line*) y luego se puede insertar la señal de esos subtítulos directamente en el medio. Eso significa que siempre que el programa sea exhibido, los subtítulos son reproducidos automáticamente, sin necesidad de realizar estenotipia o reconocimiento de voz en tiempo real. Esa inserción *off line* posibilita edición técnica y lingüística de los subtítulos, minimizando posibles problemas textuales y de falta de sincronización.

Luego de hablar sobre la confección de los subtítulos para cine, TV, DVD y otros medios, se presentará el modo de exhibición de esos subtítulos. En el cine, los subtítulos pueden ser proyectados en tiempo real, como en el caso de los subtítulos electrónicos; pueden ser grabados con láser en la propia película de acetato en el caso de la

proyección analógica, o pueden ser sincronizados con el video, en el caso de la proyección digital.

La proyección de los subtítulos electrónicos se puede hacer a partir de un proyector exclusivo para el lanzamiento de los subtítulos o por otro dispositivo que sea capaz de exhibir los subtítulos en tiempo real, como una pantalla LED, que debe ser conectada a la computadora que contiene los subtítulos. Para que estos sean simultáneos a los diálogos, es necesaria la presencia de un profesional proyeccionista que debe estar atento al momento de “proyectar” cada subtítulo. La elaboración de esos subtítulos sigue los mismos parámetros técnicos y lingüísticos del subtítulo de TV y de DVD. Son confeccionados en programas de subtulado, pero precisan ser pegados, uno a uno, en plantillas de presentación (*slides*) para que sean lanzados individual y manualmente.

En el caso del cine analógico, el proceso es computarizado y cuenta con un equipamiento específico para ese fin, en el cual la película es posicionada y liberada fotograma por fotograma para la grabación de los subtítulos. A partir del archivo digital de los subtítulos, el programa manda informaciones para el equipamiento que emite rayos de luz directamente en la banda de acetato. Los rayos emitidos van quemando el acetato de modo muy preciso a lo largo de los fotogramas del filme. El proceso resulta en la grabación de los subtítulos en la propia copia del filme y no es reversible.

En el caso de la proyección digital, que es el modo que se encuentra vigente, los subtítulos son sincronizados al video a partir de un software reproductor de medios. El proceso prescinde de grabar de los subtítulos en el video. Los archivos de video y del subtítulo son abiertos en el programa reproductor de medios, presentando el video subtulado. Generalmente esos programas permiten configurar el subtítulo de acuerdo con el formato, tamaño, color y fuente deseados.

La inserción de los subtítulos en DVD depende de un programa de autoría de DVD. Esos programas son responsables por la creación de un DVD y posibilitan la conjunción de varios medios como videos, pistas de audio, menús interactivos, datos y subtítulos. Todos los recursos disponibles en DVD deben, en principio, ser opcionales, es decir, pueden ser habilitados o deshabilitados por

cada usuario. Durante el proceso de autoría, es posible codificar hasta 32 subtítulos en un DVD. De este modo, los subtítulos en diferentes idiomas, inclusive los SPS, pueden ser incluidos en un mismo DVD. Estos deben estar en formato digital y con una extensión compatible con el software de autoría.

La inserción de los subtítulos en otros medios como internet se puede hacer a partir de la incrustación definitiva de los subtítulos dentro del video, o por sistema de *closed caption*, en el cual los subtítulos pueden ser habilitados o no. Para ambos modos, es necesario partir de un archivo digital con la indicación de los tiempos inicial y final. Para la grabación definitiva de los subtítulos son utilizados programas que dispongan de herramientas de edición y de ajustes de video, ya que estos permiten la inserción de subtítulos. Una vez que el subtítulo fue incrustado definitivamente en el video, no es posible que el usuario lo deshabilite.

Como puede verse, la elaboración de un subtítulo sigue parámetros técnicos y lingüísticos semejantes, que funcionan de igual manera para medios diferentes, como cine, TV, DVD e internet. Sin embargo, el modo de exhibición de los subtítulos varía de acuerdo con el medio, que a su vez, determina el formato y la extensión de esos subtítulos y los recursos computacionales específicos que son necesarios.

Llegamos al fin de la guía orientadora para la elaboración de recursos de accesibilidad para personas con discapacidad visual y auditiva. Todas las sugerencias y comentarios presentados a lo largo de la guía se basaron en la práctica profesional de los autores y en las investigaciones realizadas en Brasil y en Europa. De todas formas, no deben ser aceptados como la única posibilidad. Como se mencionó anteriormente, la audiodescripción, la ventana de interpretación en Lengua de Señas así como el SPS, son modalidades de traducción y, como toda traducción, son subjetivas y se encuentran abiertas a otras formas de trabajo. Con esta guía, esperamos contribuir a la consolidación de estos recursos accesibles en el audiovisual brasileño, y ansiamos que pueda brindar, de modo simple y didáctico, el conocimiento básico para el desarrollo de estas técnicas.

6. Referencias

ALVES, S. F.; TELES, V. C.; PEREIRA, T. V. Propostas para um modelo brasileiro de audiodescrição para deficientes visuais [Propuestas para un modelo brasileño de audiodescripción para discapacitados visuales]. En *Revista Tradução e Comunicação*, N. 22, 2011. Recuperado de: <http://sare.unianhanguera.edu.br/index.php/rtcom/article/view/3158>

ALVES, S. F.; GONÇALVES, K. N.; PEREIRA, T. V. A estética cinematográfica como base para o desenvolvimento de uma estética de audiodescrição para a mídia e para a formação do audiodescritor [La estética cinematográfica como base para el desarrollo de una estética de audiodescripción para los medios y para la formación del audiodescritor]. En *Revista Tradução e Comunicação*, N. 27, 2013, pp. 139-161. Recuperado de: <http://sare.anhanguera.com/index.php/rtcom/article/view/7877>

ALVES, S. F.; TEIXEIRA, C. R. Audiodescrição para pessoas com deficiência visual: princípios sociais, técnicos e estéticos [Audiodescripción para personas con discapacidad visual: principios sociales, técnicos y estéticos]. En Santos, C.; Bessa, C. R. y Lamberti, F. (Ed.) *Tradução em Contextos Especializados*. Brasília: Editora Verdana, 2015.

ALVES, S. F.; GONÇALVES, K. N.; PEREIRA, T. V. A tradução como recurso de acessibilidade: audiodescrição de telenovelas [La traducción como recurso de accesibilidad: audiodescripción de telenovelas]. En *Revista Todas as Letras*, V. 18, N. 3, 2016. Recuperado de: <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/7348/6350>

ARAÚJO, V. L. S. Closed subtitling in Brazil [Subtitulado oculto en el Brasil]. En Orero, P. *Topics in Audiovisual translation*, V. 1, pp. 199 – 212. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2004.

ARAÚJO, V. L. S. A legendagem para surdos no Brasil [El subtitulado para sordos en Brasil]. En Lima, P. L. C.; Araújo, A. D. *Questões de Linguística Aplicada*, pp. 163-188, 2005. Fortaleza: EdUECE.

ARAÚJO, V. L. S. A legendagem para surdos no Brasil

[El subtitulado para sordos en Brasil]. En *Questões de Linguística Aplicada: Miscelânea*, 2005. Fortaleza: EdUECE.

ARAÚJO, V. L. S. Subtitling for the deaf and hard-of-hearing in Brazil [Subtitulado para sordos e hipoacúsicas en Brasil]. En Orero, P.; Remael, A. Media for All: Subtitling for the Deaf, *Audio Description and Sign Language*, V. 30, pp. 99- 107, 2007). Kenilworth: New Jersey, United States: Rodopi.

ARAÚJO, V. L. S. Por um modelo de legendagem para Surdos no Brasil [Por un modelo de subtitulado para Sordos en Brasil]. En Veras, V. *Tradução e Comunicação*, N. 17, pp. 59–76, 2008. Revista Brasileira de Tradutores, São Paulo: UNIBERO.

ARAÚJO, V. L. S. Search of SDH parameters for Brazilian party political broadcasts. [Investigación sobre los parámetros de SDH en las transmisiones de los partidos políticos brasileños.] En *The sign language translator and interpreter*, V. 3, p.2, 2009. Manchester: St. Jerome Publishing Company.

ARAÚJO, V. L. S.; NASCIMENTO, A. K. P. Investigando parâmetros de legendas para Surdos e Ensurdecidos no Brasil [Investigando parâmetros de subtítulos para Sordos e hipoacúsicos en Brasil]. En *Frota*, M. P.; Martins, M. A. P. *Tradução em Revista*, V. 2, pp. 1-18, 2011.

ARAÚJO, V. L.S; ASSIS, I. A. P. A segmentação linguística na legendagem para surdos e ensurdecidos (LSE) de ‘Amor Eterno Amor’: uma análise baseada em corpus [La segmentación lingüística en el subtitulado para sordos e hipoacúsicos (LSE) de ‘Amor Eterno Amor’: un análisis basado en corpus]. En *Letras & Letras*, V. 30, N. 2, pp. 156-184, 2014.

ARAÚJO, V. L. A. Segmentação na legendagem para surdos e ensurdecidos (LSE): um estudo baseado em corpus [La segmentación en el subtitulado para sordos e hipoacúsicos (LSE): un estudio basado en corpus]. Relatório Técnico N. 306441/2011-0. Fortaleza: CNPq, 2015.

ARRAES, D. A. Legendagem para surdos e ensurdecidos: análise baseada em corpus da segmentação linguística do filme “Virada Radical” [Subtitulado para sordos e hipoacúsicos: análisis basado en corpus de la segmentación lingüística del filme “Virada Radical”].

Monografia (Bachiller en Letras Inglés). Universidad Estatal de Ceará, Fortaleza-CE, 2015.

ASSIS, I. A. P. A segmentação na LSE de Amor eterno Amor: uma análise baseada em corpus [La segmentación en la LSE de Amor eterno Amor: un análisis basado en corpus]. Monografia (Bachiller en Letras Inglés). Universidad Estatal de Ceará, Fortaleza-CE, 2013.

BAKER, M. Corpus-based translation studies: the challenges that lie ahead [Estudios de traducción basados en corpus: los desafíos a futuro]. En Somers, H. *Terminology, LSP and translation*, pp. 175-187, 1996. Amsterdam, Filadelfia: John Benjamins.

BARBOSA, H. G. Procedimentos Técnicos da tradução: uma nova proposta [Procedimientos técnicos de la traducción: una nueva propuesta]. Campinas: Pontes, 1990.

BOLGUERONI, T.; VIOTTI, E. (2013). Referência nominal em língua de sinais brasileira (LIBRAS) [Referencia nominal en Lengua de Señas Brasileira (LIBRAS)]. En *Todas as Letras, Revista de Língua e Literatura*, V. 15, N. 1, 2013.

CARVALHO, W. J. A., MAGALHÃES, C. M.; ARAÚJO, V. L. S. Locução em filmes audiodescritos para pessoas cegas ou com baixa visão: uma contribuição à formação de audiodescritores [Locución en filmes audiodescritos para personas ciegas o con baja visión: una contribución a la formación de los audiodescritores]. En Araújo, V. L. S.; Aderaldo, M. F. *Os novos rumos da pesquisa em audiodescrição no Brasil*, pp. 151-188, 2013. Curitiba: CRV editora.

CASTILHO, A. Nova Gramática do Português Brasileiro [Nueva gramática del portugués brasileño]. São Paulo: Contexto, 2012.

CHAVES, É. G. Legendagem para Surdos e Ensurdecidos: Um estudo Baseado em *Corpus da Segmentação nas legendas de filmes brasileiros em DVD* [Subtitulado para Sordos e Hipoacúsicos: Un estudio basado en Corpus de la Segmentación en los subtítulos de filmes brasileiros en DVD]. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada). Universidad Estatal de Ceará, Fortaleza-CE, 2012.

CHAVES, É. G.; ARAÚJO, V. L. S. Segmentation tags: a proposal for the analysis of subtitles [Etiquetas

de segmentación: una propuesta para el análisis de subtítulos]. En Aluísio, S. M.; Tagnin, S. E. O. *New language, technologies and linguistic research: a two way road*, pp. 62-75, 2014. Newcastle upon Thyne: Cambridge Scholar’s Publishing.

DÍAZ CINTAS, J.; Remael, A. Audiovisual Translation: Subtitling [Traducción Audiovisual: Subtitulado] Manchester, UK, Kinderhook, NY, UK: St. Jerome Publishing, 2007.

DINIZ, N. S. A. Segmentação na legendagem para Surdos e Ensurdecidos: um estudo baseado em corpus [La Segmentación en el subtitulado para Sordos e Hipoacúsicos: un estudio basado en corpus]. Dissertação (Mestrado em Linguística). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte – MG, 2012.

D’YDEWALLE, G. et al. Reading a message when the same message is available auditorily in another language: the case of subtitling [La lectura de un mensaje cuando este se encuentra disponible auditivamente en otra lengua: el caso del subtitulado]. En O’Regan, J.K.; Lévy-Schoen, A. (Eds.) *Eye Movements: From Physiology to Cognition*, pp. 313-321, 1987. Amsterdam y New York: Elsevier Science Publishers.

FRANCO, E., ARAÚJO, V. L. S. Reading Television: Checking deaf people’s Reactions to Closed Subtitling in Fortaleza, Brazil [Televisión leída: chequeando las reacciones de las personas sordas al subtitulado oculto en Fortaleza, Brasil]. En Gambier, Y. *The Translator*, V. 9, N. 2, pp.249- 267, 2003.

GABRIEL, M. H. C. A Segmentação Linguística na legendagem para surdos e ensurdecidos (LSE): uma análise baseada em corpus [La segmentación lingüística en el subtitulado para sordos e hipoacúsicos (LSE): un análisis basado en corpus]. Monografia (Especialización en Estudios de Traducción). Universidad Federal de Ceará, Fortaleza – CE, 2013.

IVARSSON, J.; CARROLL, M. Subtitling [Subtitulado.] Simrishamm, Suecia: TransEditHB, 1998.

JULLIER, L. Le son au cinéma [El sonido en el cine]. Paris: Cahiers cinéma, SCEREN (CNPD), 2006.

KARAMITROGLOU, F. A Proposed Set of Subtitling

Standards in Europe [Propuesta de un set de estándares de subtítulo en Europa]. En *Translation Journal*, V. 2, N. 2, pp. 1- 15, 1998. Recuperado de: <http://translationjournal.net/journal//04stndrd.htm>

MASCARENHAS, R. O. A narrativa audiovisual recriada na audiodescrição: uma proposta de tradução para a minissérie Luna Caliente [La narrativa audiovisual recreada en la audiodescripción: una propuesta de traducción para la miniserie Luna Caliente]. En Araùjo, V. L. S.; Aderaldo, M. F. *Os novos rumos da pesquisa em audiodescrição no Brasil*, pp. 185-200, 2013. Curitiba: CRV editora.

MARQUES, R. R.; DE OLIVEIRA, J. S. A Normatização de Artigos Acadêmicos em Libras e sua Relevância como Instrumento de Constituição de Corpus de Referência para Tradutores [La Normalización de Artículos Académicos en Libras y su relevancia como instrumento de constitución de corpus de referencia para traductores]. Santa Catarina: UFSC, 2012.

MOREIRA, R. L. Uma descrição da dêixis de pessoa na língua de sinais brasileira: pronomes pessoais e verbos indicadores [Una descripción de la deixis de personas en la lengua de señas brasileira: pronombres personales y verbos indicadores]. Tese de Doctorado. Universidad de São Paulo, 2007.

MOTTA, L. M. V.; ROMEU FILHO, P. Livro da audiodescrição: transformando imagens em palavras [Libro de la audiodescripción: transformando imágenes en palabras]. São Paulo: Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010.

MOTTA, L. M. V. A Audiodescrição vai à Ópera [La audiodescripción va a la Ópera]. En Motta, L. M. V., Filho, P. R. Audiodescrição: Transformando Imagens em Palavras. São Paulo: Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010.

MOTTA, L. M. V. Audiodescrição: abrindo caminhos para leitura de mundo [Audiodescripción: abriendo caminos para la lectura del mundo]. Recuperado de: <http://www.vercompalavras.com.br/pdf/audiodescricao-na-escola.pdf>

NASCIMENTO, A. K. P. Linguística de corpus e Legendagem para surdos e ensurdecidos (LSE): uma análise baseada em corpus da tradução de efeitos sonoros na legenda

de filmes brasileiros em DVD [Linguística de corpus y Subtitulado para surdos e hipoacúsicos (LSE): un análisis basado en corpus de la traducción de efectos sonoros en los subtítulos de filmes brasileños en DVD]. 109f. Dissertação (Maestría en Linguística Aplicada). Universidad Estatal de Ceará, Fortaleza-CE, 2013.

NEVES, J. Guia de legendagem para surdos. Vozes que vêm [Guía de subtítulo para surdos. Voces que ven]. Leiria, Portugal: Instituto Politécnico de Leiria, 2007.

PADDEN, C. A. The ASL lexicon. Sign language & linguistics, V. 1, N. 1, pp. 39-60, 1998.

PEREGO, E. Evidence of explicitation in subtitling: towards a characterization [Evidencia de explicitación en el subtítulo: hacia una caracterización]. Across Languages and Cultures, V. 4, n. 1, pp. 63-88, 2003.

PEREGO, E. What Would We Read Best? Hypotheses and Suggestion for the Location of Line Breaks in Film Subtitles [¿Qué leemos mejor? Hipótesis y sugerencias sobre la localización de los quiebres de línea en los subtítulos fílmicos]. En *The Sign Language Translator and Interpreter*, v. 2, n. 1, p. 35-63, 2008.

PEREGO, E. The codification of non-verbal information in subtitled texts [La codificación de la información no verbal en los textos subtítulos]. En Díaz Cintas, J. (ed.) *New trends in audiovisual translation*, p. 58-69, 2009. Bristol, UK: Multilingual Matters.

PEREGO, E.; DEL MISSIER, F.; PORTA, M.; MOSCONI, M. The Cognitive Effectiveness of Subtitle Processing [La eficacia cognitiva del procesamiento de subtítulos]. En *Media Psychology*, v. 13, p. 243-272, 2010. Recuperado de: <http://www2.units.it/delmisfa/papers/SubtitlesProcessing2010.pdf>

PERLIN, G. T. A cultura surda e os intérpretes de língua de sinais (ILS) [La cultura sorda y los intérpretes de lengua de señas (ILS)]. En ETD: Educação Temática Digital, v. 7, n. 2, p. 136-147, 2006.

REID, H. Literature on the screen: subtitle translation for public broadcasting [Escritura en pantalla: la traducción del subtítulo en las transmisiones públicas]. En Bart, W.; D'haen, T. (Eds.) *Something understood*, p. 97-107, 1990.

Studies in Anglo-Dutch literary translation. Amsterdam: Rodopi.

SANTIAGO VIGATA, H. A experiência artística das pessoas com deficiência visual em museus, teatros e cinemas: uma análise pragmática [La experiencia artística de las personas con deficiencia visual en museos, teatros y cines: un análisis pragmático]. Tesis de Doctorado - Facultad de Comunicación, Universidad de Brasília, Brasília, 2016.

SILVA, D. A. A Explicitação na legendagem do filme O nascimento de Cristo: um estudo baseado em corpus [La explicitación en el subtítulo del filme El nacimiento de Cristo: estudio basado en corpus]. 137f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada). Universidad Estatal de Ceará, Fortaleza-CE, 2013.

Subtitle Workshop 6.0b. 2013. <http://subworkshop.sourceforge.net/>

TEIXEIRA, C. R.; FIORE, S. F. A.; CARVALHO, B. L. Filmes infantis audiodescritos no Brasil: uma análise dos filmes Turma da Mônica 2 e Hotel Transilvânia [Filmes infantiles audiodescritos en Brasil: un análisis de los filmes *Turma da Mônica 2 y Hotel Transilvania*]. En *Revista Tradução e Comunicação*. N. 27, pp. 163-178, 2013. São Paulo: Anhanguera. Recuperado de: http://sare.anhanguera.com/index.php/rtcom/article/view/...

VIERIRA, M. I. I. Acessibilidade sem esforço para surdos: janela de libras ou legenda? Uma análise dos instrumentos de acessibilidade para surdos usados no filme “O Grão” [Accesibilidad sin esfuerzo para surdos: ¿ventana de libras o subtítulo? Un análisis de los instrumentos de accesibilidad para surdos usados en el filme “o Grão”]. En *III Congresso Nacional de Pesquisas em Tradução & Interpretação de LIBRAS e Língua de Portuguesa*, Florianópolis. Anais do III Congresso Nacional de Pesquisas em Tradução & Interpretação de LIBRAS e Língua de Portuguesa. Florianópolis: Ronice Müller de Quadros: Pós-Graduação em Estudos da Tradução, v. III, 2012.

WILCOX, S. The phonetics of fingerspelling [La fonética de la dactilología]. John Benjamins Publishing, 1992.

6.1 Referencias fílmicas

ÁGUAS de Romanza. Dirección: Patricia Bahia y Glaucia Soares. Ceará, Brasil, 2002, 1 DVD (10min), color., SPS, audiodescripción y menús con audionavegación en portugués.

A ENTREVISTA. Dirección: Marcio Catanho y Sara Benvenuto, 2012, 1 DVD (9min), color., SPS, audiodescripción y menús con audionavegación en portugués.

O AMOR na sua violência e na sua doçura. Dirección: Sara Benvenuto. Ceará, Brasil, 2007, 1 DVD (10min), color., SPS, audiodescripción y menús con audionavegación en portugués.

O PERU de Natal. Dirección: Soraya Alves. Ceará, Brasil, 2014, 1 DVD (13min), color., SPS, audiodescripción y menús con audionavegación en portugués.

UMA VELA para Dario. Dirección: Soraya Alves. Ceará, Brasil, 2009, 1 DVD (12min), color., SPS, audiodescripción y menús con audionavegación en portugués.

7. Equipo realizador

Ideóloga:

Sylvia Bahiense es Asesora Técnica en Accesibilidad Audiovisual de la Secretaría de Audiovisual del Ministerio de Cultura. Punto Focal de Brasil en la Reunión Especializada de las Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del MERCOSUR (RECAM) entre 2013 y 2016. Desde 1973 trabajó en la Cinemateca Brasileña, asumiendo la Dirección Ejecutiva de la misma. En 2003, fue miembro del Directorio del International Film Archive Federation (FIAF). De 1987 a 2015 participó en diversos congresos de la FIAF en Berlín, Londres, Seúl, Liubliana, Rabat, Los Ángeles, Hanói, Buenos Aires, São Paulo, Estocolmo, Helsinki y Madrid. En 1980 fue presidente y miembro de la Comisión de Cine de la Secretaría de Cultura del Estado de São Paulo. En 1973 recibió el Premio *Governador do Estado* 1973 por la restauración sonora del filme *Ganga Bruta* de Humberto Mauro, de 1933. Licenciada en Cine por la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo (1972).

El equipo realizador (por orden alfabético):

Carla Mauch es coordinadora General de la OSCIP Mais Diferenças - Educação e Cultura Inclusivas. Pedagoga con especialización en discapacidad intelectual y especialista en tecnologías de asistencia, actúa en el diseño, asesoría y gestión de proyectos de educación y cultura inclusivos en colaboración con los sectores público y privado, y con el tercer sector. Emprendedora social de Ashoka, Líder de la Red de Inclusión Social de CETI-D (Centro de Excelência em Tecnologia e Inovação em Benefício das Pessoas com Deficiência) de la Secretaría de Estado de los Derechos de la Persona con Discapacidad y Miembro del Consejo Consultivo de la Defensoría de DPESP.

Charles Rocha Teixeira es doctorando por el Programa de Posgrado en Literatura de la Universidad de Brasilia, donde también es Profesor Asistente del Departamento de Lenguas Extranjeras y Traducción. Desarrolla investigaciones en el área de accesibilidad audiovisual junto al Grupo de Extensión Continua “Acceso Libre”, actuando en los siguientes temas: audiodescripción para el teatro, traducción audiovisual y accesibilidad en ambientes audiovisuales.

Élida Gama Chaves es doctoranda del Programa de Posgraduación en Lingüística Aplicada de la Universidad Estadual de Ceará (PosLA/UECE), donde también es Profesora Asistente del Departamento de Letras de la Facultad de Educación, Ciencias y Letras de Sertão Central (FECLESC). Desarrolla investigaciones en Traducción Audiovisual Accesible (TAVA), en el Laboratorio de Traducción Audiovisual de UECE, en el ámbito del grupo de estudios LEAD (Legendagem e Audiodescrição). Actúa principalmente en los siguientes temas: subtítulo para sordos e hipoacúsicos (LSE) y lingüística de corpus.

Gabriela Caetano Boaventura es graduada en Letras– Traducción (inglés) por la Universidad de Brasilia y especialista en Relaciones Internacionales por la misma institución. Es servidora de la Secretaría de Audiovisual del Ministerio de Cultura y trabaja en la elaboración y ejecución de proyectos relacionados a la internacionalización y accesibilidad de contenido audiovisual brasileño.

Lívia Maria Villela de Mello Motta es doctora en Lingüística Aplicada y Estudios del Lenguaje por la PUC de São Paulo. Trabaja como audiodescriptora y profesora de cursos de audiodescripción desde 2005, implementando el recurso en espectáculos, filmes, eventos religiosos, académicos y sociales. Coordinó el 1º Curso de Especialización en Audiodescripción por la UFJF y organizó con Paulo Romeu Filho el 1er libro brasileño sobre el tema “Audiodescripción: transformando imágenes en palabras”

Patricia Tuxi es doctoranda en el área de Teorías y Análisis Lingüísticos por el Programa de Posgrado en Lingüística de la Universidad de Brasilia-UnB, donde actúa como profesora de Lengua Brasileña de Señas-Libras en el Departamento de Lingüística, Portugués y Lenguas Clásicas (LIP). Investigadora del Centro de Estudios Lexicales y Terminológicos (Centro LexTerm) y del Laboratorio de Lingüística de Lengua Brasileña de Señas (LabLIBRAS) de la UnB. Actúa en las áreas: enseñanza de lengua con énfasis en Lengua Brasileña de Señas, Traducción e Interpretación. Desarrolla estudios en el área de Léxico y Terminología de Lengua Brasileña de Señas-Libras.

Raphael Pereira dos Anjos es maestrando por el Programa de Posgrado en Estudios de Traducción de la Universidad de Brasilia, donde también es Traductor e Intérprete de

Lengua Brasileña de Señas. Desarrolla estudios en el área de traducción e interpretación de Libras, actuando en los siguientes temas: traducción en contexto mediático y traducción e interpretación cultural. Como traductor e Intérprete de Lengua Brasileña de Señas actúa en los contextos educacional, de conferencias y multimedia.

Saulo Machado Mello de Sousa es magister en Lingüística por la Universidad de Brasilia (UnB) y profesor de la misma institución. Es crítico de cine en la columna “Crônica de Cinefilia” y dirigió el cortometraje documental *¿Universidad para todos?*, lanzado en 2013. Tiene experiencia en el área de Lingüística, Cultura y Artes (con enfoque en cine, artes escénicas y literatura). Actúa principalmente en los siguientes temas: cinematografía, Lengua de Señas Brasileña, accesibilidad, educación bilingüe para Sordos y políticas lingüísticas de Lengua de Señas.

Soraya Ferreira Alves es doctora en Comunicación y Semiótica por la Pontificia Universidad Católica de São Paulo (PUC-SP); posdoctora con proyecto sobre formación de audiodescriptores por la Universidad Estadual de Ceará (UECE). Es profesora adjunta de la Universidad de Brasilia (UnB), vinculada al Departamento de Lenguas Extranjeras y Traducción, donde actúa principalmente en los siguientes temas: traducción literaria y audiovisual. Coordina el grupo de investigación y extensión en Traducción Audiovisual, con foco en audiodescripción para personas con discapacidad visual. Es audiodescriptora.

Vera Lúcia Santiago Araújo es profesora de los Programas de Posgraduación en Lingüística Aplicada y en Educación de la Universidad Estadual de Ceará e investigadora Nivel 2 del CNPq. Tiene un doctorado en Letras por la USP (2000) y un Posdoctorado por la UFMG (2008). Investiga en el área de Traducción Audiovisual Accesible (TAVA), actuando principalmente en los siguientes temas: subtítulo para sordos e hipoacúsicos (LSE), audiodescripción (AD) y TAV, y enseñanza.

Virgilio Soares da Silva Neto es maestrando del Programa de Posgrado en Estudios de Traducción (POSTRAD) del Instituto de Letras de la Universidad de Brasilia (UnB), ubicado en el Departamento de Lingüística, Portugués y Lenguas Clásicas (LIP). Miembro técnico de la cooperación técnica entre la Universidad de Brasilia (UnB) y el Instituto

de Patrimonio Histórico y Artístico Cultural (IPHAN), donde desarrolla estudios en el área de traducción e interpretación. Tiene experiencia en traducción e interpretación cultural y artística de espectáculos musicales, piezas teatrales y afines.

Helena Santiago Vigata es doctora en Comunicación Social por la Universidad de Brasilia (UnB), donde actúa como profesora adjunta del curso de Lenguas Extranjeras Aplicadas al Multilingüismo y a la Sociedad de la Información, del Departamento de Lenguas Extranjeras y Traducción. Tiene formación y experiencia como subtuladora y sus principales áreas de investigación son la traducción audiovisual y la accesibilidad cultural.

Las consultoras:

Elizabet Dias de Sá es Gerente de Coordinación del Centro de Apoyo Pedagógico para la atención de personas con discapacidad visual de Belo Horizonte (CAP-BH). Es psicóloga con especialización en psicología educacional por la PUC/MG y tiene un postgrado en audiodescripción por la Universidad Federal de Juiz de Fora (2015). Actúa en el área de educación inclusiva y como consultora en audiodescripción de productos audiovisuales, libros didácticos, espectáculos y otros eventos.

Liliana Barros Tavares es doctoranda en Comunicación en PPGCOM de la Universidad Federal de Pernambuco (UFPE). Es magister en Educación y graduada en Psicología – Licenciatura y Bachillerato. Es audiodescriptora. Actúa en las áreas de artes y de la cultura, promoviendo la accesibilidad comunicacional y la inclusión de personas con discapacidad visual o auditiva.

Apoyo logístico e institucional:

Instituto de Letras de la Universidad de Brasilia – UnB
Prof. Dr. Enrique Huelva Unternbäumen – Director
Prof.ª Dra. Rozana Naves - Vicedirectora

Realización:

Ministerio de Cultura Secretaría de Audiovisual

Agosto/2016



SECRETARIA DO **AUDIOVISUAL** MINISTÉRIO DA **CULTURA**

