

Magazin

REVISTA DE GERMANÍSTICA INTERCULTURAL

[Aplauso]



Diseño para todos
Design for all
Design für alle

Monográfico

Accesibilidad desde una perspectiva traductológica

I.S.S.N. 1136-677X Asociación de Germanistas de Andalucía A.G.A.
Andalusischer Germanistenverband Invierno de 2019 - Número 27
DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/mAGazin.2019.i27>

fage

The background of the cover is white, decorated with various black ink splatters and circular motifs. Some circles are solid black, while others are white with black dots or splatters inside, resembling ink blots or stylized faces. The text is arranged in three vertical columns, each containing the magazine's title and subtitle.

Magazin

REVISTA DE GERMANÍSTICA INTERCULTURAL

Magazin

REVISTA DE GERMANÍSTICA INTERCULTURAL

Magazin

REVISTA DE GERMANÍSTICA INTERCULTURAL

Vorwort / Editorial

4

Wissenschaftliche Artikel /
Artículos científicos

7

Más allá del museo: Estudio de un corpus artístico de audiodescripción para personas con discapacidad visual

Aimar Ara Gregorio

17

Aproximación epistemológica a la traducción y la accesibilidad en el contexto digital: propuesta de una taxonomía

María Asunción Arrufat Pérez de Zafra y
Cristina Álvarez de Morales Mercado

43

Anwendbarkeit der ISO 17100 auf intralinguales Übersetzen in Leichte und Einfache Sprache

Silvana Deilen, Silvia Hansen-Schirra y
Christiane Maaß

55

Traducción y accesibilidad museística para personas sordas: comprensión y memoria en el uso de signoguías

Rayco H. González-Montesino, Lourdes
Calle-Alberdi y Elena López-Burgos

75

Film mit Untertitel für Hörgeschädigte in Spanien. Eine Korpus-Studie

Silvia Martínez Martínez y Linus Jung

91

Evolución de la accesibilidad en los medios y formación de nuevos perfiles profesionales

Estrella Oncins

Gutachter / Revisores

103

Interview/Entrevista

105

Entrevista con la pintora ciega Cris de Diego

Entrevistada por Christiane Limbach

Autorenerklärung / Declaración de autoría

117

Werden Sie AGA-Mitglied /
Asóciate a la AGA

123

Verbände / Asociaciones

125

Werben Sie bei uns / Anúnciate en Magazin

127

Editoras

Dra. Carmen Álvarez García
Dpto. Filología Alemana
Facultad de Filología
Universidad de Sevilla
malvarezg@us.es

Dra. Christiane Limbach
Dpto. Filología y Traducción
Facultad de Humanidades
Universidad Pablo de Olavide
clim@upo.es

Consejo Científico Asesor

Dra. Margarita Blanco Hölscher
Universidad de Oviedo

Dra. Andrea Bogner
Universidad de Göttingen

Dra. Nadia Dūchene
Universidad París Est

Dr. Juan Ennis
Universidad Nacional de La Plata

Dra. Marta Fernández-Villanueva Jané
Universitat de Barcelona

Dra. Isabel García Adánez
Universidad Complutense de Madrid

Dr. Arno Gimber
Universidad Complutense de Madrid

Dr. Juan José Gómez Gutiérrez
Universidad del País Vasco

Dr. Linus Jung
Universidad de Granada

Dra. Cristina Jurcic
Universidad de Oviedo

Dr. Manuel Maldonado Alemán
Universidad de Sevilla

Dr. Stefan Nienhaus
Universidad de Foggia

Dr. Javier Orduña
Universitat de Barcelona

Dr. Georg Pichler
Universidad de Alcalá de Henares

Dr. Erwald Reuter
Universidad de Tampere

Dra. Dolors Sabaté Planes
Universidad de Santiago de Compostela

Dra. Kathrin Siebold
Philipps- Universität Marburg

Consejo de Redacción

Dr. Alejandro González Villar
Lector/Profesor Externo
Alpen-Adria-Universität Klagenfurt
Alejandro.Gonzalez@aau.at

Dra. Guiomar Topf Monge
Dpto. Filología Alemana
Universidad de Sevilla
gtopf@us.es

Edición gráfica

Mireia Maldonado Parra
mirmalparra@gmail.com

Depósito Legal: SE-1376-96
ISSN 1136-677X

<https://revistascientificas.us.es/index.php/mAGazin/>



uerid@s compañer@s:

Nos complace presentaros el número 27 de Magazin. Revista de Germanística Intercultural, dedicado en exclusiva a la accesibilidad desde la perspectiva de los estudios de traducción. Se trata del primer número bajo la dirección de la Dra. Christiane Limbach y la Dra. Carmen Álvarez García, que tomamos el relevo en la dirección de Magazin a comienzos de 2020, tras los siete años de gestión de los editores previos: el Dr. Víctor Borrero, el Dr. Juntxo Larreta y el Dr. Javier Martos. Por esta razón, en este número se incluyen dos editoriales: el de la antigua dirección y el de la nueva.

Queremos agradecer a los gestores salientes la confianza depositada en nosotras para continuar con la revista, que cuenta con 26 años de existencia. Continuaremos trabajando en la excelencia y hemos puesto en marcha una serie de iniciativas tendentes a conseguir una mayor visibilidad de la revista y de las aportaciones que contiene. En este sentido, no solo estamos trabajando para conseguir una mayor calidad de la publicación, sino que también hemos potenciado el papel de la traducción y la interpretación, fundamentales en la interculturalidad propia de la revista.

Este número se ha producido en condiciones difíciles, pues, por un lado, la pandemia nos afectó justo al comienzo de tomar el relevo y, por otro lado, la plataforma de las revistas científicas de la Editorial Universidad de Sevilla se actualizó, migrando a la novedosa versión OJS 3.0.

Dedicamos este número está dedicado de manera monográfica a la accesibilidad desde un punto de vista traductológico y contiene seis artículos científicos que profundizan en la accesibilidad en los museos, desde distintas perspectivas; en los perfiles profesionales en el ámbito de la accesibilidad; en la accesibilidad en el contexto digital; en el subtítulo para sordos; y en la traducción a lectura fácil. También se incluye en este número una entrevista con la pintora ciega, Cris de Diego, en la que nos habla sobre los retos a los que se ha enfrentado como artista, sobre su desarrollo profesional y sobre la accesibilidad en el arte.

Queremos expresar nuestro agradecimiento a Mireia Maldonado Parra por su apoyo como diseñadora gráfica y, no menos importante, por sus conocimientos de informática. También damos nuestra más sincera bienvenida a la Dra. Guiomar Topf Monge y al Dr. Alejandro González Villar, que se han incorporado al Consejo de Redacción a partir de este número. Nos complace igualmente dar la bienvenida a todos los colegas que han contribuido, con su revisión, a la excelencia de las publicaciones integradas en el número, cuyos nombres mencionamos en nuestra edición como una innovación que deseamos continuar en las próximas ediciones. Por último, queremos agradecer a los colegas que forman parte del Consejo Asesor de la revista y que mantendrán su colaboración en el futuro.

Esperamos que disfrutéis de este número monográfico de la revista sobre accesibilidad desde la perspectiva traductológica.

Las editoras
Dra. Carmen Álvarez García
Dra. Christiane Limbach



iebe KollegInnen,

wir freuen uns sehr, Ihnen die 27. Ausgabe von Magazin, eine Monographie zum Thema Barrierefreiheit aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht, präsentieren zu können. Es ist die erste Ausgabe unter der Leitung von Frau Dr. Carmen Álvarez García und Frau Dr. Christiane Limbach, die Leitung der Zeitschrift Magazin von den vorherigen Herausgebern Herr Dr. Javier Martos, Herr Dr. Víctor Borrero und Herr Dr. Juanxo Larreta Anfang März 2020 übernommen haben. So finden Sie in dieser besonderen Ausgabe auch zwei Vorwörter: das der alten und das der neuen Leitung.

Wir möchten uns bei den scheidenden Herausgebern ganz herzlich für das Vertrauen bedanken, welches sie in uns haben, die Zeitschrift Magazin nach 26 Jahren Bestehen und 7 Jahren unter ihrer Leitung weiterzuführen. Voller Elan werden wir die Zeitschrift und die begonnen Initiativen fortführen und diese wissenschaftliche Zeitschrift sowie die Beiträge, die in ihr erscheinen, für ein breiteres Publikum sichtbar zu machen. Wir arbeiten in diesem Sinne nicht nur weiter an der Qualitätsverbesserung der Zeitschrift, sondern rücken auch den Themenbereich Übersetzung und Dolmetschen mehr in den Fokus.

Diese Ausgabe ist unter erschwerten Bedingungen entstanden. So traf uns direkt nach der Amtsübernahme die Pandemie und ebenfalls wurde die Plattform für wissenschaftliche Zeitschriften der Universität Sevilla auf die Version OJS 3.0 umgestellt. Sie ist dem Thema Barrierefreiheit und Übersetzung gewidmet und in ihr lassen sich sechs wissenschaftliche Beiträge finden, die sich der Barrierefreiheit in Museen aus verschiedenen Perspektiven, den beruflichen Profilen im Rahmen der Barrierefreiheit, der Barrierefreiheit im digitalen Kontext und den Untertiteln für Hörgeschädigte in Filmen und der Übersetzung in Leichte und Einfache Sprache widmen. Außerdem befinden sich in dieser Ausgabe ein Interview mit der blinden Malerin Cris de Diego, die mit uns über die Herausforderung als Künstlerin, ihre berufliche Entwicklung und Barrierefreiheit in der Kunst spricht.

Wir möchten die Gelegenheit nutzen und uns herzlich bei Mireia Maldonado Parra bedanken, die uns als Grafikerin und nicht zuletzt auch mit ihren Informatikkenntnissen sehr unterstützt. Ebenfalls gilt unser Dank den neuen Gutachtern, die in dieser Monographie mitgewirkt haben und die wir namentlich in unserer Ausgabe erwähnen. Eine Neuerung, die wir in den nächsten Ausgaben weitherführen möchten. Wir freuen uns auch über alle Kollegen, die auch in Zukunft weiterhin mit Magazin zusammenarbeiten. Darüber hinaus begrüßen wir herzlich Frau Dr. Guiomar Topf Monge und Herr Dr. Alejandro González Villar, die seit dieser Ausgabe als neuer Redaktionsbeirat fungieren.

Wir hoffen, dass Ihnen diese Sonderausgabe von Magazin zum Thema Barrierefreiheit und Übersetzung gefällt und auf Ihr Interesse stößt.

Die Herausgeberinnen
Dra. Christiane Limbach
Dra. Carmen Álvarez García

Creada por la
Asociación de Germanistas de Andalucía
AGA Andalusischer
Germanistenverband
EOI Cádiz. Departamento de Alemán
C/Puntor Sorolla nº15. E-11010
Cádiz
asociaciongermanistasandalucia
@gmail.com
www.germanistas.com

Presidenta

Olga Koreneva
Universidad Pablo de Olavide
okorant@upo.es

Vicepresidentas

Vicepresidencia de Comunicación y Difusión

Ana Yara Postigo
Universidad de Málaga
anayara@uma.es

Vicepresidencia de Enseñanza de Alemán

Anja Käuper
Universidad de Granada
anja@ugr.es

Secretaria

Cristina Plaza Lara
Universidad de Málaga
cplaza@uma.es

Tesorera

Smilja Dichevska
Universidad de Málaga
dichevska@uma.es

Vocalías

Vocalía de Formación y Encuentros Científicos

M. Carmen Balbuena
Universidad de Córdoba
mcbalbuena@uco.es

Antonio Salmerón
Universidad de Granada
antonios@ugr.es

Vocalía de Educación Primaria, Secundaria y Cultura

Leonie Heinecke
Universidad de Granada
lheinecke@ugr.es

María José Rodríguez
Universidad Pablo de Olavide
mjrodriguez@upo.es

Vocalía de Escuelas Oficiales de Idiomas

Patricia Álvarez
Universidad de Málaga
patriciaalvarezsanchez@uma.es

Vocalía de revista mAGAZIN

Christiane Limbach
Universidad Pablo de Olavide
clim@upo.es

Vocalía de socios

Alice Stender
Universidad Pablo de Olavide
aste@upo.es

Vocalía de Relaciones Internacionales

María-José Varela
Universidad de Málaga
mjvs@uma.es

Vocalía de juventud

Ana Fe Gil
Universidad de Almería
anafe@ual.es

Editoras

Dra. Carmen Álvarez García
Dpto. Filología Alemana
Facultad de Filología
Universidad de Sevilla
malvarezg@us.es

Dra. Christiane Limbach
Dpto. Filología y Traducción
Facultad de Humanidades
Universidad Pablo de Olavide
clim@upo.es

Consejo Científico Asesor

Dra. Margarita Blanco Hölscher
Universidad de Oviedo

Dra. Andrea Bogner
Universidad de Göttingen

Dra. Nadia Dūchene
Universidad París Est

Dr. Juan Ennis
Universidad Nacional de La Plata

Dra. Marta Fernández-Villanueva Jané
Universitat de Barcelona

Dra. Isabel García Adánez
Universidad Complutense de Madrid

Dr. Arno Gimber
Universidad Complutense de Madrid

Dr. Juan José Gómez Gutiérrez
Universidad del País Vasco

Dr. Linus Jung
Universidad de Granada

Dra. Cristina Jurcic
Universidad de Oviedo

Dr. Manuel Maldonado Alemán
Universidad de Sevilla

Dr. Stefan Nienhaus
Universidad de Foggia

Dr. Javier Orduña
Universitat de Barcelona

Dr. Georg Pichler
Universidad de Alcalá de Henares

Dr. Erwald Reuter
Universidad de Tampere

Dra. Dolores Sabaté Planes
Universidad de Santiago de Compostela

Dra. Kathrin Siebold
Philipps- Universität Marburg

Consejo de Redacción

Dr. Alejandro González Villar
Lector/Profesor Externo
Alpen-Adria-Universität Klagenfurt
Alejandro.Gonzalez@aaau.at

Dra. Guiomar Topf Monge
Dpto. Filología Alemana
Universidad de Sevilla
gtopf@us.es

Edición gráfica

Mireia Maldonado Parra
mirmalparra@gmail.com

Depósito Legal: SE-1376-96
ISSN 1136-677X

<https://revistascientificas.us.es/index.php/mAGazin/>

Hace siete años asumimos la coordinación de Magazin Juntxo Larreta, Víctor Borrero y Javier Martos. Tomamos el relevo de Christoph Ehlers, quien durante veinte años condujo la revista de germanistas en Andalucía con cariño y esmero, pero sobre todo con mucha pasión renana-andaluza. Por ello, quienes relevamos a Christoph nos tomamos muy en serio la tarea de seguir adaptando Magazin a la sociedad – siempre dinámica y que nunca descansa ni se para – y a los retos actuales.

En estos siete años, en un sinfín de reuniones de coordinación, hemos visto cómo Magazin ha adoptado algunos cambios sugeridos desde la coordinación y apoyados por nuestra Asociación. Algunos más visibles como la modificación del nombre de la revista a Magazin. Revista de Germanística Intercultural, que nos permite enfocar las publicaciones en lo que de verdad hacemos en Andalucía, que es abordar los temas relacionados con la germanística desde la perspectiva de fuera de los países de lengua alemana, nuestra perspectiva única y personal, pero a la vez compartida por muchos de nosotros. En este sentido, inauguramos una sección titulada “Didáctica Intercultural”, en la que algunos compañeros nos han ofrecido su particular propuesta de enseñanza, adaptada a las condiciones que tenemos en Andalucía; otra sección que ha sido seguida con gran interés es “Otriversos”. Recordamos los deliciosos textos de Trinidad Plaza “A orillas del Neckar”; de Christoph Ehlers “Refugiados”; y de Juntxo Larreta, “Mein Freund Otto”; los textos recuperados del siglo pasado de Daniel Guerin y de José de Castro y Serrano; o las experiencias de los nuevos inmigrantes españoles en Alemania a cargo de Eva Escribano. Igualmente, hemos pretendido reforzar vínculos informativos entre los miembros de la comunidad de germanistas y profesor@s de alemán de Andalucía, reforzando la sección de reseñas y a través de la sección informes de actividades que se han realizado en Andalucía: hemos sabido de eventos en Cádiz, Granada, Málaga o Sevilla en CEIPs, Institutos o Universidades. Finalmente, hemos tratado de dar mayor visibilidad a los textos científicos que se han publicado en Magazin en estos años prestando atención a la adecuación a las exigencias de transparencia del acceso abierto, redefiniendo sus protocolos de selección, revisión y publicación de aportaciones y su política de autoarchivo, reestructurando su comité editorial, publicando sus fondos en Dialnet y afiliándose a la política de revistas científicas de acceso abierto en formato electrónico OJS, e incorporando todos sus fondos con la agregación del DOI y de los metadatos de cada aportación. También se ha avanzado en preparar la revista para su agregación a nuevas bases de datos, directorios e-sumarios y catálogos online y para otros parámetros de evaluación e indexación.

Ha sido, en fin, una etapa bella e intensa que hemos vivido con el entusiasmo que nos había legado nuestro apasionado antecesor y que ya toca a su fin. Magazin asume una nueva coordinación a cargo de las compañeras Carmen Álvarez y Christiane Limbach, a quienes deseamos la mejor de las suertes en esta nueva época, para que siga siendo ese punto de encuentro de los docentes e interesados en la lengua, la cultura y la literatura en lengua alemana, justamente en un momento en el que la AGA experimenta nuevos e ilusionantes impulsos que permiten presagiar años prometedores y larga vida de efervescencia en las relaciones hispano-alemanas en este costado sur de Europa.

Víctor Borrero, Juntxo Larreta y Javier Martos

Más allá del museo: Estudio de un corpus artístico de audiodescripción para personas con discapacidad visual

Beyond the Museum Wall: A Corpus Study of Artistic Audio Description for the Blind and Visually Impaired

Aimar Ara Gregorio
proyectosonart@gmail.com
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7199-3842>

Recibido: 13/11/2020
Aceptado: 05/03/2021
DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/mAGAzin.2019.i27.01>

Introducción

Este último año, hemos sido testigos de importantes cambios sociales y culturales. La pandemia de Covid-19 obligó a los museos de todo el mundo a cerrar sus puertas y fue necesario encontrar formas alternativas de experimentar el arte y la cultura. Algunos de ellos optaron por las exposiciones virtuales, una fantástica solución que, sin embargo, no está al alcance de todos: son escasos los museos que incluyen en sus páginas web contenido adaptado para las personas con discapacidad visual. Aunque cada vez son más los museos que acogen exposiciones accesibles, no todas se adaptan bien al formato virtual, ya que hay piezas que, por sus características, son difíciles de apreciar si no es presencialmente. Al mismo tiempo, hay artistas que se esfuerzan por llegar a un mayor número de personas creando de forma independiente contenido accesible y disponible a través de sus páginas web.

Pese a que no existen unas pautas universales para la creación de este contenido, a nivel nacional hay que mencionar la Norma UNE 153020 de AENOR (en lo sucesivo denominada Norma AENOR), que rige la audiodescripción en España, y en el marco internacional destacan las *Audio description guidelines and best practices* (Snyder 2010), que son el modelo a seguir en lo relativo a la audiodescripción en EE UU, pese a no tener carácter normativo. En este artículo se estudian estos dos planteamientos ante la creación de contenido audiodescrito: de un lado, la audiodescripción según se enmarca en dos culturas distintas, la española y la estadounidense, y de otro, la audiodescripción según museos y artistas independientes.

Si bien el corpus que ha sido posible recopilar es demasiado reducido y, por ende, no puede ser representativo de la audiodescripción artística en general, para este caso se parte de la hipótesis de que existirán semejanzas relevantes entre las audiodescripciones que lo componen independientemente del país o la entidad que las haya producido, ya que persiguen un objetivo común (el de hacer que el arte sea accesible para las personas con discapacidad visual) y pueden acceder a una noción básica del concepto de audiodescripción, tengan o no formación previa en este campo. A fin de confirmar o refutar esta hipótesis, en este capítulo se entiende la audiodescripción como una modalidad de traducción intersemiótica, lo cual permite realizar un análisis

Resumen:

En este artículo se analiza un corpus de audiodescripción de obras de arte para personas con discapacidad visual que ha sido producido en dos países distintos (España y EE UU) y por dos entidades distintas (museos y artistas) con sus propios estándares e ideas respecto a la audiodescripción. Partiendo de la hipótesis de que, tanto en la cultura española como en la estadounidense, así como entre museos y artistas, existe una noción básica común sobre qué es la audiodescripción para personas con discapacidad visual y qué finalidad persigue, este estudio adopta la traducción como enfoque y toma como referencia los estudios de Catalina Jiménez Hurtado y Silvia Soler Gallego (2015) y Christiane Limbach (2013) para analizar las características lingüísticas de este corpus desde tres vertientes: léxica, semántica y axiológica, y determinar así en qué grado las audiodescripciones objeto de este trabajo presentan mayores diferencias y/o semejanzas.

Palabras clave: accesibilidad, arte accesible, audiodescripción, discapacidad visual, traducción intersemiótica

Abstract:

This article provides a study of an artistic corpus of audio description for the blind and visually impaired that has been produced in two different countries (Spain and the U.S.) and by two different entities (museums and artists), which hold their own standards and ideas on audio description. Based on the hypothesis that there is a shared basic notion on what is audio description for the blind and visually impaired and what is its purpose, both in Spanish and American culture, as well as among museums and artists, this study adopts a translational approach and takes the works of Catalina Jiménez Hurtado and Silvia Soler Gallego (2015) and Christiane Limbach (2013) as its main references in order to analyse the linguistic characteristics of this corpus from a threefold perspective: lexical, semantic and axiological, to determine the extent to which the audio descriptions that are the subject of this study show greater differences and/or similarities.

Keywords: accessibility, accessible art, audio description, visual impairment, intersemiotic translation

lingüístico desde tres vertientes: léxica, semántica y axiológica, tomando como referencia el estudio de un corpus pictórico de audiodescripción de Jiménez Hurtado y Soler Gallego (2015), la clasificación semántica propuesta por Faber y Mairal Usón (1999) y el trabajo de Limbach (2013).

2. La accesibilidad al arte y la audiodescripción como modalidad de traducción

Chica Núñez define la accesibilidad como «la cualidad de un producto, servicio o entorno que describe en qué grado los individuos pueden acceder a él» (2013: 19). Es decir, cuando hablamos de contenido accesible, nos referimos a aquel contenido que todos podemos disfrutar, sean cuales sean nuestras capacidades físicas o cognitivas, y añadiría que, en la era digital, sea cual sea nuestra ubicación en ese momento. Dentro de la accesibilidad, la modalidad que nos ocupa es la de la audiodescripción para personas con discapacidad visual. Según Snyder (2003: 192):

To a great extent, audio description can be considered a kind of literary art form in itself, a type of poetry. It provides a verbal version of the visual whereby the visual is made verbal, aural, and oral. This is normally done using words that are succinct, vivid, and imaginative in order to convey the visual image that is not fully accessible to a segment of the population (i. e. the blind and partially sighted) and may not be fully realised by the rest of us, who can see but may not observe.

Tal y como se desprende de esta definición, en la audiodescripción se produce un cambio de código, del canal visual al canal auditivo. Por esta razón, también se considera una modalidad de traducción intersemiótica (Gottlieb 2005: 3; Grupo TRACCE s. f.; Jakobson 1959: 133) y multimodal. Podría decirse que la obra artística es el texto original y la audiodescripción, el texto meta, y que aplicar teorías de traducción en el campo de la audiodescripción resulta muy útil en la elaboración de textos audiodescriptivos, dado que estas teorías estudian el potencial de las unidades lingüísticas fundamentales para captar el sentido del texto original y transmitirlo en

el texto meta.

No obstante, cabe recordar que la audiodescripción viene regulada por la Norma AENOR en España y por las *Audio description guidelines and best practices* (Snyder 2010) en EE UU. Estas normas establecen una serie de criterios que determinan qué expresiones son aceptables o no a la hora de audiodescribir una obra, y por lo tanto condicionan las características lingüísticas de las audiodescripciones resultantes. En lo referente a la cuestión de la objetividad, la Norma AENOR dicta que «debe evitarse transmitir cualquier punto de vista subjetivo» (2005: 8, 3.2.2.1). Las *Audio description guidelines* (Snyder 2010: 17-18) desaconsejan asimismo cualquier interpretación subjetiva y añaden:

Describers must differentiate between *emotion* or *reasoning* (which requires an interpretation on the part of the observer) and the *physical characteristics of emotion* or *reasoning* (which are more concrete and allow description users to conjure their own interpretations) and prepare their description with this important distinction in mind. For instance, instead of “Johan likes the chocolate milk,” say, “Johan sips the chocolate milk, then licks his lips.”

Pero estas restricciones pueden afectar negativamente a la audiodescripción. El estudio de recepción de textos filmicos audiodescritos según la Norma AENOR que llevaron a cabo Bourne y Lachat Leal (2010) concluyó que la Norma resultaba imprecisa y apuntó que varios autores consideran que la objetividad absoluta es una meta inalcanzable (2010: 330-332). Es más, obstinarse en perseguirla incluso puede resultar contraproducente, en tanto que puede producirse una neutralización excesiva del valor comunicativo del texto original en el texto meta que impida que el receptor con discapacidad visual ya no perciba el texto meta de la manera más parecida a como el receptor sin discapacidad visual percibió el texto original (Limbach 2013: 798).

A este respecto, la artista Cristina de Diego Mayoral considera que hay más aspectos a tener en cuenta, como por ejemplo que, cuando el descriptor es a la vez el artista «está hablando de lo que ha expresado. Cosa distinta es que lo diga un tercero, si lo dice un tercero, depende: si ese tercero es biógrafo de ese pintor o es una persona que ha podido recoger sus palabras, podría dar esa subjetividad, ese punto de vista» (comunicación personal, 8 de mayo de 2020).¹ Además, de Diego también puntualiza que, aunque está de acuerdo con la mayoría de requisitos que dicta la Norma AENOR, los considera «orientativos». Bourne y Lachat Leal, por otra parte, creen que sería conveniente que una versión futura de la Norma recogiera los parámetros no contemplados en la versión actual (2010: 332). Cabe añadir que la Norma proscribía la subjetividad, pero no ofrece demasiadas instrucciones sobre cómo evitarla, a diferencia de su análoga estadounidense, que recomienda describir los gestos como alternativa. No obstante, esta tampoco parece ser la solución definitiva, dado que las obras de arte son, en su mayoría, estáticas, y no muestran gesto alguno. Esta recomendación parece estar más destinada a la audiodescripción filmica que no a la audiodescripción artística, y por tanto la cuestión de la objetividad en la audiodescripción de obras de arte para personas con discapacidad visual sigue siendo un problema difícil de resolver.

3. Descripción del corpus y metodología

Como se ha mencionado anteriormente, los criterios de clasificación de las audiodescripciones de dichas obras han sido dos: según su país de origen (España o EE UU) y la entidad que las haya producido (museos o artistas). Cada país contempla diferentes criterios para la elaboración de contenido audiodescrito para personas con discapacidad visual y cada entidad ha seguido, o no, dichos criterios y ha contado, o no, con el asesoramiento de profesionales del campo de la audiodescripción. La siguiente tabla muestra la clasificación de las audiodescripciones del corpus en dos corpus principales y varios subcorpus distintos, así como el número total de palabras que componen cada uno y el promedio de palabras por audiodescripción en cada caso.

(1) Esta cita es un extracto de los correos electrónicos intercambiados con la artista, y por tanto es correspondencia privada. Forma parte de una videorrespuesta de Cristina de Diego Mayoral a la pregunta de si conocía las pautas establecidas por la Norma AENOR y si las siguió a la hora de elaborar sus audiodescripciones.

Corpus 1: según el país de origen	<i>Subcorpus 1a: AD estadounidenses</i> · Palabras totales: 1.769 · Promedio por obra: 442	· <i>Broken Obelisk</i> · <i>Eurasia Siberian Symphony</i> · <i>The Dream</i> · <i>Water Lilies</i>
	<i>Subcorpus 1b: AD españolas</i> · Palabras totales: 1.244 · Promedio por obra: 311	· Cartel conmemorativo · <i>En memoria de las víctimas de la COVID-19</i> · <i>Puppy</i> · <i>Ruptura</i>
Corpus 2: según la entidad de origen	<i>Subcorpus 2a: AD de museos</i> · Palabras totales: 2.321 · Promedio por obra: 464	· <i>Broken Obelisk</i> · <i>Eurasia Siberian Symphony</i> · <i>Puppy</i> · <i>The Dream</i> · <i>Water Lilies</i>
	<i>Subcorpus 2b: AD de artistas</i> · Palabras totales: 703 · Promedio por obra: 234	· Cartel conmemorativo · <i>En memoria de las víctimas de la COVID-19</i> · <i>Ruptura</i>

Tabla 1: composición de los corpus y subcorpus según las obras que los componen y el número total y promedio de palabras

Los artistas en cuestión son Cristina de Diego Mayoral y Suárez Chamorro, ambos artistas españoles. Los museos, el Museo Guggenheim de Bilbao y el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York. Ambos museos confirmaron que habían contado con el asesoramiento de profesionales de la audiodescripción para la elaboración de este tipo de contenido, siendo *Acoustiguide* la empresa contratada por este último. Los artistas, en cambio, realizaron sus audiodescripciones de forma independiente. Además, solo el MoMA y la artista de Diego Mayoral publican sus audiodescripciones en la web. El Museo Guggenheim y el artista Suárez Chamorro, por otra parte, me facilitaron sus audiodescripciones pero de forma privada, no están disponibles en la red. Por último, debo aclarar que las audiodescripciones del MoMA han sido traducidas al francés, italiano, español, chino, alemán, coreano, japonés y portugués en su página web, pero en este estudio he decidido optar por la versión original en inglés.

En cuanto a la metodología, el primer paso fue transcribir las audiodescripciones del MoMA y la artista de Diego Mayoral, que estaban disponibles tanto en formato audio como en formato escrito en sus correspondientes páginas web. El Museo Guggenheim de Bilbao y el artista Suárez Chamorro me facilitaron las suyas directamente en formato escrito. Después, utilicé las mismas herramientas que Jiménez Hurtado y Soler Gallego emplean en su estudio (2015) y procedí a etiquetarlas con la herramienta de etiquetado automático en línea CLAWS y el juego de etiquetas CLAWS5 Tagset, desarrolladas por la Universidad de Lancaster. Fue necesario introducir las etiquetas de las audiodescripciones en español de forma manual, dado que CLAWS no las reconoce. Por último, analicé las audiodescripciones con *WordSmith* (versión 8.0, versión de prueba), un programa diseñado para el análisis de textos.

Para la clasificación léxica, utilicé la función *Concordance* y busqué las etiquetas correspondientes a tres categorías léxicas: verbos (VB* para el verbo *to be*, VD* y VH* para los auxiliares *to do* y *to have* y VV* para el resto), adjetivos (AJ*) y adverbios (AV0)². Estas categorías fueron elegidas porque, según Jiménez Hurtado y Soler Gallego, los verbos son el elemento central alrededor del cual se estructura el significado de una oración o un texto, por lo que su análisis es primordial en cualquier estudio que pretenda describir las características de un texto (2015: 285-286). Asimismo, Limbach destaca la carga axiológica positiva o negativa de los adjetivos y la importancia de los adverbios a la hora de transmitir imágenes mentales e información precisa (2013: 795), por lo que son las tres clases de palabras más relevantes para este trabajo y el objeto de estudio principal.

Luego del análisis léxico, las tres clases de palabras fueron catalogadas siguiendo la propuesta de Faber y Mairal Usón (1999), que distingue trece categorías semánticas: EXISTENCIA, CONTACTO, SENTIMIENTO, LUZ, MOVIMIENTO, CAMBIO, DISCURSO, POSESIÓN, POSICIÓN, PERCEPCIÓN, COGNICIÓN, ACCIÓN y

(2) Hay que tener en cuenta que, a diferencia de las demás categorías léxicas, solo se ha buscado la etiqueta AV0 correspondiente a los adverbios no específicos (*unmarked*) porque el resto de etiquetas para las partículas adverbiales del inglés (AVP) o los adverbios interrogativos ingleses con *wh-* (AVQ) habrían descompensado la cantidad de adverbios entre las audiodescripciones en inglés y en español, dado que estos dos tipos de adverbios no existen en este idioma.

SONIDO. De estas trece, este análisis se centra en las categorías de POSICIÓN y COGNICIÓN porque son clave en la audiodescripción artística para personas con discapacidad visual, en tanto que la categoría POSICIÓN permite al oyente formarse una composición mental de la obra y ubicar los elementos presentes en ella y la categoría COGNICIÓN ejerce la doble función de aportar al oyente información sobre la obra y persuadirle para que acepte una posible interpretación (Jiménez Hurtado y Soler Gallego 2015: 290-291).

Por último, realicé una clasificación axiológica de adjetivos y adverbios correspondientes a la categoría COGNICIÓN. La carga axiológica de un término puede ser considerada positiva, neutral o negativa según las sensaciones que evoque en el receptor meta (Osorio 2017: 50). Solo se han seleccionado las palabras correspondientes a la categoría semántica COGNICIÓN porque son las que cumplen la función de transmitir al receptor meta una impresión determinada sobre la obra que obedece a una interpretación evaluativa. Las palabras que indican POSICIÓN no son evaluativas porque aportan información objetiva. Se ha determinado la categoría axiológica a la que pertenece cada una de estas palabras en base al contexto en el que aparecen en las respectivas audiodescripciones y su definición en los diccionarios de la Real Academia Española y *Merriam-Webster*. Por ejemplo, el adverbio *incredibly* adquiere connotaciones negativas porque modifica a *precarious*. Otro ejemplo sería el de *exaggerated*, cuya definición según el diccionario *Merriam-Webster* es «*excessively or inappropriately* heightened, inflated, or overstated» (s. f., subrayado mío). Este término se consideraría negativo porque *inappropriately* posee connotaciones negativas. Sin embargo, aunque *soaring* podría considerarse sinónimo de *exaggerated*, adquiere connotaciones positivas al modificar a *quality*. Por eso ha sido necesario examinar caso por caso para llegar a esta clasificación.

4. Análisis

El análisis del corpus se ha llevado a cabo utilizando el programa *WordSmith*, específicamente la función *Concordance*, que ofrece un recuento de los casos totales de cada categoría léxica en el contexto de su oración y nos permite observar cada caso de forma individual para proceder a la clasificación semántica o axiológica, o relacionarlo con el número total de casos para obtener un porcentaje. La clasificación semántica divide los casos en las categorías de POSICIÓN o COGNICIÓN, de acuerdo con la propuesta de Faber y Mairal Usón (1999). Aunque esta propuesta solo contempla la categoría léxica de verbos, en este estudio se ha hecho extensiva a adjetivos y adverbios. Así, por ejemplo, algunos adverbios cuantitativos podrían considerarse dentro de la categoría COGNICIÓN porque intentan persuadir al oyente de la precisión con la que se transmite un mensaje, como “muy” en “*muy* claro” (subrayado mío) en la audiodescripción de la obra de Suárez Chamorro.

4. 1. Análisis del Corpus 1: según el país de origen

4. 1. 1. Clasificación léxica

Puede observarse que, de las tres categorías léxicas analizadas, los verbos presentan mayor incidencia de casos, siendo el porcentaje el mismo en ambos subcorpus pese a las diferencias en el número total de palabras que los componen. Este resultado concuerda con las afirmaciones de Jiménez Hurtado y Soler Gallego, que posicionan los verbos como núcleo de la estructura de un mensaje y objeto primordial de cualquier estudio que pretenda describir las características lingüísticas de un texto (2015: 285-286). La segunda categoría más presente es la de los adjetivos, y los adverbios obtienen un menor porcentaje y número de casos. Pese a la diferencia en el número de palabras totales que los conforman, la composición porcentual léxica de los subcorpus es bastante similar.

	Subcorpus 1a: AD estadounidenses (total de palabras: 1.769)		Subcorpus 1b: AD españolas (total de palabras: 1.244)	
	Total	Porcentaje	Total	Porcentaje
Otras	1.267	71 %	949	76 %
Verbos	225	13 %	163	13 %
Adjetivos	211	12 %	106	9 %
Adverbios	66	4 %	26	2 %

Tabla 2: total de casos por clase de palabra y composición porcentual en el Corpus 1: según el país de origen

4. 1. 2. Clasificación semántica

Aquí empiezan a aparecer diferencias más notables en la composición de cada subcorpus. La categoría POSICIÓN, que cumple una función descriptiva, está más presente en el *Subcorpus 1a: AD estadounidenses* (excepto en los adverbios) mientras que la categoría COGNICIÓN, cuyo objetivo es educar y persuadir al oyente, registra porcentajes más altos en el *Subcorpus 1b: AD españolas*.

	<i>Subcorpus 1a: AD estadounidenses (total de palabras: 1.769)</i>		<i>Subcorpus 1b: AD españolas (total de palabras: 1.244)</i>	
	Total	Porcentaje (de los casos)	Total	Porcentaje (de los casos)
Verbos	24 (de 225 casos)	11 %	8 (de 163 casos)	5 %
Adjetivos	28 (de 211 casos)	13 %	12 (de 106 casos)	11 %
Adverbios	11 (de 66 casos)	17 %	9 (de 26 casos)	35 %

Tabla 3: categoría semántica POSICIÓN en el Corpus 1: según el país de origen

	<i>Subcorpus 1a: AD estadounidenses (total de palabras: 1.769)</i>		<i>Subcorpus 1b: AD españolas (total de palabras: 1.244)</i>	
	Total	Porcentaje (de los casos)	Total	Porcentaje (de los casos)
Verbos	4 (de 225 casos)	2 %	12 (de 163 casos)	7 %
Adjetivos	7 (de 211 casos)	3 %	16 (de 106 casos)	15 %
Adverbios	7 (de 66 casos)	10 %	6 (de 26 casos)	23 %

Tabla 4: categoría semántica COGNICIÓN en el Corpus 1: según el país de origen

4. 1. 3. Clasificación axiológica

En esta ocasión, se ha optado por escribir las palabras en vez de indicar solamente el número de casos, ya que el recuento era menor que en las clasificaciones anteriores. El número de casos y el porcentaje de adjetivos y adverbios con carga axiológica neutral y negativa es similar en ambos subcorpus. Sin embargo, el uso de adjetivos y adverbios con carga axiológica positiva es mucho mayor en el *Subcorpus 1b: AD españolas*, lo que indica que estas audiodescripciones tratan de infundir en el oyente sensaciones más positivas que las audiodescripciones estadounidenses, que mantienen una mayor neutralidad.

	<i>Subcorpus 1a: AD estadounidenses (total de palabras: 1.769)</i>		<i>Subcorpus 1b: AD españolas (total de palabras: 1.244)</i>	
	Total de casos: ³ 277	Porcentaje (de los casos)	Total de casos: 132	Porcentaje (de los casos)
Positiva	Adjetivos: <i>exciting, soaring, lush, velvety</i> Adverbios: -	1 %	Adjetivos: amigable, viva, simpática, sofisticado, fuertes, queridos, felices, claro, robusta, robusta Adverbios: mejor, muy (claro)	9 %
Neutral	Adjetivos: <i>mysterious</i> Adverbios: <i>strongly, clearly, directly, increasingly, completely, clearly</i>	3 %	Adjetivos: llamativos, necesario, gran, gran Adverbios: mucho (más corto), muy (diversos), muy (suaves)	5 %

(3) Nótese que, en esta ocasión, el total de casos se obtiene de la suma de los casos totales de adjetivos y adverbios, al ser las dos categorías léxicas que poseen carga axiológica. El porcentaje de los casos se refiere a los casos totales de adjetivos y adverbios combinados.

Negativa	Adjetivos: <i>precarious, exaggerated</i>	1 %	Adjetivos: difícil, oscura, oscura	3 %
	Adverbios: <i>incredibly, quizzically</i>		Adverbios: muy (difícil)	

Tabla 5: clasificación axiológica de los adjetivos y adverbios del Corpus 1: según el país de origen

4. 2. Análisis del Corpus 2: según la entidad de origen

4. 2. 1. Clasificación léxica

Los resultados de este análisis continúan mostrando una composición porcentual similar entre ambos subcorpus, a pesar de que la diferencia del número de palabras totales cuando se clasifican según la entidad que los haya producido es mayor que cuando se clasifican según el país donde se hayan producido. Los verbos siguen registrando el mayor número de casos de entre las tres categorías léxicas analizadas y el porcentaje más alto, que además se mantiene constante.

	Subcorpus 2a: AD de museos (total de palabras: 2.321)		Subcorpus 2b: AD de artistas (total de palabras: 703)	
	Total	Porcentaje	Total	Porcentaje
Otras	1.692	73 %	463	76 %
Verbos	300	13 %	88	13 %
Adjetivos	247	11 %	70	10 %
Adverbios	82	3 %	10	1 %

Tabla 6: total de casos por clase de palabra y composición porcentual en el Corpus 2: según la entidad de origen

4. 2. 2. Clasificación semántica

Los resultados que arroja el análisis semántico de los subcorpus según la entidad de origen se mantienen. La categoría POSICIÓN es la predominante en el *Subcorpus 2a: AD de museos* (excepto en los adverbios) y COGNICIÓN en el *Subcorpus 2b: AD de artistas*. En este último, los valores porcentuales de la categoría COGNICIÓN son casi tres o cinco veces más altos, pese a que, en teoría, la categoría POSICIÓN desempeña el papel más importante en la audiodescripción artística para personas con discapacidad visual (Dondis 1974: 20; Jiménez Hurtado y Soler Gallego 2015: 290) y debería ser la más activa.

	Subcorpus 2a: AD de museos (total de palabras: 2.321)		Subcorpus 2b: AD de artistas (total de palabras: 703)	
	Total	Porcentaje (de los casos)	Total	Porcentaje (de los casos)
Verbos	30 (de 300 casos)	10 %	2 (de 88 casos)	2 %
Adjetivos	34 (de 247 casos)	14 %	6 (de 70 casos)	9 %
Adverbios	18 (de 82 casos)	22 %	3 (de 10 casos)	30 %

Tabla 7: categoría semántica POSICIÓN en el Corpus 2: según la entidad de origen

	Subcorpus 2a: AD de museos (total de palabras: 2.321)		Subcorpus 2b: AD de artistas (total de palabras: 703)	
	Total	Porcentaje (de los casos)	Total	Porcentaje (de los casos)
Verbos	9 (de 300 casos)	3 %	7 (de 88 casos)	8 %
Adjetivos	13 (de 247 casos)	5 %	10 (de 70 casos)	14 %
Adverbios	8 (de 82 casos)	10 %	5 (de 10 casos)	50 %

Tabla 8: categoría semántica COGNICIÓN en el Corpus 2: según la entidad de origen

4. 2. 3. Clasificación axiológica

Vuelven a repetirse los resultados, esta vez con una incidencia mayor en el *Subcorpus 2b: AD de artistas*, especialmente de adjetivos y adverbios con carga axiológica positiva. Si bien la diferencia porcentual de los adjetivos y adverbios con carga axiológica neutral y negativa no es demasiado pronunciada, en el caso de los adjetivos y los adverbios con carga axiológica positiva es más del triple.

	<i>Subcorpus 2a: AD de museos</i> (total de palabras: 2.321)		<i>Subcorpus 2b: AD de artistas</i> (total de palabras: 703)	
	Total de casos: 329	Porcentaje (de los casos):	Total de casos: 80	Porcentaje (de los casos):
Positiva	Adjetivos: amigable, viva, simpática, sofisticado, <i>exciting, soaring, lush, velvety</i> Adverbios: mejor	3 %	Adjetivos: fuertes, queridos, felices, necesario, claro, robusta, robusta Adverbios: muy (claro)	10 %
Neutral	Adjetivos: llamativos, gran, <i>mysterious</i> Adverbios: <i>strongly, clearly, increasingly, completely, clearly</i>	2 %	Adjetivos: gran Adverbios: mucho, muy (diversos), muy (suaves)	5 %
Negativa	Adjetivos: <i>precarious, exaggerated</i> Adverbios: <i>incredibly, quizzically</i>	1 %	Adjetivos: difícil, oscura, oscura Adverbios: muy (difícil)	5 %

Tabla 9: clasificación axiológica de los adjetivos y adverbios del Corpus 2: según la entidad de origen

5. Conclusiones

En vista de los resultados, podríamos pensar que la hipótesis planteada en la introducción es incorrecta, ya que las diferencias porcentuales entre los corpus y subcorpus son notables, sobre todo en cuanto a la predominancia de las categorías semánticas y axiológicas en cada uno de ellos. Por este motivo, también podría pensarse que las audiodescripciones del *Subcorpus 1a: AD estadounidenses* y el *Subcorpus 2a: AD de museos* son más válidas que las del *Subcorpus 1b: AD españolas* y el *Subcorpus 2b: AD de artistas* porque cumplen en mayor medida los criterios de establecidos en la Norma AENOR y en las *Audio description guidelines and best practices* (Snyder 2010), especialmente aquellos sobre objetividad, dado que registran porcentajes menores de la categoría semántica COGNICIÓN y de adjetivos y adverbios cargados axiológicamente.

Sin embargo, debemos evitar sacar conclusiones precipitadas. Las audiodescripciones incluidas en los dos subcorpus anteriores no son defectuosas, sino diferentes. En primer lugar, se han producido en un país donde la norma que regula la audiodescripción tiene quince años de antigüedad y no ofrece recomendación alguna para evitar la subjetividad, a diferencia de su análoga estadounidense, que aconseja describir la gestualización, si bien parece una alternativa dirigida a la audiodescripción filmica y no tanto a la artística. En segundo lugar, la mayor parte de las audiodescripciones de estos subcorpus han sido producidas por los mismos artistas y, aunque los profesionales de la audiodescripción y el personal de los museos puedan formarse y documentarse en materia de arte, es de esperar que los propios creadores de una obra se sientan más cómodos a la hora de pronunciarse sobre su significado e incluyan más palabras que puedan encajar dentro de la categoría COGNICIÓN. Asimismo, aunque el porcentaje de adjetivos y adverbios axiológicamente cargados sea mayor, es precisamente esta clase de palabras la que aporta narratividad a la audiodescripción (Limbach 2013: 803) y, en tanto que transmitan el valor comunicativo que el artista quería plasmar en la obra original, estarán cumpliendo su función (*ibid.* 2013: 797). Al fin y al cabo, resulta beneficioso que más personas estén creando de forma independiente contenido accesible

para las personas con discapacidad visual. En estos momentos es más necesaria que nunca una colaboración entre museos, profesionales de la audiodescripción y artistas para crear y compartir más contenidos de este tipo en la red, y también sería importante que futuras versiones de la Norma AENOR y las *Audio description guidelines and best practices* (Snyder 2010) contemplaran esta nueva realidad.

Por otra parte, sería ideal ampliar el corpus con audiodescripciones de más museos españoles y artistas extranjeros de cara a futuras investigaciones. El corpus objeto de este estudio es demasiado limitado como para ser representativo y no puede decirse si la hipótesis queda validada o refutada para el común de los casos de audiodescripción artística. En el caso particular de este estudio, queda demostrado que los corpus y subcorpus presentan una composición semántica y axiológica distinta dependiendo del país y la entidad que las haya producido, por lo que la hipótesis inicial, que aventuraba que las semejanzas entre los corpus deberían ser más notables que las diferencias, queda refutada, al menos en vista de los datos porcentuales. Sin embargo, para determinar en qué grado las audiodescripciones que conforman este corpus cumplen o no su propósito, independientemente de sus diferencias, es necesario seguir llevando a cabo estudios de recepción por parte de los usuarios con discapacidad visual.

Pese a sus limitaciones, espero que este estudio haya servido de puente entre las audiodescripciones que se producen de forma institucional, contando con el asesoramiento de profesionales, y aquellas realizadas por artistas independientes que sienten la vocación de compartir su arte con todo el mundo. Creo que estos últimos juegan un papel importante dentro del campo de la audiodescripción artística y deberían ser incluidos a lo largo del proceso, no solo como creadores de la obra. Por último, deseo que mi humilde aportación haya sumado a la causa para que la belleza no esté solo en ojos de quien mira, sino que también pueda tocarse y, sobre todo, escucharse, y así ser accesible para más personas, ojalá todas.

Bibliografía:

- AENOR (2005).** *Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías*, UNE 153020, Madrid: AENOR.
- Bourne, J., y Lachat Leal, C. (2010).** “Impacto de la norma AENOR: Valoración del usuario”. En Jiménez, C., Rodríguez, A., y Seibel, C. (eds.) *Un corpus de cine. Teoría y práctica de la audiodescripción*, Granada, Tragacanto.
- Chica Núñez, A. J. (2013).** *La imagen dinámica: parámetros del análisis para su traducción* [Tesis doctoral, Facultad de Filología y Traducción, Universidad Pablo de Olavide].
- Dondis, D. A. (1974).** *A Primer of Visual Literacy*, Cambridge, MA, MIT Press.
- Faber, P., y Mairal Usón, R. (1999).** *Constructing a Lexicon of English Verbs*, Berlín, Mouton Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110800623>.
- Gottlieb, H. (2005).** “Multidimensional Translation: Semantics turned Semiotics”, en *MuTra 2005 – Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings*.
- Jakobson, R. (1959).** “On Linguistic Aspects of Translation”, en Brower, R. A. (ed.) *On Translation*, Cambridge, Mass., Harvard University Press. <https://doi.org/10.4159/harvard.9780674731615.c18>.
- Jiménez Hurtado, C., y Soler Gallego, S. (2015).** “Museum Accessibility through Translation: A Corpus Study of Pictorial Audio Description”, en Díaz Cintas, J., y Neves, J. (eds.) *Audiovisual Translation: Taking Stock*, Cambridge Scholars Publishing, 277-298.
- Limbach, C. (2013).** *El aspecto de la neutralidad en la audiodescripción filmica*, Comares.
- Osorio, J. (2017).** “Dimensión axiológica del significado y discurso argumentativo: un análisis exploratorio”, en *COGENCY*, 9(2), 47-65.
- Snyder, J. (2003).** “Audio description: The visual made verbal”, en Salzhauer, E., y Sobol, N. (eds.) *Art Beyond Sight: A resource guide to art, creativity, and visual impairment*, Nueva York, AFB Press. <https://doi.org/10.1075/btl.77.18sny>.
- Snyder, J. (ed.) (2010).** *Audio description guidelines and best practices*, American Council of the Blind’s Audio Description Project. [<http://www.acb.org/adp/docs/AD-ACB-ADP%20Guidelines%203.1.doc>].
- Páginas web**
- de Diego Mayoral, C. (2017–2020).** “Categoría: ARTWORKS/ OBRAS”, en *Cris de Diego*. [<https://crisediediego.es/category/obras/>].
- “Free CLAWS WWW tagger” (s. f.)**, en UCREL, Lancaster, Lancaster University. [<http://ucrel-api.lancaster.ac.uk/cgi-bin/claws74.pl>].
- “Grupo de investigación TRACCE. Presentación” (s. f.)**, en TRACCE. [<https://tracce.ugr.es/>].
- Merriam-Webster Incorporated (1999).** En *Merriam-Webster’s Collegiate Dictionary* (11ª ed.) [<https://www.merriam-webster.com/>].
- Real Academia Española (2014).** En *Diccionario de la lengua española* (23ª ed.) [<https://dle.rae.es/>].
- “UCREL CLAWS5 Tagset” (s. f.)**, en UCREL, Lancaster, Lancaster University. [<http://ucrel.lancs.ac.uk/claws5tags.html>].
- “Visual Descriptions” (s. f.)**, en MoMA, Nueva York, EE UU: The Museum of Modern Art [<https://www.moma.org/audio/playlist/3?locale=en>].



Tristeza (Adiós, Pepe) Auto retrato (Cris de Diego, 2018). Audiodescripción disponible en: <https://crisedediego.es/2018/12/23/tristeza-adios-pepe/>

Aproximación epistemológica a la traducción y la accesibilidad en el contexto digital: propuesta de una taxonomía

Epistemological approach to translation and accessibility in the digital context: a taxonomy proposal

María Asunción Arrufat Pérez de Zafra
 Universidad de Granada
 arrufat@ugr.es
 Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2153-1201>

Cristina Álvarez de Morales Mercado
 Universidad de Granada
 cristinaalvarez@ugr.es
 Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8298-8686>

Recibido: 05/11/2020

Aceptado: 19/01/2021

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/mAGAzin.2019.i27.02>

Introducción

Hoy en día la relación que tienen los usuarios con los contenidos audiovisuales y las nuevas tecnologías ha sufrido un gran cambio. Hasta hace una década se hacía prácticamente un uso de la tecnología exclusivamente con fines laborales, sin embargo, se ha pasado en la actualidad a una sociedad en la que prima el uso intensivo de los medios digitales en cualquier ámbito de la vida social, lo que ha favorecido el desarrollo de un nuevo escenario comunicativo en el que el diseño universal se constituye como un elemento necesario para evitar la infoexclusión o la discriminación directa de usuarios (Hassan Montero y Martín Fernández 2004; Varela 2015). En el inicio de la conceptualización de la supresión de barreras, existía una clara connotación al establecer los tipos de población: aquella que es normal, es decir, la que se ajusta a lo que socialmente está establecido como «normativo» y aquella que estaría apartada de la normalidad a causa de sus discapacidades (Iwarsson y Stahl 2002). No obstante, este concepto ha evolucionado y se ha puesto de manifiesto la diversidad de la población y la necesidad de diseñar los entornos, productos y servicios con el fin de que sean accesibles para el mayor número de personas posible (Mace et al., 1990). De esta manera, es necesario adoptar un modelo de intervención integral que tenga en cuenta la supresión de barreras y el diseño para todos (Sala y Alonso 2005: 47). El modelo propuesto por Sala y Alonso tiene un carácter más genérico centrado en las barreras y las medidas que se pueden interponer. Sin embargo, en el entorno digital, la usabilidad ha sido la responsable de mejorar la experiencia del usuario en el uso de la tecnología, siendo definida por Nielsen (1993) como «la cualidad de un sistema por la que resulta fácil de aprender, fácil de utilizar, fácil de recordar, tolerante a errores y subjetivamente placentero». Unos principios que recuerdan a algunos de los aspectos esenciales del diseño universal: simple e intuitivo, tolerante al error y uso equiparable, lo que implica que el diseño sea atractivo para todos los usuarios. Ante una población diversa, la usabilidad permite mejorar la facilidad con la que el usuario navega e interactúa con la información y, en este contexto, las modalidades de Traducción e Interpretación Accesible (TeIA) tienen un papel fundamental. Han sido amplio objeto de investigación desde los estudios de Traducción Audiovisual (Díaz Cintas 2007a; Orero

Resumen:

Las modalidades de Traducción e Interpretación Accesible (TeIA) han sido amplio objeto de investigación desde los estudios de Traducción Audiovisual (Díaz Cintas 2007a; Orero 2007; Álvarez de Morales *et al.*, 2012). Sin embargo, su delimitación en el contexto digital se encuentra en un estado aún propedéutico (Greco 2019: 19). En el siguiente artículo realizamos una reflexión sobre la revisión bibliográfica (Jiménez Hurtado 2007; Tercedor *et al.*, 2007a; Báez Montero 2010; Martínez 2015; Cabezas Gay 2017; Medina Reguera 2018) para delimitar su ubicación epistemológica dentro del contexto específico de estudio, definiendo las particularidades que distinguen a las modalidades de TeIA y aportando finalmente una propuesta de taxonomía específica que incluye la descripción verbal, la interpretación a códigos visuales gestuales, la transcripción y la adaptación textual. Su análisis y estudio como elementos del Diseño Universal es clave para profundizar en la implementación de soluciones de accesibilidad efectivas para los todos los usuarios.

Palabras clave: traducción, accesibilidad digital, diseño universal, modalidades de traducción accesible, traductología

Abstract:

Accessible Translation and Interpreting Modalities have been extensively researched by the Audiovisual Translation Studies (Díaz Cintas 2007a; Orero 2007; Álvarez de Morales *et al.*, 2012). However, its delimitation in the digital context is still in a propaedeutic stage (Greco 2019: 19). In the following article, we study the bibliographic review (Jiménez Hurtado 2007; Tercedor *et al.*, 2007a; Báez Montero 2010; Martínez 2015; Cabezas Gay 2017; Medina Reguera 2018) according to the last Audiovisual Modalities in Translation and Interpreting in order to delimit its epistemological location within the specific context of study, in one hand, we will define the particularities that distinguish them and, on the other hand, we will provide a proposal for a specific taxonomy that includes the verbal description, the interpretation of visual-gestural codes and the transcription and the text adaption. Its analysis and further research, considered as elements of Universal Design, is key to deepen the implementation of effective accessibility solutions for all users.

Keywords: Translation, eAccessibility, Universal Design, Accessible Translation and Interpreting Modalities, traductology

2007; Jiménez Hurtado 2007; Álvarez de Morales *et al.*, 2012). Sin embargo, su delimitación en el contexto digital se encuentra en un estado aún propedéutico (Greco 2019: 19). El contexto digital o virtual está determinado por los entornos que generan las tecnologías de la información y de la comunicación (Lapeyre 2018), definiendo entorno como un conjunto de espacios y objetos donde se realizan interacciones y procesos que, en el caso de las TIC, presenta interfaces habilitadas o soportadas por procesadores y conexiones electrónicas. Según Greco (2019), los estudios de Accesibilidad engloban un gran número de disciplinas y la evolución secuencial ha pasado de las perspectivas particularistas hacia una perspectiva universalista. Esta perspectiva entiende que los estudios de Accesibilidad a los Medios de Comunicación – *Media Accessibility (MA)* definidos por Szarkowska *et al.* (2013) y citado por Greco (2016: 11) como:

El área de investigación que aborda las teorías, prácticas, tecnologías e instrumentos que facilitan el acceso a los productos, servicios y entornos de los medios de comunicación a personas que no pueden acceder, o no pueden adecuadamente, al contenido en su forma original (Greco 2016: 11).

Comparten parte de su área de conocimiento con los estudios de Traducción Audiovisual –*Audiovisual Translation (AVT)*– definidos por Chaume (2004: 30) como:

Una variedad de traducción que se caracteriza por la particularidad de los textos objeto de la transferencia interlingüística. Estos objetos, como su nombre indica, aportan información (traducible) a través de dos canales de comunicación que transmiten significados codificados de manera simultánea: el canal acústico (las vibraciones acústicas a través de las cuales recibimos las palabras, la información paralingüística, la banda sonora y los efectos especiales) y el canal visual (las ondas luminosas a través de las que recibimos imágenes en movimiento, pero también carteles o rótulos con textos escritos, etc.). En términos semióticos, [...] su complejidad reside en un entramado signico que conjuga información verbal (escrita y oral) e información no verbal, codificada según

diferentes sistemas de significación de manera simultánea (Chaume 2004: 30).

Ambas MA y AVT están enmarcados dentro de los estudios de Traducción y, a su vez, parcialmente dentro de los estudios de Accesibilidad –*Accessibility Studies AS*–. Los estudios de Accesibilidad en el Contexto Digital incluyen un amplio espectro de ámbitos de conocimiento entre los que se encuentra el acceso en la interacción del usuario (Queiros *et al.*, 2015), su experiencia (Aizpurua, Harper y Vigo 2016) o la interfaz (Hoareau y Satoh 2009), entre otros. En esta línea, enmarcamos las modalidades de Traducción e Interpretación Accesible en el contexto digital, dentro de la perspectiva universalista, como parte de los estudios de Accesibilidad e incluyendo la AVT y la MA.

2. Acercamiento a una delimitación de las modalidades de traducción accesible en el entorno digital

Las modalidades de Traducción e Interpretación Accesible en el entorno digital podrían definirse como aquellas que engloban los procesos de transmisión de información que parten de un texto origen enmarcado en un contexto digital y emiten un texto meta en un código que amplía el número de receptores al que originalmente pudiera estar destinado el texto origen, eliminando las barreras comunicativas, sensoriales y/o cognitivas (Arrufat 2020).

De esta manera, se entiende que las modalidades de Traducción e Interpretación Accesible abarcan la accesibilidad sensorial y cognitiva, mientras que la accesibilidad estructural necesaria para poder acceder a los dispositivos, así como aquellos aspectos técnicos relativos al desarrollo e interacción con la tecnología, no forman parte de esta área epistemológica. La traducción accesible se enfoca desde la creación textual intersemiótica y el uso de códigos. Por ello, a continuación, se definen y contextualizan las principales modalidades que hemos delimitado en un primer acercamiento: la descripción verbal, la interpretación a códigos visuales gestuales, la transcripción y la adaptación textual.

2.1. La descripción verbal

La descripción verbal es, por naturaleza, una actividad compleja, desde un punto de vista cognitivo, y de naturaleza semiótica intermodal (Braun 2007: 358). Consiste en la expresión verbal de la información visual presente y tiene por objeto principal facilitar el acceso al contenido a las personas con discapacidad visual. La descripción verbal ha sido ampliamente utilizada como sinónimo de audiodescripción (AD) (Soler 2012: 89) por su relación epistemológica con los estudios de traducción audiovisual (Mayoral Asensio 2005: 4; Jiménez Hurtado 2007; Cabezas Gay 2017: 37). No obstante, desde la perspectiva de la localización, esta modalidad de traducción se ha visto enriquecida con otros géneros textuales de carácter multimodal que también forman parte de la misma, como el texto alternativo y la descripción textual.

Existen dos teorías asentadas sobre la clasificación de la audiodescripción que atienden al ámbito de aplicación y al tipo de transmisión. La clasificación ofrecida por Díaz Cintas (2007b) establece una diferenciación entre la audiodescripción grabada para la pantalla, la audiodescripción grabada para audioguías y la audiodescripción en directo o semidirecto:

AD grabada para la pantalla: de programas audiovisuales con imágenes en movimiento, como películas, series de televisión, documentales, espectáculos, etc., independientemente del soporte en el que se distribuyen o comercializan (televisión, cine, DVD, Internet, reproductores móviles).

AD grabada para audioguías: de obras estáticas como monumentos, museos, galerías de arte, iglesias, palacios, exposiciones, entornos naturales y espacios temáticos en las que no hay imágenes en movimiento y en las que la experiencia táctil, o nuevas tecnologías que simulen este tipo de experiencia, tiene una gran importancia.

AD en directo o semidirecto: de obras teatrales, musicales, ballet, opera, deportes y otros espectáculos similares. También entran dentro de esta categoría los congresos y cualquier manifestación pública como los actos políticos (Díaz Cintas 2007b: 50).

Según el modo de transmisión, la segunda categorización consiste en la audiodescripción grabada y la

audiodescripción en directo, una clasificación que se aplica en los Criterios de Accesibilidad al Contenido Web (WCAG 2.1) solo desde la modalidad pregrabada. Sin embargo, la audiodescripción en directo constituye un ejemplo más de buenas prácticas que permite el acceso a la información en eventos comunicativos emitidos en directo, como pueden ser un congreso, un evento político, una obra de teatro en *streaming*, visitas guiadas a museos, exposiciones y lugares del patrimonio cultural, ampliamente estudiados en los Estudios de Traducción e Interpretación (Luque Colmenero y Fernández Díez 2015; Orero 2016; Szarkowska *et al.*, 2016a; Soler Gallego y Limbach 2016). Teniendo en cuenta que el entorno digital constituye un evento comunicativo complejo en el que confluyen distintos medios para transmitir el conocimiento, las modalidades tradicionales previamente expuestas confluyen con otras que cumplen con el mismo objeto a través de la descripción verbal: los textos alternativos y las descripciones textuales, expuestos a continuación.

En la siguiente taxonomía sobre la descripción verbal, definida como aquella en la que se expresa verbalmente la información visual presente con el objeto principal de facilitar el acceso al contenido a las personas con discapacidad visual, hemos diferenciado entre audiodescripción, textos alternativos y descripciones textuales por la diferenciación general que supone en el contexto de la accesibilidad al contenido digital y las pautas específicas que se establecen para cada técnica:

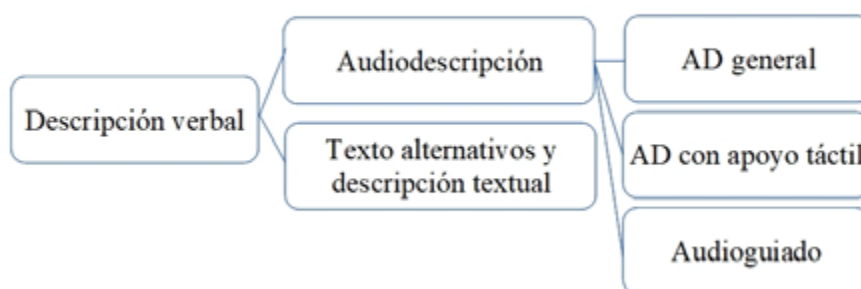


Figura 1. Esquema de la descripción verbal (elaboración propia)

2.1.1. Audiodescripción

La audiodescripción se define según la norma UNE 153020 (Asociación Española de Normalización y Certificación 2005: 4) de *Audiodescripción para personas con discapacidad visual: requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías*, como:

Servicio de apoyo a la comunicación que consiste en el conjunto de técnicas y habilidades aplicadas, con objeto de compensar la carencia de captación de la parte visual contenida en cualquier tipo de mensaje, suministrando una adecuada información sonora que la traduce o explica, de manera que el posible receptor discapacitado visual perciba dicho mensaje como un todo armónico y de la forma más parecida a como lo percibe una persona que ve.

Pese a que esta definición bien podría abarcar a toda la modalidad, la norma UNE solo hace mención explícita a la audiodescripción y el audioguiado. Además, esta definición habla de un conjunto de técnicas y habilidades cuando la audiodescripción (AD) puede ser considerada como una técnica en sí misma, que se adapta a la obra. Por este motivo, hemos seleccionado otra definición recientemente aportada por Vázquez (2019) para la AD filmica:

Un sistema de apoyo a la comunicación que aporta los datos contenidos en el lenguaje visual de una película, permitiendo su comprensión, mediante una banda sonora de locuciones integradas armónicamente en el sonido de la película (Vázquez 2019: 45).

Esta definición hace especial hincapié en la AD como sistema de apoyo a la comunicación y a la importancia de la integración armónica de la locución de la AD en la pista de audio de la película. En el contexto digital, encontramos más tipos de productos audiovisuales. Además de la película, existe un amplio espectro de materiales audiovisuales, por lo que podríamos adaptar la definición de la siguiente manera: La audiodescripción en el contexto digital es un sistema de apoyo a la comunicación que aporta los datos contenidos en el lenguaje visual de un texto monomodal o multimodal, permitiendo su comprensión, mediante una banda sonora de locuciones integradas armónicamente en la pista de audio.

La *AD general*, sin exploración táctil, ha sido ampliamente estudiada en la última década (Jiménez 2007; Álvarez de Morales, Limbach y Luque 2012; Soler 2012; Soler y Chica 2014; Jiménez y Soler 2015; Vázquez 2019). Consiste en describir la información visual a través de una locución que emplea los silencios para insertarla o los alarga para poder ofrecer la información necesaria a través de una audiodescripción extendida. La AD se encuentra en una fase de cambio y evolución debido a las nuevas posibilidades que ofrece la tecnología. Uno de los aspectos fundamentales que hemos podido observar en la definición es la importancia de que forme parte del mensaje audiovisual como un todo armónico, algo presente en las emisiones de plataformas de *streaming* como Netflix o RTVE. Al locutar la pista de AD, un técnico de sonido la incorpora siguiendo las pautas de montaje de las producciones audiovisuales, la pista de audio original para facilitar el disfrute sonoro del usuario, y esta parece ser la manera más lógica de realizar este proceso. Sin embargo, esta situación difiere de la realidad cuando la película se emite en la televisión, ya que las posibilidades de personalización de la accesibilidad a la hora de activar o desactivar la audiodescripción o el subtítulo para personas sordas (SpS) ha conducido a los canales a emitir las pistas de audio por separado, siendo el propio televisor el que realiza la mezcla para su emisión. Esto produce que las experiencias de los usuarios sean, en muchas ocasiones, negativas, ya que el sonido de las pistas se emite con diferente potencia y produce una sensación disruptiva en el usuario (Martos 2019). Vázquez (2019) señala que la AD es un arte y que no se debe olvidar la importancia que tienen el resto de sonidos e, incluso, el silencio en un producto audiovisual. Por ende, la accesibilidad debe cuidar la armonía del material como un todo para que la calidad de la experiencia del usuario sea óptima.

La *audiodescripción con apoyo táctil* es una audiodescripción complementada con códigos táctiles. Este hecho se ve reflejado en sus características estructurales discursivas y semánticas (Cabezas Gay 2017: 187). Las audiodescripciones locutadas suelen tener como objeto permitir una exploración táctil autónoma del material, mientras que las audiodescripciones en directo se realizan acompañados de un profesional que ofrece la información *in situ*, por ejemplo, la que se ofrece en las visitas guiadas a los museos. Aunque la exploración táctil se suele emplear en ámbitos específicos como el museístico o el educativo, no hemos especificado contextos de uso en el presente trabajo, sino que hemos abordado las características que definen a las diferentes modalidades en el contexto de estudio.

La *audiodescripción extendida* es aquella que se añade al producto audiovisual, deteniendo el vídeo, para poder incluir la descripción auditiva que resulta imposible incluir en las pausas del diálogo (Thomson 2018). Se corresponde con el nivel más alto de los criterios de conformidad de las Pautas de Accesibilidad para el Contenido Web y puede estar locutada dentro de la misma pista de audio o reproducirse, al igual que los textos alternativos, con herramientas específicas como STARTIT o AuDIVA (Pantula y Kuppusamy 2019).

El *audioguiado* tiene un carácter espacial. Según la norma UNE 153020 (Asociación Española de Normalización y Certificación 2005: 4), la audioguía se define como una «descripción sonora estructurada que permite a las personas con discapacidad visual el acceso a los bienes del patrimonio artístico, cultural y natural: exposiciones, monumentos, espacios naturales y temáticos». Por ello, se establece que entre los contenidos de la audioguía se han de incluir las instrucciones sobre el dispositivo electrónico, la información relativa a la seguridad del recinto, la descripción del espacio (entrada, salida, ruta de circulación, ubicación de los servicios útiles, ubicación de los materiales accesibles, ubicación de los planos) y la descripción de los objetos o entornos, es decir, todas aquellas instrucciones que facilitan la orientación y movilidad de las personas con diversidad funcional visual (DFV) en espacios abiertos y cerrados (Soler y Limbach 2016: 33).

2.1.2. Descripción textual y texto alternativo

En este apartado analizaremos dos modalidades de traducción intersemiótica que encontramos específicamente en el contexto digital: la descripción textual y/o el texto alternativo que se añade a los elementos para ofrecer una información textual adicional sobre el contenido que no es textual o que es necesario ampliar para facilitar su comprensión y uso si no se tiene acceso a la información visual (Shaqoor y Kuppusamy 2018). A diferencia de los textos alternativos, que permiten introducir descripciones cortas de los elementos, las descripciones textuales tienen como función añadir toda aquella información complementaria que se considere necesaria en un espacio más amplio y flexible a través de un enlace a otra página o en la misma página.

Los textos alternativos suelen tener una extensión máxima de 120 caracteres y su función consiste en facilitar la descripción de imágenes, botones, enlaces, información relevante para asegurar la interacción autónoma en el entorno digital, *catpchas*, etc. En este sentido, los procesos de traducción responden a la función semiótica de la significación de la imagen en la que el texto resultante debe responder al objetivo de la imagen, es decir, cada elemento al que se le asocia una descripción textual y/o un texto alternativo supone una construcción semiótica autónoma dentro del universo de las comunicaciones visuales (Eco 1975). Según Eco, los textos visuales no son analizables ulteriormente en signos, los objetos no se pueden duplicar, sino que realizamos una reproducción parcial del mismo a través de un cambio de código atendiendo a sus cualidades funcionales y consiguiendo como resultado un texto hipocodificado. En voz de Barthes, semiólogo afanado por interpretar los signos desde la metáfora de un viaje a Japón:

Las calles de esta ciudad no tienen nombre. Existe una dirección escrita, pero sólo tiene un valor postal, se refiere a un catastro (por barrios y por bloques, de ningún modo geométricos) cuyo conocimiento es accesible al cartero, no al visitante: la ciudad más grande del mundo está, prácticamente, inclasificada, los espacios que la componen en detalle están innominados (Barthes 1970: 52).

La traducción intersemiótica de códigos visuales hacia códigos lingüísticos conforma todo un viaje que poco a poco se va configurando y sistematizando para acercar la información al usuario.

La longitud máxima de un texto alternativo suele ser de 120 caracteres si se utiliza el atributo ALT. Según Tercedor *et al.* (2007a: 74), los principales problemas de accesibilidad provienen de las siguientes situaciones:

- las imágenes no ofrecen descripciones textuales
- las descripciones textuales son incompletas (poco precisas o ambiguas)
- las descripciones textuales no reflejan los aspectos relevantes de la imagen ni su función.

La adecuación del texto alternativo depende, principalmente, de la función. Según el Mapa de decisión para proporcionar textos alternativos adecuados a las imágenes (Carreras 2014), el desarrollo de un texto alternativo acorde se puede determinar teniendo en cuenta la imagen y su función.

Por un lado, si la imagen es o forma parte de un enlace o botón, debemos preguntarnos también si la imagen es el único elemento dentro del enlace; un botón de tipo imagen, que incluye texto; o, un mapa de imagen. En caso afirmativo, el texto alternativo debe hacer referencia a la función de la imagen, como analizaremos uno por uno a través de los siguientes casos:

- a) En el caso de los logos, iconos, imágenes y botones de tipo imagen en los que esta no contenga texto, se debe introducir la función de la imagen.

Por ejemplo, en la página web de la Universidad de Granada, el logo debe incluir un texto alternativo que haga referencia a la función de esa imagen, en este caso, hacer clic sobre el logo nos permite acceder a la página de inicio. Un texto alternativo funcional sería el siguiente:

```

```

En el siguiente ejemplo, hemos seleccionado el icono de la lupa que aparece en la parte superior derecha para realizar búsquedas dentro de la página. En este caso, un texto alternativo que cumpla con la funcionalidad de la imagen no sería la descripción de una lupa, sino que debemos enfatizar en la acción de buscar:

```
<input type="image" src="buscar.gif" alt="Buscar"/>
```

En el caso de los iconos, imágenes o botones de tipo imagen que contienen texto debemos introducir dentro del texto alternativo la función de la imagen, que suele coincidir con el texto que aparece en la imagen. Por ejemplo:

```

```

- b) Los mapas de imágenes son una casuística un poco diferente a los anteriores, ya que son imágenes más complejas y, por ello, deberemos identificar el contenido, además de la función. Por ejemplo, en un mapa de imágenes en el que se ven representadas las diferentes provincias de España en el que se puede hacer clic para descargar los códigos de cada provincia, un buen ejemplo de texto alternativo para el mapa de imágenes sería el siguiente:

```

```

- c) En aquellos casos en los que la imagen es o forma parte de un enlace o botón, pero no es el único elemento, encontramos dos casuísticas diferentes: por un lado, puede que la imagen aporte información adicional al texto del enlace y, por otro, puede que sea una imagen decorativa que no aporte información adicional. A continuación, exponemos un ejemplo de cada tipo para ver cómo se deben abordar cada uno de ellos.

Si la imagen es complementaria a la información textual y nos facilita información sobre el tipo de documento, un texto alternativo eficaz podría ser:

```
<a href="Memoriaverifica.html" Memoria verifica Óptica y Optometría </a>
```

En aquellos casos en los que la imagen es decorativa no se debe incluir el atributo o definir que la imagen es decorativa en la hoja de estilo en cascada CSS (*Cascading Style Sheet*). En el siguiente ejemplo, la imagen contiene, además del texto del Grado en Óptica y Optometría, una flecha decorativa y, por este motivo no se debe incluir un texto alternativo de esa imagen, sino que la solución en el código sería la siguiente:

```
<a href="optica.html"> Grado en Óptica y Optometría</a>
```

Por otro lado, también encontramos imágenes que no forman parte de un enlace o botón y, en estos casos, debemos preguntarnos igualmente si la imagen es decorativa o si, por el contrario, aporta información adicional.

- d) Si la imagen es decorativa, sucede como en el ejemplo anterior y no se debe incluir el atributo *title* a menos que esté vacío o definir en la CSS que la imagen es decorativa. Por ejemplo, en la página principal de la web del Grado en Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada, la imagen que aparece desde un punto de vista funcional es decorativa y no se debe añadir un texto alternativo.
- e) Es de especial interés para el traductor y para los diseñadores de contenidos aquellas imágenes que aportan una información adicional y que no forman parte de un enlace o botón. En estos casos, los textos alternativos son más complejos y siguen un procedimiento diferente al anterior.

Si la imagen corresponde a una expresión artística cuya función es crear una experiencia sensorial, es conveniente incluir un texto descriptivo adicional al texto alternativo para poder dar esta información. El texto alternativo debe dar una descripción concisa de la imagen que, en caso de tener un nombre aceptado, debe coincidir con el texto alternativo. Por ejemplo, la obra *La Muerte del Príncipe de Viana*. Vicente Poveda y Juan, perteneciente al Museo del Prado y ubicada en el Salón Rojo del Hospital Real de la Universidad de Granada, tiene un título catalogado y, por tanto, su texto alternativo debe hacer referencia al mismo y a su autor:

```

```

En aquellos casos en los que la imagen no tiene un nombre conocido o tiene una función diferente, se debe realizar una breve descripción que identifique el contenido y la función de la imagen. Por ejemplo, la imagen de portada de la página del Archivo Universitario coincide con una fotografía de la torre de la Catedral de Granada y, en ese caso, un posible texto alternativo para la imagen podría ser:

``

- f) En aquellos casos en los que la imagen no tiene por objeto crear una expresión sensorial podemos encontrar que sea parte de una prueba o test que quedaría invalidado si se describiera la imagen como en el caso de los *captchas*, que permiten comprobar si el usuario es una persona o una máquina. En estos casos, el texto alternativo debe hacer referencia a la función y describir el propósito del *captcha*:

``

Si la imagen se puede describir con menos de 150 caracteres, podemos encontrar diferentes casos en los que se utiliza el texto alternativo como imágenes, imágenes de texto e imágenes que incluyen un texto no decorativo.

- g) El texto alternativo que se incluya en las imágenes debe transmitir la información de la imagen. En el siguiente ejemplo de la noticia de Canal UGR: Más de 40 personas con discapacidad recogen sus diplomas de participación en los programas de prácticas de la UGR, podemos ver un ejemplo de texto alternativo:

``

- h) Las imágenes de texto deben incluir en el texto alternativo el texto de la imagen, no obstante, por motivos de accesibilidad es preferible establecer el texto con el estilo definido en la CSS. Por ejemplo:

``

- i) Las imágenes que incluyen un texto no decorativo deben incluir la información que se transmite en la imagen y en el texto. En este caso, al igual que en el anterior, se recomienda que no se incluyan imágenes de texto.

Por ejemplo, ante una miniatura de la noticia de Canal UGR sobre la exposición el Museo del Prado en la Universidad de Granada, en la que han utilizado como fondo para el texto un fragmento del óleo sobre lienzo *Lampecía y Febe* (fábula) de Antonio Muñoz Degrain, una posibilidad de texto alternativo sería la siguiente:

``

- j) En aquellos casos en los que las imágenes forman parte de una serie contigua que transmite una información en conjunto el texto alternativo debe transmitir la información final de este conjunto. Por ejemplo, ante la valoración de un restaurante de cuatro y medio sobre cinco en la página web de TripAdvisor aparecen cuatro círculos y medio y una posibilidad para aplicar el texto alternativo para facilitar un significado funcional para el usuario supone describir el conjunto de imágenes:

``

- k) Finalmente, encontramos aquellas imágenes que no se pueden describir con un texto de menos de 150 caracteres como pueden ser los diagramas o las infografías. En estos casos, el texto alternativo debe identificar el contenido de la imagen o una breve descripción mientras que se recomienda proporcionar una descripción larga para expresar de manera completa dicho contenido. Por ejemplo, ante una infografía del Departamento de la Señal, Telemática y Comunicaciones de la Universidad de Granada, podríamos identificarla a través del texto alternativo como:

``

En este caso, se debería optar por las descripciones textuales como recurso complementario, ya que permiten añadir una descripción más extensa que los textos alternativos. Esta descripción se puede añadir en otra página enlazada antes o después de la imagen o en la misma página, mediante el atributo LONGDESC.

Desde una aproximación traductológica, el texto alternativo de cada elemento debe traducirse a la lengua meta y debe resumir el contenido (Tercedor y Jiménez Crespo 2007). En este sentido, Tercedor y Jiménez Crespo añaden que se debe tener en cuenta que la comunicación multimodal que ofrece permite realizar tareas cognitivas

más complejas, como procesos conceptuales o la comprensión lingüística (Tercedor y Abadía 2005).

El desarrollo de la automatización en los procesos de evaluación de accesibilidad está promoviendo que cada vez sean más los estudios enfocados a nuevos sistemas de evaluación automáticos de textos alternativos (Shaqoor y Kuppusamy 2018; Duarte, Duarte y Carriço 2019). Estos sistemas permiten evaluar los textos que pueden mejorar el posicionamiento web de las páginas y trabajan para detectar errores como la repetición de la descripción de la imagen en el texto alternativo o la ausencia de traducción a la lengua meta del texto alternativo asociado a la imagen, un error que suele suceder por el uso compartido de librerías de imágenes.

A lo largo de este apartado hemos podido observar las características que delimitan los diferentes tipos de audiodescripción, texto alternativo y descripciones textuales en el entorno digital. En esta línea, nos gustaría subrayar que la principal diferencia existente entre la audiodescripción y los textos alternativos y descripciones textuales es que la audiodescripción suele estar locutada, ya sea en directo o pregrabada, mientras que los textos alternativos y las descripciones textuales están diseñados para ser interpretados por lectores de pantalla como NVDA o JAWS. Estos programas permiten que el usuario los pueda regular según sus preferencias, como aumentar o reducir la velocidad de la voz, cambiar la voz e, incluso, cambiar de manera automática el idioma de lectura. Por el contrario, las audiodescripciones suelen ser pistas de audio locutadas que se insertan como archivo o enlace en la página o en el programa, lo que limita que se puedan adaptar a las preferencias de los usuarios.

2.2. La interpretación a códigos visuales gestuales

Los códigos visuales gestuales son sistemas lingüísticos que se caracterizan por el uso de signos manuales. Han sido objeto de estudio científico especialmente a partir del siglo XX (Stokoe 1960; Friedman 1976; Báez Montero 2010). Las diferencias entre las lenguas auditivas orales y las visuales gestuales son visibles por los canales de comunicación que emplean y su forma de expresión.

A continuación, se analizan los principales códigos visuales-gestuales según la siguiente clasificación:

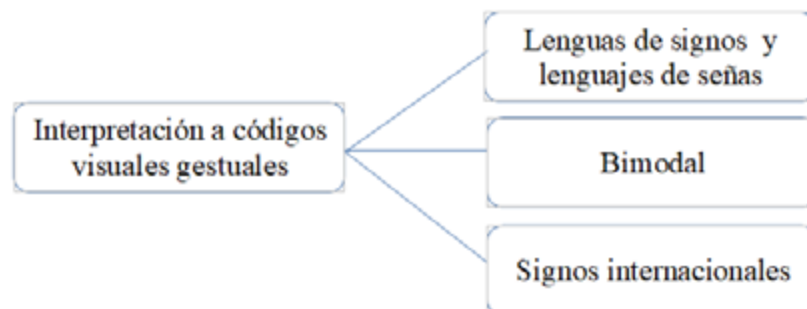


Figura 2. Esquema de la interpretación a códigos visuales gestuales (elaboración propia)

2.2.1. La lengua de signos o lenguaje de señas

Las lenguas de signos o lenguajes de señas están directamente relacionados con la accesibilidad a la información y a la comunicación por los usuarios principales de los mismos. Son utilizados por personas sordas, por personas sordociegas y por aquellas que presentan dificultades en el habla. Por este motivo, existen variaciones en relación al modo de expresión y comunicación que han permitido adaptarla para eliminar las barreras comunicativas, como las visuales que las personas con algún tipo de pérdida de visión pueden afrontar. Estas modalidades son la lengua de signos en el campo visual (visión en túnel, visión periférica o a corta distancia) y lengua de signos apoyada (bimanual, mono manual o apoyada en la muñeca). La diversidad de los usuarios en el acceso

a la información a través de los códigos visuales gestuales está muy presente en la sociedad y es necesario dar visibilidad a esta situación para poder ofrecer soluciones efectivas para todas las personas (De los Santos Rodríguez y Lara Burgos 2004).

Las lenguas de signos tienen una relación cultural que influye en la concepción visual espacial de los usuarios. Por ejemplo, la manera en la que nos sentamos en Occidente difiere de la forma de sentarse en los países asiáticos, por lo que la iconocidad de los signos que representan esta acción muestra diferentes posturas o maneras de identificar visualmente esta acción en las lenguas de signos de los países. En las lenguas de signos americana y rusa, se hace referencia a la flexión de las piernas al sentarse sobre una superficie:



Figura 3. Signo de sentarse en lengua de signos estadounidense



Figura 4. Signo de sentarse en lengua de signos rusa

En lengua de signos británica, el signo hace referencia a apoyar las manos sobre una mesa al sentarse:



Figura 5. Signo de sentarse en lengua de signos británica

En lengua de signos española y francesa, este signo hace referencia a apoyar los glúteos sobre una superficie:



Figura 6. Signo de sentarse en lengua de signos española



Figura 7. Signo de sentarse en lengua de signos francesa

Sin embargo, en lengua de signos china, el signo hace referencia a la postura en la que habitualmente se sientan, sobre las rodillas:



Figura 8. Imagen ilustrativa sobre la cultura china



Figura 9. Signo de sentarse en lengua de signos china

Uno de los factores más influyentes en el desarrollo lingüístico de las diferentes lenguas de signos a nivel internacional es el reconocimiento legal por parte de los estados como una lengua oficial. Este paso constituye un elemento clave en el desarrollo de un cuerpo normativo que garantice los derechos lingüísticos y culturales de la comunidad de referencia (Amezcuca-Aguilar y Amezcuca-Aguilar 2018). Algunos países han sido pioneros en el reconocimiento de las lenguas de signos dentro de sus Constituciones como Finlandia y Uganda en 1995, Sudáfrica en 1996, Portugal en 1997, la República Checa y Ecuador en 1998, Venezuela en 1999, Austria en 2005 y Kenia en 2010. El caso de España es diferente y está relacionado con la incorporación al marco normativo de una ley específica que reconoce las lenguas de signos españolas. El tipo de reconocimiento legal de la lengua de signos en un país condiciona tanto su desarrollo como la garantía de derechos humanos de las personas signantes. Por otro lado, la lengua de signos no está limitada como lengua materna exclusivamente a las personas sordas y su entorno cercano, sino que es una vía comunicacional utilizada por diferentes colectivos dentro de los Sistemas Aumentativos y Alternativos de Comunicación, lo que favorece que un mayor número de personas pueda comunicarse con su entorno utilizando la lengua de signos como vehículo comunicativo (Amezcuca-Aguilar y Amezcuca-Aguilar 2018).

2.2.2. El sistema bimodal

El término bimodal fue introducido por Schlesinger (1978) para designar la asociación de dos modalidades: signada y hablada. El bimodal es un sistema lingüístico creado con fines educativos. Desde esta perspectiva, está considerado como un sistema aumentativo y alternativo que emplea la estructura de la lengua oral con signos de la lengua de signos, además del uso del dactilológico y de signos artificiales. Los sistemas alternativos son aquellos que sustituyen el lenguaje, como la escritura y los pictogramas. Mientras que los sistemas aumentativos se emplean para añadir una mayor eficacia a la comunicación oral y, por ello, el empleo de diferentes canales constituye un estímulo para mejorar la comprensión y la percepción de los conceptos especialmente durante la etapa educativa y en la vida cotidiana de muchos usuarios (Monfort 2006). También, es considerado como un *pidgin*, pues este se define como un código simplificado que parte de dos o más lenguas sin llegar a ser la lengua materna de ninguna comunidad y, en este caso, los sistemas bimodales tienen como base dos lenguas: la lengua oral y la lengua signada.

El bimodal, por tanto, consiste en expresar un mismo significado o concepto mediante dos sistemas de códigos independientes: el acústico, dirigido a la audición, y el visual, dirigido a la vista. En ambos casos el significado o concepto es la representación de algo distinto a lo visto y a lo oído, o sea, se puede acceder al mismo significado o concepto por cualquiera de las dos modalidades independiente o simultáneamente (Torres y Sánchez 2002: 4).

Como hemos indicado anteriormente, el sistema bimodal requiere de otros elementos además de los signos de la lengua de signos, por ejemplo, los artículos definidos en español no tienen un signo en LSE, lo que requiere que se emplee el dactilológico para introducirlo en el sistema bimodal español e, igualmente, el género tampoco se define en muchos signos y, para expresarlo en bimodal, es necesario añadir el signo que indica el género

después del signo del sustantivo.

El principio básico que subyace a este código es que a cada palabra le corresponde un signo, no obstante, hemos visto dos ejemplos en los que es necesario enriquecer la expresión gestual para completar el significado. El bimodal es un sistema que se emplea en diferentes países y que tiene como objeto principal favorecer la adquisición de la lengua oral a diferentes colectivos, como para personas del espectro autista, personas con discapacidad intelectual o personas con discapacidad auditiva, entre otros.

2.2.3. Los signos internacionales

Los Signos Internacionales tienen su origen en las iniciativas de la Federación Mundial de Sordos (FMS), creada en 1951. La federación realiza cada cuatro años un congreso mundial en el que además se reúne la Asamblea General, el órgano responsable de las políticas de la Federación y de los grupos de trabajo que se focalizan en diferentes temas de investigación. En 1975, la Comisión de Unificación de Signos crea un sistema de comunicación artificial llamado *Gestuno*. Este sistema artificial es el primero que favorece el desarrollo y difusión de signos internacionales para favorecer la comunicación entre personas sordas de diferentes países (Moreno, Pinedo y Rodríguez 2006). Desde una perspectiva lingüística, los signos internacionales no se consideran una lengua materna, ya que no se utilizan en los entornos cotidianos, sino que se ha creado desde diferentes lenguas de signos que entran en contacto por un contexto internacional y, por ello, se considera un *pidgin*. Por este mismo motivo, no es una lengua artificial, como el esperanto, ya que no ha sido creada expresamente como tal, sino que ha seguido una evolución natural tras el contacto internacional de personas sordas signantes de diferentes países y, también se descarta que sea una lengua criolla, ya que no es la lengua materna de ninguna comunidad.

El contexto de uso de los signos internacionales se limita a los encuentros realizados en las entidades internacionales como la Organización de las Naciones Unidas, la Organización Mundial de la Salud o en reuniones del Parlamento Europeo.

Los signos internacionales se pueden definir como una especie de pidgin que se produce cuando las lenguas de signos entran en contacto, presentando un léxico y unas gramáticas reducidas o simplificadas y normalmente utilizados a un nivel básico y en contextos limitados (Estévez 2009, sección 3: ubicación actual del SSI).

El empleo de los signos internacionales y su investigación tienen un carácter institucional e internacional por los contextos que delimitan su uso. Por este motivo, la variedad léxica y el empleo de la gramática puede variar considerablemente según los usuarios que lo utilicen, ya que el préstamo léxico e, incluso, la pantomima, son recursos frecuentes en este sistema de comunicación:

El préstamo léxico se define como el proceso por el cual una lengua o sistema de comunicación, adquiere una palabra que no tenía y que pertenece al léxico de otra lengua. Este proceso se desarrolla durante un tiempo determinado, variable, que corresponde a la codificación más o menos rápida de esa palabra en la lengua. Entre los factores que llevan a este proceso es la necesidad de nombrar nuevas cosas, nuevos conceptos o la necesidad de utilizar determinadas palabras para hacerse comprender. Mientras que la pantomima se utiliza para crear un signo o significado, utilizando mayor espacio (Estévez 2009: sección 3, ubicación actual del SSI).

Además de estos recursos, es frecuente el empleo de paráfrasis y perífrasis para facilitar la explicación de los conceptos. Los signos internacionales están en constante expansión y gracias al desarrollo de las redes sociales y la facilidad actual para comunicarnos, cada vez son más las transferencias de neologismos y signos de otras lenguas influyentes como la lengua de signos estadounidense.

2.3. La transcripción

En este apartado sobre la transcripción, hemos diferenciado la transcripción textual y el subtítulo, dos modalidades cada vez más presentes como herramientas de accesibilidad en el entorno digital.

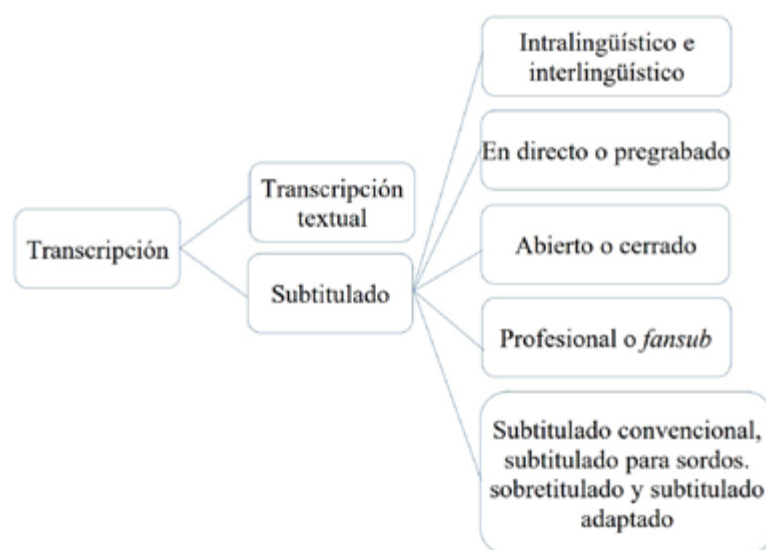


Figura 10. Esquema de la transcripción (elaboración propia)

Desde un punto de vista semiótico, la transcripción en entornos digitales se podría definir como la práctica por la que se traduce, transcribe y/o translitera un texto oral o manuscrito a un texto digital escrito, que puede estar, a su vez, enriquecido con información paralingüística y extralingüística con el objeto de facilitar la información a través del canal visual, auditivo o táctil.

La sincronía de los elementos acústico y visual es relevante tanto en la transcripción textual como en el subtitulado, ya que en ambas permite que el usuario pueda acceder a la información con el mínimo desfase (Talaván 2009). No obstante, las transcripciones textuales no siempre incluyen indicadores temporales. Los tres canales de percepción –*visual, auditivo y táctil*– pueden facilitar la información del texto digital a través de diferentes aplicaciones y tecnologías de asistencia atendiendo a la configuración del usuario: emitiendo la información palabra a palabra, en macrofuente, con preferencias específicas de voz o de emisión en pantalla, según la configuración recogida en la línea braille, etc.

Las transcripciones pueden ser producidas por seres humanos o por un programa (Furini 2016). Las realizadas por personas requieren de mayores recursos económicos y temporales, mientras que las que realizan los programas de reconocimiento de voz automático necesitan unas condiciones idóneas para conseguir una mayor precisión (Wald 2011). La tendencia actual está orientada hacia el uso de transcripciones realizadas por programas de reconocimiento de voz posteditadas por personas (Liem, Zhang y Chen 2011) y el rehablado, que ha mejorado considerablemente gracias al desarrollo tecnológico. En este sentido, las últimas investigaciones apuntan que los programas ofrecen una calidad suficiente como para utilizarlo como herramienta autónoma sin postedición (Arzelus *et al.*, 2018: 267).

En el contexto digital, cada vez son más las posibilidades que se ofrecen para expresar la información sonora a través de un texto y este, a su vez, posee una gran flexibilidad para que el usuario pueda acceder a través de diferentes tecnologías de asistencia. Así pues, si tenemos en cuenta la transcripción, debemos hacer hincapié en que nuestra intención no es delimitar sus características sino reflejar muchas de las posibilidades que ofrecen a los usuarios gracias al avance de la tecnología y al desarrollo de programas y aplicaciones.

2.3.1. La transcripción textual

Son numerosos los colectivos que pueden tener dificultades para escuchar la información sonora, desde personas con discapacidad auditiva, dislexia o movilidad reducida, para tomar apuntes mientras escuchan el audio, a personas con diferente lengua materna, personas mayores o niños, para entender la forma en la que habla el interlocutor (Federico y Furini 2012). Del mismo modo, las personas con discapacidad visual pueden encontrar dificultades para acceder a la información de un texto visual digital o manuscrito.

Hemos querido incluir las transcripciones de textos manuscritos a textos digitales por su relevancia en el acceso y recuperación de la información. Tradicionalmente, las transcripciones de manuscritos se han realizado por profesionales para garantizar su calidad, sin embargo, cada vez son más los programas de reconocimiento óptico de caracteres y las plataformas de *crowdsourcing*, en las que voluntarios o personas que perciben pequeñas remuneraciones a través de plataformas como Mechanical Turk, CrowdFlower, Transcribe Bentham o AnnoTate, se ofrecen para realizar esta función (Doan, Ramakrishnan y Halevy 2011).

Según Claus Huitfeldt y Sperberg-McQueen (2008), la calidad de una transcripción debería considerarse desde una perspectiva heurística, lo que conlleva tener en cuenta tanto su función como el destinatario objetivo. Ante un mismo texto origen, el texto meta debería variar según las necesidades del público objetivo: personas con sordoceguera, personas con discapacidad auditiva, personas con discapacidad visual, personas con dislexia, etc. En esta línea, la tecnología puede facilitararlo a través de sus posibilidades de configuración según las preferencias del usuario: tipografía, tamaño de letra, contraste, emisión en pantalla palabra a palabra ajustando la velocidad de emisión en pantalla e, incluso, reproducción del texto a voz. La situación de accesibilidad en eventos que subtítulan en directo las intervenciones es cada vez más flexible y comienzan a introducir programas o páginas web que se adaptan a los dispositivos de los usuarios para emitir el texto del subtítulo en las pantallas de cada asistente.

2.3.2. El subtítulo

Continuamos con el análisis del subtítulo. Según Martínez (2015), el subtítulo es un área de investigación en constante expansión y desarrollo, lo que promueve que desde la traductología se apueste firmemente por el estudio de sus coordenadas lingüísticas y cognitivas, así como la relación entre el acceso al conocimiento y la tecnología (Díaz Cintas 2007a). El subtítulo fílmico es definido por este autor como:

Práctica que consiste en ofrecer, generalmente en la parte inferior de la pantalla, un texto escrito que pretende dar cuenta de los diálogos de los actores, así como de aquellos elementos discursivos que forman parte de la fotografía (cartas, pintadas, leyendas, pancartas, etc.) o de la pista sonora (canciones, voces en *off*, etc.) (Díaz Cintas 2007a: 8).

El subtítulo es una modalidad de traducción que consta de numerosas prácticas. Por este motivo, se ha realizado un esfuerzo por establecer clasificaciones atendiendo a aspectos técnicos, lingüísticos, pragmáticos o técnicos, entre otros (Martínez 2015). En la siguiente propuesta, nos hemos basado en la clasificación de Martínez, delimitando los tipos de subtítulos según los siguientes parámetros:

- a) Lingüísticos: lengua del texto de origen y meta.
- b) Momento de elaboración-emisión del subtítulo.
- c) Flexibilidad en la activación.
- d) Persona que los elabora.
- e) Formato.

A continuación, analizamos cada parámetro y las subcategorías a las que pueden dar lugar cada uno.

Atendiendo a parámetros lingüísticos, el *subtítulo* puede ser *intra lingüístico*, si el texto origen y el texto meta del subtítulo comparten el mismo código lingüístico o *interlingüístico*, si se realiza una traducción de una lengua a otra. Según Tercedor *et al.* (2007b), la subtitulación es un proceso de adaptación intra o interlingüística de un texto oral para ser leído siguiendo unas restricciones de espacio y tiempo. No obstante, estas categorías no son excluyentes entre sí, ya que los subtítulos bilingües se encuentran en numerosos recursos multimedia. Este tipo de subtítulo es cada vez más frecuente por las posibilidades que tienen como herramienta de aprendizaje de idiomas (Talaván 2009) y en lugares donde existen dos o más lenguas oficiales como Bélgica, donde se producen programas subtítulados en francés y flamenco; o, Marruecos, donde se pueden visualizar en francés y árabe. Del mismo modo, también son frecuentes en congresos y eventos internacionales.

Atendiendo al momento de elaboración y emisión del subtítulo, encontramos los *subtítulos en directo*, elaborados y lanzados en el momento de emisión del producto audiovisual; y, los *subtítulos pregrabados* o

preparados. En ambos se puede apreciar cada vez más la influencia de la tecnología a través del uso de sistemas de reconocimiento de voz y de reabulado (Romero-Fresco 2013).

Atendiendo a la flexibilidad en la activación, encontramos dos tipos de subtítulos. Los subtítulos incrustados o *subtítulos abiertos* son aquellos que no se pueden desactivar ni modificar, ya que están superpuestos en el producto audiovisual (Martínez 2015). Este tipo de subtítulos es frecuente en redes sociales. Los últimos estudios realizados muestran la importancia de la duración en pantalla, pues la disminución de la velocidad de emisión incrementa la carga cognitiva y la frustración para los usuarios (Szarkowska *et al.*, 2016b). Los *subtítulos cerrados* son aquellos que se pueden modificar según las preferencias de los usuarios, activar y desactivar. Este tipo de subtítulo puede estar en diferentes formatos como LRC (.lrc) para letras de canciones, SubViewer y SubRip (.sub y .srt) como formatos estándar, SubStation Alpha (.ssa y .ass) para subtítulos fansub y WebVTT (.vtt) para HTML5. Este último formato, recomendado por el W3C, es cada vez más frecuente en el contexto digital. Esto se debe a que ofrece una gran libertad en el diseño y control de contenido:

WebVTT files provide captions or subtitles for video content, and also text video descriptions, chapters for content navigation, and more generally any form of metadata that is time-aligned with audio or video content (Pfeiffer *et al.*, 2019).

El W3C recomienda la normalización del estilo a través de la estandarización de colores, posición y tamaño del subtítulo, que actualmente se suele incluir dentro de la hoja de estilo en cascada CSS.

Atendiendo a la persona que los elabora, podemos encontrar subtítulos elaborados por *profesionales y fansub*, es decir, subtítulos elaborados por aficionados (Díaz Cintas y Muñoz Sánchez 2006). Las diferencias entre las características de estos subtítulos son el uso de técnicas y elementos no convencionales en el subtítulo tradicional, como el uso de tipografías diferentes, emoticonos, colores o palabras escritas de manera diferente a la normativa (Shortis 2007).

Atendiendo al formato del subtítulo, encontramos el subtítulo convencional, el subtítulo para sordos, el sobretítulo y el subtítulo adaptado. El *subtitulado convencional* se caracteriza por describir únicamente los diálogos de un producto audiovisual, es interesante subrayar que el contexto general de visualización de subtítulo se corresponde con las pantallas de espacios públicos, como bares, transporte, tiendas o dispositivos móviles en cines (Costa-Montenegro *et al.*, 2016).

Las características principales del *subtitulado para sordos* son las siguientes: identificación de los interlocutores a través de colores, guiones o etiquetas; extensión máxima de 37 caracteres por línea a una velocidad aproximada de 15 caracteres por segundo y dispuestos en una o dos líneas; inclusión de información paralingüística y extralingüística; indicar la música y determinar en cursiva la voz en *off* (UNE 153010:2012).

Esta tipología de subtítulo tiene como principal destinatario a los usuarios con discapacidad auditiva. Teniendo en cuenta la influencia que la lengua de signos tiene en la comunicación de la comunidad sorda, Tercedor *et al.* (2007b), proponen la adaptación del SpS para facilitar el acceso a la información a las personas sordas signantes:

- (a) Utilizar siempre el sinónimo de uso más generalizado, o bien la palabra que se suele vocalizar al signar, por ejemplo “hijos” en lugar de “descendencia”.
- (b) Seguir un orden cronológico en la secuencia: antes, después.
- (c) No omitir los pronombres personales.
- (d) Reforzar con adverbios el tiempo verbal (“yo vine tarde ayer”), ya que en LSE se marca el aspecto, pero no la flexión verbal.
- (e) Utilizar palabras polisémicas con su significado más conocido. No usar términos simplificados como “banco” para referirse a “banco de arena”.
- (f) Traducir en palabras lo que la entonación o música expresa claramente.
- (g) Abusar de la palabra “ejemplo”; ejemplificar siempre que se pueda.
- (h) Evitar sentidos figurados: “no se encuentra bien”.
- (i) Al usar onomatopeyas, utilizar las de uso generalizado.
- (j) Intentar que cada subtítulo tenga sentido completo.

- (k) Sustituir la preposición “de” por estructuras que queden más claras.
- (l) “ambos” y “cuyo” son infrecuentes en LSE. Sustituir por “mismo”, que también sirve de determinante, ya que en LSE no se utilizan artículos.
- (m) Las conjunciones se utilizan poco en LSE, ya que normalmente se marcan con la expresión facial. Al igual que con las preposiciones, sólo las más comunes tienen signo. - “Y”, “también”, “además” sí tienen signo en LSE.
- (n) Para las adversativas, mejor utilizar “pero”, que es la forma más común y la que ellos mejor entenderían.
- (o) Subordinadas adverbiales: es preferible parafrasear para introducir términos con equivalente en LSE (“motivo” para las causales, “resultado” para las consecutivas, “objetivo” para las de finalidad). En otros casos, se recomienda utilizar la preposición más sencilla (“aunque” para concesivas, “si” para condicionales, etc.) (Tercedor *et al.*, 2007b: 89-90).

Respecto del *sobretitulado*, hemos de indicar que este tipo de subtítulo suele estar asociado especialmente a la ópera (Mateo 2007) y al teatro (Bartoll 2012). Consiste en un tipo de subtítulo que se ubica en la parte superior del escenario. Carrillo (2014: 57) lo define como:

Por sobretitulado entendemos [...] el trasvase interlingüístico de una obra de teatro que se presenta al público de forma simultánea a la representación dramática, por lo general mediante la proyección de unas líneas de texto en una pantalla en un espacio del teatro.

El sobretitulado podemos encontrarlo en las versiones digitales de obras de ópera y teatro.

Seguimos con el *subtitulado adaptado*. Este tipo de subtítulo se realiza para mejorar accesibilidad a grupos de personas concretos, como personas con discapacidad intelectual, personas mayores o niños. Según Tercedor *et al.* (2007b), la adaptación entraña habilidades de reducción textual del mensaje oral, además de la adecuación lingüística según las características del producto audiovisual y las necesidades de la audiencia. Estas adaptaciones no solo se limitan a la adecuación lingüística según los usuarios, sino, también, a otros factores como la duración de exposición del subtítulo en pantalla. En los subtítulos adaptados, el diseño centrado en el usuario y la personalización son los elementos clave que determinan la usabilidad del material elaborado (Manchón y Orero 2018).

2.4. La adaptación textual

Según Corrigan (2017), la adaptación consiste un proceso que a menudo describe como una o más entidades se reconfiguran o ajustan a través de su relación con uno o más textos u objetos. La adaptación textual puede tener como función principal mejorar la accesibilidad cognitiva, por lo que un texto se puede adaptar para facilitar la comprensión de los receptores del mismo. En este apartado, hemos diferenciado tres tipos de adaptaciones textuales: en primer lugar, encontramos las adaptaciones de textos a lectura fácil, que han de cumplir con unas pautas estandarizadas para mejorar la accesibilidad cognitiva; en segundo lugar, situamos las adaptaciones textuales para públicos específicos, como niños o personas de una cultura específica; y, en tercer lugar, incluimos los sistemas aumentativos y alternativos de comunicación.

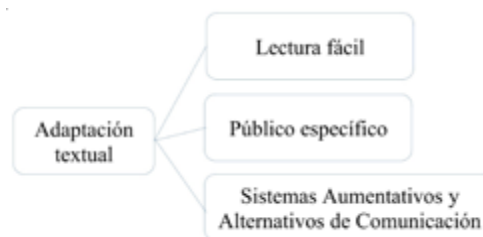


Figura 11. Esquema de la adaptación textual (elaboración propia)

2.4.1. La lectura fácil

La lectura fácil es un sistema que surge ante la necesidad de facilitar la comprensión de la información escrita a finales de los años 60 en Suecia (Johannesson y Qvarsell 1995: 13). Pese a su reciente desarrollo, son numerosas las pautas que se han desarrollado con reconocimiento internacional como: *Guidelines for Easy-to-Read Materials* de la Federación Internacional de Instituciones y Asociaciones Bibliotecarias o *El Camino Más Fácil: Directrices Europeas para Generar Información de Fácil Lectura* elaborado por la Liga Internacional de Asociaciones de Personas con Discapacidad Intelectual, actualmente conocida como *Inclusion Europe*.

La lectura fácil se define según la norma UNE 153101 EX Lectura fácil, pautas y recomendaciones para la elaboración de documentos (Asociación Española de Normalización y Certificación 2018: 7) como:

Método que recoge un conjunto de pautas y recomendaciones relativas a la redacción de textos, al diseño/maquetación de documentos y a la validación de la comprensibilidad de los mismos, destinado a hacer accesible la información a las personas con dificultades de comprensión lectora. La lectura fácil es una herramienta de accesibilidad cognitiva. Los materiales resultantes de la aplicación del método pueden considerarse productos de apoyo para personas con dificultades de comprensión lectora.

La adaptación de un texto a lectura fácil no solo consiste en realizar una nueva aproximación lingüística y conceptual del contenido, sino que también se abordan elementos del formato y del diseño del texto que pueden facilitar su comprensión (García Muñoz 2012). Las adaptaciones a lectura fácil pueden incluir pictogramas y glosarios. Estos nuevos textos se fundamentan en mejorar la comprensión, pero hemos de conocer previamente que no todas las personas leen de igual manera ya que existe una asimetría de la comprensión asociada a la diversidad de las personas (León 2004). La competencia cognitiva, definida por Calleja Reina (2018: 129) como «la capacidad de una persona para realizar operaciones mentales complejas como relacionar, recordar, interpretar, inferir, etc., y encontrar soluciones a situaciones de acuerdo a un saber específico».

Así pues, entendemos que la competencia cognitiva constituye un elemento fundamental dentro de la comunicación y, para que esta sea efectiva, es necesario tener en cuenta: la funcionalidad de la comunicación, la adecuación de la comunicación y la suficiencia de conocimientos, criterios y habilidades en cuatro dominios: lingüístico, operacional, social y estratégico (Light 1989). Estos criterios, no están relacionados con la extensión temporal o propia del documento, ya que, paradójicamente, los textos en lectura fácil suelen ser más extensos que el texto original y el contenido se encuentra más estructurado desde una perspectiva conceptual.

En el contexto digital, encontramos un mayor número de recursos que facilitan el acceso a la información, como la posibilidad de escuchar el texto en las páginas web y aplicaciones o el uso de subtítulos adaptados en el material audiovisual. De hecho, estudios como el realizado por Alba Rodríguez (2014) que demuestra que adaptar el subtítulo para las personas con discapacidad intelectual mejora la comprensión del mensaje multimedia. El diseño no solo es una parte esencial para los materiales que se encuentran en los entornos, carteles o periódicos, sino también son fundamentales para aquellos que se encuentran en formato digital:

entender el entorno en el que vivimos, comprender todo aquello con lo que nos relacionamos, ya sean personas, objetos o información con la que podamos ser más eficientes respecto a nuestro bienestar y calidad de vida. Todo ello nos posibilita estar mejor informados, nos incrementa una mayor y mejor participación social y nos facilita la inclusión social y cultural (León et al., 2019: 7).

Los avances de la tecnología permiten incorporar una gran variedad de recursos como fotografías, dibujos, pictogramas, vídeos o audios, lo que implica una variedad muy amplia de recursos semióticos utilizados para significar y que confluyen en el mismo evento comunicativo (Manghi 2012: 5). La riqueza de los sistemas de comunicación ha favorecido que se opte por una visión holística del estudio de las habilidades de comunicación:

1. Las habilidades táctiles están relacionadas con la percepción sensorial. La pantalla de la tableta es un medio idóneo para recibir e interpretar estímulos a través del contacto con los dedos.
2. Las habilidades visuales recogen las destrezas y los conocimientos para interpretar y usar las imágenes (fotografías, dibujos, etc.).

3. Las habilidades auditivas están relacionadas con las aptitudes para interpretar y usar los sonidos y la música.
4. Las habilidades lingüísticas incluyen la capacidad de narrar acontecimientos, de relatar sucesos con precisión y de reconocer las acciones de una historia.
5. Las habilidades cognitivas están centradas en la inteligencia y la memoria.
6. Las habilidades motrices están relacionadas con los movimientos corporales (Comitre Narváez 2018: 210).

Desde la perspectiva del desarrollo de páginas web, *Inclusion Europe*, a través del proyecto *Creando caminos hacia la educación de adultos para personas con discapacidad intelectual*, enumera un total de veintiséis elementos que facilitan la accesibilidad cognitiva en este contexto. Estas recomendaciones contemplan diferentes elementos como el diseño de creación de una página web, la mejora en la usabilidad, la facilidad de navegación, el diseño de los elementos de la pantalla y los enlaces.

2.4.2. Público específico

Las adaptaciones para un público específico son muy frecuentes en el entorno digital. Existen materiales adaptados para personas mayores, para niños, para personas con diferente lengua materna, para un público experto en áreas específicas, etc. Esta diversidad de tipologías de usuarios limita la determinación de unas características comunes, ya que encontramos textos de una alta especialización y textos más sencillos de comprender. Analizar las posibles adaptaciones textuales digitales para diferentes públicos conllevaría sin duda de una mayor extensión, no obstante, el amplio potencial de esta área de conocimiento será una interesante línea de investigación futura.

Veamos un ejemplo sobre las adaptaciones textuales para los más pequeños. Los niños cada vez tienen más recursos digitales y, según Guernsey (2013) la calidad de un contenido interactivo infantil está directamente relacionada con la adecuación a su edad y específicamente al momento de desarrollo del niño; así, los contenidos digitales deben responder a las capacidades de los usuarios, especialmente los más pequeños, ya que según el estudio de Crescenzi-Lanna y Grané-Oró (2016), el desarrollo de las habilidades cambia radicalmente en los primeros años de vida, por lo que es necesario que los contenidos se puedan adaptar para evitar que la experiencia conlleve afrontar demasiadas barreras. Por ende, los diseños interactivos han de ir de la mano del desarrollo cognitivo y psicomotor, para que el mensaje audiovisual y multimedia favorezca la interacción y no suponga un obstáculo para el niño. En este estudio, se analizan los tipos de interferencias que pueden encontrarse los niños como los textos innecesarios, los mensajes fuera del juego, fondos que distraen, mensajes no eliminables, mensajes con imágenes, figuras distractoras, movimientos distractores, mensajes que interrumpen o los sonidos distractores. Los elementos que, para estos usuarios podrían considerarse como interferencias, posiblemente para otros usuarios podrían ser un complemento o no presentar una interferencia como tal. Además, debemos subrayar que las adaptaciones de materiales para niños suelen recurrir frecuentemente al uso de materiales multimodales por sus beneficios en la adquisición del lenguaje y competencias (Rojas López 2013).

2.4.3. Los Sistemas Alternativos y Aumentativos de Comunicación

Delimitar los Sistemas Alternativos y Aumentativos de Comunicación (SAAC) conlleva una dificultad particular, ya que existe una gran variedad de sistemas que podrían encajar en otros apartados y también es necesario considerar que no son sistemas estancos, sino que se pueden adaptar al usuario para facilitar su comunicación. En el caso del sistema bimodal o del alfabeto dactilológico, considerados como sistemas aumentativos de comunicación sin ayuda, hemos decidido recogerlos dentro de la interpretación a sistemas visuales gestuales, mientras que aquellos basados en imágenes, fotografías y pictogramas podrían encajar mejor como adaptaciones textuales que utilizan códigos visuales únicos o complementarios para facilitar la comunicación. La Comunicación Aumentativa y Alternativa se puede definir como:

AAC es un conjunto de herramientas y estrategias que un individuo usa para resolver los desafíos comunicativos cotidianos. La comunicación puede realizarse de muchas formas, tales como: habla, mirada compartida, texto, gestos, expresiones faciales, tacto, lengua de signos, símbolos, imágenes, dispositivos que generan el habla, etc. Todos usan múltiples formas de comunicación, basadas en el contexto y nuestro compañero

de comunicación. La comunicación eficaz se produce cuando otra persona comprende la intención y el significado de un individuo. La forma es menos importante que la comprensión exitosa del mensaje (Burkhart s. f.).

Según Medina Reguera (2018), estos sistemas se caracterizan por lo siguiente:

Estos sistemas sirven a las personas con diversas disfunciones del habla o del lenguaje (o de ambas) para comunicarse con otras personas cara a cara, es decir, se enfocan primordialmente en el plano de la expresión oral. A diferencia de los procesos de subtítulo, audiodescripción, audioguías o lectura fácil, en los que se hacen accesibles los contenidos y productos audiovisuales, la enseñanza o implementación de un SAAC no se refiere a la accesibilidad para la recepción de mensajes sino a la producción, haciendo accesible la propia comunicación de las personas afectadas en su capacidad de hablar.

En este sentido, los SAAC pueden utilizar pictogramas, fotografías e, incluso, signos para expresar y comprender mensajes. La diferencia entre un sistema de comunicación aumentativo y un sistema de comunicación alternativo es que el primero se refiere al uso de recursos que complementan la lengua oral para favorecer la comprensión y la expresión de la información, mientras que el segundo se refiere al uso exclusivo de un sistema de comunicación específico como los pictogramas para comunicarse. Hay personas que no utilizan sistemas de comunicación verbales y que emplean estos sistemas de comunicación alternativa en formato físico o digital para comprender los elementos de la casa e incluso para conocer o elegir las actividades que realizan en su día a día. Un ejemplo de aplicación digital a través de pictogramas es el siguiente:



Figura 12. Captura de pantalla de la Aplicación AraWord.

Fuente: Confederación de Autismo de España¹

Esta aplicación de la Confederación de Autismo de España permite utilizar pictogramas del Portal Aragonés de Comunicación Aumentativa y Alternativa (ARASAAC) como recurso comunicativo individual e incluso para realizar construcciones más complejas como la que encontramos en el ejemplo de arriba. En ella podemos ver la organización de un día a través de la agenda, en la que se indican las actividades de la mañana y las actividades de la tarde. Para muchas personas con autismo, tener conocimiento sobre su rutina diaria y las actividades que se van a realizar les proporciona estabilidad. ARASAAC ofrece numerosas herramientas y un extenso catálogo de pictogramas adaptados a diferentes niveles de adquisición del lenguaje que continúa en aumentando desde que se inició en 2007 (ARASAAC 2019). Los sistemas de comunicación con ayuda son aquellos que necesitan de un soporte externo en el que se incluyen:

(1) Aplicación AraSuite descargable de <https://sourceforge.net/projects/arasuite/>; pictogramas utilizados de ARASAAC <https://arasaac.org/>.

- a) Sistemas basados en elementos muy representativos, como objetos reales, miniaturas, fotografías o dibujos realistas
- b) Sistemas basados en dibujos lineales, como dibujos esquemáticos denominados pictogramas.
- c) Sistemas basados en la combinación de símbolos pictográficos, ideográficos y arbitrarios, que permiten la formación de frases complejas.
- d) Sistemas basados en estudios con antropoides, que representan un conjunto limitado de conceptos y hoy día no se suelen utilizar.
- e) Sistemas basados en la ortografía tradicional, que emplean el alfabeto.
- f) Lenguajes codificados con ayuda, que emplean otros elementos para facilitar la comunicación como el tacto a través del braille para personas con discapacidad visual o el sonido a través del sistema morse para personas con dificultades motrices (Correa *et al.*, 2011: 15).

En el contexto digital, cada vez son más los productos y programas de apoyo que se ofrecen para los diferentes usuarios (Medina Reguera 2018). Los productos de apoyo, también conocidos como ayudas técnicas, se definen según Abril Abadín *et al.* (2013: 5) como:

cualquier producto (incluyendo dispositivos, equipamiento, instrumentos, tecnología y software [SIC]), fabricado especialmente, o disponible en el mercado, para prevenir, compensar, controlar, mitigar o neutralizar deficiencias, limitaciones de la actividad o restricciones en la participación. En definitiva, su objetivo es potenciar la Autonomía Personal y la calidad de vida.

Estos productos pueden ser sistemas específicos de comunicación electrónicos recogidos en la norma UNE-EN ISO 9999:2011 de productos de apoyo como el comunicador Go Talk 4.

Otros sistemas basados en programas permiten utilizar teléfonos, tabletas y ordenadores para comunicarse a través de pictogramas o texto. Estos últimos facilitan que los usuarios puedan hablar a través de una voz artificial (Augé y Escoin 2003).

2.5. Taxonomía

Teniendo en cuenta las descripciones y delimitaciones que hemos realizado en el apartado anterior, a continuación, proponemos una taxonomía específica de las modalidades de Traducción e Interpretación Accesible en el contexto digital que incluye la *descripción verbal*, en la que hemos diferenciado la *audiodescripción* con las submodalidades de *audiodescripción general*, *audiodescripción con apoyo táctil* y *audioguiado*; de los *textos alternativos* y de las *descripciones textuales* por las diferencias que presentan tanto en el proceso de creación como en la reproducción para el usuario. A continuación, se encuentra la *interpretación a códigos visuales-gestuales*, en la que se encuentra la *interpretación a lengua de signos y lenguaje de señas*, el *sistema bimodal* y los *signos internacionales*. Continuamos con la *transcripción*, en la que hemos diferenciado la *transcripción textual* que se suele utilizar como información complementaria enlazada al objeto en la misma página o en otra diferente y el *subtitulado*, en el que podemos encontrar las categorías de *intralingüístico* e *interlingüístico*, según las lenguas seleccionadas; *en directo* o *pregrabado*, según el momento de realización; *abierto* o *cerrado*, según la posibilidad de activación; *profesional* o *fansub*, según la persona que los elabore; y, atendiendo al formato, están las submodalidades de *convencional*, *subtitulado para sordos*, *sobretitulado* y *subtítulos adaptados*. Finalmente, encontramos la *adaptación textual*, en la que hemos diferenciado la *lectura fácil*, de las adaptaciones para un *público específico* y los *sistemas aumentativos* y *alternativos de comunicación*.

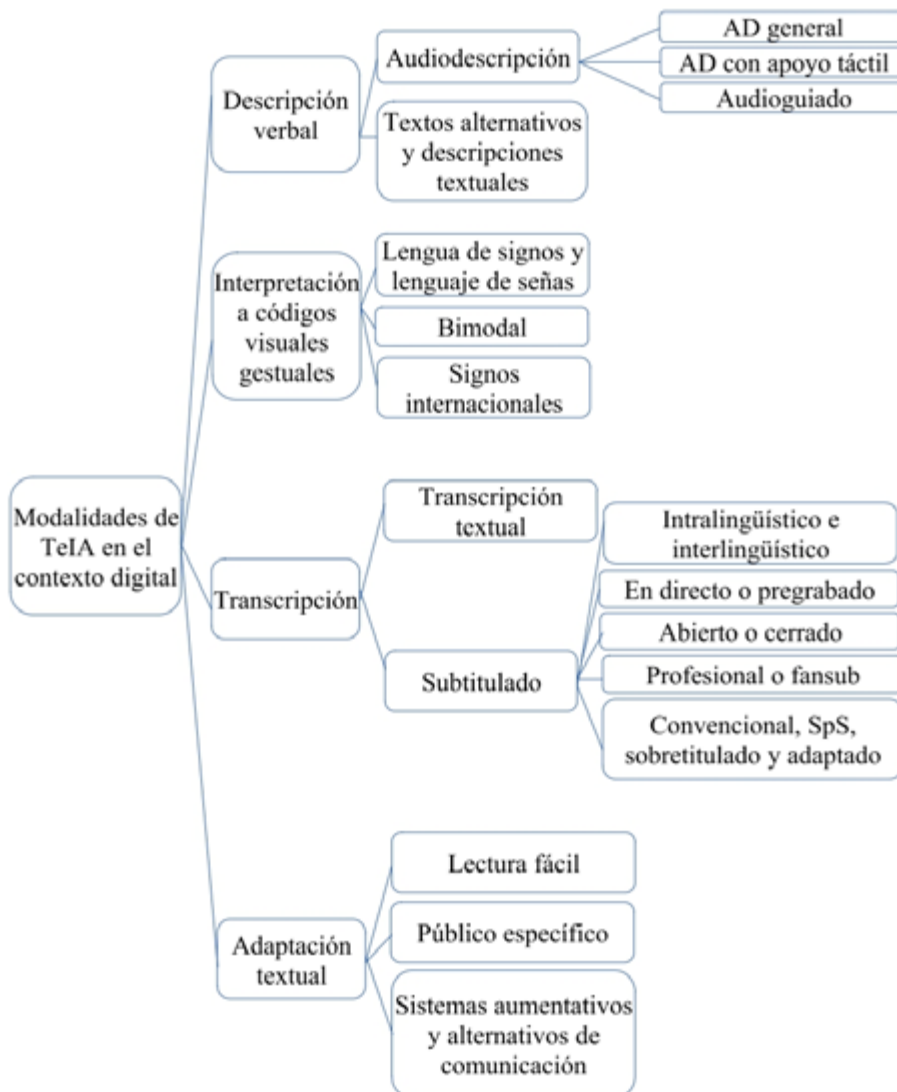


Figura 13. Esquema de las modalidades de Traducción e Interpretación Accesible en el contexto digital

3. Conclusiones

En este artículo hemos realizado un recorrido por un contexto de investigación amplio e interdisciplinar, en el que hemos podido realizar un acercamiento de las modalidades de Traducción e Interpretación Accesible en el contexto digital. En este entorno, intervienen los mismos actores que en la comunicación tradicional, no obstante, las características ontológicas de nuestro objeto de estudio lo determinan como un nuevo paradigma que condiciona la autonomía personal y las relaciones sociales. Por ello, hemos realizado este primer acercamiento desde los Estudios de Accesibilidad en el Contexto Digital, en el que las modalidades de Traducción e Interpretación Accesible comparten unas características que las diferencian de otros contextos con el mismo fin: eliminar las barreras comunicativas, sensoriales y cognitivas. Para poder analizarlas en mayor detalle, será objeto de estudio en futuras investigaciones la pormenorización y ampliación de la clasificación preliminar propuesta para las principales modalidades delimitadas: descripción verbal, interpretación a códigos visuales gestuales, transcripción y adaptación textual; ya que su análisis y estudio como elementos del Diseño Universal es clave para profundizar en la implementación de soluciones de accesibilidad efectivas para mejorar la experiencia de los todos los usuarios.

Bibliografía:

- Abril Abadín, D., Delgado Santos, C. I. y Vigara, A. (2010).** *Comunicación aumentativa y alternativa: guía de referencia* (3ª ed.). CEPAT.
- Aizpurua, A., Harper, S. y Vigo, M. (2016).** Exploring the relationship between web accessibility and user experience. *International Journal of Human-Computer Studies*, 91, 13-23. <https://doi.org/10.1016/j.ijhcs.2016.03.008>.
- Alba Rodríguez, T. (2014).** Traducción audiovisual accesible a personas con discapacidad intelectual mediante el uso de subtítulos adaptados. *Estudios de traducción*, 4, 199-209. <https://doi.org/10.5209/rev ESTR.2014.v4.45376>.
- Álvarez de Morales Mercado, C., Limbach, C. y Luque Colmenero, M. (2012).** *Accesibilidad en la nueva era de las comunicaciones. Profesionales y universidad: un diálogo imprescindible*. Ediciones TragaCanto.
- Amezcuaga-Aguilar, T. y Amezcuaga-Aguilar, P. (2018).** Contextos inclusivos: el reconocimiento de la lengua de signos como derecho de las personas con diversidad funcional. *Index.comunicación*, 8(2), 123-148.
- Arrufat Pérez de Zafra, M. A. (2020).** *Las metodologías de traducción accesible como herramientas esenciales para la accesibilidad a la información y a la comunicación digital* [Tesis doctoral, Universidad de Granada].
- Arzelus, H., Álvarez, A., Bernath, C., García, E., Granell, E. y Martínez-Hinarejos, C. D. (2018).** The Vicomtech-PRHLT speech transcription systems for the IberSPEECH-RTVE 2018 speech to text transcription challenge, *IberSPEECH 2018*. Barcelona, España. <http://dx.doi.org/10.21437/IberSPEECH.2018-56>.
- Asociación Española de Normalización y Certificación. (2005).** *Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías* (Norma UNE 153020). <https://www.aenor.com/normas-ylibros/buscar-de-normas/une/?c=N0032787>
- Asociación Española de Normalización y Certificación. (2012).** *Productos de apoyo para personas con discapacidad. Clasificación y terminología* (Norma UNE-EN ISO 9999:2011). <https://www.une.org/encuentra-tu-norma/busca-tu-norma/norma?c=N0049503>
- Asociación Española de Normalización y Certificación (2012).** *Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva* (Norma UNE 153010). http://implantecoclear.org/documentos/accesibilidad/UNE_153010_2012.pdf
- Asociación Española de Normalización y Certificación. (2018).** *Lectura Fácil. Pautas y recomendaciones para la elaboración de documentos* (Norma UNE 153101 EX). <https://www.une.org/encuentra-tu-norma/busca-tu-norma/norma?c=N0060036>
- Augé, C. y Escoín, J. (2003).** Tecnologías de ayuda y sistemas de comunicación aumentativa en personas con discapacidad motora. En F. Alcántud y F. J. Soto (Eds.), *Tecnologías de ayuda en personas con trastornos de comunicación* (pp. 139-159). Nau Llibres.
- Báez Montero, I. C. y Fernández Soneira, A. M. (2010).** *Problemas e soluções da tradução/interpretação de textos científicos à Língua de Sinais Espanhola (LSE)* [Ponencia]. Segundo Congresso Brasileiro de Pesquisas em Tradução e Interpretação da Língua de Sinais. Florianópolis, Brasil.
- Barthes, R. (1970).** *El imperio de los signos*. Hill and Wang. <https://doi.org/10.5944/endoxa.40.2017.18332>.
- Bartoll, E. (2012).** La sobretitulació d'obres teatrals. *Quaderns. Revista de traducció*, 19, 31-41.
- Braun, S. (2007).** Audio description from a discourse perspective: A socially relevant framework for research and training. *Linguística Antverpiensia*, (6), 357-372.
- Burkhardt, L. J. (s.f.).** *¿Qué es AAC?*. International Society for Augmentative and Alternative Communication. <https://isaac-online.org/english/what-is-aac/>
- Cabezas-Gay, N. (2017).** *Audiodescripción con apoyo táctil en contextos museísticos: evaluación de una nueva modalidad de traducción accesible* [Tesis doctoral, Universidad de Granada].
- Calleja Reina M. (2018).** *Sistemas de Comunicación Aumentativa y Alternativa*. Ediciones Aljibe.
- Carreras, O. (2014).** *Textos alternativos, imágenes accesibles. Herramientas de ayuda: mapa de decisión y wizard online*. Usable y Accesible. <https://olgacarreras.blogspot.com/2014/07/textos-alternativos-imagenes-accesibles.html>
- Carrillo Darancet, J. M. (2014).** *Del original al sobretitulado: la adaptación y la traducción audiovisual en el teatro contemporáneo* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid].
- Chaume, F. (2004).** *Cine y traducción*. Cátedra.
- Comitre Narváez, I. (2018).** Multimodalidad en el subtitulado de cuentos interactivos. El caso de Babel con EC+. Disability and Communication. En E. Postigo Pinazo, M. Calleja Reina y E. Gabau Vila (Eds.), *Disability and communication. Scientific analysis, total communication, ICT tools and case studies* (pp. 191-210). McGraw Hill.
- Correa Piñero, A. D., Correa Moreno, T. y Pérez Jorge, D. (2011).** *Comunicación aumentativa. Una introducción conceptual y práctica*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna.
- Corrigan, T. (2017).** Defining adaptation. En E. Leitch (Ed.), *The Oxford Handbook of Adaptation Studies* (pp. 34-47). Oxford University Press. <http://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199331000.013.1>.
- Costa-Montenegro, E., García-Doval, F. M., Juncal-Martínez, J. y Barragáns-Martínez, B. (2016).** SubTitleMe: Subtitles in cinemas in mobile devices. *Universal Access in the Information Society*, 15(3), 461-472. <https://doi.org/10.1007/s10209-015-0420-5>.
- Crescenzi-Lanna, L. y Grané-Oró, M. (2016).** Análisis del diseño interactivo de las mejores apps educativas para niños de cero a ocho años. *Revista Comunicar*, 46(24), 77-85. <http://dx.doi.org/10.3916/C46-2016-08>.
- De los Santos Rodríguez, E. y Lara Burgos, M. P. (2004).** *Técnicas de interpretación de lengua de signos*. Fundación CNSE.
- Díaz Cintas, J. y Muñoz Sánchez, P. (2006).** Fansubs: Audiovisual translation in an amateur environment. *The Journal for Specialised Translation*, 6, 37-52.
- Díaz Cintas, J. (2007a).** Traducción audiovisual y accesibilidad. En C. Jiménez Hurtado (Ed.), *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual* (pp. 9-23). Peter Lang.
- Díaz Cintas, J. (2007b).** Por una preparación de calidad en accesibilidad audiovisual. *TRANS: Revista de Traductología*, (11), 45-59. <https://doi.org/10.24310/TRANS.2007.v0i11.3097>.
- Doan, A., Ramakrishnan, R. y Halevy, A. Y. (2011).** Crowdsourcing systems on the World Wide Web. *Commun*, 54(4), 86-96. <https://doi.org/10.1145/1924421.1924442>.
- Duarte, C., Duarte, C. M. y Carriço, L. (2019).** Combining semantic tools for automatic evaluation of alternative texts. *W4A'19 Proceedings of the 16th Web For All 2019*. Association for Computing Machinery. <https://doi.org/10.1145/3315002.3317558>.
- Eco, U. (1975).** *Tratado de semiótica general*. Lumen.
- Estévez, I. (2009).** *Sistemas de signos internacional*. Contribuciones a las Ciencias Sociales. <http://www.eumed.net/rev/cccss/06/ier.htm>
- Federico, M. y Furini, M. (2012).** Enhancing learning accessibility through fully automatic captioning. *W4A'12 Proceedings of the International Cross-Disciplinary Conference on Web Accessibility, ACM*, (40), 1-4. <https://doi.org/10.1145/2207016.2207053>.
- Friedman, L. (1976).** *Phonology of a soundless language: phonological structure of Sign Language* [Tesis doctoral, Universidad de California].
- Furini, M. (2016).** On gamifying the transcription of digital video lectures. *Entertainment Computing*, 14, 23-31. <http://dx.doi.org/10.1016/j.entcom.2015.08.002>.
- García Muñoz, O. (2012).** *Lectura fácil: métodos de redacción y evaluación*. Real Patronato sobre Discapacidad.
- Greco, G. M. (2016).** On accessibility as a human right, with an application to media accessibility. En A. Matamala y P. Orero (Eds.), *Researching audio description. New approaches* (pp. 11-33). Palgrave MacMillan. https://doi.org/10.1057/978-1-137-56917-2_2.
- Greco, G. M. (2019).** Accessibility Studies: Abuses, misuses and the method of poetic design. En C. Stephanidis (Ed.), *HCI International 2019 - Late Breaking Papers. HCII 2019, Lecture Notes in Computer Science* (pp. 15-27). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-030-30033-3_2.
- Guernsey, L. (2013).** *Screen time: How electronic media - from baby videos to educational software - affects your young child*. Basic Books.
- Hassan Montero, Y. (2015).** *Experiencia de*

- usuario: principios y métodos. http://yusef.es/Experiencia_de_Usuario.pdf
- Hoareau, C. y Satoh, I. (2009).** Modelling and processing information for context-aware computing: A survey. *New Generation Computing*, 27(3), 177-196. <https://doi.org/10.1007/s00354-009-0060-5>.
- Huitfeldt, C. y Sperberg-McQueen, C. M. (2008).** What is transcription? *Literary and Linguistic Computing*, 23(3), 295-310. <https://doi.org/10.1093/lle/fqn013>.
- Iwarsson, S. y Stahl, A. (2003).** Accessibility, usability and Universal Design – positioning and definition of concepts describing person-environment relationships. *Disability and Rehabilitation*, 57-66. <https://doi.org/10.1080/dre.25.2.57.66>.
- Jiménez Hurtado, C. (2007).** Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de traducción audiovisual. Peter Lang.
- Jiménez Hurtado, C. y Soler Gallego, S. (2015).** Museums accessibility through translation: A corpus study of pictorial audio description. En J. Díaz Cintas y J. Neves (Eds.), *Audiovisual Translation: Taking stock* (pp. 277-298). Cambridge Scholars Publishing.
- Johannesson, L. y Qvarsell, B. (1995).** *Den olydiga boken: om lättläst-bokens kommunikativa rum*. Tema Kommunikation.
- Lapeyre, J. (2018).** Aclarar el término "entorno virtual". LinkedIn. <https://www.linkedin.com/pulse/aclarar-el-término-entorno-virtual-juan-lapeyre/>
- León, J. A. (2004).** Un nuevo enfoque en la competencia lectora basado en diferentes tipos de comprensión. *Seminario de primavera 2004*, Fundación Santillana, 39-50.
- León, J. A., Martínez-Huertas, J. A., Jastrzebska, O. y León López, A. (2019).** Estudio sobre la comprensión lectora: Una escalera para comprender el mundo. Plena Inclusión.
- Liem, B., Zhang, H. y Chen, Y. (2011).** *An iterative dual pathway structure for speech-to-text transcription* [Ponencia]. AAAI Publications, Workshops at the Twenty-Fifth AAAI Conference on Artificial Intelligence. San Francisco, USA.
- Light J. (1989).** Toward a definition of communicative competence for individuals using augmentative and alternative communication systems. *Augmentative and Alternative Communication*, (5), 137-144. <https://doi.org/10.1080/07434618912331275126>.
- Luque Colmenero, M. O. y Fernández Díez, M. I. (2015).** Ver con los sentidos. Una experiencia de acceso al patrimonio cultural de Jaén con los ojos cerrados. En O. Luque Colmenero, C. Limbach y C. Álvarez de Morales (Eds.), *Accesibilidad en la nueva era de las comunicaciones. Profesionales y universidad: un diálogo imprescindible* (pp. 95-100). Ediciones TragaCanto.
- Mace, R. L., Hardie, G. J. y Place, J. P. (1990).** Accessible environments: Toward universal design. En W. Preiser, J. Visser y E. White (Eds.), *Design interventions: Toward a more human architecture* (pp. 155-176). Van Nostrand Reinhold.
- Manchón, L. M. y Orero, P. (2018).** Usability tests for personalised subtitles. *Translation Spaces*, 7(2), 263-284. <https://doi.org/10.1075/ts.18016.man>.
- Manghi Haquin D. (2012).** La perspectiva multimodal sobre la comunicación. Desafíos y aportes para la enseñanza en el aula. *Diálogos abiertos*, 22(11), 4-15.
- Martos Piñas, M. (2019).** Audiodescripción: norma y experiencia [Seminario]. Granada, España.
- Mateo, M. (2007).** Surtitling today: New uses, attitudes and developments. *Linguistica Antverpiensia*, 6, 135-154.
- Martínez Martínez, S. (2015).** *El subtitulado para sordos: estudio de corpus sobre tipología de estrategias de traducción* [Tesis doctoral, Universidad de Granada].
- Mayoral Asensio, R. (2005).** Hacia nuevas investigaciones en la mediación intercultural. *Puentes*, (6), 3-4.
- Medina Reguera (2018).** Accesibilidad a la información y a la comunicación. La comunicación aumentativa y alternativa [Materiales inéditos del Experto en Accesibilidad a la Comunicación y a los Contenidos Culturales del Instituto Superior de Lingüística y Traducción (ISTRAD)], 1-42.
- Monfort, M. (marzo de 2006).** La comunicación bimodal: desarrollo del lenguaje y comunicación. *Revista Virtual*. <https://www.down21.org/revista-virtual/694-revista-virtual-2006/revista-virtual-marzo-2006/articulo-profesional-marzo-2006/2052-la-comunicacion-bimodal-una-ayuda-para-el-desarrollo-del-lenguaje-y-de-la-comunicacion.html>
- Moreno, A., Pinedo, P. y Rodríguez, A. (2006).** *Interpretación del sistema de signos internacional*. Fundación CNSE.
- Nielsen, J. (1993).** *Usability Engineering*. Academic Press Professional.
- Orero, P. (2007).** La accesibilidad en los medios: una aproximación multidisciplinar. *Trans. Revista de Traductología*, (11), 11-14. <https://doi.org/10.24310/TRANS.2007.v0i11.3094>.
- Orero, P. (2016).** From DTV4ALL to HBB4ALL: Accessibility in European broadcasting. En A. Matamala y P. Orero (Eds.), *Researching audio description. New approaches* (pp. 249-267). Palgrave MacMillan.
- Pantula, M. y Kuppusamy, K. S. (2019).** AuDIVA: A tool for embedding audio descriptions to enhance video accessibility for persons with visual impairments. *Multimedia Tools and Applications*, 78(14) 20005-20018. <https://doi.org/10.1007/s11042-019-7363-4>.
- Pfeiffer, S., Pieters, S., Jägenstedt, P. y Hickson, I. (Eds.) (2019).** *WebVTT: The Web Video Text Tracks format*. W3C. <https://www.w3.org/TR/webvtt1/>
- Queirós, A., Silva, A., Alvarelhão, J., Pacheco Rocha, N. y Teixeira, A. (2015).** Usability, accessibility and ambient-assisted living: A systematic literature review. *Universal Access in the Information Society*, 14(1), 57-66. <https://doi.org/10.1007/s10209-013-0328-x>.
- Rojas López E. (2013).** *La lectura de textos multimodales en el contexto de proyectos de aprendizaje en la Escuela Primaria* [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona].
- Romero-Fresco, P. (2013).** Accessible filmmaking: Joining the dots between audiovisual translation, accessibility and filmmaking. *The Journal of Specialised Translation*, (20), 201-223.
- Sala, E. & Alonso, F. (2005).** *La Accesibilidad Universal en los Municipios: guía para una política integral de promoción y gestión*. IMSERSO.
- Schlesinger, H. S. (1978).** The acquisition of bimodal language. En Y. M. Schlesinger & L. (Eds.). *Sign Language of the Deaf: Psychological, linguistic and sociological perspective*. Academic Press.
- Shaqoor Nengroo, A. y Kuppusamy, K. S. (2018).** Accessible images (AIMS): A model to build self-describing images for assisting screen reader users. *Universal Access in the Information Society*, (17), 607-619. <https://doi.org/10.1007/s10209-017-0607-z>.
- Shortis, T. (2007).** Revoicing txt: Spelling, vernacular orthography and 'unregimented writing'. En S. Pasteguilho, M. J. Esteve y L. Geo-Valor (Eds.), *The texture of Internet: Netlinguistics in progress* (pp. 2-20). Cambridge Scholars Publishing.
- Soler Gallego, S. (2012).** Traducción y accesibilidad en el museo del siglo XXI. Ediciones TragaCanto.
- Soler Gallego, S. y Chica Núñez, A. (2014).** Museos para todos: evaluación de una guía audiodescriptiva para personas con discapacidad visual en el museo de ciencias. *Revista Española de Discapacidad*, 2(2), 145-165. <http://dx.doi.org/10.5569/2340-5104>.
- Soler Gallego, S. y Limbach, C. (2016).** Audioguiado en interiores para personas con diversidad funcional visual. En C. Jiménez Hurtado y C. Álvarez de Morales (Eds.), *Patrimonio cultural para todos* (pp. 33-54). Ediciones TragaCanto.
- Stokoe, W. (1960).** *Sign language structure: An outline of the visual communication systems of the American deaf*. Studies in Linguistics. <https://doi.org/10.1093/deafed/eni001>.
- Szarkowska A., Jankowska, A., Krzysztof, K. y Kowalski, J. (2016a).** Open art: Designing accessible content in a multimedia guide app for visitors with and without sensory impairments. En A. Matamala y P. Orero (Eds.), *Researching audio description. New approaches* (pp. 301-320). Palgrave MacMillan. http://dx.doi.org/10.1057/978-1-137-56917-2_16.
- Szarkowska A., Krejtz I., Pilipczuk O., Dutka, L. y Kruger J. L. (2016b).** The effects of text editing and subtitle presentation rate on the comprehension and reading patterns of interlingual and intralingual subtitles among deaf, hard of hearing and hearing viewers. *Across Lang Cult*, 17(2), 183-204. <https://doi.org/10.1556/084.2016.17.2.3>.
- Talaván Zanón, N. (2009).** *Aplicaciones de la traducción audiovisual para mejorar la comprensión oral del inglés* [Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia].
- Tercedor Sánchez, M. y Abadía Molina, F. (2005).** The role of images in the translation of technical and scientific texts. *Meta*, 50(4), <https://doi.org/10.7202/019857ar>.
- Tercedor Sánchez, M. y Jiménez Crespo, M. A. (2007).** Accesibilidad web, imágenes y traducción técnica: un proyecto piloto. En B. Ruiz Mezcuza y F. Utray Delgado (Eds.),

- Accesibilidad a los medios audiovisuales para personas con discapacidad AMADIS' 06* (pp. 129-140). Real Patronato sobre Discapacidad.
- Tercedor Sánchez, M., López Rodríguez, C. I. y Prieto Velasco, J. A. (2007a).** Accesibilidad web a través de la descripción de imágenes. En B. Ruiz Mezcúa y F. Utray Delgado (Eds.), *Accesibilidad a los medios audiovisuales para personas con discapacidad AMADIS' 06* (pp. 73-82). Real Patronato sobre Discapacidad.
- Tercedor Sánchez, M., Lara Burgos, P., Herrador Molina, D., Márquez Linares, I. y Márquez Alhambra, L. (2007b).** ¿Subtitulamos para todos? Propuesta de criterios para una subtitulación accesible. En B. Ruiz Mezcúa y F. Utray Delgado (Eds.), *Accesibilidad a los medios audiovisuales para personas con discapacidad AMADIS' 06* (pp. 83-93). Real Patronato sobre Discapacidad.
- Thomson, T. (2018).** Media player accessibility: Summary of insights from interviews & focus groups. En J. Santiago (Ed.), *Journal on Technology and Persons with Disabilities* (pp. 325-335). California State University Northridge.
- Torres, S. y Sánchez, J. (2002).** Los multimedia y los sistemas aumentativos de comunicación. Pixel-Bit. *Revista de Medios y Educación*, 19, 77-92.
- Varela, J. (2015).** *La brecha digital en España. Estudio sobre la desigualdad postergada.* UGT Secretaría de participación sindical e institucional. http://www.ugt.es/Publicaciones/BRECHADIGITAL_WEB.pdf
- Vázquez Martín, A. (2019).** *Audiodescripción: norma y experiencia.* Manuales Ediciones Tragamato.
- Wald, M. (2011).** *Crowdsourcing correction of speech recognition captioning errors* [Ponencia]. Proceedings of the International Cross-Disciplinary Conference on Web Accessibility, W4A'11. India. <https://doi.org/10.1145/1969289.1969318>.



Magazin

REVISTA DE GERMANÍSTICA INTERCULTURAL

Magazin

REVISTA DE GERMANÍSTICA INTERCULTURAL

Magazin

REVISTA DE GERMANÍSTICA INTERCULTURAL

Anwendbarkeit der ISO 17100 auf intralinguales Übersetzen in Leichte und Einfache Sprache

Applicability of the ISO 17100 to intralingual translation into Easy and Plain Language

Silvana Deilen

Universidad de Mainz
sideilen@uni-mainz.de
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2933-9257>

Silvia Hansen-Schirra

Universidad de Mainz
hansenss@uni-mainz.de
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3277-7717>

Christiane Maaß

Universidad de Hildesheim
maass.leichtesprache@gmail.com

Recibido: 11/09/2020

Aceptado: 18/01/2021

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/mAGAzin.2019.i27.03>

Gemäß dem novellierten Behindertengleichstellungsgesetz (BGG) sind „bauliche und sonstige Anlagen, Verkehrsmittel, technische Gebrauchsgegenstände, Systeme der Informationsverarbeitung, akustische und visuelle Informationsquellen und **Kommunikationseinrichtungen** sowie andere gestaltete Lebensbereiche [barrierefrei], wenn sie für Menschen mit Behinderungen in der allgemein üblichen Weise, ohne besondere Erschwernis und **grundsätzlich ohne fremde Hilfe auffindbar, zugänglich und nutzbar sind**“ (§ 4 BGG 2018, Hervorhebung durch die Autorinnen). Für den Bereich der Kommunikation wird diese Forderung nach Barrierefreiheit durch § 11 des BGG konkretisiert, in dem Träger öffentlicher Gewalt zur Bereitstellung von Informationen in Leichter Sprache verpflichtet werden. Das BGG führt somit aus, dass Menschen mit Behinderungen einen rechtlichen Bedarf an barrierefreien Informationen haben und dieser durch das Bereitstellen von Erläuterungen in Einfacher und Leichter Sprache erfüllt werden soll. Dies geschieht durch Übersetzen in Leichte Sprache und in Einfache Sprache, so dass sich das Thema im Bereich der intralingualen Übersetzung ansiedelt. Damit stellt sich die Frage, inwiefern Prozesse der Qualitätssicherung und -optimierung, die sich im Bereich der interlingualen Übersetzung herausgebildet und bewährt haben, auf die intralinguale Übersetzung in Leichte Sprache Anwendung finden können. Dieser Frage gehen wir im vorliegenden Beitrag nach. Dabei gehen wir insbesondere auf die Anwendbarkeit der Qualitätsnorm ISO 17100 auf das Übersetzen in Leichte Sprache ein. In Kapitel 2 diskutieren wir zunächst, was Leichte und Einfache Sprache sind, und zeigen anschließend in Kapitel 3 auf, inwiefern die aktuelle Textpraxis in den Bereich der Übersetzung fällt. Kapitel 4 ist dann den Instrumenten und Prozessen der Qualitätssicherung und -optimierung in der interlingualen Übersetzung und der Übertragbarkeit dieser Instrumente und Prozesse auf die Leichte Sprache gewidmet. Abschließend werden im fünften Kapitel Perspektiven für die Professionalisierung im Bereich der Barrierefreien Kommunikation diskutiert.

Zusammenfassung:

Nach dem aktuellen Stand des Behindertengleichstellungsgesetzes (BGG, 2018) sollen Kommunikationen in Leichter und Einfacher Sprache zugänglich gemacht werden. Diese Tätigkeiten sind im Bereich der intralingualen Übersetzung angesiedelt, die ihrerseits Teil der kommunikativen Barrierefreiheit sind. Es stellt sich mithin die Frage, inwiefern Instrumente und Prozesse der Qualitätssicherung und -optimierung, wie sie sich für die interlinguale Übersetzung bewährt haben, auf die intralinguale Übersetzung in Leichte und Einfache Sprache anwenden lassen. Im vorliegenden Beitrag gehen wir dieser Frage insbesondere mit Blick auf die ISO 17100 nach, die den Standard für Übersetzungsdienstleister definiert und Übersetzungsqualität über die Prozessqualität definiert.

Schlüsselwörter: Leichte Sprache, Einfache Sprache; intralinguale Übersetzung, Übersetzungsqualität

Abstract:

According to the current status of the Act on Equal Opportunities for Persons with Disabilities (Behindertengleichstellungsgesetz, BGG, 2018), texts should be accessible in Easy and Plain Language. These activities are considered as intralingual translation, which in turn is part of communicative accessibility. Against this background, the question arises to what extent instruments and processes of quality assurance and optimization, which are established for interlingual translation, can be adapted to intralingual translation into Easy and Plain Language. In this article, we address this question in particular in view of the ISO 17100, which defines the standard procedures for translation service providers and translation quality through process quality.

Keywords: Easy Language, Plain Language, intralingual translation, translation quality

2. Leichte und Einfache Sprache

Leichte Sprache ist inzwischen in Politik und Gesetzgebung, Praxis und Wissenschaft fest etabliert. Die Großschreibung („Leichte Sprache“) verweist auf den Status als Eigenname und es liegen sowohl aus der Praxis (Netzwerk Leichte Sprache 2013, Inclusion Europe 2009) wie aus der Wissenschaft (Maaß 2015; Bredel/Maaß 2016a, b) Handreichungen und Regelwerke vor. Für Einfache Sprache ist das nicht im selben Maße der Fall. Hier findet sich die Groß- neben der Kleinschreibung („Einfache Sprache“ oder „einfache Sprache“), der Bekanntheits- wie auch der Regulierungsgrad dieser Varietät liegt insgesamt deutlich unter dem der Leichten Sprache.

Bei Leichter wie bei Einfacher Sprache handelt es sich um nächstsprachlich geprägte verständlichkeitsoptimierte Reduktionsvarietäten des Deutschen (Bredel/Maaß 2016a: 32), die Personen mit Leseeinschränkungen den Zugang zu standard- und fachsprachlichen Informationen und somit kommunikative und gesellschaftliche Teilhabe ermöglichen. Ein Bedarf an verständlichkeitsoptimierter Kommunikation besteht bei unterschiedlichen Zielgruppen mit geringen Lesefähigkeiten mit und ohne Kommunikationsbehinderung. Die eingeschränkte Lesefähigkeit dieser Gruppen und infolgedessen der Bedarf an verständlichen, leicht wahrnehmbaren und barrierefreien Texten kann auf unterschiedliche Gründe zurückgehen: eine kognitive oder sensorische Beeinträchtigung, Lernschwierigkeiten, dementielle Erkrankungen, Aphasie, aber auch nicht behinderungsbedingte Formen des funktionalen Analphabetismus (vgl. Bredel/Maaß 2016a: 139ff.; eine Beschreibung der Barrieretypen in Abhängigkeit von den Behinderungsarten findet sich in Rink 2019 und 2020: 142ff.). Darüber hinaus sind auch Migrant(inn)en mit geringen Deutschkenntnissen, insbesondere zu Beginn des Zweitspracherwerbs, auf leicht verständliche Informationen angewiesen (vgl. Bredel/Maaß 2016a: 169ff.; Ahrens 2020). Das oberste Ziel der Textverständlichkeit wird in Leichter Sprache durch eine systematische Komplexitätsreduktion erreicht. Diese bezieht sich sowohl auf die einzelnen Ebenen des Sprachsystems als auch auf das bei den Rezipienten vorausgesetzte Sprach-, Welt- und Diskurswissen (vgl. Maaß 2015: 11f.; Rink 2020).

Zum Abbau von Kommunikationsbarrieren bedient sich die Leichte Sprache dabei einerseits „Strategien der Beschränkung (Reduktion)“ und andererseits „Strategien der Erweiterung (Addition)“ (Bredel/Maaß 2016b: 154f.). So wird durch die Beschränkung des lexikalischen und syntaktischen Inventars einerseits sichergestellt, dass ausschließlich leicht verständliche und dem/der Leser(in) bekannte sprachliche Strukturen verwendet

werden. Andererseits wird das für das Textverständnis erforderliche und dem/der Leser(in) fehlende Sprach-, Welt- und Diskurswissen durch das Hinzufügen von Erläuterungen und Beispielen im Text angelegt (für eine ausführliche Beschreibung der Strategien der Reduktion und Addition s. Bredel/Maaß 2016a: 489ff.). Die Einfache Sprache ist weniger stark komplexitätsreduziert und erstreckt sich als Kontinuum zwischen Standard- (und teilweise Fach-)sprache auf der einen Seite und der maximal komplexitätsreduzierten Leichten Sprache auf der anderen Seite. Bredel/Maaß (2016a: 526ff., 2016b: 186ff.) und Maaß (2020: 155ff.) beschreiben Einfache Sprache als strategische Anreicherung auf der Grundlage des Leichte-Sprache-Regelinventars.

Leichte Sprache richtet sich an den Bedarfen von Adressat(inn)en mit stärker ausgeprägten Kommunikationseinschränkungen aus und ist im engeren Sinne dem Feld der Barrierefreien Kommunikation zuzurechnen. Dabei ist der Begriff „barrierefrei“ als relativ anzusehen: „Barrierefreiheit‘ im wörtlichen Sinne [ist] eine Utopie“ (Maaß/Rink 2019: 21). Aufgrund der Heterogenität der Adressat(inn)en und der sich widersprechenden, unterschiedlichen kommunikativen Bedürfnisse ist eine generelle, zielgruppenübergreifende Barrierefreiheit im Bereich der Kommunikation nicht realisierbar. Durch die unterschiedlichen Bedarfe der Adressat(inn)en, die auch teilweise mit Mehrfachbehinderungen leben, führt das Streben nach Barrierefreiheit teilweise zu Zielkonflikten. Die Empfehlung von Leidner (2007), „dass bei jeder konkreten Maßnahme zur Herstellung von mehr Barrierefreiheit immer überlegt werden muss, ob nicht im selben Augenblick Barrieren für andere entstehen“ (Leidner 2007: 32), kann auch auf den Bereich der Barrierefreien Kommunikation übertragen werden (Mälzer 2016: 7). Folglich verweist der Terminus „Barrierefreiheit“ nicht auf vollumfänglich barrierefreie, sondern vielmehr auf „barriereärmere[] bzw. wahrnehmungs- und/oder verständlichkeitsoptimierte[] Kommunikate“ (Maaß/Rink 2019: 21).

3. Leichte und Einfache Sprache als intralinguale Übersetzung

Nach dem traditionellen Übersetzungsbegriff, der *translation proper* im Sinne von Jakobson (1959) bei der interlingualen Übersetzung verortet, fällt das Herstellen von Texten in Leichter und Einfacher Sprache auf der Grundlage standard- oder fachsprachlicher Ausgangstexte nicht in den Bereich der Übersetzung. Akteurs- und handlungsfeldbezogene Ansätze wie derjenige von Risku (1998 und öfter), die ihren Übersetzungsbegriff an den tatsächlichen Tätigkeiten der Übersetzer ausrichten, öffnen dagegen den Blick für andere Formen der Textarbeit, die dann ebenfalls als Übersetzung beschrieben werden kann: intersemiotische Formen der Übersetzung wie Audiodeskription oder Untertitelung für Hörgeschädigte und intralinguale Formen wie Übersetzen in Leichte und Einfache Sprache. Diese Formen sind sämtlich im Feld der Barrierefreien Kommunikation angesiedelt, das durch die Inklusionsbemühungen im Gefolge der UN-Behindertenrechtskonvention international erheblichen Aufschwung genommen und Märkte etabliert hat.

Übersetzen in Leichte und Einfache Sprache wäre damit, wiederum im Sinne Jakobsons (1959), als intralinguale Übersetzung zwischen unterschiedlichen Sprachvarietäten einer Einzelsprache zu definieren (Bredel/Maaß 2016a: 182ff.; Maaß 2019; Hansen-Schirra et al. 2020a). Dies deckt sich mit dem intuitiven Übersetzungsbegriff der Praxis: So wird von Seiten der Politik und Rechtsetzung (s. z. B. den Entwurf des novellierten BGG 2015: 4, 40) von „Übersetzen in Leichte Sprache“ gesprochen. In dieser Linie stehen auch die „Übersetzungsbüros“ für Leichte Sprache der Lebenshilfe, die in den vergangenen Jahren mit Unterstützung der Aktion Mensch in zahlreichen deutschen Städten an den Start gegangen sind.

Die gesetzliche Forderung nach Barrierefreier Kommunikation hat dazu geführt, dass sich der noch junge Markt für barrierefreie Kommunikationsangebote in kurzer Zeit sehr vergrößert hat. Das stark anwachsende Volumen an Leichte-Sprache-Texten wird dabei in der derzeitigen Praxis nicht ausschließlich von professionell ausgebildeten Übersetzer(inne)n bewältigt, sondern in vielen Fällen werden die Aufträge an Büros für Leichte Sprache der Lebenshilfe oder anderer sozialer Organisationen vergeben. Diese stehen, im Unterschied zu vielen Übersetzungsbüros, durch die angeschlossenen Werkstätten im direkten Kontakt zu Vertreter(inne)n der primären Zielgruppe, verfügen jedoch häufig nicht über professionell ausgebildete Übersetzer(innen), sodass die Texte häufig von Akteur(inn)en ohne übersetzungswissenschaftlichen Hintergrund übersetzt werden. Dieser „teilweise unregelmäßig[e] und intuitiv[e] [Markt]“ (Maaß/Rink 2019: 17) hat zur Folge, dass das derzeitige Angebot

an barrierefreien Kommunikaten durch eine äußerst heterogene Qualität gekennzeichnet ist (vgl. ebd.: 17f.).

Vor dem Hintergrund, dass die Berufsbezeichnung „Übersetzer“ in Deutschland nicht geschützt ist, stellt die durchwachsene Textqualität im Bereich des inter- wie intralingualen Übersetzens eine bekannte Problematik dar. In der interlingualen Übersetzung wurde die Qualitätsproblematik in der Forschung intensiv diskursiviert (vgl. z. B. Holz-Mänttari 1984) und in Folge in der Praxis über berufsverbandliche Strukturen und nationale wie internationale Standardisierungsbemühungen angegangen. Inzwischen steht zur Standardisierung der Qualitätssicherung in der interlingualen Übersetzung die internationale Qualitätsnorm DIN EN ISO 17100 zur Verfügung, in der Anforderungen an qualitativ hochwertige Übersetzungsdienstleistungen festgelegt sind. Eine Zertifizierung nach ISO 17100 hat sich auf dem Translationsmarkt als Kennzeichen dafür etabliert, dass sich die am Übersetzungsprozess beteiligten Akteur(inn)e(n) nachweislich dazu verpflichtet haben, höchsten Qualitätsstandards Rechnung zu tragen. Mit der Konformitätserklärung zu dieser Norm weisen die Übersetzungsdienstleister(innen) nach, dass sowohl die internen Prozesse als auch die Qualifizierung der beteiligten Akteur(inn)e(n) als qualitativ hochwertig eingestuft werden können. Das Produkt, das in solchen qualitativollen Prozessen entsteht, entspricht nach DIN EN ISO 17100 dann ebenfalls den etablierten Qualitätsstandards (vgl. Bredel/Maaß 2016b: 70).

Obgleich eine „Orientierung an der prozessorientierten ISO-17100 Norm [...] [in der Leichte-Sprache-Übersetzung] noch nicht die übliche Praxis [ist]“ (Bredel/Maaß 2016b: 72), kann eine Anlehnung an standardisierte Prozessabläufe und Qualitätsmerkmale auch beim Erstellen von barrierefreien Texten erheblich zur Verbesserung der instabilen Textqualität beitragen. Vor dem Hintergrund der Standardisierungsbestrebungen soll in dem vorliegenden Beitrag somit geprüft werden, inwiefern die in der DIN EN ISO 17100 genannten Anforderungen an Übersetzungsdienstleistungen auch auf den Bereich der Barrierefreien Kommunikation angewandt werden können bzw. für diesen modifiziert und ergänzt werden müssen. Dem wendet sich der vorliegende Beitrag in Folge zu.

4. Übertragung der ISO 17100 auf intralinguales Übersetzen in Leichte und Einfache Sprache

4.1. Produktionsprozesse

Ebenso wie für interlinguale Übersetzungsprojekte ist es auch für intralinguale Übersetzungsprojekte unabdingbar, dass diese von einem/einer Projektmanager(in) koordiniert werden. Der/die Projektmanager(in) ist u. a. dafür verantwortlich, kompetente Übersetzer(innen) und Revisor(inn)en auszuwählen, mit dem Kunden/der Kundin zu kommunizieren und das Feedback einzuholen.

Auch beim Erstellen von Leichte-Sprache-Texten ist es die Aufgabe des Übersetzers/der Übersetzerin, „in Übereinstimmung mit dem Zweck des Übersetzungsprojektes, einschließlich der sprachlichen Konventionen der Zielsprache und der betreffenden Projektspezifikationen, [zu] übersetzen“ (DIN EN ISO 17100 2015: 16). Die in der ISO 17100 aufgeführten Unterpunkte können dabei jedoch nicht ausnahmslos auf den Übersetzungsprozess übertragen werden.

Angesichts der geringen Wortschatzkenntnisse der Rezipient(inn)en (Bredel/Maaß 2016a: 117ff.) und der daraus resultierenden erforderlichen konsistenten Terminologieverwendung (Maaß 2015: 34ff.) ist es für eine barrierefreie Übersetzung gemäß ISO 17100 von besonderer Relevanz, dass der/die Übersetzer(in) die vorher festgelegte „spezielle[] Sachgebiets- und Kundenterminologie“ (DIN EN ISO 17100 2015: 16) einhält und sich der Notwendigkeit der terminologischen Konsistenz bewusst ist, was u. a. bedeutet, dass Synonyme oder sprachliche Varietät zu vermeiden sind. Auch die in der Norm festgelegten Forderungen nach semantischer Korrektheit sowie angemessener Syntax und Orthografie haben in Leichter Sprache einen hohen Stellenwert, denn gemäß des in Leichter Sprache geltenden Grundsatzes „falsches Deutsch vermeiden“ (Maaß 2015: 82ff.; zu durch inkorrekte Orthografie ausgelöste Stigmatisierungsprozesse s. Maaß 2020: 105ff.) sollten die komplexitätsreduzierenden Strategien nicht zu Lasten der grammatikalischen oder orthografischen Korrektheit gehen. Bei der Forderung nach angemessener Syntax, Orthografie, Zeichensetzung und diakritischen Zeichen ist allerdings zu beachten, dass neben dem Kriterium der Korrektheit zugleich auch die in Leichter Sprache herrschenden Restriktionen berücksichtigt werden müssen, die dazu führen, dass das grammatische Inventar der Leichten Sprache erheblich

begrenzt ist (vgl. Bredel/Maaß 2016a). Aufgabe des Übersetzers/der Übersetzerin ist es somit, anhand von wenigen grammatischen Ausdrucksmöglichkeiten und erlaubten Satzkonstruktionen die im Ausgangstext enthaltenen, komplex formulierten Informationen präzise, verständlich und dennoch grammatikalisch und semantisch korrekt zu übersetzen.

Ebenso kann auch die in der Norm geforderte lexikalische Kohäsion und Phraseologie nicht uneingeschränkt auf die Leichte-Sprache-Übersetzung übertragen werden. Obgleich Kohäsion, also der syntaktisch-grammatische Zusammenhang des Textes, auch in Leichter Sprache zu den essenziellen Texteigenschaften zählt, wird das Herstellen von Kohäsion in Leichte-Sprache-Texten dadurch erschwert, dass viele kohäsionsstiftende Mittel aufgrund der Reduktion des lexikalischen und grammatischen Inventars nicht zur Verfügung stehen, wie z. B. ein Großteil der verbindenden satzinternen Konjunktionen (Bredel/Maaß 2016a: 391ff.), die pronominale Wiederaufnahme (Maaß 2015: 68ff.) oder der Gebrauch von Synonymen und Hyperonymen. Zur Herstellung von Kohäsion wird in Leichte-Sprache-Texten stattdessen überaus häufig auf die Rekurrenz zurückgegriffen. Ebenso sind viele feste Wortverbindungen und konventionelle Phrasen wie komplexe Nominal- oder Präpositionalphrasen aufgrund inhärenter lexikalischer und/oder grammatischer Komplexität nicht lizenziert (vgl. Bredel/Maaß 2016a; Wolfer 2017; Rink 2020). Die lexikalischen und syntaktischen Restriktionen führen wiederum dazu, dass auch konventionelle Formulierungen und Phrasen, die auf eine bestimmte Textsorte und somit auf die Textfunktion verweisen und zugleich Orientierung liefern („Im Namen des Volkes“), in Leichter Sprache nur sehr begrenzt verfügbar sind. Während in der Standardsprache die Bandbreite der lexikalischen, syntaktischen und phraseologischen Mittel in den einzelnen Textsorten anhand von Textsortenkonventionen selektiv ausgeschöpft wird, führt das in Leichter Sprache stark begrenzte lexikalische und grammatische Repertoire zu einer morphologischen, lexikalischen und syntaktischen Homogenisierung der Texte (Bredel/Maaß 2016a; Rink 2020). Da diese Homogenisierung der Texte wiederum zur Folge hat, dass auch die Textfunktion in Leichte-Sprache-Texten nur bedingt realisiert und teilweise nur schwer erkannt werden kann, kommt dem Übersetzer/der Übersetzerin, im Unterschied zur interlingualen Übersetzung, die Aufgabe zu, die Textfunktion explizit zu versprachlichen (Rink 2020; Maaß 2020). Der/Die Übersetzer(in) muss sich hierbei zudem darüber bewusst sein, dass es, im Unterschied zur interlingualen Übersetzung, oftmals nicht möglich ist, funktionskonstant zu übersetzen und die Übersetzung des Ausgangstextes somit häufig mit einem Funktionswandel einhergeht (Maaß et al. 2014). So kommt z. B. Rechtstexten eine rechtliche Absicherungsfunktion zu; die Leichte-Sprache-Version erfüllt diese Funktion hingegen nicht. Grund hierfür ist, dass ein Text nur dann rechtsverbindlich ist, wenn er bestimmte Standards erfüllt und Formulierungen enthält, diese jedoch angesichts ihrer Komplexität in der Leichte-Sprache-Übersetzung nicht übernommen werden können (vgl. Maaß 2015: 141). Das Kriterium der lexikalischen Kohäsion und Phraseologie gilt es somit zwar auch bei der Leichte-Sprache-Übersetzung zu berücksichtigen, der Zusatz „gemäß den sprachlichen Konventionen der Zielsprache“ ist hierfür jedoch unentbehrlich.

Ein zentraler Unterschied zur interlingualen Übersetzung besteht in den bei der Wortauswahl zu beachtenden Kriterien. Während die Terminologieauswahl beim interlingualen Übersetzen häufig bereits durch Einträge in Terminologiedatenbanken festgelegt ist, ist es bei der Leichte-Sprache-Übersetzung die Aufgabe des Übersetzers/der Übersetzerin, unter Berücksichtigung der Prototypentheorie und den damit einhergehenden Kriterien zu ermitteln, welches Wort die meisten der hoch priorisierten Kriterien erfüllt und somit für die Zieltextleser(innen) am verständlichsten ist (vgl. Bredel/Maaß 2016a: 347). Ebenso wie bei der interlingualen Übersetzung kann der Übersetzer/die Übersetzerin auch bei der Leichte-Sprache-Übersetzung von CAT-Tools (*computer-aided translation*) profitieren (Maaß et al. 2014), wobei zu beachten ist, dass die bestehenden CAT-Tools bislang nur eingeschränkt verwendet werden können. Im Unterschied zur Nutzung von CAT-Tools in der interlingualen Übersetzung müssen bei der intralingualen, barrierefreien Terminologearbeit insbesondere beim Anlegen und Nutzen von Terminologieeinträgen einige Besonderheiten beachtet werden. So bedarf es bspw. Eingabefelder für Paraphrasen oder Erklärungen sowie Möglichkeiten zur intersemiotischen Übersetzung (zu den Möglichkeiten und Grenzen der Einbindung von CAT-Tools in Leichter Sprache s. Hansen-Schirra et al. 2020b). Dies impliziert zugleich, dass Leichte-Sprache-Übersetzer(innen) im Umgang mit multikodaler und multimodaler Übersetzung geschult und in der Lage sein müssen, den Zieltext je nach Bedürfnissen der Zieltextrezipient(inn)en multikodal

und multimodal aufzubereiten.

Ebenso wie in der interlingualen Übersetzung ist es auch beim intralingualen barrierefreien Übersetzen von zentraler Bedeutung, dass der/die Übersetzer(in) die „eigenen und/oder kundenseitigen Stilrichtlinien (einschließlich Sachgebiet, Sprachregister und Sprachvarietät)“ (DIN EN ISO 17100 2015: 16) einhält. Hierbei ist zu beachten, dass der Bereich der Barrierefreien Kommunikation aus einem Kontinuum unterschiedlich stark komplexitätsreduzierter Varietäten besteht (Leichte Sprache, Leichte Sprache Plus, Einfache Sprache, Bürgernahe Sprache, vgl. Maaß 2020) und es je nach Reduktionsvarietät unterschiedliche Handlungsempfehlungen und Richtlinien zur Komplexitätsreduktion bzw. zur sprachlichen Anreicherung der Texte gibt. Im Gegensatz zur interlingualen Übersetzung gibt es allerdings keine fest vorgeschriebenen amtlichen Regeln für Orthografie und Grammatik der Zielsprache, sondern insbesondere der Bereich der Leichten Sprache zeichnet sich durch eine Reihe von konkurrierenden Regelwerken aus (für einen Überblick s. Maaß 2015: 26ff.; Maaß 2020: 69ff.). Folglich ist es zu Beginn des intralingualen Übersetzungsprozesses erforderlich, dass der Kunde/die Kundin eine Orientierung an einem konkreten Regelwerk vorgibt, an die sich der/die Übersetzer(in) ausnahmslos zu halten hat. Die obligatorische Einhaltung der kundenseitigen Stilrichtlinien kann allerdings dazu führen, dass der/die Übersetzer(in) gegen den genannten Grundsatz „falsches Deutsch vermeiden“ (Maaß 2015: 82ff.) verstoßen muss, da in einigen Regelwerken bspw. postuliert wird, dass die Textverständlichkeit vor der Korrektheit der Texte Vorrang hat und somit orthografisch falsche Bindestrichkonstruktionen unter Umständen von dem Kunden/der Kundin gewünscht sein können.

Auch dem Unterpunkt der Formatierung kommt bei Leichte-Sprache-Übersetzungen eine zentrale Rolle zu. Im Unterschied zur interlingualen Übersetzung ist die Formatierung jedoch angesichts der unterschiedlichen Barrieren der Rezipient(inn)en weitgehend regelgeleitet und weicht grundsätzlich von der Formatierung des Ausgangstextes ab.

Darüber hinaus wird in der Norm vorgeschrieben, dass die Übersetzung unter Berücksichtigung der „Zielgruppe und Zweck des zielsprachlichen Inhalts“ (DIN EN ISO 17100 2015: 16) anzufertigen ist. Das Kriterium der Zielgruppenorientierung und der Funktionsgerechtigkeit kann auch beim Übersetzen in Leichte Sprache als zentrales Merkmal der Zieltextqualität betrachtet werden. So ist es die Aufgabe des Übersetzers/der Übersetzerin, die Barrieren und Bedarfe der Rezipient(inn)en zu identifizieren und die im Ausgangstext enthaltenden Barrieren unter Anwendung der jeweils angemessenen Übersetzungsstrategien zu überwinden. Angesichts des geringen *common grounds* (Clark 1996; Rink 2020: 175ff.) zwischen dem Produzenten des Ausgangstextes und den Empfänger(inne)n des Zieltextes ist es dabei zugleich die Aufgabe des Übersetzers/der Übersetzerin, das für das Textverständnis erforderliche Sprach-, Welt-, Erfahrungs- und Diskurswissen zu präsupponieren und, sofern es bei den Adressat(inn)en nicht vorausgesetzt werden kann, im Zieltext anzulegen. Da der/die Übersetzer(in) somit Wissenslücken antizipiert und den Zieltext an die Wissensvoraussetzungen der Rezipient(inn)en anpasst, fungiert er/sie als „Kenner(in) der Zielgruppe und Experte/Expertin für ihre kommunikativen Bedürfnisse“ (Bredel/Maaß 2016a: 208). Von den unterschiedlichen Paradigmen und Ansätzen, die die Geschichte des interlingualen Übersetzens geprägt haben (für einen Überblick s. Siever 2010), ist für das intralinguale Übersetzen in Leichte Sprache somit das handlungsorientierte Paradigma am bedeutendsten. Gemäß dem handlungsorientierten Paradigma erstellt der/die Übersetzer(in) als handelnde(r) Experte/Expertin funktionale Zieltexte, die an die Zielsituation und die intendierte Adressatenschaft angepasst sind. Dieser in Leichter Sprache dominierende Ansatz des funktionsgerechten, skopos- und handlungsorientierten Übersetzens steht somit, aus theoretischer Perspektive, in Einklang mit den in der Übersetzungswissenschaft führenden handlungstheoretischen Ansätzen, wie z. B. der Skopostheorie von Reiß/Vermeer (1984), der Theorie des translatorischen Handelns von Holz-Mänttari (1984) oder der Theorie des funktionalen Übersetzens von Nord (1993) (s. dazu Maaß 2019). Ebenso wie in der interlingualen Übersetzung ist die Funktionsgerechtigkeit der Leichte-Sprache-Übersetzung erreicht, wenn das Translat in der Zielsituation den angestrebten oder geforderten Zweck erfüllt. Es geht folglich nicht um die Äquivalenz, sondern um die Adäquatheit des Zieltextes, d. h. das Ziel der Übersetzung ist nicht die Übereinstimmung mit dem Ausgangstext, sondern die Übereinstimmung mit dem Zweck und somit das Abbauen von Barrieren. Diese Adäquatheit des Zieltextes gilt es bei der intralingualen Übersetzung insbesondere auch bei dem „Dilemma“ (Maaß 2015: 130) der Informationsauswahl

zu berücksichtigen. Eine Übernahme von allen Informationen ist in der Regel nicht möglich, da dies aufgrund der additiven Verfahren dazu führen würde, dass der Zieltext um ein Vielfaches länger wäre als der Ausgangstext, was angesichts der geringen Aufmerksamkeitsspanne der Leser(innen) im Widerspruch zu der geforderten Barrierefreiheit steht (s. Rink 2020 zu verschiedenen Übersetzungsszenarien). Folglich gilt es zu Beginn des Übersetzungsprozesses, in Abstimmung mit dem Kunden/der Kundin und unter Berücksichtigung der Textfunktion und der situativen Merkmale (Zielgruppe, Medium, Anlass etc.) die zentralen Aussagen und Aussageabsichten des Textes festzulegen. Die Auswahl der Informationen muss dabei gut motiviert sein und darf nicht auf Basis von subjektiven Präferenzen des Übersetzers/der Übersetzerin erfolgen.

In Hinblick auf den in der ISO 17100 aufgeführten Teilprozess der Übersetzung ergibt sich für den/die Übersetzer(in) somit, ebenso wie bei der interlingualen Experten-Laien-Kommunikation, die Herausforderung, die Komplexität der fachsprachlichen Informationen des Ausgangstextes zu reduzieren und das für das Textverständnis erforderliche Wissen in sprachlich und inhaltlich komplexitätsreduzierter Form im Zieltext zu vermitteln. Im Unterschied zur Experten-Laien-Kommunikation bezieht sich das Wissensgefälle in der Leichte-Sprache-Übersetzung jedoch nicht nur auf das Fach- und Fachsprachenwissen, sondern auch auf die schriftsprachliche Kompetenz und teilweise auch auf die Sprachfähigkeit, die visuelle oder auditive Wahrnehmungsfähigkeit und die kognitiven Fähigkeiten. Im Unterschied zur interlingualen Übersetzung ist der/die Übersetzer(in) somit nicht nur Kenner(in) der Sprache und des Fachgebietes, sondern darüber hinaus Kenner(in) der Text- und Rezipientenbarrieren sowie Kenner(in) der Rezipientenfähigkeiten und Bedürfnisse. Diese Anforderung an den/die Übersetzer(in) wird jedoch durch die Heterogenität und die unterschiedlichen kommunikativen Bedürfnisse der Zielgruppen erheblich erschwert (für einen Überblick über die jeweiligen Kommunikationsbarrieren der einzelnen Zielgruppen s. Rink 2020).

Während die in der Norm vorgeschriebene Kontrolle des zielsprachlichen Inhalts durch den/die Übersetzer(in) uneingeschränkt auf das Übersetzen in Leichte Sprache übertragen werden kann, lassen sich in der darauf folgenden obligatorischen Revision wesentliche Unterschiede zwischen der derzeitigen interlingualen und intralingualen Übersetzungspraxis konstatieren. So wird in der DIN EN ISO 17100 festgelegt, dass „[d]er Revisor, der eine andere Person als der Übersetzer sein muss, [...] die unter 3.1.5 genannten Kompetenzen in der Ausgangs- und in der Zielsprache aufweisen [muss]“ (DIN EN ISO 17100 2015: 17). Der/Die Revisor(in) muss dazu fähig sein „den zielsprachlichen Inhalt im Vergleich mit dem Original auf jegliche Fehler und andere Probleme sowie auf ihre Zweckentsprechung [zu] prüfen“ (ebd.). Da die Revision gemäß der ISO 17100 ein zentraler Bestandteil der Qualitätssicherung für Übersetzungsdienstleister(innen) ist, sollte somit auch bei der intralingualen Übersetzungsdienstleistung sichergestellt werden, dass die Übersetzung einen Revisionsprozess durchläuft. Das Thema Qualitätssicherung hat in der derzeitigen Leichte-Sprache-Praxis einen hohen Stellenwert; sie wird jedoch zugleich kontrovers diskutiert. Zwar besteht sowohl in der Praxis als auch in der Wissenschaft Konsens darüber, dass die Revision ebenso wie in dem interlingualen Übersetzungsprozess von einem/einer dritten Akteur(in) durchzuführen ist, jedoch gibt es für die Auswahl des Revisors/der Revisorin unterschiedliche Ansätze. Vor dem Hintergrund, dass die Leichte Sprache ursprünglich für Menschen mit kognitiven Beeinträchtigungen entwickelt wurde, wird in der Praxis dafür plädiert, dass ein Text nur dann als Leichte-Sprache-Text ausgewiesen werden darf, wenn er zuvor eine Revision durch eine Prüfgruppe durchlaufen hat (vgl. Netzwerk Leichte Sprache 2013: 35). Hierbei wird der Zieltext von Vertreter(inne)n der primären Zielgruppe auf Verständlichkeit überprüft. Im Gegensatz zur interlingualen Übersetzung wird der Ausgangstext bei dieser Form der Revision gänzlich außer Acht gelassen. Erst nachdem die Korrekturen zur Zufriedenheit der Prüfgruppe eingearbeitet wurden, darf der Zieltext an den Kunden/die Kundin ausgeliefert werden. Die derzeit praktizierte Zielgruppenkorrektur kann auf Basis der ISO 17100 allerdings aufgrund des fehlenden Vergleichs von Ausgangs- und Zieltext nicht als Revision bezeichnet werden. Dies ist darauf zurückzuführen, dass sich die Prüfer(innen) gerade dadurch auszeichnen, dass sie den Ausgangstext aufgrund ihrer geringen Lesekompetenzen nicht verstehen und folglich – selbst wenn sie den Ausgangstext zur Verfügung hätten – auch nicht beurteilen könnten, ob der Zieltext den Inhalt des Ausgangstextes korrekt wiedergibt. Auch die Tatsache, dass die Prüfer(innen) häufig willkürlich und nicht anhand von vorher festgelegten Kriterien ausgewählt werden, steht im Widerspruch zu den in der Qualitätsnorm festgelegten Standards. Problematisch an dem derzeitigen Revisionsverfahren ist zudem, dass die Textrezeption

„häufig schwerpunktmäßig auditiv“ (Bredel/Maaß 2016a: 177) erfolgt. Dass die Texte den Prüfer(inne)n vorgelesen werden, widerspricht jedoch dem Prinzip der Barrierefreiheit und dem Ziel, die Informationen so aufzubereiten, dass sie „grundsätzlich ohne fremde Hilfe [...] zugänglich und nutzbar sind“ (§ 4 BGG 2018). Die Prüfsituation stellt somit keine authentische Rezeptionssituation dar, denn beim Vorlesen werden dem Text zum einen durch Stimmmerkmale wie Tempo, Pausen und Intonation paraverbale Informationen hinzugefügt (Bredel/Maaß 2016a: 177). Zum anderen wird der Text oftmals satzweise vorgelesen, was dazu führt, dass die Verständlichkeit auf Textebene nicht beurteilt werden kann. Ob der Text seine Funktion in der Zielsituation erfüllt, kann mit einer auditiven Rezeption somit nicht hinreichend geprüft werden. Für eine zielführende Textprüfung ist es folglich erforderlich, dass die Rezeptionsbedingungen der Prüfsituation weitgehend denen der Zielsituation entsprechen. Aufgrund der genannten Schwachstellen der Zielgruppenprüfung werden jedoch darüber hinaus noch alternative Revisionsverfahren eingesetzt, bei denen der Text anhand des in der ISO 17100 vorgeschriebenen Vieraugenprinzips von einem/einer qualifizierten Revisor(in) geprüft wird (vgl. Bredel/Maaß 2016b: 71). Der/Die Revisor(in), der/die ebenfalls die Regeln der Leichten Sprache beherrschen und die in Kapitel 4.3 genannten Kompetenzen haben muss, prüft den Text auf Regelkonvergenz auf morphologischer, syntaktischer, semantischer und textueller Ebene und evaluiert zudem die Funktionalität des Textes in der Zielsituation. Die Korrekturen können dabei je nach Absprache entweder von dem/der Revisor(in) oder dem/der Übersetzer(in) eingearbeitet werden. Wird der Text als regelkonform und funktional befunden, wird er mit einem Prüfiegel versehen (vgl. Bredel/Maaß 2016a: 137).

Im Bereich der Barrierefreien Kommunikation gibt es somit verschiedene Arten der Revision, die, sofern dies aus administrativer, personeller und finanzieller Hinsicht praktikabel ist, bestenfalls in Kombination angewandt werden können. Mit einem doppelten Revisionsprozess, in dem der Text nach Revision durch eine(n) professionelle(n) Revisor(in) eine Zielgruppenprüfung durchläuft, könnte somit sowohl die Forderung der Praxisvertreter, die Zielgruppen Leichter Sprache in den Übersetzungsprozess mit einzubeziehen, erfüllt werden als auch die in der DIN ISO 17100 genannten Qualitätsstandards der Revision eingehalten werden. Trotz der genannten Nachteile der ausschließlichen Zielgruppenprüfung bietet die Einbindung der Zielgruppe in den Prüfprozess jedoch auch Vorteile und sollte somit nicht durchgängig durch eine rein professionelle Prüfung ersetzt werden. Angesichts der Tatsache, dass sich Übersetzer(innen) und Zientextempfänger(innen) im Hinblick auf ihre schriftlichen, sprachlichen und teilweise auch kognitiven Fähigkeiten unterscheiden, fungieren empirische Erkenntnisse, die bspw. aus Studien zur Aufmerksamkeitsspanne oder zum Wortschatz gewonnen und in den Regelwerken berücksichtigt wurden, zwar als Richtwerte; ob diese Richtwerte und Regeln in der Leichte-Sprache-Praxis tatsächlich ‚funktionieren‘, lässt sich jedoch weder von dem/der Übersetzer(in) noch von dem/der professionellen Revisor(in), sondern lediglich von der Zielgruppe beantworten. Darüber hinaus wird mit der Zielgruppenprüfung zugleich das Kriterium des Einholens von Feedback bereits teilweise erfüllt. Hierbei ist allerdings zu berücksichtigen, dass es angesichts der verstärkt auftretenden Forderung nach barrierefreien Texten in Zukunft kaum möglich sein wird, jeden einzelnen Text einer doppelten Revision zu unterziehen. Dies führt wiederum zur Notwendigkeit, vermehrt CAT-Tools in den Übersetzungsprozess miteinzubinden. Dementsprechend ist auch das umgekehrte Szenario denkbar: So schlagen Maaß et al. (2014) bspw. vor, bestimmte Konstruktionen und Segmente bei der ersten Verwendung von einer Prüfgruppe auf Verständlichkeit prüfen zu lassen und diese anschließend zur Wiederverwendung in *Translation Memories* zu speichern (vgl. Maaß et al. 2014: 81f.). Mit einer derartigen Lösung könnten ebenfalls zum einen die in der ISO 17100 genannten Anforderungen an die Revision erfüllt werden und zum anderen die Vorteile der Einbindung der Zielgruppe in den Übersetzungsprozess genutzt werden.

Die im Anschluss an die Revision folgenden Teilprozesse, d. h. die fachliche Prüfung und das Korrekturlesen, können in der Leichte-Sprache-Übersetzung in Abstimmung mit dem Kunden/der Kundin ebenfalls optional durchgeführt werden, wobei die fachliche Prüfung der inhaltlichen Korrektheit insbesondere bei fachlichen Texten (z. B. aus dem juristisch-administrativen oder medizinischen Bereich) zu empfehlen ist. Ebenso wie bei der interlingualen Übersetzungsdienstleistung ist es im Anschluss die Aufgabe des Projektmanagers/der Projektmanagerin, dem Kunden/der Kundin den Zientext zuzustellen.

4.2. Projektvor- und -nachbereitung

Die oben beschriebenen Produktionsprozesse werden entsprechend der ISO 17100 in vorbereitende und nachbereitende Schritte eingebettet. Im Rahmen der Projektvorbereitung wird überprüft, ob die für den Übersetzungsauftrag notwendigen Ressourcen zur Verfügung stehen und die notwendige Expertise vorhanden ist. Ersteres kann beispielsweise den Einsatz von Tools oder Qualitätssicherungsmaßnahmen betreffen. Letzteres beinhaltet die Expertise zum Ausräumen und Auflösen von Kommunikationsbarrieren, die bei Fachtexten insbesondere fachlicher und fachsprachlicher Natur sind (vgl. Rink 2020). Die Erfassung des situativen Kontextes der Übersetzung sowie der intendierten Zielgruppe ist für das Angebot und die Vereinbarung zwischen Übersetzer(in) und Auftraggeber(in) wichtig. Auf dieser Basis erfolgt auch eine zielgruppenorientierte Selektion von Informationen aus dem Ausgangstext und eine Übersetzungsstrategie für den Zieltext.

Vor dem Hintergrund, dass sich die Leichte Sprache in einem kontinuierlichen Entwicklungsprozess befindet, ist auch die Projektnachbereitung im Bereich der Barrierefreien Kommunikation von zentraler Bedeutung. Dies bezieht sich sowohl auf das Feedbackmanagement als auch auf die Projektarchivierung. Im Unterschied zum interlingualen Übersetzungsprozess sollte das Feedback dabei nicht nur von dem Kunden/der Kundin, sondern auch von den Zieltextrezipient(inn)en, d. h. von Vertreter(inne)n der Zielgruppe eingeholt werden, um Rückschlüsse darauf zu erhalten, ob der Text funktionsgerecht ist und einen barrierefreien Zugriff auf Informationen ermöglicht. Die aus den Rückmeldungen der Zieltextrezipient(inn)en gewonnenen Erkenntnisse sollten in die weitere Übersetzungspraxis miteinbezogen werden. So kann es bspw. im Rahmen der Projektnachbereitung erforderlich sein, bereits bestehende Terminologieeinträge im Nachhinein zu korrigieren oder im *Translation Memory* bestimmte Konstruktionen auf Satzebene als verständlich bzw. unverständlich zu markieren. Auch hier soll eine optimierte Prozessqualität zu einer nachhaltig optimierten Produktqualität führen.

Wie bereits erwähnt, wird es angesichts des stark anwachsenden Textvolumens in Zukunft kaum realisierbar sein, jeden barrierefreien Text vor der Freigabe von einer qualifizierten Prüfgruppe prüfen zu lassen. Da Leichte-Sprache-Übersetzungen in der derzeitigen Praxis häufig auch von Akteur(inn)en ohne übersetzungswissenschaftlichen Hintergrund angefertigt werden, ist allerdings momentan noch nicht davon auszugehen, dass die oben vorgeschlagene Lösung der Einbindung von CAT-Tools flächendeckend umgesetzt wird. Um dennoch gewährleisten zu können, dass der Text seine intendierte Funktion in der Zielsituation erfüllt, ist das Einholen des Feedbacks der Zieltextleser(innen) somit eine valide Möglichkeit. Die Notwendigkeit, die Übersetzungen auf ihre Funktionalität in der Zielsituation bewerten zu lassen, wird auch in der Richtlinie (EU) 2016/2102 des Europäischen Parlaments und des Rates vom 26. Oktober 2016 über den barrierefreien Zugang zu den Websites und mobilen Anwendungen öffentlicher Stellen berücksichtigt. Mit der Richtlinie werden öffentliche Stellen u. a. dazu verpflichtet, einen Feedback-Mechanismus einzurichten, über den die Nutzer(innen) Mängel mitteilen oder zusätzliche Informationen anfordern können.

Auch der intralinguale Übersetzungsprozess endet mit der Archivierung des Projektes, wobei ebenso wie in der interlingualen Übersetzungsdienstleistung sicherzustellen ist, dass die rechtlichen und vertraglichen Pflichten in Bezug auf den Umgang mit den Daten und den Datenschutz eingehalten werden. Im Bereich der Barrierefreien Kommunikation sollte das Resultat des Übersetzungsprozesses somit ein geprüfter, leicht zugänglicher, gut wahrnehmbarer, leicht verständlicher, sprachlich und inhaltlich korrekter sowie funktionaler Zieltext sein. Die Orientierung an der ISO 17100 fungiert dabei, ebenso wie in der interlingualen Übersetzung, als „Qualitätsausweis“ (Bredel/Maaß 2016b: 72), wobei im Bereich der Leichte-Sprache-Übersetzungen bislang nur wenige Übersetzer(innen) über einen derartigen Qualitätsausweis verfügen.

4.3. Prozessbeteiligte Experten

Werden alle in Abschnitt 4.1 beschriebenen Teilprozesse umgesetzt, arbeiten die folgenden Prozessbeteiligten an einem Auftrag:

- Übersetzer(innen) und andere Textschaffende
- Revisor(inn)en
- fachliche Prüfer(innen)

- Leichte-Sprache-Prüfer(innen)
- Projektmanager(innen)

Die Übersetzer(innen) und weiteren in den Übersetzungsprozess eingebundenen Textschaffenden (z. B. Journalist(inn)en, Redakteur(inn)e(n)) müssen gemäß ISO 17100 die folgenden Kompetenzen nachweisen: übersetzerische Kompetenz, sprachliche und textliche Kompetenz, Kompetenz beim Recherchieren, bei der Informationsgewinnung und -verarbeitung, kulturelle Kompetenz, technische Kompetenz und Sachgebietskompetenz. Im Falle der Übersetzung in Leichte und Einfache Sprache müssen darüber hinaus noch die sprachlichen Regeln der entsprechenden Varietät bekannt sein; außerdem muss Wissen im Umgang mit der Zielgruppe und deren kommunikativen Kontexten vorhanden sein. Die am Qualitätssicherungsprozess beteiligten Revisor(inn)en müssen zusätzlich zu diesen für die Übersetzer(innen) genannten Kompetenzen Revisionskompetenz vorweisen. Bei den fachlichen Prüfer(inne)n handelt es sich um Sachgebietspezialisten, die den Text auf inhaltlich-fachliche Korrektheit prüfen.

Nach dem diskursivierten Expertenbegriff zählen auch die Beteiligten an der Zielgruppenprüfung zu den prozessbeteiligten Expert(inn)en. Hier sind die Prüfer(innen) selbst zu nennen sowie die Moderator(inn)en. Die Moderator(inn)en benötigen die gleichen Kompetenzen wie die Übersetzer(innen). Neben ausgeprägtem Zielgruppenwissen werden auch sogenannte *Soft Skills* wie Kommunikationsfähigkeit und Einfühlungsvermögen benötigt. Prüfer(innen) zeichnen sich dadurch aus, dass sie der Zielgruppe angehörig sind und auf Wahrnehmungs- und Verständlichkeitsprobleme aufmerksam machen, für die Optimierungspotenzial besteht.

Der/Die Projektmanager(in) sollte die Fähigkeiten besitzen, alle Phasen des Übersetzungsprozesses kompetent zu koordinieren und zu begleiten. Dies erfordert zum einen tiefgehende Kenntnisse über die Abfolge und Umsetzung der Teilprozesse und zum anderen tiefgreifendes Wissen über die Übersetzerdienstleistungsbranche für Leichte und Einfache Sprache. Anzumerken ist, dass Projektmanager(in) und Übersetzer(in) durchaus eine Person sein können, was bei der Qualitätssicherung durch das Vieraugenprinzip nicht der Fall sein darf. Hier müssen Übersetzer(in) und Revisor(in) unterschiedliche Beteiligte sein. Je nach Qualitätssicherungsprozess bzw. Grad der fachlichen Prüfung müssen nicht alle hier beschriebenen Experten involviert sein. Die Auswahl der Beteiligten hängt von der Art und vom Umfang der Qualitätssicherungsschritte ab.

5. Ausblick

Im Jahr 1984 stellt Holz-Mänttari die folgende Problematik für die interlinguale Translation dar:

[Hier] kann man wohl von einem Teufelskreis sprechen. Er kann nur im Wissenschaftsbereich wirklich durchbrochen werden, weil nur dort ‚Erkenntnis‘ der Bedingungen zu konstruktiven Maßnahmen führen kann. Bohrende Fragen, wie sie zum jetzigen historischen Zeitpunkt im Praxisbereich immer lauter gestellt werden, können den Erkenntnisprozess fördern. Insofern könnte ein gemeinsames Bemühen um die gemeinsame Sache seitens der vier Aspektvertreter

- translatorischer Bedarfsträger
- translatorischer Produzent
- translatologischer Ausbilder
- translatologischer Forscher

zum gegenwärtigen historischen Zeitpunkt von großem Nutzen sein. Die Entwicklung hat wohl die Marge erreicht, wo naturwüchsiges und intuitives Handeln der vier Aspektvertreter den Anforderungen nicht mehr gerecht wird und für das Gesamtgefüge ‚Gemeinschaft‘ nicht mehr tragbar ist. (Holz-Mänttari 1984: 165).

Dieser Teufelskreis gilt für die interlinguale Translation nun seit geraumer Zeit als durchbrochen, da einerseits die praxeologischen Ansätze innerhalb der Forschung nicht mehr als stigmatisierend abgewehrt, sondern befruchtend in die angewandte Translationsforschung eingebettet werden. Andererseits haben sich in enger Kooperation zwischen Berufsverbänden und universitären Ausbildungsstätten praxisrelevante Forschungszweige und berufsbildende Studiengänge entwickelt. Für die interlinguale Übersetzung stellt daher niemand mehr in Frage, dass Professionalisierung über den Weg der Akademisierung erfolgt.

Die intralinguale Translation in Einfache und Leichte Sprache steht noch am Anfang dieses Professionalisierungswegs. Es gilt, wie von Holz-Mänttari beschrieben, auch hier die diversen Aspektvertreter zum gemeinsamen Bemühen um die gemeinsame Sache zu motivieren. Dafür müssen allerdings grundlegende Fragen zur Produkt- und Prozessqualität hinterfragt und beforscht werden. Regeln und Textsortenkonventionen müssen empirisch validiert werden. Durch gegenseitige Offenheit kann auch für die intralinguale Translation die Akademisierung auf dem Weg zur Professionalisierung helfen.

Bibliografía:

- Ahrens, S. (2020):** “Easy Language and Administrative Texts: Second Language Learners as a Target Group”, in Hansen-Schirra S. und Maaß C. (eds.), *Easy Language Research: Text and User Perspectives*, Frank & Timme, Berlin, 67–97. <https://doi.org/10.26530/20.500.12657/42088>
- Behindertengleichstellungsgesetz des Bundes (BGG) (2018)** [<http://www.gesetze-im-internet.de/bgg/index.html>].
- Bredel, U., und Maaß, C. (eds.) (2016a):** *Leichte Sprache. Theoretische Grundlagen. Orientierung für die Praxis*, Duden, Berlin.
- Bredel, U., und Maaß, C. (eds.) (2016b):** *Ratgeber Leichte Sprache. Die wichtigsten Regeln und Empfehlungen für die Praxis*, Duden, Berlin.
- Clark, H. (1996):** *Using Language*, Cambridge University Press, New York. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511620539>.
- Deutscher Bundestag (2015):** *Entwurf des Gesetzes zur Weiterentwicklung des Behindertengleichstellungsrechts (BGG)* [http://www.bmas.de/SharedDocs/Downloads/DE/PDF-Meldungen/2015/referentenentwurf-eines-gesetzes-zur-weiterentwicklung-des-behindertengleichstellungsrechts.pdf?__blob=publicationFile&v=3].
- DIN EN ISO 17100 (2015):** *Übersetzungsdienstleistungen – Anforderungen an Übersetzungsdienstleistungen*, Beuth, Berlin.
- Hansen-Schirra, S., Bisang, W., Nagels, A., Gutermuth, S., Fuchs, J., Borghardt, L., Deilen, S., Gros, A.-K., Schiffil, L., und Sommer, J. (2020a):** “Intralingual Translation into Easy Language - Or how to Reduce Cognitive Processing Costs”, in Hansen-Schirra S. und Maaß C. (eds.), *Easy Language Research: Text and User Perspectives*, Frank & Timme, Berlin, 197–225. <https://doi.org/10.26530/20.500.12657/42088>
- Hansen-Schirra, S., Nitzke, J., Gutermuth, S., Maaß, C., und Rink, I. (2020b):** “Technologies for Translation of Specialized Texts into Easy Language”, in Hansen-Schirra S. und Maaß C. (eds.), *Easy Language Research: Text and User Perspectives*, Frank & Timme, Berlin, 99–127. <https://doi.org/10.26530/20.500.12657/42088>
- Holz-Mänttari, J. (1984):** *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Suomalainen Tiedeakatemia, Helsinki.
- Inclusion Europe (2009):** *Informationen für alle! Europäische Regeln, wie man Informationen leicht lesbar und leicht verständlich macht*. [<https://www.lag-abt-niedersachsen.de/uploads/migrate/Download/Infoforall.pdf>].
- Jakobson, R. (1959):** “On linguistic aspects of translation”, in Brower R. (ed.), *On Translation*, Harvard University Press, Cambridge, 232–239. <https://doi.org/10.4159/harvard.9780674731615.c18>.
- Leidner, R. (2007):** “Die Begriffe »Barrierefreiheit«, »Zugänglichkeit« und »Nutzbarkeit« im Fokus”, in Föhl P., Erdrich S., John H. und Maaß K. (eds.), *Das barrierefreie Museum. Theorie und Praxis einer besseren Zugänglichkeit*, transcript-Verlag, Bielefeld, 28–33.
- Maaß, C. (2015):** *Leichte Sprache. Das Regelbuch*, Lit-Verlag, Münster. <https://doi.org/10.25528/018>
- Maaß, C., Rink, I., und Zehrer, C. (2014):** “Leichte Sprache in der Sprach- und Übersetzungswissenschaft”, in Jekat S., Jüngst H., Schubert K., und Villiger Claudia (eds.), *Sprache barrierefrei gestalten. Perspektiven aus der Angewandten Linguistik*, Frank & Timme, Berlin, 53–86.
- Maaß, C. (2019):** “Übersetzen in Leichte Sprache”, in Maaß C. und Rink I. (eds.), *Handbuch Barrierefreie Kommunikation*, Frank & Timme, Berlin, 273–302. <https://doi.org/10.25528/021>.
- Maaß, C., und Rink, I. (2019):** “Über das Handbuch Barrierefreie Kommunikation”, in Maaß C. und Rink I. (eds.), *Handbuch Barrierefreie Kommunikation*, Frank & Timme, Berlin, 17–25. <https://doi.org/10.25528/019>.
- Maaß, C. (2020):** *Easy Language – Plain Language – Easy Language Plus. Balancing comprehensibility and acceptability*. Frank & Timme, Berlin. <https://doi.org/10.25528/042>
- Mälzer, N. (2016):** “Zur Einführung”, in Mälzer N. (ed.), *Barrierefreie Kommunikation – Perspektiven aus Theorie und Praxis*, Frank & Timme, Berlin, 7–11.
- Netzwerk Leichte Sprache (2013):** *Die Regeln für Leichte Sprache*, [https://www.leichte-sprache.org/wp-content/uploads/2017/11/Regeln_Leichte_Sprache.pdf].
- Nord, C. (1993):** *Einführung in das funktionale Übersetzen. Am Beispiel von Titeln und Überschriften*, Francke, Tübingen. <https://doi.org/10.1075/babel.41.1.17wil>.
- Reiß, K., und Vermeer, H. (eds.) (1984):** *Grundlegung einer allgemeinen Translations-theorie*, Niemeyer, Tübingen. <https://doi.org/10.1515/9783111351919>
- Richtlinie (EU) 2016/2102** des Europäischen Parlaments und des Rates vom 26. Oktober 2016 über den barrierefreien Zugang zu den Websites und mobilen Anwendungen öffentlicher Stellen (2016) [<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/PDF/?uri=CELEX:32016L2102&from=DE>]
- Rink, I. (2019):** “Kommunikationsbarrieren”, in Maaß C. und Rink I. (eds.), *Handbuch Barrierefreie Kommunikation*, Frank & Timme, Berlin, 29–65. <https://doi.org/10.25528/020>
- Rink, I. (2020):** *Rechtskommunikation und Barrierefreiheit: Zur Übersetzung juristischer Informations- und Interaktionstexte in Leichte Sprache*, Frank & Timme, Berlin. <https://doi.org/10.26530/20.500.12657/43215>
- Risku, H. (1998):** *Translatorische Kompetenz: kognitive Grundlagen des Übersetzens als Expertentätigkeit*, Tübingen, Stauffenburg.
- Siever, H. (2010):** *Übersetzen und Interpretation. Die Herausbildung der Übersetzungswissenschaft als eigenständige wissenschaftliche Disziplin im deutschen Sprachraum von 1960 bis 2000*, Lang, Frankfurt/M.
- Wolfer, S. (2017):** *Verstehen und Verständlichkeit juristisch-fachsprachlicher Texte*, Narr, Tübingen.



Tina Turner (Cris de Diego, 2018). Audiodescripción disponible en: <https://crisediego.es/2018/12/23/tina-turner/>

Traducción y accesibilidad museística para personas sordas: comprensión y memoria en el uso de signoguías

Translation and museum accessibility for deaf people: comprehension and memory in the use of sign guides

Rayco H. González-Montesino
Universidad Rey Juan Carlos
raycoh.gonzalez@urjc.es
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6830-3951>

Lourdes Calle-Alberdi
Universidad Rey Juan Carlos
lourdes.calle@urjc.es
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5495-5393>

Elena López-Burgos
Universidad Rey Juan Carlos
elena.lopezb@urjc.es
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7428-9199>

Recibido: 16/11/2020

Aceptado: 22/03/2021

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/mAGAzin.2019.i27.04>

Los museos, como instituciones con una clara finalidad social, tratan a diario de cumplir con sus objetivos de educar y difundir el conocimiento que atesoran entre sus paredes al resto de la sociedad. Los profesionales de los departamentos de educación y acción social de muchos de estos centros diseñan actividades que permitan que *todas* las personas puedan participar en ellos y disfrutar de una experiencia museística plena. La accesibilidad universal museística se ha convertido en un reto, y los museos tratan de ofrecer a sus visitantes un acceso pleno al espacio físico y a los contenidos de estos, independientemente de las capacidades e intereses personales (Jiménez *et al.*, 2012).

Dicha función social e inclusiva de los museos requiere de la traductología como ciencia, y de la traducción y la interpretación como procesos y productos. Las diferentes modalidades de la llamada traducción e interpretación accesible «permiten a personas con diversidad funcional sensorial (visual o auditiva) acceder al conocimiento y comunicarse» (*ibid.*: 364). De acuerdo con Liao (2018: 48) «Museum translation ensures language equality in a multilingual community as there is an increasing awareness that many museums only “speak” the mainstream or dominant language of the society, and thus exclude members of other language communities». Sin embargo, el museo, entendido como un evento comunicativo multimodal, se convierte en un gran desafío para estos traductores e intérpretes, ya que «el significado global pretendido se construye a partir de la interacción en el espacio y el tiempo de diversos modos semióticos y canales de comunicación: visuales, auditivos, táctiles, olfativos, verbales y no verbales» (Soler 2013: 66).

El acceso a los bienes culturales, entre ellos los museos, es uno de los grandes impedimentos con los que se han encontrado, y se encuentran, las personas sordas o con discapacidad auditiva en nuestro país (Martín y Nieto 2012). Cada cierto tiempo, los medios de comunicación se hacen eco de las reivindicaciones que hace este colectivo para poder disfrutar de la oferta cultural de instituciones públicas y privadas sin tener que enfrentarse a obstáculo alguno (Lambertucci 2008), así como para acceder en igualdad de condiciones a los bienes e inmuebles que forman parte de nuestro patrimonio histórico (Núñez 2012).

Resumen:

Los museos, en su afán por educar y difundir el conocimiento, han apostado en las últimas décadas por ofrecer espacios y contenidos completamente accesibles para todos. En el caso de las personas sordas o con discapacidad auditiva, las signoguías¹ son una herramienta esencial para permitirles ser parte de este evento comunicativo multimodal que es el museo. Las modalidades de Traducción e Interpretación accesible son una pieza fundamental en este puzzle. Sin embargo, es necesario evaluar el grado de comprensión que alcanzan los usuarios sordos signantes con estos dispositivos multimedia. Mediante un estudio de caso, de corte experimental, se ha observado que logran un grado suficiente de comprensión del contenido traducido, aunque los resultados son inferiores con tecnicismos, antropónimos o topónimos. Los subtítulos, valorados positivamente por los usuarios, parecen no tener un papel trascendental. Esperamos que este estudio ayude a mejorar la futura experiencia museística de las personas sordas signantes.

Palabras clave: Signoguía, lengua de signos, accesibilidad museística, personas sordas, subtítulos.

Abstract:

In the last decades, in their pursuit to educate and disseminate knowledge, museums are committed to offer spaces and contents fully accessible for all. In the case of deaf people or hearing impaired, sign guides are an essential tool to let these visitors be part of this multimodal communicative event that the museum is. Accessible translation and interpretation modes are an essential piece in this puzzle. Nevertheless, it is necessary to evaluate the degree of understanding that deaf sign language users achieve when using these multimedia devices. In this experimental case study, it has been observed that the translated content of these sign guides achieves a sufficient level of understanding, although results are lower when it comes to technical terms, names of people or names of places. Subtitles, positively evaluated by users, seem not to play a meaningful role. We hope this research helps to improve the future experience of deaf sign language users at museums.

Keywords: Sign guide, sign language, museum accessibility, deaf people, subtitles.

Sin embargo, ese derecho de accesibilidad a la cultura y a la no discriminación que reclaman las personas sordas o con discapacidad auditiva está ampliamente reconocido por un conjunto normativo que los ampara, tanto a nivel internacional como nacional o autonómico (Jiménez *et al.*, 2012; Soler 2013). A modo de ejemplo, y sin ahondar de momento en medidas concretas para el colectivo de personas sordas, queremos destacar algunos de los textos legales en los que se recogen tales derechos.

El preámbulo de la Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad (2006), ratificada por España en 2007, reconoce la importancia de la accesibilidad para este colectivo al entorno social y cultural. Es más, su artículo 30 obliga a los Estados Partes a que adopten las medidas necesarias para garantizar el acceso de las personas con discapacidad a material cultural en formatos accesibles, así como a lugares como museos, monumentos y lugares de importancia cultural nacional. La Constitución española (1978) también insta a los poderes públicos a promover las condiciones para que individuos y colectivos disfruten de una igualdad real y efectiva, además de señalar su responsabilidad en la eliminación de todo obstáculo que impida o dificulte la plenitud de cualquier ciudadano y en facilitar su participación en la vida social y cultural (Art. 9.2). Por su parte, el Real Decreto Legislativo 1/2013 declara que las medidas para garantizar los principios de igualdad de oportunidades, no discriminación y accesibilidad universal se deben aplicar, entre otros, al ámbito del patrimonio cultural (Art. 5.g), con lo que se salvaguarda el derecho de las personas con discapacidad de acceder a la cultura (Art. 7.3).

Teniendo presente estos preceptos, las limitaciones y dificultades que refieren las personas sordas y con discapacidad auditiva en el acceso a la cultura, y el papel de la traducción y la interpretación en la accesibilidad museística, en este trabajo nuestro objetivo es llevar a cabo un estudio preliminar sobre la validez de las signoguías como herramienta de accesibilidad en dicho ámbito. Pretendemos conocer, por un lado, el grado de comprensión que alcanzan las personas sordas usuarias de las lenguas de signos con estos dispositivos multimedia que incluyen traducción signada y subtítulos, y, por otro lado, el nivel de retención que se logra con

(1) Herramienta tecnológica que potencia el acceso de las personas sordas y con discapacidad auditiva a la cultura y el patrimonio, combinando vídeo, texto y audio en un mismo reproductor (Fernández-Bermejo 2012).

su uso. Para ello, y después de aproximarnos a la realidad de las personas sordas y con discapacidad auditiva, trataremos los recursos de accesibilidad universal museística disponibles para este colectivo y las modalidades de traducción e interpretación utilizadas para, a continuación, conocer algo más de las signogúías y cómo se traducen. Una vez establecido el marco teórico, presentaremos la metodología y el proceso de investigación aplicado para, seguidamente, ofrecer los resultados alcanzados y, por último, las conclusiones de este trabajo exploratorio.

1. Aproximación al colectivo de personas sordas y con discapacidad auditiva

Plantearnos qué pueden aportar la traducción y la interpretación para conseguir que un museo sea accesible para las personas sordas y con discapacidad auditiva requiere que, previamente, nos aproximemos a este colectivo, a sus características y necesidades específicas. En primer lugar, debemos conocer el número de personas que compone este colectivo. Así, según los últimos datos disponibles en España (Instituto Nacional de Estadística 2008), un total de 1 064 600 personas mayores de seis años presenta una discapacidad auditiva —de distinto tipo y grado—, lo que supone el 8 % de nuestra población. De ellas, tan solo 13 300 se comunican habitualmente mediante una lengua de signos.

La comunidad sorda suele definirse como un colectivo heterogéneo, ya que en su construcción intervienen variables tanto personales como sociales (Moreno 2000). Entre los factores que hacen de este un colectivo diverso, podemos encontrar algunos que inciden a nivel individual, como son el tipo de sordera, el momento de adquisición de esta, el grado de pérdida auditiva o el uso de prótesis auditivas (convencionales o implantables), entre otros. También encontramos otros factores, como por ejemplo la condición audiológica y lingüística de sus familiares —porque determina en gran medida la lengua que van a adquirir— o la provisión de una intervención temprana que incluya la lengua de signos como medida preventiva en el desarrollo cognitivo y comunicativo (Barberà *et al.*, 2019). Asimismo, hay que tener en consideración las políticas educativas y en materia lingüística, de sanidad, discapacidad, empleo, etc. que afectan directa o indirectamente a este colectivo. Todo ello, unido a las características propias de cada persona, hace que nos hallemos ante un colectivo con múltiples necesidades a la hora de acceder a espacios museísticos y a los textos que estos generan.

Pecando de reduccionistas, y en relación con el tipo de lengua de uso preferente, podemos distinguir dos grupos de personas sordas: las oralistas y las signantes. Las primeras son aquellas que utilizan en su día a día la lengua oral mayoritaria como sistema comunicativo principal, ya sea porque son personas con discapacidad auditiva cuyos restos auditivos —potenciados con prótesis auditivas— son funcionales y les ha permitido desarrollar dicha lengua, o porque son personas sordas en cuyo entorno social más cercano se ha dado prioridad al aprendizaje (que no adquisición) de dicha lengua. Muchas de estas personas sordas oralistas son, por así decirlo, producto del enfoque tradicional e imperante en las sociedades occidentales desde el que se ha abordado la sordera, una perspectiva médica y capacitista que entiende la sordera como una patología a la que hay que dar solución, y que ha generado multitud de estrategias (re)habilitadoras con el fin último de que puedan integrarse en los diferentes ámbitos de la sociedad. Frente a esta visión limitante de la sordera, se ha desarrollado en las últimas décadas una nueva forma de entenderla: un enfoque sociocultural que pone énfasis en la riqueza lingüística y cultural que este colectivo puede aportar al resto de la sociedad, en su contribución a la diversidad humana (Ladd 2003; Kusters, De Meulder y O'Brien 2017).

The sociocultural model recognises significant sociolinguistic differences between people who label themselves deaf and people who label themselves hard of hearing, people who feel proud of their belonging to the deaf community and those who reject it, because in general they belong to separate cultural and linguistic realities (Munoz-Baell y Ruiz 2000: 40).

El reconocimiento de las lenguas de signos desde la Lingüística como lenguas naturales ha generado su reivindicación por parte de las comunidades de personas sordas en todo el mundo para ser reconocidas legalmente y, por tanto, que no solo se cumpla su derecho de accesibilidad —lo que supone esencialmente una

visión desde la discapacidad—, sino que, sobre todo, se respeten sus derechos lingüísticos como cualquier otra minoría lingüística (Murray 2015). Un ejemplo de este reconocimiento normativo es la Ley 27/2007 que, aunque se haya elaborado desde ese enfoque de la discapacidad (Esteban y Ramallo 2019), reconoce y regula la lengua de signos española (LSE) como lengua de las personas sordas, con discapacidad auditiva y sordociegas en España que libremente decidan utilizarla, así como la lengua de signos catalana (LSC) para dicha comunidad autónoma.

Teniendo en cuenta todos estos factores, y de cara a valorar la adecuación de los servicios y productos diseñados para hacer accesibles los museos a este colectivo, creemos necesario destacar también dos cuestiones que nos parecen trascendentales: la forma de transmisión y adquisición de las lenguas signadas, y las frecuentes dificultades que tienen las personas sordas en la lectura. El hecho de que tan solo un 5 % de las personas que nacen sordas tengan progenitores sordos (Costello *et al.*, 2012) hace que el proceso de transmisión de la lengua de signos y la cultura sorda sea predominantemente horizontal (Barberá *et al.*, 2019). Esto supone que, en la mayoría de los casos, el aprendizaje de esta lengua se realiza tardíamente, de manera informal mediante el contacto diario con otros iguales en contextos educativos. Por otro lado, y a tenor de las lógicas dificultades para adquirir una adecuada conciencia fonológica de la lengua oral, numerosas investigaciones han demostrado que el grado de comprensión lectora de las personas sordas y con discapacidad auditiva, sean usuarias o no de implantes cocleares, es significativamente menor que el de sus iguales normoyentes (*cf.* Torres y Santana 2005; Vermeulen *et al.*, 2007; Kyle y Cain 2015).

2. Recursos de accesibilidad universal museística para las personas sordas o con discapacidad auditiva

Ante esta variedad de circunstancias que presenta el colectivo de personas sordas y con discapacidad auditiva, los museos e instituciones patrimoniales han tratado en los últimos años de adaptar sus espacios y actividades con el objetivo de facilitar el acceso a la comunicación y a la información de este colectivo. Aunque la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español señala que la Administración del Estado debe fomentar y tutelar el acceso de *todos* los ciudadanos a los bienes incluidos en este, es cierto que:

en muchos casos, las posibilidades de acceso a la cultura de los usuarios con diversidad funcional dependen de la capacidad económica de los centros e instituciones para generar eventos y exposiciones accesibles, de las visitas organizadas por las asociaciones de usuarios con sus propios técnicos en discapacidad, o bien de la voluntad de educadores en arte o mediadores de los museos para ofrecer visitas accesibles (Chica 2020: 10-11).

Aun así, un número creciente de museos, tanto a nivel nacional como internacional, está apostando por ofrecer a todos sus visitantes la posibilidad de disfrutar de sus exposiciones y colecciones, y que una visita al museo sea siempre una experiencia de aprendizaje completamente inclusiva (Soler *et al.*, 2014). Según Jiménez *et al.*, «[l]a accesibilidad museística se puede dividir en dos áreas fundamentales: (1) la de la accesibilidad del entorno físico; y (2) la de la accesibilidad de los contenidos» (2012: 355). Estas autoras señalan que, para el caso de las personas con diversidad funcional auditiva —esto es, personas con discapacidad auditiva oralistas y personas sordas signantes—, los recursos de accesibilidad universal disponibles en los museos que han optado por implantar planes de accesibilidad globales son:

- Signoguía
- Visita guiada en lengua de signos
- Subtitulado e interpretación de lengua de signos de audiovisuales
- Transcripción de audio y vídeo
- Sistemas de audición asistida: bucle magnético, lazo de inducción
- Audioguía compatible con sistema de audición asistida

Soler *et al.* (2014) coinciden con esta relación de recursos para dicho colectivo, aunque en el caso de las visitas guiadas a museos distinguen entre aquellas que se realizan con interpretación en lengua de signos, de las que se hacen en lengua de signos con interpretación a voz y, por último, de las que están adaptadas para la lectura labial. Las visitas guiadas realizadas directamente en lengua de signos por profesionales sordos u oyentes, que se identifican como parte de la comunidad sorda, aportan una experiencia museística más activa y natural a los

visitantes sordos, e incluso pueden contribuir a aumentar su empoderamiento y sentido de pertenencia a dicha minoría lingüística y a eliminar la idea de discapacidad (Nikolarazi *et al.*, 2020).

Como puede observarse, la traducción y la interpretación, unidas a los avances en las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC), se han puesto al servicio de la sociedad para hacer posible una accesibilidad universal museológica. Las principales modalidades de la traducción e interpretación accesible que en el ámbito museístico se aplican para las personas con diversidad funcional auditiva son «la interpretación en lengua de signos (ILS) para personas con discapacidad auditiva signantes, el subtítulo para personas sordas (SpS), el subtítulo intralingüístico y el reablado para personas con discapacidad auditiva oralistas» (Jiménez *et al.*, 2012: 364). A ello se suma, desde nuestra óptica, la traducción —que no interpretación— a la lengua de signos que «encontramos tanto en las signoguías como en las páginas web de las pocas entidades que han hecho accesible su información a las personas sordas» (González-Montesino 2020a: 78).

De esta forma, la traducción y la interpretación se convierten en herramientas de accesibilidad que permiten que las personas sordas y con discapacidad auditiva sean partícipes de la situación comunicativa multimodal en la que se han convertido hoy día los museos. Además, representan una fórmula efectiva para el cumplimiento de las directrices legales establecidas en materia de accesibilidad a la cultura para dicho colectivo. Por ejemplo, el artículo 10.d de la Ley 27/2007 determina la responsabilidad de las Administraciones Públicas en la promoción de servicios de interpretación en las lenguas de signos españolas que permitan el acceso a las actividades culturales y visitas guiadas desarrolladas, por ejemplo, en museos nacionales o en monumentos histórico-artísticos del Patrimonio del Estado. Además, el Real Decreto Legislativo 1/2013 señala, entre las condiciones básicas de accesibilidad y no discriminación, medidas determinadas como apoyos complementarios, servicios especializados y servicios personales (Art. 23.2.c). En concreto, hace referencia a ayudas y servicios auxiliares para la comunicación oral y en lengua de signos —entre los que consideramos que tiene cabida la traducción e interpretación signada, así como el subtítulo para personas sordas— u otros dispositivos multimedia de fácil acceso que permitan la comunicación y el acceso a la información. Entre esos dispositivos multimedia se encuentran, sin duda alguna, las signoguías, cuyo diseño y desarrollo desde el paradigma del diseño universal es todo un reto habida cuenta de la diversidad que presenta el colectivo de personas sordas y con discapacidad auditiva.

3. Las signoguías como recursos de accesibilidad

Las TIC, y su ajuste a la traducción e interpretación accesible en lenguas de signos, se han convertido en un elemento esencial para garantizar el derecho de las personas sordas o con discapacidad auditiva a disfrutar del patrimonio y la cultura. Por un lado, y como hemos visto, permite a las instituciones culturales cumplir con la normativa y prestar sus servicios a cualquier ciudadano con diversidad funcional auditiva sin necesidad de contar con intérpretes de lenguas de signos entre sus recursos humanos —cuando difícilmente se podría estimar el uso que se puede dar a sus servicios—. Pero, además, proporcionan a las personas sordas o con discapacidad auditiva la posibilidad de disfrutar de estos espacios con total autonomía. No obstante, a la luz de los datos aportados por Raffi (2017), podemos decir que queda mucho trabajo por hacer: el 67 % de un total de 128 museos europeos que respondieron a su encuesta afirma no ofrecer ningún tipo de servicio que facilite la accesibilidad a visitantes sordos o con discapacidad auditiva.

Conscientes de la diversidad que caracteriza al colectivo de personas sordas, la Fundación CNSE para la Supresión de las Barreras de Comunicación (2013) elaboró una guía en la que se concretan los principales recursos y adaptaciones para que cualquiera de ellas participe plenamente en las actividades ofertadas por las distintas industrias culturales. Entre los recursos en lengua de signos directamente relacionados con la accesibilidad museística y a los conjuntos monumentales, se hace referencia a: la interpretación y traducción a la LSE, las signoguías, la atención telefónica accesible, la accesibilidad web, la presencia de personal de atención competente en LSE, y la señalización de recursos accesibles. Por su parte, Pérez (2014) afirma que, ante el claro interés por acoger entre sus visitantes al colectivo de personas sordas y con discapacidad auditiva, muchos museos han hecho el esfuerzo de incluir mecanismos como bucles magnéticos, emisoras FM, signoguías o visitas signo-guiadas. En este trabajo nos

centraremos en las denominadas signoguías, ya que son nuestro principal objeto de estudio.

La Fundación CNSE define la signoguía como «un reproductor multimedia, generalmente a disposición gratuita de las personas sordas, en el que la información se ofrece mediante vídeo en lengua de signos y subtítulo» (2013: 25). Podría decirse que representan la versión visual de las audioguías y son el resultado del desarrollo y abaratamiento de la tecnología. Estos dispositivos portátiles favorecen la accesibilidad universal de las personas sordas o con discapacidad auditiva porque ofrecen toda la información necesaria para el disfrute de su visita museística mediante el sistema lingüístico que cada uno precise.

Con el paso de los años, hemos observado cómo diferentes proyectos de accesibilidad en museos españoles han ido mejorando los propios soportes multimedia y las posibilidades de interactividad que estos ofrecen al usuario sordo o con discapacidad auditiva. Así, hemos pasado de sencillas PDA (*Personal Digital Assistant*), que solo reproducían vídeos en lenguas de signos, a dispositivos concebidos desde el diseño universal o el diseño para todas las personas (Fundación CNSE 2009; Ruíz *et al.*, 2011) con las que el usuario con diversidad funcional auditiva utilizará el mismo soporte que cualquier otra persona, y podrá seleccionar que la información aparezca en lengua de signos, con o sin subtítulos.

Determinar cuáles son los museos españoles que cuentan con este recurso de accesibilidad es harto complejo, ya que, por suerte, este número se va incrementando paulatinamente —así como otros espacios incluidos en el patrimonio cultural, científico o natural de nuestro país—. Mientras que Jiménez *et al.* solo nombran en 2012 a cuatro museos que tenían planes de accesibilidad global (Museo Thyssen Bornemisza, Museo Nacional del Prado, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Guggenheim Bilbao), Soler *et al.* citan hasta ocho que en 2014 contaban específicamente con signoguías —aunque omiten el Prado y el Guggenheim—: Museo Iconográfico de Arte Sacro (MIAS) de Allariz, Museo Marítimo de Barcelona, Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira y el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC). Por su parte, la aplicación gratuita para móviles SignARTE (Fundación CNSE 2014) ofrece información actualizada a 20 de marzo de 2020 de más de ciento cincuenta espacios culturales accesibles para personas sordas y con discapacidad auditiva en España. En la Tabla 1 incluimos los museos que, según esta aplicación, ofrecen signoguías a sus visitantes —además de los citados anteriormente—.

Museo Casa de la Moneda (Madrid)	Museu Abelló-Fundació Municipal d'Art (Mollet del Vallés)
Museo Arqueológico Nacional (Madrid)	Museu d'Art de Cerdanyola
Museo del Romanticismo (Madrid)	Museu i Poblat Ibèric de Ca n'Oliver (Cerdanyola)
Museo Sorolla (Madrid)	Museu de Sant Cugat
Museo Lázaro Galdiano (Madrid)	Museu del Tapís Contemporani - Casa Aymat (Sant Cugat del Vallès)
Museo del Traje (Madrid)	Museu Etnològic i de Cultures del Món (Barcelona)
Museo de la Evolución Humana (Burgos)	Museu de Ceràmica "La Rajoleta" (Esplugues de Llobregat)
Museo del Libro Fadrique de Basilea (Burgos)	Parc Arqueològic Mines de Gavà
San Telmo Museoa (San Sebastián)	Museu de les Cultures del Vi de Catalunya (VINSEUM) (Vilafranca del Penedès)
Museo del Teatro de Caesaraugusta (Zaragoza)	Biblioteca Museu Víctor Balaguer (Villanueva y Geltrú)
Museo del Foro de Caesaraugusta (Zaragoza)	Museo Arqueológico provincial de Alicante (MARQ)
Museo de Tapices de la Catedral del Salvador (Zaragoza)	Museo Nacional de Arqueología Subacuática (ARQVA) (Cartagena)
Museo Comarcal de Manresa	Parque de las Ciencias (Granada)
Casa Museo Alegre de Sagrera (Terrassa)	Museo Picasso (Málaga)
Thermalia, Museo de Caldes de Montbui	Museo Carmen Thyssen (Málaga)
Museo-Archivo Tomàs Balvey (Cardedeu)	Museo de Julio Romero de Torres (Córdoba)
Casa Museo Lluís Domènech i Montaner (Canet de Mar)	Museo de El Greco (Toledo)
Museu d'Arenys de Mar	Museo Sefardí (Toledo)
Museu del Càntir d'Argentona	Museo de la Naturaleza y el Hombre (Santa Cruz de Tenerife)
Museu Municipal de Nàutica del Masnou	

Tabla 1. Listado de museos españoles con signoguías como recurso de accesibilidad

Fuente: SignARTE (Fundación CNSE 2014). Elaboración propia

No obstante, independientemente de cuáles sean los centros museísticos que disponen de signoguías para hacer accesibles a las personas con diversidad funcional auditiva sus colecciones y exposiciones, consideramos que las características y necesidades de acceso a la información de este colectivo tan amplio y heterogéneo hace que la forma y contenido de estos dispositivos deban ser cuidadosamente diseñados, y siempre tras la evaluación de los potenciales usuarios (Ruíz *et al.*, 2011). El objetivo, sin duda, es poder cumplir con altos criterios de calidad que se traduzcan en recursos que realmente fomenten la asistencia y participación de las personas sordas a espacios museísticos y, además, que se justifique así la inversión que supone la implantación de esta tecnología para muchas instituciones en pro de conseguir una accesibilidad universal a la cultura y al conocimiento.

No debemos olvidar que impulsar la implicación activa de las personas sordas en los museos, como público destinatario, «infiere beneficios tanto para el sordo y su cultura al permitirles visibilizarse, como para el museo, el cual se dota de herramientas y recursos para las necesidades reales del colectivo» (Pérez 2014: 579). Así, por ejemplo, en el estudio elaborado por Chin y Reich (2006) con personas sordas que visitaron con un dispositivo multimedia el Museo de la Ciencia de Boston, estas opinan que en su diseño es importante: 1) tener en cuenta el tamaño de la imagen del intérprete o traductor de lenguas de signos en la pantalla, 2) permitir más opciones de subtítulo que se adapten a las necesidades de cada usuario y 3) buscar alternativas que permitan al visitante sordo tener una mayor interacción con la exposición en sí misma y con el resto del grupo de visitantes. Por su parte, el trabajo de Goss *et al.* (2015) nos permite conocer cuáles son las necesidades y preferencias de las personas sordas signantes y de las personas con discapacidad auditiva oralistas en el acceso a los contenidos museísticos, los beneficios que tienen para todos los visitantes las adaptaciones aplicadas a dicho colectivo y, además, ofrece recomendaciones de cómo lograr experiencias museísticas positivas para estos y otros usuarios, como, por ejemplo, en las visitas guiadas con intérpretes de lengua de signos.

En nuestro país, prácticamente no encontramos trabajos que hayan tomado las signoguías como objeto de estudio y que traten de determinar la forma en la que se han empleado las modalidades de traducción e interpretación para que este tipo de contenido sea accesible para las personas sordas signantes. Jiménez *et al.* (2012), en su proyecto de accesibilidad universal museística a través de la traducción e interpretación denominado *Traducción y Accesibilidad. Ciencia para todos*, tratan de elaborar un prototipo de guía multimedia accesible para el museo del Parque de las Ciencias de Granada. En este trabajo ilustran con varios ejemplos las dificultades que encontraron a la hora de adaptar el contenido a la LSE y cómo lo resolvieron. Por ejemplo, hacen referencia a las decisiones que tomaron para traducir a la LSE el título de uno de los textos e intentar alcanzar una equivalencia funcional en la lengua meta. Pero, sobre todo, las autoras señalan que, debido al carácter minoritario de la lengua de signos y a su uso restringido en el ámbito científico y tecnológico, el grado de dificultad de la interpretación fue alto por la falta de equivalentes en LSE de terminología científica. Esto hizo que aplicaran la creación léxica como principal técnica de interpretación, y que recopilaran estos nuevos signos en glosarios para su difusión y consulta. Esta es una muestra de que:

los museos aportan nuevos recursos y generan conocimiento hacia el mundo sordo, ya que la creación de instrumentos como las signoguías, permiten un desarrollo tecnológico, acompañado de un aporte lingüístico para el mundo sordo; La necesidad de traducir determinados conceptos a un lenguaje como la lengua de signos, la cual se produce y evoluciona atendiendo a las necesidades comunicativas de los sujetos que la manejan, permite una implementación léxica y conceptual, contribuyendo al crecimiento cultural de la comunidad sorda usuaria de lengua de signos (Pérez 2014: 578).

Por otro lado, el reciente trabajo de González-Montesino (2020b) no solo ofrece un decálogo de los pasos a seguir para realizar una traducción a lengua de signos de textos sobre el patrimonio artístico, histórico y cultural, sino que, además, identifica y describe hasta diez técnicas de traducción propuestas por Hurtado (2001) en un encargo de traducción real a la LSE para el Museo de San Francisco en Medina de Rioseco, Valladolid. A través de los ejemplos mostrados, podemos observar las dificultades que se dan al traducir textos sobre la cultura y el arte a la LSE, entre las que el autor «destaca el hecho de transmitir a una lengua de modalidad visogestual referentes que requieren del uso de recursos icónicos y espaciales, así como suficiente información visual de

estos» (González-Montesino 2020b: 220).

Pero, más allá de cómo realizar la traducción e interpretación de textos museísticos a la LSE, qué técnicas traductológicas aplicar, consideramos necesario evaluar si estas traducciones son accesibles y comprensibles para los usuarios sordos signantes. Si no fuera así, el esfuerzo técnico y económico de muchas instituciones públicas y privadas sería en balde. De esta forma, compartimos las palabras de Pérez (2014) cuando afirma que:

la dotación de estos servicios a las instituciones no garantiza el éxito, ni en cuanto a la participación sorda, ni en relación a [sic] la asimilación de conceptos y conocimientos, ya que una adaptación centrada en una traducción de un lenguaje a otro no encierra la complejidad que la traducción intercultural precisa. Estos sistemas no tienen en cuenta la falta experiencial de los sujetos sordos, ni la deficiente educación a la que han sido sometidos los más mayores, por lo que una simple traducción no resuelve los problemas relacionados con la elaboración de pensamiento ni aporta un enriquecimiento tan profundo como potencialmente podría desarrollarse desde los museos (Pérez 2014: 575-576).

4. Metodología

En el presente trabajo se ha llevado a cabo un estudio de caso, de corte experimental y de carácter preliminar, con el que pretendemos aproximarnos al estudio de las signoguías como herramienta de accesibilidad a la cultura y al patrimonio. El objetivo principal ha sido analizar el nivel de comprensión y de retención de datos de un texto traducido a LSE por parte de un grupo reducido de personas sordas, así como identificar el papel que puede tener el subtítulo² a la hora de facilitar su comprensión y memorización. Se trata, por tanto, de un estudio exploratorio en el que se ha utilizado la entrevista individual semiestructurada como técnica de recogida de información.

Para el estudio se ha contado con la participación de seis informantes, utilizando un muestreo no probabilístico de tipo intencional o de conveniencia. Los criterios de selección que se establecieron para participar en el estudio fueron los siguientes: 1) tenían que ser personas sordas, 2) usuarias de la LSE, y 3) que tuvieran al menos iniciados estudios universitarios, con el objetivo de asegurar una competencia suficiente a nivel lector. Además, se seleccionó el mismo número de hombres que de mujeres. Una vez establecidos estos criterios, se procedió a contactar por vía telemática con personas de fácil acceso al equipo de investigación que cumplieran con dichos requisitos. Finalmente, la edad de los seis participantes seleccionados se encontraba entre los 31 y los 52 años. Cinco de ellos eran personas con sordera profunda y una con sordera severa, y dos usaban audífono o implante coclear. Tres de ellos aprendieron la LSE en el contexto familiar, de los cuales dos tenían padres sordos, mientras que los otros tres la aprendieron en el ámbito escolar.

En cuanto al material utilizado para este estudio, la institución que seleccionamos fue el Museo Nacional del Prado, ya que no solo es uno de los museos más importantes del mundo, sino que también ha sido premiado por su proyecto de accesibilidad por entidades como el Comité Español de Representantes de Personas con Discapacidad (CERMI) (Museo Nacional del Prado 2020). Entre los textos traducidos a la LSE que incluyen sus signoguías, se escogió el vídeo de *La Anunciación* (1425-1426), de Fra Angelico. Este vídeo está disponible tanto en las signoguías que se encuentran a disposición del público en el museo como en la página web de la pinacoteca y en su canal oficial de *YouTube* (Museo Nacional del Prado 2013). El vídeo contiene una traducción del español a la LSE de una explicación de esta obra y, en la parte inferior de la imagen del traductor³ signante, se insertan los subtítulos del texto original. Los subtítulos son de color blanco, aunque han destacado en rojo algunos nombres propios (ver Imagen 1). El profesional que realiza la traducción es una persona cuya lengua materna es la LSE, es decir, que es hijo oyente de padres sordos; por tanto, es un profesional bilingüe en LSE y lengua española, ampliamente conocido en la comunidad sorda y con una dilatada experiencia en el campo de la traducción y la interpretación signada, así como en su formación.

(2) Como explicaremos luego en detalle, en este trabajo partimos de los subtítulos incrustados en la signoguía seleccionada para su análisis. Son unos subtítulos de tipo intralingüístico para personas sordas o con discapacidad auditiva, aunque debemos señalar que en el vídeo no se incluye la pista de audio ni otros códigos semióticos que condicionen esa traducción —más allá de la impuesta por el espacio en el que se presentan—.

(3) En este artículo, y en consonancia con lo planteado por González-Montesino (2020b), empleamos el término de *traductor* de lengua de signos y no el de *intérprete* porque consideramos que la labor de este profesional ante un encargo de signoguía es de traducción y no de interpretación, ya que dispone del tiempo necesario para realizar las consultas y pruebas pertinentes para un resultado óptimo.



Imagen 1. Captura de pantalla del vídeo de la signoguía *La Anunciación – Fra Angelico*
Fuente: Museo Nacional del Prado (2013). Elaboración propia

El vídeo tiene una duración de 5 minutos 20 segundos, y en él se da información sobre el autor del cuadro, la fecha en que se pintó, para qué iglesia se realizó y, por último, se hace un análisis de carácter iconográfico de la obra. A continuación, incluimos el texto original que aparece en los subtítulos del vídeo (hemos señalado en **negrita** los nombres propios que se presentan en color rojo en la signoguía original):

LA ANUNCIACIÓN. FRA ANGELICO

INTRODUCCIÓN. El retablo está formado por una escena principal que representa la Anunciación y cinco más pequeñas en la parte baja, que representan episodios de la vida de la Virgen, además el cuadro conserva su marco original lo cual es una excepción. Fue pintada por **Giovanni da Fiesole**, fraile más conocido como Fra Angelico, fue pintado en la década de 1420 para la iglesia de **San Doménico en Fiesole** cerca de Florencia. En la tabla principal se desarrollan dos historias bíblicas estrechamente relacionadas entre ellas, una del Antiguo Testamento y otra del nuevo. A la izquierda un ángel expulsa a **Adán y Eva** del paraíso. Pero a lo largo del tiempo Dios envía al ángel que anuncia a María que está embarazada de Jesús. La escena de Adán y Eva representa la época del pecado y con La Anunciación comienza la del perdón.

ANÁLISIS DE LA OBRA. Los colores fríos, verde y azul, sirven de marco al color cálido del centro, el rosa del Ángel. Una luz prodigiosa mística parece surgir del Ángel y de la Virgen. Un haz de luz cruza el cuadro de izquierda a derecha, en un extremo pueden ver las manos de Dios, que al abrirlas envía la Paloma del Espíritu Santo. La obra presenta elementos peculiares. Por ejemplo, Adán y Eva a quienes tradicionalmente se representa cubiertos con una hoja de parra, aquí aparecen púdicamente vestidos; y el Ángel que les expulsa carece de la habitual espada de fuego. Sobre la columna central un relieve circular representa la figura de Dios y en la barra de sujeción del arco una menuda golondrina. En la Antigüedad del Próximo Oriente la golondrina era un ave mensajera. En la parte baja, tenemos cinco escenas de la vida de María. En la primera puede ver a la izquierda el nacimiento de la Virgen y a la derecha los desposorios entre ella y José. En la segunda María acude a ver a su prima **Isabel** para decirle que está embarazada, la escena recibe el nombre de la Visitación. En el centro encontramos la adoración de los magos. En la cuarta escena María levanta en sus brazos a Jesús para presentarlo al templo, este rito recibe el nombre de la Purificación y se realizaba cuarenta días después del nacimiento de un niño representa la muerte de la Virgen.

Tomando como punto de partida el vídeo de esta signoguía disponible en la web del museo, se elaboraron dos versiones más con modificaciones de los subtítulos originales (ver Imagen 2). En la primera versión (V1) se presentaba el vídeo original, pero sin los subtítulos; en la segunda versión (V2), los subtítulos se presentaban todos en blanco, sin ninguna palabra destacada en rojo; y en la tercera versión (V3) se utilizaba el vídeo original, es decir, con los subtítulos en blanco, pero con los cinco nombres propios destacados en rojo. De manera aleatoria, se asignó cada una de las tres versiones disponibles del vídeo a dos participantes, un hombre y una mujer.



Fuente: Museo Nacional del Prado (2013). Elaboración propia

Para la recogida de información en este estudio se ha utilizado la técnica de la entrevista semiestructurada, para la cual se diseñó un cuestionario de tipo mixto. El cuestionario constaba de tres bloques de preguntas. El primero consistía en una única pregunta, de tipo abierto, en la que se pedía a los participantes que hicieran un resumen en LSE del vídeo que acababan de visionar. A continuación, se pasaba al segundo bloque, en el que se les presentaba un cuestionario con veinte preguntas relativas al contenido del vídeo: dieciséis preguntas abiertas y otras cuatro de elección múltiple (ver Anexo 1). Por último, en el tercer bloque, se les hacía una serie de preguntas abiertas para que reflexionaran sobre qué factores consideraban que habían influido en su comprensión del texto, incluido el papel de los subtítulos.

Las preguntas del primer y del tercer bloque las realizaban en LSE los miembros del equipo investigador a los participantes del estudio durante la entrevista. Para las preguntas incluidas en el segundo bloque se adaptó el cuestionario a un formato multimodal y bilingüe: en español escrito y en LSE. Cada pregunta se mostraba a los participantes en ambas lenguas de manera simultánea. De esta forma se pretendía evitar cualquier problema de comprensión que pudiera suponer un cuestionario en formato escrito para los informantes. Este segundo bloque se presentó como un archivo de *Microsoft PowerPoint*, de forma que cada diapositiva incluía la pregunta escrita y, debajo, se encontraba el vídeo insertado (ver Imagen 3). A los informantes se les dio la instrucción de que, una vez leída la pregunta, debían activar el vídeo y ver la pregunta signada. La traducción del cuestionario a la LSE la realizó el equipo investigador, todos ellos intérpretes de LSE con una dilatada experiencia, en colaboración con otra profesional de la interpretación signada, con más de diez años de experiencia profesional y Licenciada en Bellas Artes; fue esta última la persona que finalmente apareció en los vídeos recogidos en el cuestionario.



Imagen 3. Imagen del cuestionario adaptado a lengua de signos española

Fuente: Elaboración propia

Para el desarrollo de las entrevistas se dispuso de una sala de reuniones que se acondicionó para visionar los materiales y realizar el cuestionario (ver Imagen 4). En la televisión de 49" se proyectaría de forma ininterrumpida la imagen de *La Anunciación*, y se facilitaría a cada participante un teléfono móvil en el que podría visionar la versión de la traducción a LSE que le correspondiera, simulando así la signoguía real que se facilita en el museo, con un tamaño similar de pantalla. El objetivo de esta combinación de imagen fija en tamaño grande y vídeo traducido en un dispositivo electrónico en formato pequeño era aproximarnos lo más posible a la experiencia real que un visitante sordo puede vivir en el museo.

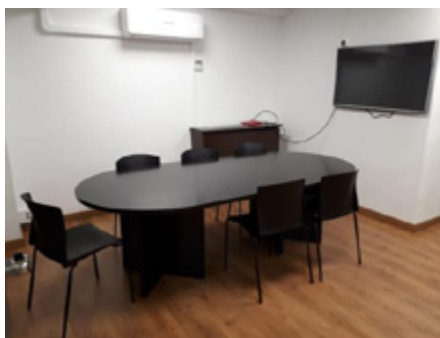


Imagen 4. Sala de reuniones utilizada para realizar el estudio

Fuente: Elaboración propia

Debemos advertir que, antes de comenzar con la recogida de información de los seis participantes, se realizó una prueba piloto para testear el procedimiento que se llevaría a cabo en las sesiones, incluyendo la adecuación del espacio, el uso del material y de los dispositivos electrónicos, así como el diseño del cuestionario. El sujeto seleccionado para dicha prueba fue un estudiante universitario con sordera profunda bilateral, de 21 años, sin implante coclear ni audífonos y usuario de la LSE —aprendida en el ámbito familiar, ya que sus progenitores son sordos—. Gracias a este ensayo, y basándonos en su análisis, se decidió añadir al cuestionario tanto la pregunta abierta del primer bloque (relativa al resumen del contenido del vídeo) como la pregunta final incluida en el tercer bloque (en la que darían su opinión sobre la función de los subtítulos en el material audiovisual). Además, se modificó la formulación de dos preguntas del segundo bloque que resultaron confusas y podían llevar a equívoco.

El procedimiento para la recogida de la información de los participantes se realizó de la siguiente manera: después de ciertos preámbulos (darle a cada uno la bienvenida, agradecerle su participación, recordarle el objetivo del estudio, informarle del adecuado tratamiento de sus datos y recibir su consentimiento expreso), cada participante entraba a la sala, donde se encontraban dos miembros del equipo de investigación. Se le pedía que se sentara en la silla ubicada enfrente de la pantalla (en la que ya se proyectaba la obra) y se le facilitaba el teléfono móvil para que viera la versión del vídeo que se le había asignado. Tras su visualización, cada participante debía responder en LSE a las preguntas de los tres bloques del cuestionario. La presentación que incluía las preguntas del segundo bloque se proyectaba en la televisión en la que anteriormente estaba la imagen de la obra. Las respuestas signadas de los participantes quedaban grabadas en vídeo para su posterior análisis.

Una vez finalizada la fase de entrevistas, el material grabado de cada una de estas se tradujo y se transcribió al español. A continuación, se hizo un análisis cualitativo de tipo temático, identificando cuestiones clave que aportaran información sobre el grado de comprensión y retención de la información contenida en la signoguía, así como del papel que juegan los diferentes tipos de subtítulos manipulados para este estudio en la mejora, o no, de la comprensión.

5. Resultados y discusión

Teniendo en cuenta el objetivo de este estudio, y para facilitar la lectura de los resultados, estos se presentarán en dos grandes bloques: el primero, sobre el grado de comprensión y de memorización de datos relevantes que alcanzaron los participantes una vez visualizada la traducción de la signoguía; y el segundo, que hace referencia a la opinión de los participantes sobre el papel de los subtítulos y su relación con el texto traducido a LSE. Además, con el fin de facilitar su interpretación, hemos optado por desarrollar de forma paralela la discusión de estos resultados.

5.1. Comprensión y retención del contenido de la signoguía

De forma general, los participantes señalaron en la pregunta del primer bloque (resumen del vídeo que acababan de visualizar) que se trataba de un cuadro de carácter religioso y, con más o menos nivel de detalle, describieron las diferentes escenas que en él se incluían. Todos ellos comentaron que la obra versaba sobre temas relativos a la vida de la Virgen. En este sentido, una descripción ilustrativa es la del informante 2: «Aparecen dos escenas: a la derecha, unas columnas y llega un ángel; a la izquierda, Adán y Eva, con hojas de parra, en una escena antigua cuando surge el pecado original. Esto se relaciona con la escena de la derecha, que es cuando se quita el pecado original gracias a que Dios manda al ángel a comunicarle a María que está embarazada de Cristo. En la parte de abajo hay varias escenas de la vida de la Virgen». En esta primera pregunta, la informante 4 señalaba que le había resultado difícil seguir el discurso: «[...] pero no puedo hacer un resumen porque no lo he entendido bien. Tenía que estar haciendo un esfuerzo continuo por entenderlo, aun prestándole completa atención». Es la única de los seis informantes que hizo comentarios en este sentido a lo largo de la entrevista. El resto no mencionó en ningún momento problemas de comprensión del discurso signado.

En la primera pregunta del segundo bloque, de tipo memorístico, se les solicitaba a los participantes que dieran el título de la obra pictórica en cuestión. La mitad de los entrevistados respondieron de manera correcta

a esta pregunta, mientras que la otra mitad o no recordó el título, o dio un título diferente —como, por ejemplo, *La Visitación*—, o realizó el signo que el traductor usa para referirse a Fra Angelico. Podemos destacar que, de los tres participantes que dieron la respuesta correcta, dos fueron los que visionaron el vídeo con los subtítulos en blanco (V2) y el tercero lo había visionado sin subtítulos (V1). Se debe señalar que el traductor deletrea el título *La Anunciación* mediante el alfabeto dactilológico⁴ de la LSE y, a continuación, utiliza el signo en LSE que va a emplear a partir de entonces como equivalente. Es decir, en términos de técnicas traductológicas realiza primero un préstamo desde el español escrito y, posteriormente, una creación discursiva o léxica (Jiménez *et al.*, 2012; González-Montesino 2020b).

Posteriormente, se les preguntaba por el nombre del autor de la obra. Aquí se esperaba que los informantes respondieran con el nombre más conocido del autor, Fra Angelico, aunque en el vídeo también se mencionaba su nombre real: Giovanni da Fiesole. Sin embargo, ninguno de los participantes dio una respuesta correcta: la mitad de ellos se acercaron al nombre real del autor, pero no de forma apropiada, y nadie deletreó el nombre con el que se le conoce popularmente. Hay que señalar que en la versión original de la signoguía (V3), el nombre de Giovanni da Fiesole venía escrito en rojo, pero no así el de Fra Angelico. Por otro lado, uno de los participantes sí que dio el signo en LSE usado por el traductor para el pintor —cuestión que se solicita en la siguiente pregunta—, pero no fue capaz de decir su nombre. Debemos destacar que el traductor solo usa el signo acuñado al pintor tras deletrear Fra Angelico (ver Imagen 5), pero no así después de transmitir el nombre de Giovanni da Fiesole. Cabe preguntarse si el hecho de no haber utilizado dicho signo cuando daba el nombre real ha promovido una mayor atención de los participantes en este nombre y no sobre el popular, Fra Angelico, que iba asociado a un signo o seña personal.

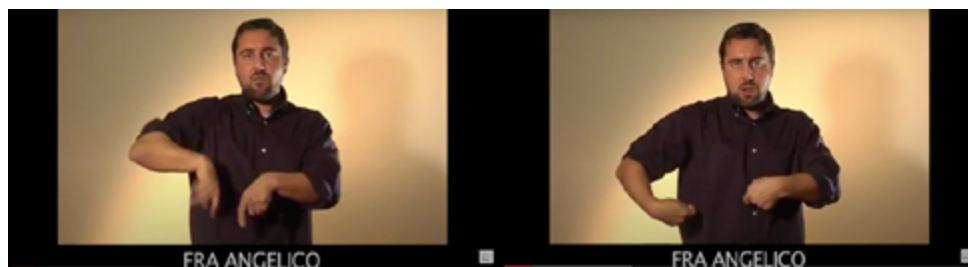


Imagen 5. Segmento inicial y final del signo acuñado por el traductor para Fra Angelico
Fuente: Museo Nacional del Prado (2013). Elaboración propia

En relación con esto último, la tercera pregunta instaba a dar el signo o seña del autor. Dos tercios de los participantes dieron la respuesta correcta —uno de ellos con algunos fallos en su articulación—. El resto de encuestados refirieron no recordar el signo o no haberlo visto, coincidiendo con las dos personas que visualizaron la versión 2 del vídeo. Como ya hemos comentado, el traductor asigna una seña al autor en este fragmento de la signoguía tras deletrear Fra Angelico. Por tanto, como ocurrió en el caso del título de la obra, el traductor utiliza primero un préstamo del español con el dactilológico y, luego, una creación discursiva o léxica (Jiménez *et al.*, 2012; González-Montesino 2020b).

Respecto al formato de la obra, la cuarta pregunta daba a los participantes tres posibles opciones. La mitad de los participantes respondieron correctamente a la misma, indicando que era un retablo. No obstante, si analizamos la traducción del texto en LSE, el traductor usa para este concepto un signo polisémico —que suele utilizarse como equivalente de *cuadro* y que también valdría para lienzo, obra, etc.—, para, seguidamente, realizar un clasificador predicativo con el que describir la forma del objeto. El traductor, mientras articula con sus manos esta descripción, vocaliza *retablo*. Realiza lo que, según González-Montesino (2020b), es un tipo de préstamo de la lengua origen o, incluso, una técnica de traducción específica para las lenguas signadas. Sin embargo, en el vídeo no se ve claramente dicha vocalización porque sobre la boca se proyecta una sombra de su brazo en movimiento (ver Imagen 6). De las tres respuestas acertadas, dos tuvieron acceso al subtítulo, y uno no. El resto de los participantes indicaron que dicha información no estaba recogida en el vídeo.

(4) Alfabeto manual que, mediante diferentes configuraciones, representa en LSE los grafemas del español.



Imagen 6. Momento en el que el traductor utiliza un clasificador y vocaliza *retablo*
Fuente: Museo Nacional del Prado (2013). Elaboración propia

A continuación, se volvía a preguntar por el nombre real del autor, pero esta vez se trataba de una pregunta de opción múltiple. La mitad de los participantes dieron la respuesta correcta (los dos de la versión 2 y uno de la versión 3), pero todos ellos expresaron dudas al dar la respuesta. La informante 6 menciona al respecto: «Respuesta C, creo..., no me ha dado tiempo a leerlo». Del resto de participantes, o bien no lo recordaban, o bien dieron una respuesta incorrecta. Debemos recordar que el nombre de Giovanni da Fiesole estaba destacado en rojo en la V3 (ver Imagen 1) y que el traductor usa únicamente el dactilológico para transmitir esta información, sin incluir la seña asignada al pintor.

En la quinta cuestión se les preguntaba a los informantes si la pintura se había pintado en una iglesia, estaba en una iglesia o fue pintada para la Iglesia. Esta pregunta se incluyó en el cuestionario porque, en el análisis inicial del material, el equipo de investigación identificó un error de traducción que implicaba una inconsistencia entre el texto original subtítulo y el texto en LSE. Así, mientras que en subtítulo dice «se pintó para la iglesia de...», la versión signada podría entenderse como «el cuadro se encuentra en la iglesia de...». Esta pregunta generó muchas dudas en los participantes, y la mayoría de ellos titubearon entre dos opciones. Sus respuestas parecieron ser motivadas por deducciones, y no por haber identificado esa información en el vídeo. En este sentido, el informante 6 menciona: «He entendido que fue pintado dentro de una iglesia y que ahora está en una, pero, lógicamente, si ahora está en el Prado, imagino que la respuesta será que se pintó para la Iglesia; mi respuesta estaría entre la B y la C». Las respuestas dadas, que están distribuidas de manera equitativa entre las tres posibles opciones, no parecen arrojar luz sobre si los participantes prestaron más atención al subtítulo o a la traducción en LSE.

Respecto a la localización de la iglesia en la que se encontraba la pintura, cuestión nuevamente relacionada con la retención de datos, se preguntaba por el nombre y el signo de la ciudad cercana: Florencia. Es interesante destacar que el traductor solo utiliza el signo de Florencia, no deletrea su nombre y que, además, hace una amplificación (González-Montesino 2020b) o una adición estratégica: realiza el signo de Italia y, luego, ubica en ese espacio dónde se encuentra Florencia (aproximadamente, en el centro del país). La mitad de los participantes dio la respuesta acertada (los dos de la versión 2 y uno de la versión 3). La mitad restante refiere no recordarlo o no haberse fijado.

A continuación, comenzaba una serie de preguntas relativas a los temas que aparecen en la obra. Inicialmente se preguntaba por los temas principales situados en la parte superior de esta. En la signoguía se comentaban ambos temas de manera amplia y, a excepción de uno de los participantes que solo recordaba uno de los temas, el resto recordaba los dos. Después, se pasaba a preguntar por la relación entre ambos temas, siendo la respuesta correcta que era la aparición del pecado original y su purificación, gracias a la llegada de Cristo. Esta pregunta la respondió adecuadamente solo uno de los participantes, indicando lo siguiente: «A la izquierda se representa el mal, y a la derecha la “renovación”, la vida que mejora, la oportunidad que se da» (informante 2). El resto dio respuestas dispares. Por ejemplo, el informante 1 respondió: «El tema principal es que la Virgen está embarazada de Cristo». Además, dos de ellos respondieron que uno de esos temas estaba en el Antiguo Testamento y el otro en el Nuevo Testamento.

En relación con la descripción formal del cuadro, en la cuestión décima de este segundo bloque se les preguntaba sobre la información vertida en el vídeo acerca de los colores de la obra. En la signoguía se describían como fríos (azules y verdes), rodeando un conjunto de colores más cálidos que envuelven al ángel. Solamente

la mitad de los participantes dieron una respuesta correcta completa. La otra mitad se acercó a la respuesta correcta, pero con matices en lo que a la terminología utilizada se refiere, ya que sí que señalan que hay dos tipos de colores, pero no los identifican con colores fríos y cálidos. En este sentido, el informante 2 comenta: «Dice algo del verde, de un halo difuminado que rodea, de un marco... no sé más».

En el retablo, el autor incluyó una serie de elementos simbólicos, cuyo significado se aclaraba en la signoguía. Uno de ellos es la golondrina, símbolo mensajero en la Antigüedad, en Oriente Próximo. En el cuestionario se preguntaba por la especie de ave que se representa en la obra como símbolo mensajero. Debemos señalar que en LSE no existe un signo específico o que se utilice de forma extendida para este tipo de ave. Además, en la traducción a esta lengua no había información sobre de qué ave se trataba, ya que el profesional realizó una generalización (Hurtado 2001) y usó el signo de *ave*, sin aplicar a continuación el dactilológico como posible recurso para concretar el tipo y deletrear *golondrina*. La mitad de los participantes dio con la respuesta acertada, que únicamente se encontraba en los subtítulos y, por lo tanto, disponible solo para cuatro de ellos.

Entre las escenas bíblicas recogidas en el retablo, se describía la de la *Visitación*. Una de las preguntas pedía a los informantes que explicaran a qué se refería dicho término —que supone la visita de la Virgen María a su prima Isabel para decirle que está embarazada—. Atendiendo a las respuestas obtenidas en esta pregunta, vemos que es una de las que han obtenido un porcentaje más bajo de aciertos: solamente uno de los participantes ha dado la respuesta adecuada. La mitad de los participantes no ha entendido la información o no la recuerda (informante 5: «No me acuerdo, no me he quedado con los detalles»), y un tercio ha confundido la escena con otras que aparecen a lo largo del vídeo (informante 6: «El ángel va a visitar a la Virgen María para decirle que está embarazada de Cristo, se lo anuncia»).

Respecto a otra escena del cuadro, la expulsión de Adán y Eva del Paraíso, se les preguntaba una información que se incluía en la signoguía: cómo se suelen representar vestidos a estos dos personajes. Solo uno de los participantes, el informante 5, no dio una respuesta ajustada a lo solicitado. El resto ha respondido correctamente que desnudos y con una hoja de parra. El mismo porcentaje de aciertos anterior se ha dado en la pregunta catorce de este bloque del cuestionario, relativa al número de escenas que aparece en la parte inferior del cuadro. A continuación, se les preguntaba sobre la temática general de estas escenas y encontramos que dos tercios de los participantes respondieron correctamente que eran escenas de la vida de la Virgen. El resto da respuestas incorrectas, aunque con alguna conexión con la respuesta real; por ejemplo, el informante 5 señala «Vida y nacimiento de Jesús. También aparece María». Entre esas escenas se encuentra también la *Purificación* —la presentación de Cristo en el templo 40 días después de su nacimiento—, y en la pregunta dieciséis se les pedía una explicación de dicha escena. Solo un tercio de los participantes dieron la respuesta, mientras que el resto o no recordó la información, o contestó con conocimientos propios, pero sin dar la información contenida en la signoguía. En este sentido, el informante 2 menciona: «La purificación es un concepto religioso que tiene que ver con limpiar el pecado».

En el cuestionario se preguntaba también sobre la fecha de realización de la obra, y se daban tres posibilidades: 1430, 1420 y 1440. La mitad de los participantes acertó la respuesta correcta: 1420. A continuación, se les preguntó por algo que suele llevar normalmente el ángel y que en esta obra no lleva (información que se explicita en la signoguía). Solo un tercio recordó que era una espada de fuego.

Posteriormente, se pregunta que a quién visitaba la Virgen en una de las escenas. La mitad de los participantes supieron la respuesta correcta: su prima Isabel. Este nombre propio aparecía destacado en rojo en la V3. Dos de los informantes incluyeron en la respuesta dicho el nombre propio: uno había visto esta versión y el otro la versión con subtítulos en blanco (V2). El último solo mencionó su relación de parentesco. Los otros tres participantes parecen haber entendido mal la pregunta, ya que dos responden que fue al ángel, y uno a Dios.

En la última pregunta de este segundo bloque se les preguntaba sobre el elemento en esta obra que se considera excepcional. En el texto original se dice: «Además, el cuadro conserva su marco original, lo cual es una excepción». El traductor utilizó un signo polisémico para el término *excepción* (ver Imagen 7), signo que frecuentemente se utiliza con el significado de *original* o *raro*. Al no concretar el término con la vocalización —como sí trató de hacer en *retablo*—, el signo se puede entender de diferentes maneras. En este caso nos encontramos con otro de los porcentajes más bajos de aciertos: solamente una persona dio la respuesta correcta. Al tratarse de una de las

preguntas menos concretas de la batería, el resto de los participantes ha intentado recordar diferentes elementos que podrían considerarse excepcionales en esta obra y, o bien no han evocado el dato, o han dado respuestas heterogéneas, como, por ejemplo, «El contraste entre los colores claros y oscuros, y el rayo de luz que atraviesa» (informante 3) o «Lo original del cuadro es que tradicionalmente se representa a Adán y Eva vestidos con una hoja y en el cuadro llevan ropa» (informante 6).



Imagen 7. Signo polisémico utilizado por el traductor como equivalente de *excepción*

Fuente: Museo Nacional del Prado (2013). Elaboración propia

Recapitulando los datos de este segundo bloque, hemos observado que, por lo general, las preguntas de tipo memorístico relativas a nombres propios de personajes, lugares y fechas son unas de las que con más dificultades se han encontrado los participantes; en la mayoría de los casos, las respuestas correctas no llegaron al 50 %. Entre las preguntas que sí respondieron correctamente una mayoría se hallan aquellas relativas a temas más generales, tanto de tipo retentivo como de comprensión, como, por ejemplo, qué se menciona respecto a los colores en la obra pictórica, cuáles son los dos temas principales que salen en la parte superior de la obra, cuántas escenas aparecen en la parte inferior o sobre qué temática tratan estas escenas. En último lugar, las preguntas 6, 12 y 20 son las de menor número de aciertos, resueltas solamente por un participante, y consideramos que hacen referencia a conceptos más complejos o la información en el texto original y la traducción se presentaba de forma más confusa.

Es significativo que solo una de las preguntas sobre nombres propios esté entre las que fue resuelta correctamente por más de la mitad de los participantes. Es la pregunta relativa al signo establecido para el autor de la obra, cuando al comienzo del vídeo se nombra a Fra Angelico. Como ya mencionamos, cuando se traduce un nombre propio a LSE se debe deletrear cada letra con el alfabeto dactilológico. Las personas sordas suelen asignar un signo que caracterice a las personas para hacer alusión a ellas y evitar así el deletreo constante de sus nombres, facilitando la comprensión y la comunicación. En ocasiones, cuando estos signos hacen referencia a personajes relevantes a nivel social, cultural o histórico (políticos, artistas, filósofos, etc.), tales signos pueden ser conocidos y utilizados por una parte significativa de la comunidad sorda en cuestión. Sin embargo, en otras muchas ocasiones, estos signos personales se establecen de forma temporal, para permitir que un intercambio comunicativo más fluido. En el caso de una traducción a LSE, esta técnica sería una creación discursiva; es decir, se crea un signo que se utilizará a lo largo del texto para referirse a ese personaje, pero cuya validez y equivalencia con el nombre propio es efímera y solo será válida en ese discurso y contexto determinado. Como ya comentamos, en esta traducción se aplica esta técnica para Fra Angelico, después de que se haya utilizado un préstamo de la lengua origen deletreando el nombre con el alfabeto dactilológico. Es destacable que ninguno de los participantes supo responder a la pregunta de cómo se llamaba el autor de la obra; sin embargo, la mayoría de ellos recordó el signo creado para él, siendo probablemente la primera vez que habían visto dicho signo.

5.2. Papel de los subtítulos y su relación con la traducción a LSE

En relación con los subtítulos, el análisis de las respuestas del tercer bloque del cuestionario nos deja ver que estos actúan como complemento de la traducción a LSE, ya que así lo indican todos los participantes. Esto significa que, dado el perfil de los participantes, usuarios frecuentes de la LSE, estos prestan especialmente atención al contenido signado. Solo en determinadas ocasiones se dirigen a los subtítulos para asegurar su comprensión del contenido de la traducción signada, especialmente el relativo a nombres propios y a terminología sin un signo extendido o normalizado en la LSE. En este sentido, son esclarecedoras las palabras del informante 2:

Yo entiendo los subtítulos y lengua de signos de manera parecida. Si la lengua de signos no se entiende claramente, los subtítulos me ayudan. Depende de la persona que signe: si la persona que signa tiene mucha expresividad, usa bien el espacio, etc., con la lengua de signos basta; miro solo la lengua de signos. Depende de la sensación que me genere. La mejor situación es que la lengua de signos sea muy buena, y entonces solo preste atención a la lengua de signos. También depende de si los subtítulos están bien hechos o son poco claros. Para el dactilológico, mejor ver las palabras [en el subtítulo], se recuerdan mejor; pero para las historias en general, mejor la lengua de signos. Pero depende de la forma de la lengua de signos, que me atraiga o no.

En lo relativo a la traducción de nombres propios, tal y como se mencionó anteriormente, el deletreo de estos implica una transliteración y suele suponer una mayor dificultad para la comprensión, ya que las diferentes configuraciones manuales asignadas a cada letra del alfabeto se suceden de manera rápida. Por ello, parece que el uso de subtítulos facilita el acceso y la memorización de este tipo de información, tal y como afirmaron algunos de los participantes en sus reflexiones finales.

Los subtítulos los suelo utilizar más en relación con la comprensión de los nombres, pero al final los he recordado mal. El deletreo no lo sigo; los subtítulos son más visuales y me ayudan. Por ejemplo, sobre el tema del retablo, el clasificador puede tener muchos significados: es un signo neutro. Al mirar en los subtítulos la palabra *retablo* es cuando he pillado el significado (informante 6).

Respecto a la terminología sin equivalente léxico en LSE, debemos recordar que esta es una lengua minoritaria y que ha sido minorizada en nuestro país a lo largo de la historia (Esteban y Ramallo 2019; Barberá *et al.*, 2019). Su reciente reconocimiento oficial, mediante la Ley 27/2007, implica que su proceso de normalización está prácticamente en sus inicios. Esto, unido al hecho de que históricamente las personas sordas han tenido menos oportunidades para formarse y trabajar en los mismos ámbitos que las personas oyentes, dadas las barreras comunicativas y de acceso a la información impuestas por la sociedad mayoritaria, hace que parte del vocabulario especializado no se haya creado todavía (Jiménez *et al.*, 2012) o no se haya extendido su conocimiento y uso entre la población usuaria de la LSE (Pérez 2014).

En esta signogúa, como hemos visto, hay términos técnicos del ámbito artístico que se han traducido con expresiones más genéricas —utilizando la técnica de generalización (Hurtado 2001)— o utilizando un tipo de préstamo de la lengua oral mediante la vocalización simultánea (González-Montesino 2020b). Un ejemplo lo tenemos con *retablo*, que fue traducido por un término más genérico y con un clasificador predicativo que suele utilizarse para cualquier obra de arte con formato rectangular. Aquellos participantes que no prestaran atención al subtítulo en ese momento, el término concreto habrá pasado desapercibido. En relación con este tipo de tecnicismos, el informante 1 señala: «El uso de subtítulos depende de cada persona sorda, pero para el ámbito artístico, con terminología específica, el subtítulo ayuda, siempre que sea como complemento a la lengua de signos». Sin embargo, el uso del subtítulo va a estar siempre condicionado por el dominio de la lengua oral que tenga cada persona sorda y sus preferencias lingüísticas. Por ejemplo, la informante 5 afirma:

Prefiero la lengua de signos. Me gusta más. Hay personas que les benefician los subtítulos, pero a mí me ayuda más el uso del espacio. Hay muchas palabras de los subtítulos que no conozco y pierdo información, como, por ejemplo, el nombre del cuadro, el tipo de soporte, etc. Es vocabulario que no conozco porque hace mucho que lo estudié. Si dominas el vocabulario artístico es más fácil apoyarte en los dos recursos, pero en mi caso me resulta más fácil entender en lengua de signos.

Pero no solo se encuentran generalizaciones en la traducción de terminología especializada, sino también en términos de uso más habitual, sin un signo extendido entre toda la comunidad signante. Un ejemplo es el caso ya mencionado de *golondrina*, que fue traducido a LSE simplemente como *ave*. El traductor podría haber especificado el tipo de ave mediante el alfabeto dactilológico, utilizando como técnica el préstamo (González-Montesino 2020b). Sin embargo, optó por una generalización (Hurtado 2001). Si el usuario de la signogúa quiere tener la información al completo, debe recurrir a la lectura del subtítulo, pero, para ello, debe ser consciente de

que hay una información más específica del texto en formato escrito y no en la versión signada.

La multimodalidad propia de las signoguías supone la simultaneidad de subtítulos y discurso signado, lo cual obliga al usuario sordo a dirigir su atención a una u otra fuente informativa. En relación a este aspecto, uno de los participantes comentó que, en ocasiones, al estar pendiente principalmente de la LSE, una vez identificaba en este discurso que con el subtítulo podría completar la información solían ocurrir dos cosas: o bien esa información subtitulada ya no estaba disponible, o bien el término en cuestión terminaba desapareciendo al invertir mucho tiempo en buscarlo. Esto denota una dificultad para prestar atención simultáneamente al discurso signado y a los subtítulos, ya que ambos son percibidos por el mismo sentido y requieren niveles significativos de atención. Asimismo, este hecho señala que ante un formato audiovisual que combina discurso signado y subtulado, el espectador establece prioridades y su atención se vuelca en la lengua con la que se siente más cómodo —en este caso la LSE—, recurriendo a la otra lengua cuando identifica una necesidad de ampliar o contrastar información.

En cuanto al formato de los subtítulos, como ya se mencionó, el vídeo original combinaba el discurso en LSE con un subtulado de color blanco en el que algunos nombres propios se destacaban en rojo. De las diferentes versiones que se presentaron a los participantes del estudio, en dos de ellas no se incluyó el subtítulo con términos destacados en otro color: en la V1 no había subtítulos, y en la V2 todo el texto subtulado era de color blanco. Los resultados alcanzados en este estudio parecen señalar que el formato de la V3 no supuso un cambio significativo en lo relativo al impacto que tuvo sobre la atención prestada a esos términos respecto a los participantes que vieron la V1 y la V2, ya que en sus respuestas no se observa una mejora en la retención de dicha información con respecto a estos últimos. De hecho, incluso esta diferencia de color en nombre propios pasó desapercibida para alguno de ellos: «No me he dado cuenta de los colores del subtulado» (informante 3). De todos modos, debemos ser cautos con esta conclusión ya que, como se mencionó anteriormente, este es un estudio de caso exploratorio y la muestra de participantes es limitada.

6. Conclusiones

En los últimos años, y aunque queda mucho trabajo por hacer (Raffi 2017), se ha asistido al desarrollo e implantación de dispositivos audiovisuales multimedia en un número significativo de museos nacionales e internacionales, con el fin de que sus exposiciones y colecciones sean completamente accesibles para todos sus visitantes, entre ellos, las personas con diversidad funcional auditiva. Las signoguías, como recurso portátil que fomenta su autonomía y facilita el acceso a los contenidos museísticos a este colectivo, se han convertido en una herramienta esencial no solo para que los museos cumplan con su finalidad social de difusión del conocimiento, sino que en sí mismas vienen a sumar en la lucha por una sociedad más justa y equitativa para todos, más allá de dictámenes legislativos.

Las modalidades de la denominada traducción e interpretación accesibles se están erigiendo en procesos y productos imprescindibles en diferentes ámbitos de aplicación, entre los que se encuentra el arte y la cultura. La audiodescripción para personas con discapacidad visual, la adaptación textual para individuos con diferentes necesidades e intereses, el subtulado para personas sordas y con discapacidad auditiva oralistas, o la traducción e interpretación de lengua de signos para las personas sordas signantes son esas modalidades traductológicas que están permitiendo que el museo, como entorno y situación comunicativa multimodal, sea cada vez más comprensible y practicable para *todas* las personas (Jiménez *et al.*, 2012; Soler 2013; Soler *et al.*, 2014). Sin embargo, la heterogeneidad que caracteriza a las personas sordas o con discapacidad auditiva hace que en el diseño de las signoguías museísticas se deban tener en cuenta sus necesidades lingüísticas y comunicativas. Trabajos como los de Chin y Reich (2006) y Goss *et al.* (2015) permiten acercarnos a las necesidades de este colectivo y conocer sus preferencias a la hora de disfrutar de una experiencia museística plena.

De acuerdo con Pérez (2014) en que la traducción interlingüística puede no ser suficiente para lograr que las signoguías resuelvan la accesibilidad plena en el ámbito museístico, en este estudio exploratorio nos propusimos analizar el grado de comprensión y de retención de información que podía alcanzar un grupo de personas sordas signantes del contenido de uno de estos dispositivos multimedia, así como determinar el papel que tiene el subtulado a la hora de facilitar, o no, el acceso a dicho contenido. Mediante un estudio de caso, de corte

experimental, se ha constatado la preferencia por la traducción en lengua de signos como vehículo principal de acceso al contenido por parte de las personas sordas signantes. En general, el grado de comprensión de la información alcanzado es adecuado, aunque se observan dificultades con contenidos más abstractos y a la hora de evocar fechas o nombres propios de personajes y de lugares —no así cuando existe un signo establecido para estos—. En cuanto al papel del subtítulo, y si el formato de este influye o no en facilitar la comprensión, los participantes señalan la importancia de contar con esta información escrita como apoyo a la traducción signada, especialmente en el caso de términos para los que no existe un equivalente unívoco en la lengua de signos. Sin embargo, parece que esta ayuda no es suficiente cuando la información hace referencia a nombres y fechas, incluso aunque estos aparezcan en otro color. La cantidad de información visual (escrita y signada) presentada de forma paralela parece que supone en ciertos momentos y para algunas personas un problema añadido.

Por tanto, la simultaneidad del contenido signado y escrito y cómo afecta a los procesos atencionales y de comprensión de las personas sordas signantes es un aspecto por estudiar en mayor profundidad en un futuro. Cabría preguntarse si para personas sordas signantes es más apropiado incorporar únicamente por escrito algunas palabras clave susceptibles de no ser comprendidas en la traducción signada, como topónimos, antropónimos, fechas o tecnicismos. Además, podría ser relevante analizar qué lugar de la pantalla tienen que ocupar dichas palabras para facilitar su lectura sin que la mirada del usuario se desvíe mucho de la información signada. De cara a un futuro, consideramos esencial plantearse un grupo control y también tener en cuenta una serie de variables a la hora de seleccionar una muestra más amplia, como los hábitos de uso y preferencias en el empleo de los subtítulos, el grado de conocimiento previo y de exposición al arte, a la cultura religiosa o, incluso, al arte medieval, etc. Por último, sería recomendable realizar este estudio con personas normoyentes para determinar si existen diferencias significativas con las personas sordas signantes en el grado de comprensión y retención de la información logrado.

Aun siendo conscientes de las limitaciones propias de este trabajo —por el número de informantes que ha participado, las restricciones temporales y técnicas con las que hemos contado y, sobre todo, porque sus resultados no son extrapolables al ser un estudio de caso exploratorio—, consideramos que los resultados alcanzados pueden contribuir en un avance hacia la mejora del diseño de las signoguías para personas sordas signantes y, de esta manera, facilitarles una mejor accesibilidad y comprensión de los museos como eventos comunicativos multimodales.

Bibliografía:

- Barberà, G., Cedillo, P., Frigola, S., Gelpí, C., Quer, J. y Sánchez-Amat, J. (2019). Sign languages as resilient endangered languages. En M. Barreras y C. Ferrerós (Eds.), *Transmissions: estudis sobre la transmissió lingüística* (pp. 79-100). Eumo. <http://hdl.handle.net/10230/42162>
- Chica, A. J. (2020). Impresiones sobre el estado de la accesibilidad al Patrimonio. Introducción a la lectura. En A. J. Chica y S. Martínez (Eds.), *Acceso al patrimonio cultural, científico y natural: Contribuciones desde la Traductología* (pp. 9-18). Ediciones Tragacont.
- Chin, E. y Reich, C. (2006). 'Life in translation': Addressing deaf visitors in museums with an American Sign Language (ASL) multimedia tour. National Center for Technological Literacy. Museum of Science [Archivo PDF]. https://rgio.org/pigas_wes_ve.pdf
- Constitución Española. Boletín Oficial del Estado, núm. 311, 29 de diciembre de 1978. <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1978-31229>
- Convención de los Derechos de las Personas con Discapacidad, 13 de diciembre de 2006. <https://www.un.org/esa/socdev/enable/documents/tccconvs.pdf>
- Costello, B., Fernández, J., Villameriel, S. y Mosella, M. (2012). Una lengua sin nativos: consecuencias para la normalización. En *Estudios sobre la lengua de signos española. III Congreso Nacional de la lengua de signos española. Hacia la normalización de un derecho lingüístico y cultural* (pp. 371-388). UNED/CNSE.
- Esteban, M. L. y Ramallo, F. (2019). Derechos lingüísticos y comunidad sorda: claves para entender la minorización. *Revista de Estudios de Lenguas de Signos REVLES: Aspectos lingüísticos y de adquisición de las lenguas de signos*, 1, 20-52. <http://www.revles.es/index.php/revles/article/view/19>
- Fernández-Bermejo, M. (5 de octubre de 2012). ¿Qué es una signoguía? *Accesibilidad Universal*. <http://periodico.laciudadaccesible.com/portada/opinion-laciudadaccesible/item/2032-que-es-una-signoguia>
- Fundación CNSE para la Supresión de las Barreras de Comunicación (2009). *Accesibilidad a la cultura para personas sordas a través de las nuevas Tecnologías* [presentación de diapositivas]. <http://www.cesya.es/amadis09/Documentos/MesaRedonda2-1.pdf>
- Fundación CNSE para la Supresión de las Barreras de Comunicación (2013). *Guía de accesibilidad para personas sordas en las industrias culturales*. Fundación CNSE [Archivo PDF]. http://www.fundacioncnse.org/pdf/Guia_accesibilidad_industrias_culturales_personas_sordas_def.pdf
- Fundación CNSE para la Supresión de las Barreras de Comunicación (2014). *SignARTE* (1.0.20) [Aplicación móvil]. Google Play. <https://play.google.com/store/apps/details?id=tresandroides.signarteyhl=esyl=US>
- González-Montesino, R. H. (2020a). Patrimonio cultural signado: un análisis de las técnicas de traducción. En A. J. Chica y S. Martínez (Eds.), *Acceso al patrimonio cultural, científico y natural: contribuciones desde la Traductología* (pp. 75-90). Ediciones Tragacont.
- González-Montesino, R. H. (2020b). Accesibilidad y patrimonio: especificidades de la traducción de signoguías culturales a

- una lengua de señas. *Lenguaje*, 48(2), 196-224. <https://doi.org/10.25100/lenguaje.v48i2.8953>
- Goss, J., Iacovelli, S., Kunz-Kollmann, E. y Reich, C. (2015).** *Including visitors who are d/Deaf or Hard of Hearing: Implications for the Museum of Science* [Archivo PDF]. https://www.informalscience.org/sites/default/files/2015-04-17_2015_Including_Visitors_who_are_Deaf_or_Hard_of_Hearing.pdf
- Haualand, H. y Allen, C. (2009).** *Deaf people and Human Rights*. World Federation of the Deaf y Swedish National Association of the Deaf [Archivo PDF]. <https://www.rasit.org/files/Deaf-People-and-Human-Rights-Report.pdf>
- Hurtado Albir, A. (2001).** *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Cátedra. <https://doi.org/10.1075/babel.51.2.07rod>
- Instituto Nacional de Estadística (2008).** *Encuesta sobre Discapacidades, Autonomía personal y situaciones de Dependencia 2008*. https://www.ine.es/dyns/INEbase/es/operacion.htm?c=Estadistica_Cyid=1254736176782ymenu=resultadosysecc=1254736194716y-idp=1254735573175
- Jiménez, C., Seibel, C. y Soler, S. (2012).** Museos para todos: la traducción e interpretación para entornos multimodales como herramienta de accesibilidad universal. *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, (4), 349-383. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2012.4.15>
- Kusters, A., De Meulder, M. y O'Brien, D. (2017).** Innovations in Deaf Studies. Critically mapping the field. En A. Kusters, M. De Meulder y D. O'Brien (Eds.), *Innovations in Deaf Studies: The role of deaf scholars* (pp. 1-56). Oxford University Press.
- Kyle, F. E. y Cain, K. (2015).** A comparison of deaf and hearing children's reading comprehension profiles. *Topics in Language Disorders*, 35, 144-156. <https://doi.org/10.1097/TLD.0000000000000053>
- Ladd, P. (2003).** *Understanding Deaf Culture: In search of Deafhood*. Multilingual Matters. <https://doi.org/10.21832/9781853595479>
- Lambertucci, C. (14 de junio de 2018).** La cultura se ha quedado en 'mute'. *El País*. https://elpais.com/politica/2018/05/18/actualidad/1526657086_540072.html
- Ley 16/1985, de 25 de junio**, del Patrimonio Histórico Español. *Boletín Oficial del Estado*. núm. 155, de 29 de junio de 1985.
- Ley 27/2007, de 23 de octubre**, por la que se reconocen las lenguas de signos españolas y se regulan los medios de apoyo a la comunicación oral de las personas sordas, con discapacidad auditiva y sordociegas. *Boletín Oficial del Estado*. núm. 255, de 24 de octubre de 2007.
- Liao, M. H. (2018).** Museums and the creative industries: The contribution of Translation Studies. *The Journal of Specialised Translation*, 29, 45-62. https://jostrans.org/issue29/art_liao.pdf
- Martín, J. y Nieto, M. J. (2012).** Lengua de signos española: un idioma clave en el acceso de las personas sordas a los bienes culturales. En *Estudios sobre la lengua de signos española. III Congreso Nacional de Lengua de Signos Española. Hacia la normalización de un derecho lingüístico y cultural* (pp. 155-165). UNED.
- Moreno, A. (2000).** *La comunidad sorda: aspectos psicológicos y sociológicos*. Fundación CNSE para la Supresión de las Barreras de Comunicación.
- Munoz-Baell, I. M. y Ruiz, M. T. (2000).** Empowering the deaf. Let the deaf be deaf. *Journal of Epidemiology y Community Health*, 54, 40-44. <http://doi.org/10.1136/jech.54.1.40>
- Museo Nacional del Prado (17 de octubre de 2013).** *Signoguía - La Anunciación - Fra Angelico* [video]. YouTube. <https://youtu.be/ljs0rECavDA>
- Museo Nacional del Prado (29 de enero de 2020).** *El Museo Nacional del Prado recibe el Premio Cermi en la categoría Accesibilidad Universal-Fundación Vodafone España*. <https://www.museodelprado.es/actualidad/noticia/el-museo-nacional-del-prado-recibe-el-premio/65fb7b62-9230-857c-7e81-bdbdb404fe28?searchMeta=premio%20%20cermi>
- Murray, J. J. (2015).** Linguistic human rights discourse in deaf community activism. *Sign Language Studies*, 15(4), 379-410. <http://doi.org/10.1353/sls.2015.0012>
- Nikolarazi, M., Kanari, C. y Marschark, M. (2020).** Tickets for the inclusive museum: Accessible opportunities for nonformal learning by deaf and hard of hearing individuals. En M. Marschark y H. Knoors (Eds.), *The Oxford handbook in deaf studies in learning and cognition*. Oxford University Press. <http://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190054045.001.0001>
- Núñez, M. (2012).** Accesibilidad a la cultura. *Autonomía personal, A fondo*, n° 6. Instituto de Mayores y Servicios Sociales (Imsero) [Archivo PDF]. https://autonomiapersonal.imsero.es/InterPresent1/groups/revistas/documents/binario/rap6afondo_accesocultura.pdf
- Pérez, S. (2014).** Educación artística y patrimonial para la percepción, comprensión y reflexión del colectivo sordo en el ámbito museal. Estudio de casos evaluativo [Tesis doctoral, Universidad de Valladolid]. <https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/6998/TESES585-141103.pdf?sequence=1yisAllowed=y>
- Raffi, F. (2017).** Access to Cultural Spaces (FACS): Mapping and evaluating museum access services using mobile eye-tracking technology. *Ars Aeterna*, 9(2), 18-38. <https://doi.org/10.1515/aa-2017-0007>
- Real Decreto Legislativo 1/2013, de 29 de noviembre**, por el que se aprueba el Texto Refundido de la Ley General de derechos de las personas con discapacidad y de su inclusión social. *Boletín Oficial del Estado*. núm. 289, de 3 de diciembre de 2013.
- Ruiz, B., Pajares, J. L., Utray, F. y Moreno, L. (2011).** Design for All in multimedia guides for museums. *Computers in Human Behavior*, 27(4), 1408-1415. <https://doi.org/10.1016/j.chb.2010.07.044>
- Soler, S. (2013).** *La traducción accesible en el espacio multimodal museográfico* [Tesis doctoral, Universidad de Córdoba]. <https://helvia.uco.es/bitstream/handle/10396/11512/2013000000865.pdf?sequence=1yisAllowed=y>
- Soler, S., Luque, O., Rodríguez, G. y Asociación Kaleidoscope (2-4 de mayo de 2014).** *El museo para todos: una panorámica de los servicios accesibles ofrecidos para visitantes con diversidad funcional sensorial* [Póster]. II Congreso Internacional de Educación y Accesibilidad: Museos y patrimonio. Huesca. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.15225.98400>
- Torres, S. y Santana, R. (2005).** Reading levels of Spanish deaf students. *American Annals of the Deaf*, 150(4), 379-387. <http://dx.doi.org/10.17955/tvr.108.1.600>
- Vermeulen, A., van Bon, W., Schreuder, R., et al. (2007).** Reading comprehension of deaf children with cochlear implants. *Journal of Deaf Studies and Deaf Education*, 12(3), 283-302. <https://doi.org/10.1093/deafed/enm017>

Anexo 1: Batería de preguntas del segundo bloque del cuestionario

1. ¿Cuál es el título de la obra pictórica?	
2. ¿Cuál es el nombre del autor de la obra pictórica?	
3. ¿Cuál es el signo del autor de la obra pictórica?	
4. El formato de esta obra de arte:	a. Es un lienzo b. Es un retablo c. Esa información no se especifica en el video
5. Uno de los nombres por el que se conoce al autor de la obra pictórica es:	a. Giovanni di Marco b. Giovanni da Brunetti c. Giovanni da Fiesole
6. Esta pintura:	a. Se pintó dentro de una iglesia b. Ahora está dentro de una iglesia c. Fue pintada para la Iglesia
7. ¿Cerca de qué ciudad está la iglesia de San Domenico en Fiesole? Nombre y signo	
8. ¿Cuáles son los dos temas principales que salen en la obra (en la parte superior)?	
9. ¿Cuál es la relación entre los dos temas principales?	
10. ¿Qué se menciona respecto a los colores en la obra pictórica?	
11. ¿Qué especie de ave se representa en la obra como símbolo mensajero?	
12. ¿Cómo explica el video qué es la visitación?	
13. ¿Cómo se suele representar vestidos tradicionalmente a Adán y Eva?	
14. ¿Cuántas escenas aparecen en la parte de abajo?	
15. ¿Sobre qué temática tratan estas escenas?	
16. ¿Cómo explica el video qué es la purificación?	
17. ¿En qué década se realizó la obra?	a. 1430 b. 1420 c. 1440
18. ¿Qué suele llevar el ángel y que en esta obra no lleva?	
19. ¿A quién visita la Virgen María?	
20. ¿Qué es una excepción en esta obra pictórica?	

Film mit Untertitel für Hörgeschädigte in Spanien. Eine Korpus-Studie

Film with SDHoH in Spain: a Corpus Study

Silvia Martínez Martínez
 Universidad de Granada
 smmartinez@ugr.es
 Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0388-4035>

Linus Jung
 Universidad de Granada
 ljung@ugr.es
 Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9356-8575>

Recibido: 03/12/2020
 Aceptado: 15/02/2021
 DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/mAGAzin.2019.i27.05>

E

inführung

Der technologische Fortschritt macht vor nichts halt. In jedem Haushalt finden sich Produkte aus der audiovisuellen Multimedia-Branche. Der letzte Jahresbericht des *Sector de Contenidos Digitales en España* (ONTSI 2019: 51) verweist darauf, dass der Kino- und Videobereich seine Filmproduktion in den letzten zehn Jahren um 50 % steigern konnte, wobei besonders die Produktion von Filmserien für Internetportale signifikant zunahm.

Der Konsum von audiovisuellen Unterhaltungsmedien hat sich zu einer der wichtigsten und häufigsten Freizeitaktivitäten der aktuellen Gesellschaft entwickelt, vor allem unter den jüngeren Nutzern. Gerade dadurch nimmt seine soziale Bedeutung zu, was sich auch darin zeigt, dass immer mehr audiovisuelle Produkte auf den Markt kommen, welche die Bedürfnisse von Menschen mit einer visuellen oder auditiven Behinderung berücksichtigen.

Dies besagt gleichzeitig, dass unsere Gesellschaft der UN-Behindertenrechtskonvention von 2006 langsam, aber sicher Taten folgen lässt, indem alle Fernsehprogramme, Theateraufführungen und jede Art von kulturellen Veranstaltungen für Menschen mit einer Behinderung barrierefrei sein müssen.

Es lassen sich nun drei audiovisuelle Modalitäten der Barrierefreiheit unterscheiden: die Audiodeskription für Personen mit einer visuellen Behinderung sowie die Gebärdensprache und Untertitel für Personen mit einer auditiven Behinderung (Díaz-Cintas 2007: 14-15). Von diesen drei interessiert uns in diesem Artikel vor allem der Einsatz von Untertiteln, denn diese gehören zur intersemiotischen Übersetzung, wenn es darum geht, mittels einer multimodalen Übersetzung schriftlich zu kodieren, was z. B. in einem Film akustisch wahrnehmbar ist.

Wenn sich jetzt nun allgemein ein Bewusstsein dafür feststellen lässt, dass die Medienprodukte barrierefrei sein sollten, so muss man leider auch erkennen, dass sich die Sorge um die Produktqualität hinsichtlich der Barrierefreiheit nicht in anerkannten Mindestanforderungen oder Standards zeigt. Noch ist man auf der Suche nach Analysemodellen, die dabei helfen könnten, diese sozialen, kulturellen und technologischen Herausforderungen zu meistern. In den letzten Jahren wurden immer wieder Studien durchgeführt, die analysieren, wie die Dialoge und die Geräuschkulissen eines Films z. B. in den Untertiteln für auditiv Behinderte wiedergegeben und gestaltet werden. Meist handelt es sich dabei um Fallstudien ohne ein repräsentatives Korpus (Kalantzi 2008) oder die Analyse eines etikettierten Korpus einiger Serienepisoden im *streaming* (Allés Dopico 2018; Martínez-Martínez

Zusammenfassung:

Dieser Artikel untersucht, wie Filme in Spanien für Hörgeschädigte Untertitelt werden. Bei einem Korpus von 30 Filmen beruht unsere Untersuchungsmethode auf einem System semantischer Etikettierung, das zwei unterschiedliche Aspekte herauszuarbeiten versucht (Martínez-Martínez 2015). Vorallem geht es um die Frage, welche akustischen Elemente in der intersemiotischen Übersetzungspraxis als Wörter wiedergegeben werden und welche Übersetzungstechniken dabei zum Einsatz kommen. Dabei fällt auf, dass die akustischen Elemente nicht nur unterschiedlich intersemiotisch übersetzt werden, sondern es auch keine direkte Verbindung zwischen akustischem Element und angewandter Übersetzungstechnik gibt. Beide Phänomene dürften auf einem fehlenden Konsens beruhen. Offensichtlich wäre eine offene Debatte zwischen Translationswissenschaftlern und professionellen Übersetzern erforderlich, die epistemologische, theoretische und methodologische Fragestellungen diskutiert, um letztendlich den komplexen Übersetzungsprozess zwischen zwei semiotisch differenzierten, mit eigenen grammatikalischen und funktionalen Strukturen versehenen Kommunikationsmedien genauer zu erfassen und beschreiben zu können.

Schlagwörter: Korpus, Etikettierung, akustische Elemente, Übersetzungstechniken, Untertitelung für Hörgeschädigte.

Abstract:

This article examines how films are subtitled for hearing impaired people in Spain. With a corpus of 30 films, our research method is based on a system of semantic tagging that aims to highlight two different aspects (Martínez-Martínez 2015): the acoustic elements that are reproduced as words in this intersemiotic translation practice and the translation techniques that are used. It is noticeable that the acoustic elements are not only translated differently intersemiotically, but that there is also no direct connection between the acoustic element and the applied translation technique. Both phenomena are probably based on a lack of consensus. Obviously, an open debate between translation scholars and professional translators would be necessary, where epistemological, theoretical and methodological issues could be discussed in order to precisely describe and understand the complex translation process between two semiotically differentiated communication media, each with its own grammatical and functional structures.

Keywords: Corpus, tagging, acoustic elements, translation techniques, SDHoH.

2020). Zwar gibt es schon einige Korpus-Studien zu unserem Thema (Martínez-Martínez 2015; Pessoa de Nascimento 2017; Jiménez-Hurtado & Martínez-Martínez 2018), aber dennoch liegt noch ein weiter Weg vor uns, wenn wir unseren Studien eine solide wissenschaftliche Grundlage geben wollen.

Wir verfolgen nun in diesem Artikel mehrere Ziele. Zum einen analysieren wir ein Korpus von 30 Filmen mit Untertiteln für Personen mit einer auditiven Behinderung und fragen danach, wie die drei wichtigsten Elemente des Soundtracks, nämlich Musik, Dialoge und Geräusche, in den Untertiteln wiedergegeben wurden. Uns erscheint es als besonders wichtig und aufschlussreich, wenn man Untertitel nach homogenen Standards für Personen mit auditiver Behinderung erstellen möchte, dass die Herkunft der Geräusche klassifiziert wird. Damit lässt sich erkennen, ob vorzugsweise die Geräuschquelle einfach genannt oder ob das Geräusch an sich definiert wird. In einem zweiten Schritt untersuchen wir, welche Übersetzungsstrategien und -techniken bei den Geräuschen auf Grund ihrer vorhergehenden Klassifizierung verwendet wurden. Unser drittes Ziel besteht darin, aus den zwei vorher genannten Analysen Schlussfolgerungen aus diesem Übersetzungsprozess zu ziehen, um eine homogene und standardisierte Qualitätsbeschreibung von Untertiteln für Personen mit einer auditiven Behinderung erstellen zu können.

Bevor wir die beiden genannten Analyseschritte und deren Resultate vorstellen, fassen wir kurz die Entwicklung und Geschichte der Untertitelung für Hörbehinderte in Spanien zusammen, erklären, wie unser Filmkorpus zusammengestellt wurde und wie unser Etikettierungssystem funktioniert.

2. Die Situation der Untertitelung für Gehörlose und Hörgeschädigte in Spanien

Audiovisuelle Texte für Gehörlose oder für Hörgeschädigte zugänglich zu machen, hat schon eine lange Tradition (Bravo 2011: 38; Carmona 2014: 8). Die ersten Versuche reichen in die 70er Jahre zurück, als in den USA die sogenannten *Closed Captions* (CC) zum Einsatz kamen (Izard 2001: 169). Dennoch setzte sich dieses System erst im Laufe der 90er Jahre in den verschiedenen Anwendungsbereichen durch. So wurden in Spanien die ersten Untertitel für Gehörlose und Hörgeschädigte (UGH) erst 1990 produziert. Nach Díaz-Cintas (2008: 162) entstand die UGH für das Fernsehen im Jahr 1979 in Großbritannien, als die BBC einen Dokumentarfilm über taube Kinder mit dem Titel *Quietly in Switzerland* sendete, wobei die Technologie Ceefax verwendet wurde. Seither werden Programme regelmäßig mit Untertiteln ausgestrahlt.

Im Unterschied zu Ländern wie Großbritannien und den USA, wo die UGH schon in den 70er Jahren zur Anwendung kam, ist die Geschichte der UGH in Spanien jüngerer Datums. Pereira (2005: 164) weist darauf hin, dass die ersten UGH im Jahr 1990 im katalonischen Fernsehen *Televisió de Catalunya* (TV3) gezeigt wurden und dabei jedoch nur Programme zeitversetzt übersetzt wurden (Díaz-Cintas 2005: 17). Ein paar Monate später begann das spanische Fernsehen *Televisión Española* (TVE) für ganz Spanien mit Untertiteln zu senden und in wenigen Jahren steigerte sich der Anteil von Programmstunden mit UGH. Im Laufe der 90er Jahre folgten auch die restlichen spanischen Fernsehsender (Pereira & Lorenzo 2006: 651). So begann *Telecinco* 1997 mit der UGH und baute von Jahr zu Jahr das Angebot an Sendungen mit UGH zu verschiedenen Uhrzeiten und über unterschiedlichste Themen aus. Das andalusische Fernsehen *Canal Sur* folgte ein Jahr später, das baskische Fernsehen *Euskal Telebista* 1999; *Antena 3* und *Cartoon Network* im Jahr 2000, *Tele Madrid* und *Canal Nou* im Jahr 2002 und *Disney Chanel* 2003 (Pereira & Lorenzo 2006: 651; Orero *et al.*, 2007: 34; Díaz-Cintas 2008: 161).

Neben Teletext finden heutzutage Gehörlose und Hörgeschädigte Zugang zu Filmprodukten durch spezielle Videoausgaben und einem breiten DVD-Angebot, das seit den 90er Jahren ständig gewachsen ist sowohl mit Untertitel für Normalhörer als auch mit UGH (Díaz-Cintas 2008: 161-162; Sanz 2009: 55), wie z. B. in der seit 15 Jahren bestehenden *Videoteca subtitulada para personas sordas* (Videothek mit UGH), die auf eine Initiative der Gehörlosenorganisation FIAPAS (Confederación de Familias de Personas Sordas) zurückgeht. Das CESyA (Centro Español del Subtitulado y la Audiodescripción / Spanisches Zentrum für Untertitelung und Audiodeskription) richtete eine Web-Anwendung ein, die spezielles Material für Gehörlose und Blinde anbot. Auch wenn dabei das Ziel angestrebt wird, 100 % der Filme mit Untertiteln zu versehen, kommt es jedoch leider oft zu einem bedauerndswerten Qualitätsverlust.

Zweifellos stellt die Veröffentlichung der spanischen Norm UNE 153010 (2003), die im Jahr 2012 verbessert und neu herausgegeben wurde, einen Wendepunkt in der Standardisierung der UGH dar. Deren Beachtung erscheint mehr als notwendig, da es bis heute anscheinend weder eine Organisation noch eine allgemeine Richtlinie gibt, die sich für Mindeststandards in der Qualität bei der UGH aussprechen. Einige Unternehmen verwenden ihre eigenen internen Vorschriften, die manchmal überhaupt nichts mit der besagten UNE-Norm zu tun haben und die nicht konsequent angewendet werden, wobei es dann dazu kommen kann, dass eine Lesegeschwindigkeit vorausgesetzt wird, die man unmöglich einhalten kann und die darüber hinaus Rechtschreibfehler und zusammenhanglose Untertitel aufweisen (Peña 2009: 67-68; Ruíz *et al.*, 2013: 71).

Allerdings hat die besagte Norm dazu beigetragen, z.B. Farben systematisch zur Identifizierung von Filmfiguren zu benutzen oder die Übersetzung von Geräuscheffekten auf einem bestimmten Platz des Bildschirms zu platzieren. Mit diesen Strategien lassen sich auch gewisse Aspekte der Beschreibung von akustischen Elementen eines Films vereinheitlichen und so z.B. die kognitive Anstrengung von Gehörbehinderten beim Lesen der Untertitel genauer erfassen. Dennoch stehen zu diesem Thema noch weitere Studien im Stile von Cuéllar Lázaro (2018: 61) aus, um beurteilen zu können, ob die ausgewählten Parameter der besagten Norm den gestellten Ansprüchen genügen.

3. Der Übersetzungsprozess der UGH oder wie übersetzt man den Ton?

All das zuvor Gesagte macht deutlich, dass es bei einer wissenschaftlich tiefergehenden Untersuchung darauf ankommt zu zeigen, worum es eigentlich geht, wenn unterschiedliche Ton- und Klangphänomene für Personen übersetzt werden sollen, die nicht hören können oder dabei Schwierigkeiten haben. Der Ausgangspunkt dafür ist die klare Festlegung des Studienobjektes, um dann seine epistemologischen Charakteristiken untersuchen zu können. In diesem Zusammenhang sehen wir den Ausgangstext (AT) als einen multidimensionalen und multisemiotischen Makrotext an, der auch die besagten audiovisuellen Texte umfasst.

Pedersen (2011: 12) definiert die Untertitel oder *Closed Captions* (CC) als eine Modalität, die drei Übersetzungstypen in Anlehnung an Jakobson (1959: 234) mit einschließt: die intralinguistische, die eine mündliche sprachliche Äußerung in eine schriftliche derselben Sprache transkribiert; die interlinguistische, die diese Übertragung in eine andere Sprache als der im Film gehörten vornimmt, und die intersemiotische, die Toneffekte verschriftlicht, wie z. B. "es klopft an der Tür", um zu gewährleisten, dass ein Film von Gehörlosen und Hörgeschädigten verstanden werden kann. Trotz der Unterschiede, die es zwischen den Untertiteln für Normalhörende und für Gehörlose und Hörgeschädigte gibt, hat man historisch gesehen mehr die Gemeinsamkeiten betont als eben die Unterschiede. Natürlich trifft es zu, dass beide in einem audiovisuellen Medium verwendet werden, wobei sie die gesprochene Sprache in einen geschriebenen Text umwandeln und gleichzeitig denselben Einschränkungen unterworfen sind; dennoch ist es nicht zu leugnen, dass sich Unterschiede aufzeigen lassen, die gewichtiger sind, als man oft glauben möchte.

Von einem epistemologischen Standpunkt aus sind daher die allgemeine Untertitelung wie auch die UGH gemäß ihrer vorausgesetzten Wissensbereiche zu definieren. In diesem Sinn scheint es natürlich, dass diese Modalitäten zuerst mal in der Übersetzungswissenschaft angesiedelt wurden und dann dort als unterstützende Kommunikationswerkzeuge oder aufbereitete Kommunikationsmodalitäten definiert wurden (Gottlieb 2000: 15). Aber gerade heute, da nun diese besonderen Übersetzungsarten mit Entschiedenheit in die Studienpläne und Forschungslinien aufgenommen wurden und außergewöhnlich produktiv sind, ist es an der Zeit einige Kriterien aufzustellen, die es erlauben, beide Modalitäten, die allgemeine Untertitelung und die UGH, in einen bestimmten Bereich der Übersetzungswissenschaft zu integrieren und von dort aus damit zu beginnen, den jeweiligen Übersetzungsprozess mit seinen charakteristischen Eigentümlichkeiten genauer zu untersuchen und sie jeweils begrifflich als eine besondere Übersetzungsaktivität zu beschreiben.

Aber schauen wir uns erstmal die epistemologische Frage etwas genauer an, indem wir auf Holmes (1988: 69) zurückgreifen, der die Übersetzungswissenschaft als eine eigenständige Disziplin versteht. Er unterscheidet je nach Kommunikationsmedium zwischen intralinguistischen, interlinguistischen und intersemiotischen Übersetzungen. Das führt uns zu der ersten Unterscheidung zwischen Untertitelung und UGH, denn Untertitel sind im Allgemeinen das Resultat einer meist interlinguistischen Übersetzung, können aber auch das Ergebnis einer intralinguistischen Übersetzung sein, aber nicht einer intersemiotischen. Anders sieht es bei der UGH aus. Diese ist generell intralinguistisch, jedoch vor allem intersemiotisch und fast nie interlinguistisch. Das bedeutet, dass diese Kategorien uns erlauben, beide Übersetzungsarten gerade im Hinblick auf die theoretische Einordnung in die Übersetzungswissenschaft voneinander zu unterscheiden.

Bezüglich der angewandten Übersetzungswissenschaft interessieren wir uns besonders für die deskriptiven Ansätze, die vor allem den Übersetzungsprozess fokussieren, weil wir dabei erkennen können, welche Übersetzungsstrategien in Anwendung kamen, was uns wiederum erlaubt zu sehen, wo die Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen den Vorgehensweisen bei der Untertitelung und der UGH liegen. Beide Übersetzungsweisen wenden die allgemeinen Übersetzungsstrategien in unterschiedlichen Graden und Formen an, wobei im jeweiligen Übersetzungsprozess die Kenntnisse und Analysen des AT sehr voneinander abweichen können.

Abschließend lässt sich auf Grund der deskriptiven Ansätze in der Übersetzungswissenschaft sagen, dass die Funktion, die der übersetzte Text in der Zielsprache und -kultur übernehmen soll, von fundamentaler Bedeutung ist (vgl. Siever 2010: 281 ff.). Gerade dieser Gesichtspunkt macht einen wichtigen Unterschied zwischen diesen zwei Modalitäten aus. Obwohl beide die Funktion haben, Wissen zugänglich zu machen, handelt es sich bei der

Untertitelung um Nutzer, die eine bestimmte Fremdsprache nicht beherrschen, während es bei der UGH darum geht, einen Zugang zu einem Wissen für eine bestimmte Personengruppe zu ermöglichen, die sich dadurch charakterisieren lässt, dass sie eine Hörbehinderung hat. Dieser Umstand kann zur Folge haben, dass diese Gruppe in kulturellen Angelegenheiten aus der kulturell dominierenden Gemeinschaft ausgegrenzt wird, da ihr Zugang zu kulturellen Erfahrungen z.B. in Filmen nicht so umfassend ist. Das Ziel, diese soziale und kulturelle Ausgrenzung zu vermeiden, ist ein Umstand, der gerade die UGH im Gegensatz zur Untertitelung grundlegend kennzeichnet.

4. Erstellung eines Filmkorpus

Der Ton stellt für die UGH die grundlegende Komponente des AT dar. Konkret bedeutet das, es handelt sich um die Tonspur oder den Soundtrack eines Filmprodukts, wobei das Augenmerk besonders auf dessen Charakteristiken und Funktionen gerichtet ist. Diese Tonspur lässt sich in ihre einzelnen Strukturelemente unterteilen und man kann dabei z. B. zwischen den im Film dargebotenen Dialogen und den sogenannten Soundeffekten und Hintergrundgeräuschen, aber auch der Filmmusik unterscheiden (Beck 2004). Es kommt also darauf an, den Film als einen Gesamttext zu verstehen, der sich in einzelne Teile fragmentieren lässt, die wir als Etiketteinheiten auffassen können und die mehr oder weniger die unterschiedlichen Kommunikationsweisen reflektieren, die insgesamt das auditive Bedeutungssystem des Filmtextes ausmachen (Chion 1993, 1998, 2004; Sonnenschein 2001; Martínez-Martínez 2015; Chica 2016). Letztendlich geht es darum, die gewonnenen Daten der Tonspur methodologisch so darzustellen, dass sie untereinander vergleichbar sind. Dies erlaubt es dann, multimodale Variablen und Äquivalente herauszuarbeiten, die uns die Frage beantworten können, welche akustischen Elemente durch welche sprachlichen Strukturen intersemiotisch übersetzt wurden. Unsere Aufgabe besteht demnach darin, eine Methode zu erarbeiten, die den Übersetzungsprozess erklärt, wie das akustisch Hörbare eines Films durch geschriebene Sprache für Hörgeschädigte sichtbar und verstehbar gemacht werden kann (Tsaouisi 2015: 247). In der Sprache der Übersetzungswissenschaft können wir sagen, der AT ist das multimodale Filmprodukt mit seinem gesamten verbalen und non-verbalen oder auditiv-semiotischen Kommunikationssystem; bei dem Zieltext handelt es sich dann um die UGH, wobei uns besonders die angewandten Übersetzungsstrategien und -techniken interessieren (Martínez-Martínez 2015: 248).

Relevanz, Repräsentativität und Homogenität stehen bei der Materialauswahl für jede Art von Korpus im Vordergrund und sind heutzutage eine Selbstverständlichkeit bei empirischen Untersuchungen gerade in den Geisteswissenschaften, besonders in der Linguistik, wo es kaum noch zulässig ist, Forschungsergebnisse ohne ein sie unterstützendes Korpus vorzustellen (Valentini 2006; Heiss & Soffritti 2008). Gerade bei Filmen, so glaubten wir, sollte die Materialauswahl eigentlich kein Problem sein. Da unser Vorhaben jedoch Texte untersucht, die multimodal und aus linguistischer Sicht sehr unterschiedlichen Texttypen angehören, erwies sich gerade dies als besonders schwierig, da es bekannterweise sehr viele Filmgenres gibt, jedoch nicht sehr viele Filme mit UGH, die gewissen Qualitätsansprüchen genügen (s. u.) bzw. die von Unternehmen erstellt wurden, die explizit den Richtlinien der Norm UNE 153010 (2003 und 2012) folgen.

Unsere erste Aufgabe bestand folglich darin, eine nahezu lückenlose Liste der Filme auf dem spanischen Markt zu erarbeiten, die durch eine UGH zugänglich sind. Dabei ist darauf hinzuweisen, dass alle diese Filme nach der Veröffentlichung der Norm UNE 153010 für Gehörgeschädigte untertitelt wurden. Der erste Film war *Laberinto de pasiones* (Almodóvar 1982), der im Jahr 2004 untertitelt wurde, und der letzte *Los amantes pasajeros* (Almodóvar 2013). Bei unserer Untersuchung haben wir eine diachrone Betrachtungsweise des Kopus nicht berücksichtigt, was sicherlich für zukünftige Studien von Interesse sein dürfte.

Das Ergebnis dieser Liste war sehr ernüchternd, denn es gibt wider Erwarten recht wenige Filme mit UGH. Daher umfasst unser Gesamtkorpus 30 Filme aus den unterschiedlichsten Filmgattungen und Stilrichtungen. Es bleibt nur noch darauf hinzuweisen, dass alle diese audiovisuellen Filmprodukte mit Untertiteln für Hörbehinderte auf dem Markt angeboten werden.

5. Untersuchungsmethode

Nach der Erstellung des Korpus gingen wir dazu über, die einzelnen Audiospuren zu extrahieren. Dabei werden die Audio- und Videodaten auf einen digitalen Träger gesondert kopiert, wozu das Programm *Camtasia Studio* benutzt wurde, da es erlaubt, in einfacher Weise ein Video zu erstellen und unterschiedlich zu formatieren. Nach der Einspeisung der Videos in die Datenbank wurden die einzelnen Texte der Untertitel extrahiert. Anfangs verwendeten wir dazu das spezielle Programm *SubRip*, jedoch verfügen nicht alle DVDs über das für eine automatische Extraktion notwendige VOB-Dokument, so dass wir meistens die Filme selbst transkribieren mussten.

Nun ging es aber auch darum, sich darüber im Klaren zu sein, wie wir dieses Material bearbeiten sollten, d. h., wie man dieses Korpus etikettieren könnte und ob sich dieser Vorgang mechanisieren ließe. Hierzu wurden unterschiedliche Computerprogramme ausprobiert, die ein nützliches Werkzeug zu sein schienen. Letztlich entschieden wir uns für *MAXQDA*, eine Software, die eine qualitative Analyse erlaubt, da sie sehr flexibel und benutzerfreundlich ist, denn sie verfügt über verschiedene Möglichkeiten Daten unterschiedlicher Texte systematisch zu analysieren, zu vergleichen, zu bewerten und zu interpretieren.

Nach Erstellung eines repräsentativen Korpus mit bestimmten Qualitätsansprüchen und der Wahl eines Computerprogramms, das erlaubt, Zeit zu sparen und in übersichtlicher Weise Ergebnisse darzustellen, musste ein Etikettierungssystem erarbeitet werden, das gleichzeitig folgende grundsätzliche Fragen beantworten sollte: *Welche semiotischen Elemente des AT wurden mit welchen intersemiotischen Übersetzungstechniken wie übersetzt?* In diesem Zusammenhang interessierte uns vor allem, wie die akustischen Elemente des multimodalen AT durch semantische Etikettierungen wiedergegeben wurden.

Demnach kommt es vor allem darauf an, im Originalfilm die unterschiedlichen akustischen verbalen wie auch non-verbalen Elemente, die der Übersetzer für die multimodale Bedeutung des Films als relevant einstufte, zu bestimmen, zu analysieren und zu klassifizieren und sie dann auf die verwendeten Techniken der intra- und interlinguistischen und / oder intersemiotischen Übersetzung hin bei der Untertitelung zu untersuchen.

Wie wir bereits wissen, setzt sich das Etikettierungssystem der UGH aus zwei Subsystemen zusammen, welche die Vorgehensweise bei der Übersetzung des Tons in Wörter des Zieltextes beschreiben (Martínez-Martínez 2015: 117). Für die erste Ebene mussten die semiotischen Elemente des AT bestimmt, isoliert und analysiert werden. In einem zweiten Schritt wurden dann die semiotischen Darstellungsmittel des AT in den drei von Bordwell & Thompson (2010) unterschiedenen Makrostrukturen (Dialoge, Musik und Geräusch- und Hintergrundeffekte) auf ihre Kommunikationsfunktionen hin untersucht, wobei es sich als sehr schwierig herausstellte zu entscheiden, welche Darstellungsmittel die kommunikativ gesehen relevantesten sind und warum.

Als nächstes werden dann in einem zweiten Schritt die Übersetzungstechniken untersucht.

5.1. Die Etikettierung der Tonspur

Alles, was in einem Film zu hören ist, lässt sich durch ein akustisches Etikettierungssystem in einer Ontologie darstellen, die sich auf Filmstudien (Flückiger 2001: 199 ff.; Chion 2008: 40; Bordwell & Thompson 2010: 307) und linguistische Filmuntersuchungen (Poyatos 1994 I: 28-29, II: 143) stützt. Der Ton, allgemein auch Audiospur oder Soundtrack genannt, spielt demnach in jedem Film eine herausragende Rolle, weil durch ihn beim Zuschauer bestimmte Reaktionen hervorgerufen werden können (Cuadrado 2013: 29). Zahlreiche Untersuchungen aus der Wahrnehmungspsychologie und Akusmatik haben gezeigt, dass der Ton ein Mittel zur Manipulation von Affekten und Bedeutungen ist und den Zuschauer unmittelbar beeinflusst. Da der Ton sich auf eine Tonquelle zurückverfolgen lässt und daher über eine räumliche Dimension verfügt, übt der Hörprozess eine nicht zu unterschätzende Wirkung darauf aus, wie wir den Ton verstehen bzw. interpretieren, d. h., ob wir z. B. Freude oder Angst empfinden (Bordwell & Thompson 2010: 307). Infolgedessen kann man den Filmtton in Bezug auf seinen Inhalt nach zwei Gesichtspunkten in unserem Etikettierungssystem klassifizieren: einmal von der Filmnarratologie aus nach der narrativen Ebene und von einer mehr physischen Ontologie aus nach der physischen Ebene.

Auf der narrativen Ebene wird im Allgemeinen zwischen einer diegetischen und extradiegetischen

Tonverwendung unterschieden. Unter diegetischem Ton versteht man einen Filmtone, der von Gegenständen und Personen der erzählten Filmwelt erzeugt wird und somit unmittelbar zur Filmhandlung gehört, d. h., die Personen im Film hören diesen Ton. Die Stimmen von Personen oder die Töne, die irgendwelche Gegenstände der Filmhandlung erzeugen, z. B. ein vorbeifahrendes Auto, zählen zu den diegetischen Tönen. Im Gegenzug versteht man unter nicht- oder extradiegetischen Tönen solche, die nicht zur erzählten Filmwelt gehören bzw. nicht von dieser erzeugt werden. Chion (2008: 22) definiert den extradiegetischen Ton als einen Ton, dessen Ursprungsort auf der Leinwand nicht zu sehen ist oder in der Filmhandlung nicht implizit auszumachen ist. Als *nicht-diegetisch* können auch Kommentare des Erzählers, zusätzliche Geräuscheffekte zur Dramatisierung der Handlung oder auch die Hintergrundmusik in einem Film verstanden werden.

Auf der sogenannten physischen Ebene untersucht man den Ton als akustisches Phänomen ohne Rücksicht auf den Produktionsprozess eines multimodalen Filmtextes. Wiederum lassen sich bei der Analyse der UGH zwei Kategorien unterscheiden: der natürlich produzierte und der künstlich produzierte Ton.



Schaubild 1. Die physische Ebene der Tonspur

5.1.1. Der natürliche Ton

Unter natürlichen Tönen sind Stimmen und Geräusche zu verstehen, die von natürlich vorkommenden Phänomenen erzeugt werden, z. B. von Lebewesen oder Naturerscheinungen wie Donner oder Regen. Die menschlichen Geräusche können dann noch weiter differenziert werden und man unterscheidet dann zwischen *Körpergeräuschen*, *Sprache*, *unterschiedlicher Sprachverwendung* bzw. *Dialekten* und *Parasprache*.

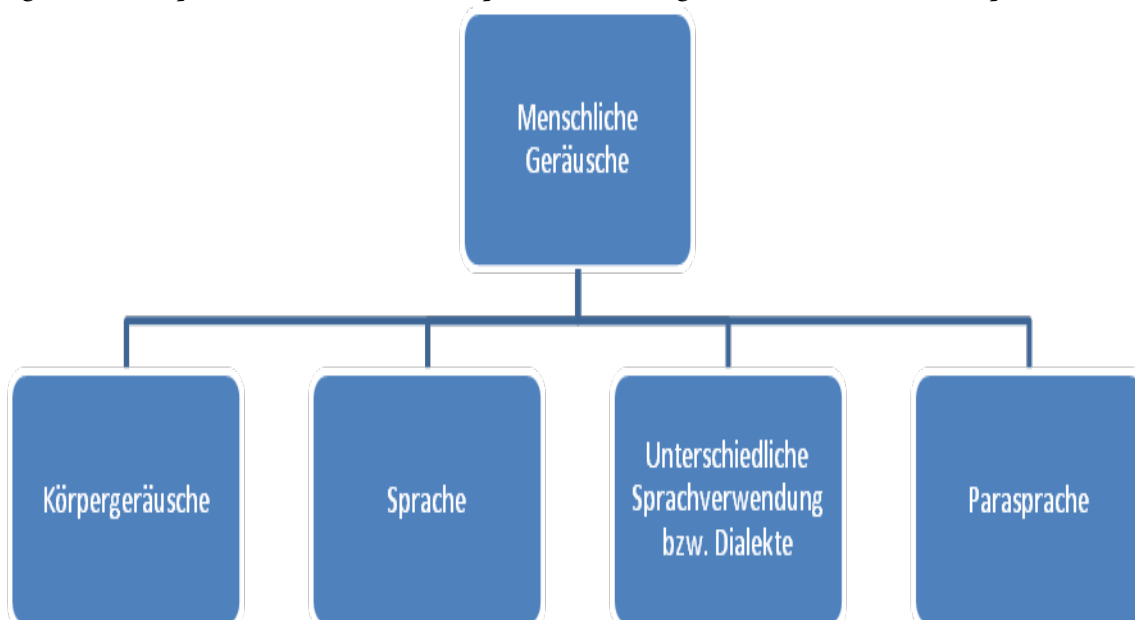


Schaubild 2. Unterteilung menschlicher Geräusche.

Die erste Unterteilung in *Körpergeräusche* umfasst alle Geräusche, die durch den menschlichen Körper erzeugt werden wie z. B. Applaus oder menschliche Schritte auf verschiedenen Untergrundmaterialien (Poyatos 1994 II: 185 f.). *Sprache* bezieht sich z. B. auf die vorkommenden Dialoge, die Erzählung und / oder

den Liedtext und die *unterschiedliche Sprachverwendung* bzw. *Dialekt* kategorisiert den Sprachgebrauch nach Dialekt, Fremdsprache oder Akzent. Bei der Subkategorie *Parasprache* handelt es sich nach Poyatos (1994 I: 28 f.) um eine kommunikative nicht-verbal-vokale Aktivität, die sich auf sprachbegleitende, an Laute gebundene Erscheinungen bezieht. Damit lassen sich dann z. B. Tonhöhe, Lautstärke, Redepausen etc. beschreiben, die charakteristisch für die Sprachverwendung sein können.

Bei der Etikettierung der *menschlichen Stimme* müssen wir folglich ihre Merkmale in Augenschein nehmen und die Stimme nach Klang, Intensität oder Lautstärke, Sprechgeschwindigkeit, Intonation und Rhythmus beschreiben. Hier werden dann auch andere Faktoren wichtig, die einen bestimmten Einfluss auf die menschliche Stimme haben, wie z. B. Geschlecht und Alter oder physiologische, psychologische, soziokulturelle und berufliche Faktoren (Poyatos 1994 I: 28 ff.). Saldaña Rosique (2002: 22) weist darauf hin, dass all diese Eigenschaften der Stimme gesellschaftlich als positiv oder negativ aufgefasst werden können. So kann z. B. ein Flüstern als Zeichen von Intimität interpretiert werden, was jedoch unter gewissen Umständen als lästig und unhöflich empfunden wird. Indirekt können diese Faktoren auch dazu dienen, Stimmungen wie z. B. Traurigkeit oder Zuneigung auszudrücken, indem wir dabei langsamer sprechen, als wenn wir Ärger oder Freude zeigen.

Während die bisher genannten Faktoren sich konkret auf die Kennzeichnung der menschlichen Stimme beziehen, gibt es jedoch noch andere Merkmale, die einfach nur nonverbale Laute sind, die aber auch eine kommunikative Funktion haben können: *die Sprachäußerung begleitende Laute*. Darunter sind nonverbale Mitteilungen zu verstehen, wie z. B. Seufzen, Räuspern, Ein- und Ausatmen, Schnarchen, Schlucken, mit der Zunge schnalzen etc., die jeweils einen Kommentar zu etwas Gesagtem oder einem Geschehen darstellen können.

5.1.2. Der künstliche Ton

In direktem Gegensatz zum *natürlichen Ton* definieren Bordwell & Thompson (2010: 120) den *künstlichen Ton* als ein akustisches Phänomen, das von einem Gegenstand, den der Mensch hergestellt hat, erzeugt wird. Darunter sind dann die Geräusche z. B. eines vorbeifahrenden Autos, eines Telefons, eines Radios, eines Musikinstruments etc. zu verstehen, wobei die Frage zweitrangig ist, ob man im Film sehen kann, wo dieses Geräusch herkommt, z. B. wenn Glocken läuten. Dies bedeutet, dass der künstliche Ton bei der Untertitelung durch die Gegenstände (z. B. Motor, Waschmaschine oder Straßenbahn), die ihn verursachen, veranschaulicht und so ein besseres Verständnis der Filmhandlung gewährleistet wird.

Eine besondere und daher eigenständige Kategorie nimmt in der Rubrik künstlicher Ton die Untergruppe *Musik* ein. Von Anfang an waren Musik und Lieder untrennbare Begleiter der audiovisuellen Produkte, da sie erlauben eine Stimmung zu erzeugen, die Freude, Heiterkeit, Leid oder auch Traurigkeit widerspiegeln. Dies bedeutet daher auch, es lässt sich eine funktionale Verbindung zwischen Bild und Musik herstellen. Chion (2008: 82) weist darauf hin, dass es zwei Arten von Filmmusik gibt. Zum einen gibt es Musik, die das Bild untermalt und nichts mit der Filmhandlung zu tun hat. Diese Musikart wird als *Off-Musik* oder *nicht-diegetische Musik* bezeichnet. Ist im Gegensatz dazu die Musik Teil der Filmwirklichkeit, d. h., die Figuren im Film können die Musik hören, so spricht man von *On-Musik* oder *diegetischer Musik*.

5.2. Die Etikettierung der Übersetzungstechniken

Die Klassifizierung der Übersetzungstechniken bei der UGH stützt sich auf Studienergebnisse, die vor allem von Martí Ferriol (2013: 73-123), Díaz-Cintas & Remael (2007: 68-101), Neves (2005: 240) und Martínez-Martínez (2015: 137-144) erbracht wurden. Unser Ziel ist es dabei, die verwendeten Techniken bei der Übersetzung der in der Phase 1 aufgefundenen Elemente zu identifizieren und klassifizieren, indem drei Untergliederungen vorgenommen werden, die den unterschiedlichen Vorgehensweisen bei der Untertitelung entsprechen: die interlinguistische, die intersemiotische und die intralinguistische Übersetzung (Jakobson 1959; Pedersen 2011: 12).

Obwohl die interlinguistische Übersetzung bei der UGH nicht so oft vorkommt, wurde sie dennoch in unser Etikettierungssystem aufgenommen, um ihre Bedeutung in der Statistik zu ermitteln.

Bei der UGH bezieht sich die intersemiotische Übersetzung ausschließlich auf die Übersetzung von nicht sprachlichen Tönen des Originaltextes in Untertiteln. Die Übersetzung von Tönen in Wörter ist als die eigentliche Übersetzung bei der UGH anzusehen, denn sie macht den audiovisuellen Filmtext für

Hörgeschädigte zugänglich.

In der Kategorie der intersemiotischen Übersetzung lassen sich sieben Übersetzungstechniken feststellen, die sich wiederum in drei Gruppen unterteilen lassen:

(a) *Auslassung* und *Transkription*

Martí Ferriol (2013: 120) definiert *Auslassung* als die Übersetzungstechnik, bei der ein auditives Element des AT im Zieltext nicht vorkommt, weil es für die weitere Filmhandlung ohne größere Bedeutung ist. Bei der *Transkription* handelt es sich um bestimmte Arten von Interjektionen und lautmalerischen Äußerungen, die sich einfach transkribieren lassen, wie sie z. B. in Comics (*grrr*, *brrr* etc.) vorkommen.

(b) *Kategorisierung*, *Attributisierung* und *Erklärung*

Bei der Durchsicht unseres Filmkorpus mit UGH konnten wir feststellen, dass die Übersetzungsstrategien bei der Tonspur gewissen Regeln folgen, die Verbindungen und Rückschlüsse auf unsere Klassifizierung zulassen. Unser Klassifizierungssystem setzt voraus, dass das menschliche Wissen auf der Fähigkeit beruht, Gegenstände und Ereignisse kognitiv zu erfassen und zu kategorisieren, indem wir unsere Erfahrungswelt – Dinge, Handlungen und / oder Prozesse – konzeptualisieren, diese Konzepte durch sprachliche Zeichen darstellen und somit klassifizieren, was uns gleichzeitig erlaubt, miteinander zu kommunizieren (Martínez-Martínez 2015: 236). Diese kognitiven Abläufe lassen sich auch bei den Übersetzungsprozessen feststellen, in unserem Fall bei der intersemiotischen Übersetzung des Soundtracks in geschriebene Sprache, indem wir Gegenstände und Ereignisse klassifizieren und somit Wissen zusammenfassend darstellen. Im Grunde genommen ist die *Kategorisierung* die wichtigste intersemiotische Übersetzungstechnik der Untertitelung, denn sie besteht darin, ein Geräusch oder einen Ton einer Begriffskategorie (z. B. Tiergeräusche) zuzuordnen, den Verursacher (Vogel, Löwe etc.) und / oder die Handlung, die es / er beschreibt (brüllt, schreit, weint etc.) zu benennen, das Resultat der Handlung (Lachen, Weinen, Musik) anzuzeigen oder zu erklären, wodurch das Geräusch verursacht wird (Tür, Klavier, Auto etc.).

Die *Attributisierung* ist die nähere Beschreibung eines Tons und setzt eine zuvorige Kategorisierung voraus, die explizit (melodische Musik) oder implizit ([spricht] nervös / ironisch / fröhlich) sein kann. Dahingegen handelt es sich bei der *Erklärung* um eine genauere Angabe über die Entstehung, Dauer oder das Ende eines Tons (Musik beginnt, weiterhin Musik, Musik endet); dies bedeutet, in einer *Erklärung* wird ein Ton im Zusammenhang mit anderen Geräuschen und Tönen hervorgehoben und näher erläutert.

(c) *Symbole / Icons* und *Typographie*

Symbole / Icons stehen für Zeichen, die in der schriftlichen Kommunikation für Gefühle, Emotionen und Stimmungen stehen können und sich daher sehr für die entsprechenden Tonübersetzungen eignen. Bei der *Typographie* lassen sich unterschiedliche Arten wie Groß- und Kleinschreibung, Farbe, Gedankenstrich, Lokalisierung etc. unterscheiden, die dazu dienen, Normabweichungen zu kennzeichnen.

Als letzte Modalität in der UGH bleibt nun noch die intralinguistische Übersetzung, die in drei Arten zu unterteilen ist: *wörtliche Übersetzung* (z. B. von Dialekt in die Standardsprache), *lexikalische und / oder syntaktische Vereinfachung* und *Reduktion (Kondensation und Elimination)*. Die beiden letzten Techniken kommen vor allem bei der UGH deshalb vor, weil sich so innerhalb des vorgegebenen Zeit- und Raumschemas die Untertitel besser anpassen lassen und bei der UGH im Allgemeinen die Erfahrung gemacht wurde, dass die Untertitel in einfach gehaltener Sprache den Hörgeschädigten eher erlauben, das Filmgeschehen besser zu verstehen.

Durch die Aufteilung des Filmdiskurses in solche kleinere Analyseeinheiten (im Originaltext vorkommende Geräusch- und Tontypen) und der Beschreibung der einzelnen Übersetzungstechniken, die dabei zur Anwendung kommen, wird ein System von Etikettierungen erstellt, das Aufschluss darüber gibt, welche Aspekte dieser Art von intersemiotischer Übersetzung Schwierigkeiten bei der UGH bereiten können.

6. Erste Forschungsergebnisse

6.1. Analysebeispiel: der Film *Gegen die Wand* und seine Etikettierung

Die Analyse des Filmmaterials nach der vorgestellten Arbeitsmethode ermöglicht erst einmal eine vorläufige Beschreibung der gängigen Praktiken in der UGH. Die Ergebnisse beruhen vor allem auf zwei grundlegenden Aspekten des Übersetzungsprozesses: (a) der Auswahl der Tonelemente des Originalfilms, die für Hörgeschädigte als die intendierten Rezeptoren relevant sind, um den Film verstehen zu können, und (b) den dafür verwendeten Übersetzungstechniken, um die ausgewählten akustischen Elemente in Worten wiederzugeben.

Nachdem durch die Filmanalyse die entsprechenden Daten zur Tonübersetzung ermittelt wurden, konnte in einem weiteren Schritt eine Statistik zu ihrer Häufigkeit erstellt werden. Als Beispiele dienen hier die Analyseergebnisse beim Film *Gegen die Wand* (Akin 2004). Dieser Film wurde deshalb ausgewählt, weil seine UGH den Richtlinien der UNE 153010 folgt, wie sie das bekannte Unternehmen Aristia bei seinen UGH benutzt. Darüberhinaus verfügt dieser Film über eine reichhaltige Tonspur, die gerade in den drei Analysebereichen (Dialog, Musik und Toneffekte) besonders interessant erscheint. Im folgenden Schaubild sind die Etiketten und ihr prozentuales Aufkommen zu sehen.

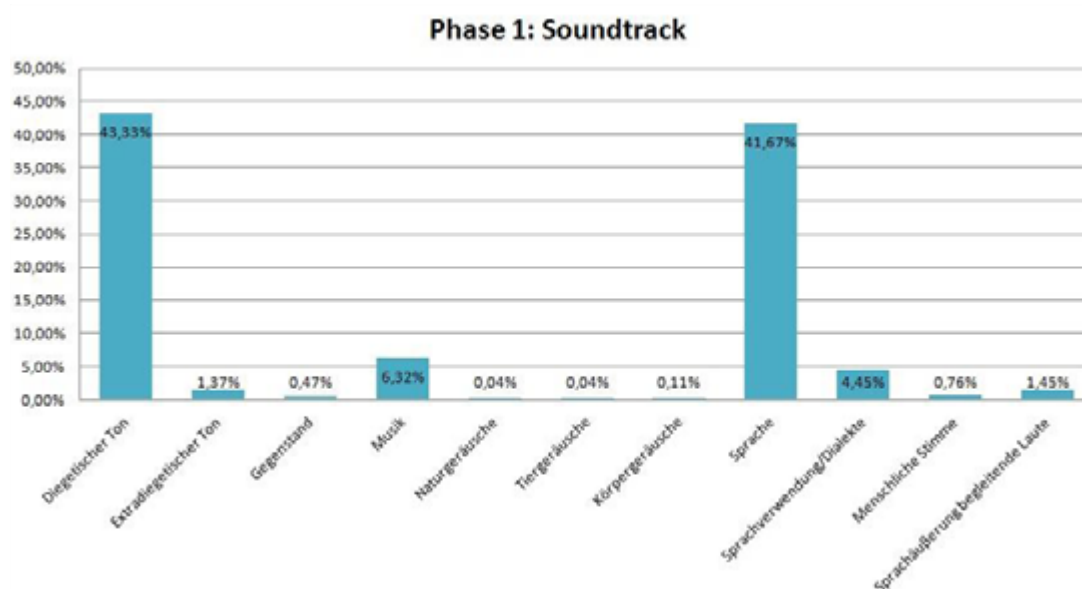


Schaubild 3. Die verwendeten Etiketten zur Unterscheidung des Soundtracks im Film *Gegen die Wand* (Akin 2004)

Aus dem Schaubild 3 zur Unterscheidung des Soundtracks bzw. der Tonspur geht hervor, dass die meistbenutzten Etiketten zur physischen Ebene der *Sprache* (41,67 %) und zur narrativen Ebene des *diegetischen Tons* (43,33 %) gehören. Dies ist insofern nicht sehr überraschend, als Dialoge die häufigste Komponente der Tonspur in einem Film ausmachen. Jedoch ist es schon auffallend, dass die restlichen Tonkomponenten aus dem physischen und narrativen Bereich nur zwischen den Werten von 0,04 % und 1,45 % schwanken. Jedoch ist es überraschend, dass ein Film, der kein Musical ist, beim Etikett *Musik* auf 6,32 % kommt. Dies dürfte dem Umstand geschuldet sein, dass bei der UGH dieses Films Wert darauf gelegt wurde, jede Information zur Musik weiterzugeben, um so ein besseres und vollständigeres Verstehen zu ermöglichen. Ähnlich verhält es sich bei den *Lauten, die eine Sprachäußerung begleiten*, wenn auf die Form abgehoben werden soll, wie Dialogpartner sprechen, z. B. *stottern, lispeln* etc., was in diesem Film einen Prozentsatz von 1,45 % erreicht. Anscheinend handelt es sich hierbei um Daten, die bei unserer vorläufigen Untersuchung noch ohne größeres Gewicht sind und vielleicht in zukünftigen Studien näher in Augenschein genommen werden sollten.

Die Kategorien *Naturgeräusche*, *Tiergeräusche*, *Körpergeräusche*, *Sprachverwendung / Dialekt*, *menschliche Stimme* und *Sprachäußerung begleitende Laute* kommen in der Statistik überhaupt nicht vor, offensichtlich weil der Film sich vor allem in Innenräumen abspielt und daher solche Stimmen und Geräusche nicht zu hören sind.

Dies erklärt auch, warum die Kategorie *Gegenstand* kaum vorkommt, was darauf hindeutet, dass die Dialoge im Vordergrund stehen und andere Geräusche verdrängen.

Im nachstehenden Diagramm sind die Übersetzungstechniken zu sehen, die bei der Untertitelung des Films *Gegen die Wand* zur Anwendung kamen.

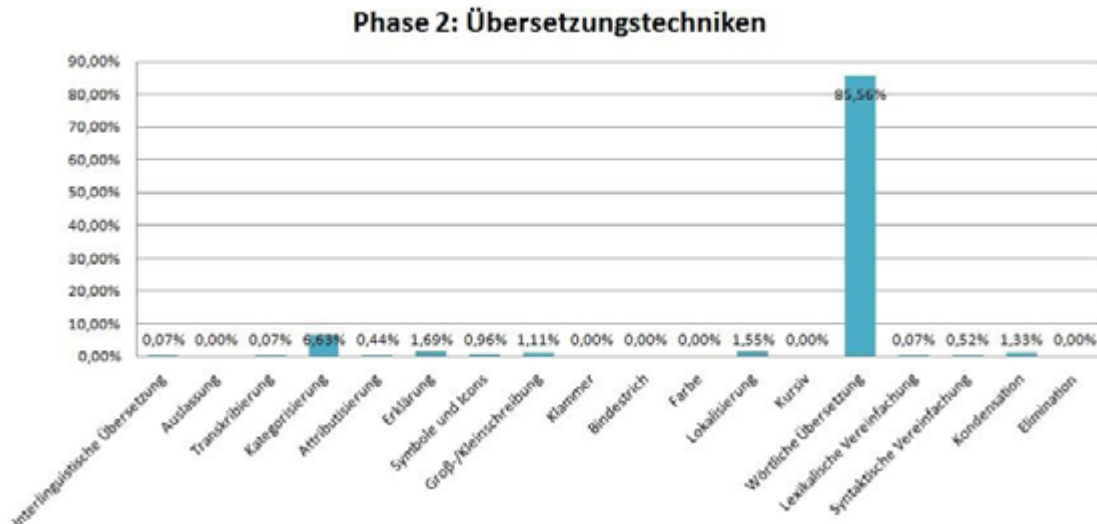


Schaubild 4. Die für die Übersetzungstechniken verwendeten Etiketten (*Gegen die Wand*, Akin 2004)

Die Verteilung der Werte für die einzelnen Gruppen ist äußerst uneinheitlich. Da die Hauptfiguren des Films türkischstämmig sind, aber in Deutschland leben und kaum türkisch sprechen, kommt die *interlinguistische Übersetzung* mit 0,07 % kaum vor, wohingegen die *wörtliche Übersetzung* 85,56 % ausmacht. Daran ist zu erkennen, dass der Film ins Spanische synchronisiert wurde und in der Filmhandlung daher fast keine interlinguistische Übersetzung benötigt wird.

In der Statistik folgen *Kategorisierung* (6,63 %), *Erklärung* (1,69 %), *Lokalisierung* (1,55 %), *Kondensation* (1,33 %), *Groß- /Kleinschreibung* (1,11 %), *Attributisierung* (0,44 %), *syntaktische Vereinfachung* (0,52 %), und *lexikalische Vereinfachung* (0,07 %).

Innerhalb der intersemiotischen Übersetzung erscheinen die Techniken der *Kategorisierung*, *Attributisierung* und *Erklärung* als die wichtigsten und interessantesten. Wie festzustellen ist, handelt es sich bei dieser Verteilung nahezu um ein klassisches Phänomen, das sich im Gesamtkorpus zuerst zeigt und dann auch bei der Analyse nach Unternehmen und Filmgenre auftaucht.

6.2. Datenerhebung im Gesamtkorpus

Nach dem Beispiel der Datenerhebung im Film *Gegen die Wand* gehen wir nun zur Erfassung des gesamten Korpus von 30 analysierten Filmen über. Wiederum stellen wir alle vorkommenden Etiketten zusammen und berechnen ihren prozentualen Anteil.

6.2.1. Analyse der auditiven Inhalte

Aus dem Schaubild 5 geht klar hervor, dass der akustische Inhalt des Filmtextes, der am häufigsten in den UGH übertragen wird, der sogenannte *diegetische Ton* (55,4 %) und die in den Filmdialogen verwendete *Sprache* (34,70 %) ist. Bei den übrigen nicht-sprachlichen Kategorien können wir festhalten, dass sie jeweils nicht einmal an 1,32 % heranreichen. Der *extradiegetische Ton*, also Geräusche und Töne, die nicht zu den Dialogen gehören, belegt mit 2,62 % den dritten Platz, die *menschliche Stimme* erreicht 1,32 %, die *sprachbegleitenden Laute* sind mit 0,90 % vertreten, *Musik* mit 1,12 %, die Kategorie *Gegenstand* erlangt 0,70 %, *Sprachverwendung / Dialekt* kommt auf 0,74 %, *Körpergeräusche* schlägt mit 1 % zu Buche, *Tiergeräusche* erreichen 0,58 % und *Naturgeräusche* belaufen sich auf 0,90 %. Dies bedeutet, im Allgemeinen wiederholt sich das Analyseergebnis, das wir bei dem Film *Gegen die Wand* kennengelernt haben, nämlich alle Etiketten werden aktiviert, auch wenn sie nur selten vorkommen.

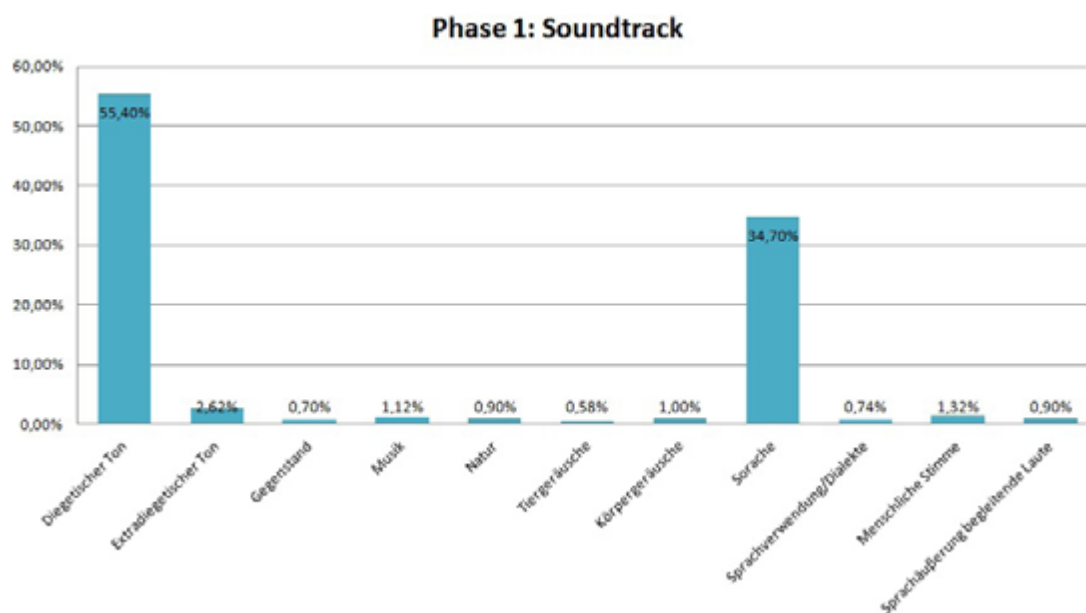


Schaubild 5. Vorkommen der Etikettierungen auf der Tonspur

Wenn wir einmal von den ersten zwei Etiketten absehen, die am meisten verwendet werden, so sind die am häufigsten auftauchenden Etikettierungen die *Stimme* und ihre sie *begleitenden Laute*, was im Grunde genommen nicht sehr verwunderlich ist, denn die auditiven Elemente beziehen sich auf die Interpretationsmöglichkeiten der menschlichen Stimme an sich zusammen mit den sie begleitenden Lautunterschieden, ein Umstand, der bei der UGH von größter Bedeutung ist, denn dadurch wird das Filmverständnis des Hörbehinderten an das Filmverständnis des Nicht-Hörbehinderten annähernd angeglichen.

Interessanterweise folgen nun die Etikettierungen *Gegenstand* und *Musik*, was deutlich macht, dass die Musik ein elementarer Teil der Filmerzählung ist und die Kategorie *Gegenstand* alle anderen überragt. Offensichtlich ist dies darauf zurückzuführen, dass bei der UGH die Tonquelle übersetzt bzw. kategorisiert wird.

6.2.2. Analyse der verwendeten Übersetzungstechniken

Auf dem folgenden Schaubild 6 sind die einzelnen Übersetzungstechniken mit ihrem prozentualen Aufkommen zu sehen. Dabei fällt vor allem auf, dass die drei verschiedenen Übersetzungsmodalitäten, also die intralinguistische, intersemiotische und interlinguistische, in abfallender Reihenfolge erscheinen. Die Gründe dafür sind folgende.

In Spanien wird wie in Deutschland der Synchronisierung der Filme der Vorzug gegeben, was zur Folge hat, dass der UGH die synchronisierte Fassung zugrunde liegt und somit ein intralinguistischer Übersetzungsprozess vollzogen wird. Dies zeigt sich in der Zusammenstellung unseres Filmkorpus für die UGH bei 14 auf Spanisch synchronisierten Filmen, und bei 16 Filmen, deren Originalversion auf Spanisch gedreht wurde. Diese Tatsache erklärt, warum im Allgemeinen die intralinguistische Übersetzung bei der UGH den Vorrang hat, wobei in Erfüllung der Norm UNE 153010 (2012) die Übersetzungstechnik der wörtlichen Übersetzung mit 75 % an erster Stelle steht. In nur 25 % der Fälle werden andere Übersetzungstechniken bei der intralinguistischen, intersemiotischen und interlinguistischen Übersetzungsmodalität benutzt. Es überrascht bei der UGH, dass die intersemiotische Übersetzung nur mit 17,17 % vertreten ist und die damit verbundenen Techniken der *lexikalischen Vereinfachung*, *syntaktischen Vereinfachung*, der *Kondensation* und *Elimination* jeweils gerade mal auf knapp 1,1 % kommen. Man hätte denken können, dass diese Techniken bei der UGH viel öfters zum Einsatz kämen, denn so manche Spezialisten der multimedialen Übersetzung und der UGH (Gottlieb 1992: 164; Lomheim 1995: 291; Díaz-Cintas & Remael 2007: 79-80; Martí-Ferriol 2013: 118-123) haben die herausragende Bedeutung dieser vier Techniken hervorgehoben, zumal diese es ermöglichen, den vorgegebenen Rahmen für Standzeit und den vorgesehenen Platz der Untertitelung optimal auszuschöpfen. Jedoch zeigt sich in der Praxis, wie unsere Korpusstudie belegt, dass dies nicht der professionellen Wirklichkeit entspricht. Mit anderen Worten, in der UGH gibt es eine Tendenz hin zur wörtlichen Übersetzung und andere Adaptationstechniken verlieren an Bedeutung.

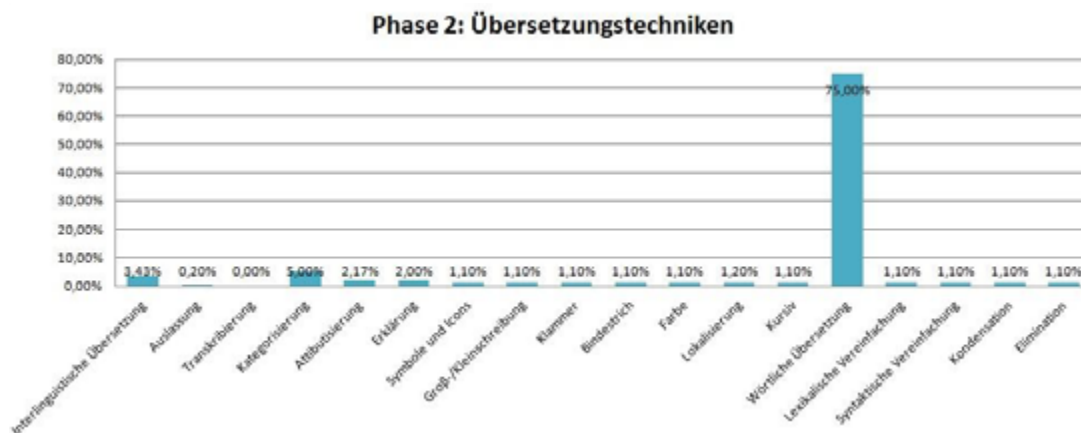


Schaubild 6. Vorkommen der Etikettierungen bei den Übersetzungstechniken

Dass die intersemiotische Übersetzungsmodalität den zweiten Platz in unserer Statistik belegt, lässt sich auch dadurch erklären, dass die entsprechenden Techniken die Informationen bündeln. Die am meisten benutzte Technik ist die *Kategorisierung* (5 %), die eine akustische Information einer konzeptuellen Kategorie aus der Natur (Wind, Regen, Donner), der Tierwelt (Hund, Möwe, Elefant) oder des Menschen (lachen, weinen, brüllen) zuordnet und dadurch dem Benutzer der UGH einen Zugang zu dieser Wirklichkeit ermöglicht. Die nächste Übersetzungstechnik ist die *Erklärung* (2 %) der Tonquelle (Spielt Klavier, Türklopfen, vorbeifahrendes Auto), der Tondauer (Musikende, weiter Musik, Musik fängt an) oder der Tonqualität (Off-Stimme). Die *Attributisierung* (2,17 %) beschreibt bekanntlicherweise die Tonqualität etwas näher und kann sich auf deren Ursachen (melodisch), Zustand (zufrieden) oder deren Art (Popmusik, Klassische Musik) beziehen. Eigentlich bezieht sich die Attributisierung immer auf eine vorhergehende Kategorisierung.

Es bleiben nun noch die Übersetzungstechniken der *Lokalisierung* (1,20 %), *Groß- / Kleinschreibung* (1,10 %) und *Kursiv* (1,10 %). Auch wenn diese drei Techniken der orthotypographischen Norm der Real Academia Española UNE 153010 (2012: 17), deren Kriterien die UGH folgen sollte, nicht entsprechen, ist ihr Prozentsatz so gering, dass wir sie vernachlässigen können.

Die *Auslassung*, die sich auf solche Fälle bezieht, wo bestimmte akustische, aber non-verbale Informationen des Filmtextes, die für das bessere Verständnis der Filmhandlung von Bedeutung sein können, aber nicht in der Untertitelung vorkommen, erscheint in unserer Statistik mit 0,20 % als nahezu bedeutungslos. Ähnlich ist es bei den übrigen Techniken der interlinguistischen Übersetzung der *Transkribierung*, *Symbole und Icons*, *Klammer*, *Bindestrich*, *Farbe*, *lexikalischen Vereinfachung*, *syntaktischen Vereinfachung*, *Kondensation* und *Elimination*, die zusammen weniger als 9 % ausmachen.

Zusammenfassend lässt sich nun zu den untersuchten Etikettierungen sagen, dass die diegetischen, also die zum Filmtone gehörenden akustischen Elemente, die sprachlichen und die wörtliche Übersetzung am meisten vorkommen, gefolgt von der Kategorisierung und den restlichen Etiketten. Als das wichtigste Ergebnis unserer Untersuchung können wir festhalten, dass die Kategorisierung die kennzeichnende Übersetzungstechnik der UGH darstellt, die der Tendenz entspricht, den Benutzer der UGH in Bezug auf einen Gegenstand in der Erzählwelt zu situieren. Offensichtlich entspricht diese Tatsache dem Anliegen, einen bedeutungstragenden Rahmen für die Filmhandlung zu schaffen, der es dem Hörbehinderten ermöglicht, die dargestellten Zustände und Handlungsabläufe besser zu verstehen.

Diese ersten Resultate aus der Untersuchung unseres Filmkorpus erlauben des Weiteren Überlegungen darüber anzustellen, was genau und wie untertitelt wird. Wir sind uns dessen bewusst, dass unsere Untersuchung nur eine vorläufige Studie und noch nicht allzu aussagekräftig ist und folglich noch weitere Analysen erfordert.

7. Fazit

Durch unsere Korpusstudie wurde der Nachweis erbracht, dass sich die Untertitelung als ein grundsätzliches Instrument für die Gemeinschaft der Hörgeschädigten und Gehörlosen beim Zugang zum allgemeinen Wissen etabliert hat. Jedoch ist darauf hinzuweisen, dass es zwar eine Norm UNE 153010 (2012) zur UGH gibt, die auf allgemein akzeptierten Richtlinien beruht, aber es dennoch auffällt, wie unterschiedlich die Übersetzungstechniken dabei gehandhabt werden.

Die UGH erfordert eine spezielle Übersetzungsart, nämlich eine multidimensionale und multisemiotische Übersetzung, deren wissenschaftliche Grundlagen und Methoden jedoch noch nicht ausreichend untersucht und diskutiert sind. Noch immer fehlt es an allgemein akzeptierten Grundbegriffen, um angeben zu können, was den AT dieser Übersetzungsmodalität ausmacht. In diesem Artikel wurden ein paar kleine Schritte in diese Richtung unternommen, indem wir davon ausgehen, dass die Tonspur eines multimodalen Textes die Funktion des AT bei der UGH übernehmen kann, wobei die Bilder des Films dazu dienen, den Kontext für eine semantische und pragmatische Disambiguierung zu bieten. Dies bedeutet gleichzeitig, dass der audiovisuelle Text bzw. Film nicht das eigentliche Studienobjekt darstellt, sondern dass der AT aus allen akustischen Elementen des Films besteht.

Mit unserer Analyse der UGH in Spanien konnten wir aktuelle Praktiken bei der UGH beschreiben, wobei sich besonders zwei Aspekte in dieser Modalität hervorheben lassen: Zum einen gibt es überraschenderweise kaum korpusbasierte Studien zur Untertitelung in der audiovisuellen Übersetzung bzw. in der UGH, die ein eigenes Beschreibungssystem für diese Übersetzungsmodalität haben; als Ausnahme wären zu erwähnen Cuéllar Lázaro (2020) und Pessoa do Nascimento (2017).

Dies bedeutet, dass unsere Ergebnisse nur vorläufig sein können und wir noch nicht in der Lage sind, mit Sicherheit zu sagen, was und wie bei der Untertitelung übersetzt wird.

Zum anderen gilt es, wenn wir die UGH als eine besondere Art der intersemiotischen Übersetzung verstehen wollen, deren charakteristische Eigenschaften zu definieren, um eine epistemologische Grundlegung der UGH vornehmen zu können. Auch wenn die UGH mit der allgemeinen Untertitelung verschiedene Parameter gemein hat, lassen sich dennoch jetzt schon drei spezifische Unterschiede ausmachen:

- 1) Untertitelung und UGH haben nicht das gleiche Übersetzungsziel und ihre intentionierten Rezeptoren unterscheiden sich erheblich voneinander. Bei der Untertitelung geht es darum, eine Sprache jemandem zugänglich zu machen, der diese nicht versteht. Bei der UGH hingegen handelt es sich darum, jemandem einen Zugang zu den Kulturgütern seiner eigenen Sprachgemeinschaft zu ermöglichen.
- 2) Der Begriff des AT stimmt bei beiden nicht überein. Bei der UGH als intersemiotische Übersetzung sind vor allem Geräusche und Sprache, also die ganze Tonspur des Films, zu beachten, wohingegen bei der Untertitelung nur die Sprachäußerungen im Vordergrund stehen und es nur um eine interlinguistische Übersetzung geht.
- 3) Wir verstehen die UGH als eine Übersetzungsmodalität der barrierefreien Kommunikation neben der Audiodeskription oder der leichten Sprache und eben nicht als eine Submodalität des Übersetzens.

Auch wenn unsere Untersuchung nur ein bescheidener Anfang in der wissenschaftlichen Darstellung der Prozesse, die der UGH zugrunde liegen, repräsentiert, so ist es wichtig das Ziel nicht aus den Augen zu verlieren: Personen mit einer auditiven Behinderung die Filmrezeption weitgehendst zu ermöglichen. Wir sind uns daher bewusst, dass unser Vorschlag einer neuen Methode zur Erfassung der Untertitelung als intersemiotische Übersetzungsmodalität im Hinblick auf die Tonspur eines Films nur einen Anfang für weiterführende Studien sein kann. Grundlegend ist daher festzustellen und zu betonen, dass die Tonspur eines Films den AT für einen Übersetzungsprozess darstellt, bei dem akustische Filmelemente sprachlich als Zieltext dargestellt werden. Um diese Forschungslinie zu festigen, wäre noch ein größeres Filmkorpus nötig, das auch noch andere Sprachen und Filmgenres umfasst. Dies würde uns erlauben zu untersuchen, ob es bestimmte Übersetzungsmethoden für die einzelnen Tontypen bei der Untertitelung gibt und ob diese von Sprache zu Sprache variieren.

Dieser Beitrag wurde innerhalb des Forschungsprojekts “Acceso universal a museos andaluces a través de la traducción (ALMUSACTRA)” Code: B-TIC-352-UGR18 erstellt, das von der Junta de Andalucía finanziert wird.

Bibliographie:

- Allés Dopico, S. F. (2018). *El subtítulo para sordos: análisis de la estrategia de simplificación*. [Bachelorarbeit, Universität Granada].
- AENOR (2003). Norm UNE 153010. *Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva. Subtitulado a través del teletexto*. <https://www.une.org/encuentra-tu-norma/busca-tu-norma/norma/?c=N0029761>
- AENOR (2012). Norm UNE 153010. *Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva*. <https://www.une.org/encuentra-tu-norma/busca-tu-norma/norma/?c=N0049426>
- Beck, J., Uhle, B., Fahlenbrach, K. & Föllmer, G. (2004). *Einführung in den Filmsound*. <http://server4.medienkomm.uni-halle.de/filmsound/index.htm>
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2010). *El arte cinematográfico: una introducción*. Paidós.
- Bravo Gozalo, J. M. (2011). Las nuevas tendencias de la traducción cinematográfica. In E. Di Giovanni (Hrsg.), *Diálogos intertextuales 5: Between text and receiver: Translation and accessibility. Entre texto y receptor: traducción y accesibilidad* (S. 21-56). Peter Lang.
- Carmona, B. (2014). *Análisis de la traducción del humor en el doblaje de la serie "Futurama"*. [Masterarbeit, Universität Sevilla].
- Chica Núñez, A. J. (2016). *La traducción de la imagen dinámica en textos multimodales*. Ediciones Tragacanto.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós.
- Chion, M. (1998). *El sonido*. Paidós.
- Chion, M. (2004). *La voz en el cine*. Cátedra.
- Chion, M. (2008). *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós.
- Cuadrado Méndez, F. J. (2013). Los procesos de auricularización en el cine. *Revista Comunicación*, 11(1), 24-39.
- Cuéllar Lázaro, C. (2018). Traducción accesible: avances de la "Norma española UNE 153010:2012". *Revista Ibero-Americana Pragensia*, XLVI(1), 51-65. <http://dx.doi.org/10.14712/24647063.2018.22>
- Cuéllar Lázaro, C. (2020). Untertitel für Gehörlose vs. subtitulado para sordos: el reto de hacer visible lo inaudible. *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, 12, 144-179. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2020.12.05>
- Díaz Cintas, J. (2005). Nuevos retos y desarrollos en el mundo de la subtitulación. *Puentes*, 6, 13-20.
- Díaz Cintas, J. (2007). Traducción audiovisual y accesibilidad. In C. Jiménez Hurtado (Hrsg.), *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual* (S. 9-23). Peter Lang.
- Díaz Cintas, J. (2008). La accesibilidad a los medios de comunicación audiovisual a través del subtítulo y la audiodescripción. In *Actas del IV Congreso "El Español, lengua de traducción": El español, lengua de traducción para la cooperación y el diálogo* (S. 157-180). https://cvc.cervantes.es/lengua/esletra/pdf/04/020_diaz.pdf
- Díaz Cintas, J. & Remael, A. (2007). *Audiovisual Translation: Subtitling*. St. Jerome Publishing. <https://doi.org/10.4324/9781315759678>.
- Flückiger, B. (2001). *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Schüren.
- Gottlieb, H. (2000). *Screen Translation: Six studies in subtitling, dubbing and voice-over*. Center of Translation Studies of Copenhagen.
- Heiss, C. & Soffritti, M. (2008). Forlì 1 - The Forlì Corpus of Screen Translation: Exploring microstructures. In D. Chiaro, C. Heiss & C. Bucaria (Hrsg.), *Between text and image. Updating research in Screen Translation* (S. 38-51). John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/btl.78.07hei>.
- Holmes, J. S. (1988). The name and nature of Translation Studies. In J. S. Holmes (Hrsg.), *Translated Papers on Literary Translation and Translation Studies* (S. 67-80). Rodopi.
- Izard, N. (2001). La subtitulación para sordos del teletexto en Televisión Española. In L. Lorenzo & A. Pereira (Hrsg.), *Traducción subordinada inglés-español / galego II: el subtítulo* (S. 169-194). Servicio de Publicaciones de la Universidade de Vigo.
- Jakobson, R. (1959). On linguistic aspects of translation. In R. A. Brower (Hrsg.), *On Translation* (S. 232-239). Harvard University Press. <https://doi.org/10.4159/harvard.9780674731615.c18>.
- Jiménez Hurtado, C. & Martínez Martínez, S. (2018). Concept selection and translation strategy: Subtitling for the deaf and hard-of-hearing based on corpus analysis. *Linguistica Antverpiensia, New Series: Themes in Translation Studies*, 14, 114-139.
- Kalantzi, D. (2008). *Subtitling for the deaf and hard of hearing: A corpus-based methodology for the analysis of subtitles with a focus on segmentation and deletion*. [Doktorarbeit, Universität Manchester].
- Lomheim, S. (1995). L'écriture sur l'écran: strategies de sous-titrage à NRK: une étude de cas. *FIT Newsletter-Nouvelles de la FIT*, 14(3-4), 288-293.
- Martí Ferriol, J. L. (2013). *El método de traducción. Doblaje y subtitulación frente a frente*. Trama.
- Martínez Martínez, S. (2015). *El subtítulo para sordos: estudio de corpus sobre tipología de estrategias de traducción*. [Doktorarbeit, Universität Granada].
- Martínez Martínez, S. (2020). Análisis de corpus en alemán, español e inglés: estrategias de traducción en SpS. In T. Barceló Martínez, I. Delgado Pughés & F. García Luque (Hrsg.), *Tendencias actuales en Traducción Especializada, Traducción Audiovisual y Accesibilidad* (S. 371-394). Tirant Humanidades.
- Neves, J. (2005). *Audiovisual Translation: Subtitling for the deaf and hard-of-hearing*. [Doktorarbeit, University of Surrey-Roehampton].
- ONTSI (2019). *Informe del Sector de los Contenidos Digitales en España*. <https://tinyurl.com/yyyy5xxtk>
- Orero, P., Pereira A. & Utray F. (2007). Visión histórica de la Accesibilidad en los medios en España. *TRANS*, 11, 31-43. <https://doi.org/10.24310/TRANS.2007.v0i11.3096>
- Pedersen, J. (2011). *Subtitling norms for television. An exploration focussing on extralinguistic cultural references*. John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/btl.98>.
- Peña Roldán, M. L. (2009). El consejo nacional de la discapacidad. La oficina permanente especializada: consultas y quejas en materia de televisión y ocio. In *Accesibilidad a los contenidos audiovisuales para personas con discapacidad Amadis ,09* (S. 67-74). Real Patronato sobre Discapacidad. <https://www.cesya.es/sites/default/files/documentos/amadis09.pdf>
- Pereira Rodríguez, A. (2005). El subtítulo para sordos: estado de la cuestión en España. *Quaderns*, 12, 161-172.
- Pereira Rodríguez, A. & Lorenzo García, L. (2006). La investigación y formación en accesibilidad dentro del ámbito de la traducción audiovisual. In C. Gonzalo & P. Hernández (Hrsg.), *Corcillum. Estudios de traducción, lingüística y filología dedicados a Valentín García Yebra* (S. 649-568). Arco/Libros.
- Pessoa do Nascimento, A. K. (2017). Translating sounds into words in subtitles for the deaf and hard of hearing: A corpus based approach. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, 56(2), 561-587. <https://doi.org/10.1590/010318138649221274641>
- Poyatos F. (1994, I, II.). *La comunicación no verbal*. Istmo.
- Ruiz, B., Quintana, I., García Crespo, Á., de Castro, M., Souto, M., González, I., López, J. L., Heredia, J. & Sánchez, J. M. (2013). *Guía de accesibilidad al teatro a través del subtítulo y la audiodescripción*. Real Patronato sobre Discapacidad.
- Saldaña Rosique, A. (2002). *Signos no verbales españoles y alemanes: estudio comparativo*. [Masterarbeit, Universität Alcalá de Henares].
- Sanz Escudero, M. L. (2009). Accesibilidad de las personas con discapacidad auditiva al cine. In *Accesibilidad a los contenidos audiovisuales para personas con discapacidad Amadis ,09* (S. 53-58). Real Patronato sobre Discapacidad. <https://www.cesya.es/sites/default/files/documentos/amadis09.pdf>
- Siever, H. (2010). *Übersetzen und Interpretation: die Herausbildung der Übersetzungswissenschaft als eigenständige wissenschaftliche Disziplin im deutschen Sprachraum von 1960 bis 2000*. Peter Lang. <https://doi.org/10.1515/tran-2016-0012>
- Sonnenschein, D. (2001). *Sound Design. The expressive power of music, voice and sound effects in cinema*. Michael Wiese Productions.
- Tsaouisi, A. (2015). Making sound accessible. The labelling of sound-effects in subtitling for the deaf and hard-of-hearing. *Hermeneus*, 17, 233-252.
- UN-Behindertenrechtskonvention (2006). *Übereinkommen über Rechte von Menschen mit Behinderung*. New York, 13.12.2006. https://www.behindertenbeauftragte.de/SharedDocs/Publicationen/UN_Konvention_deutsch.pdf?__blob=publicationFile&v=2
- Valentini, C. (2006). A multimedia database for the training of audiovisual translators. *Jostrans*, 6, 68-84.

Filmografie

Amor (Hanecke, 2012)

Balada triste de trompeta (de la Iglesia, 2010)

Bienvenidos al norte (Boon, 2006)

Bon Appétit (Pinillos, 2010)

Cerezos en flor (Dörrie, 2008)

Combustión (Calparsoro, 2013)

Contra la pared (Akin, 2004)

Cuatro minutos (Kraus, 2006)

Dos días en París (Delpy, 2007)

El árbol (Bertucelli, 2010)

El cuerpo (Paulo, 2012)

Grupo 7 (Rodríguez, 2012)

Habitación en Roma (Medem, 2010)

La piel que habito (Almodóvar, 2011)

Las aventuras de Tadeo Jones (Gato, 2012)

Las nieves del Kilimanjaro (Guédiguian, 2011)

Lope (Waddington, 2010)

Los abrazos rotos (Almodóvar, 2009)

Los amantes pasajeros (Almodóvar, 2013)

Mar adentro (Amenábar, 2004)

María y yo (Fernández, 2010)

No controles (Calleja, 2010)

No habrá paz para los malvados (Urbizu, 2011)

Pan y rosas (Loach, 2000)

Saraband (Bergman, 2003)

Scoop (Allen, 2006)

Tengo ganas de ti (González, 2012)

The good heart (Kári, 2009)

Evolución de la accesibilidad en los medios y formación de nuevos perfiles profesionales

Evolution of media accessibility and training of new professional profiles

Estrella Oncins
 Universidad Autónoma de Barcelona
 estella.oncins@uab.cat
 Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0291-3036>

Recibido: 21/12/2020
 Aceptado: 24/03/2021
 DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/mAGAzin.2019.i27.06>



Introducción

En la última década, la Unión Europea ha implementado tres actos legislativos en materia de accesibilidad: la Directiva sobre Accesibilidad Web (2016), la Directiva de Servicios de Comunicación Audiovisual (2018) y el Acta Europea de Accesibilidad (2019). Este marco legislativo debe garantizar la participación plena y democrática de todos los ciudadanos en la sociedad de la información. Es crucial asegurar el acceso a la tecnología y a los contenidos a toda la ciudadanía. Algunos países europeos cuentan con niveles de implementación de servicios de accesibilidad más avanzados que otros países.

1.1. Legislación Europea en accesibilidad

La reciente adopción de leyes y políticas a nivel internacional, europeo y nacional ha situado la accesibilidad en primera línea, requiriendo a los países miembros de la Unión Europea que cualquier usuario pueda acceder e interactuar con cualquier software, contenido web, documentos y hardware independientemente de sus capacidades. La accesibilidad es un derecho a la igualdad de oportunidades de todos los ciudadanos. Como menciona Greco (2018: 211) el concepto de accesibilidad ha experimentado tres cambios principales desde en los estudios de investigación en este área, el cambio hacia un concepto universal frente al excluyente, que se centre en el usuario y que sea proactivo. Por lo que la creación de entornos, y el uso de herramientas accesibles deben permitir que todas las personas, independientemente de sus capacidades, tengan acceso a los contenidos audiovisuales y digitales para su desarrollo e independencia personal. En este sentido, la Unión Europea (UE) y sus Estados miembros cuentan con un sólido marco para la mejora de la situación de las personas con discapacidad. Existen dos documentos clave que sentaron las bases para la mejora de la accesibilidad en Europa. Por un lado, la Agenda Digital para Europa⁴ (2014) sirvió de modelo para la introducción de estrategias políticas generales, a la vez que incorporó acciones específicas para garantizar el acceso a las TIC a personas con discapacidad. Por otro lado, la Estrategia Europea sobre Discapacidad⁵ (2010-2020) fue el principal instrumento específico en materia de política de discapacidad. Su objetivo principal aunar distintas iniciativas destinadas a garantizar la plena participación y la mejora de los derechos de las personas con discapacidades. Estas iniciativas incluyen la Convención sobre los

(1) https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/?uri=urisrv:OJ.L_2016.327.01.0001.01.SPA&toc=OJ:L:2016:327:FULL (consultado 05/12/2020)

(2) <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/?uri=LEGISUM%3Aam0005> (consultado 05/12/2020)

(3) <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/PDF/?uri=CELEX:32019L0882&from=ES> (consultado 05/12/2020)

(4) https://europa.eu/european-union/file/agenda-digital-para-europa_es (consultado 20/03/2021)

(5) <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/?uri=CELEX%3A52010DC0636> (consultado 15/02/2021)

Resumen:

El COVID19 ha afectado todas las áreas de nuestras vidas, y la comunicación, la educación y la cultura no son una excepción. Estas áreas se han tenido que adaptar a un nuevo entorno virtual. Navegar por Internet e interactuar con dispositivos y contenidos digitales se ha convertido en una rutina diaria básica para la ciudadanía. Sin embargo, la mayor parte del contenido digital y audiovisual sigue sin ser accesible para todos.

El presente artículo tiene como objetivo exponer el marco legislativo europeo en vigor en materia de accesibilidad y presentar los nuevos perfiles profesionales, así como los proyectos de formación que se han desarrollado en este área en las últimas décadas. En primer lugar, se expone brevemente la legislación europea en el ámbito de la accesibilidad, así como el estado actual de implementación en España. A continuación se explican los principales servicios de accesibilidad disponibles en España con las respectivas normas vigentes. Posteriormente, se presenta la formación disponible en accesibilidad, poniendo en relieve la necesidad de una colaboración más estrecha entre formación vocacional, académica, industria y organismos de estandarización para una mejor definición de competencias. Finalmente se presentan los proyectos europeos Erasmus+ en curso junto con las conclusiones y necesidades en la formación y capacitación de los nuevos profesionales en accesibilidad.

Palabras clave: Accesibilidad en los medios, subtitulación, subtitulación para sordos, audiodescripción, audiosubtitulación, lengua de signos, accesibilidad web

Abstract:

COVID19 has affected all areas of our lives, and communication, education and culture are no exception. These areas had to adapt to a new virtual environment. Surfing the Internet and interacting with digital devices and content has become a basic daily routine for all citizens.

This article aims to outline the current European legislative framework on accessibility and present the new professional profiles, as well as the training projects that have been developed in this area in the last decades. First, the European legislation in the field of accessibility will be briefly outlined, as well as the current status of the accessibility services in Spain. Second, the main accessibility services available in Spain will be explained with the respective current regulations. Third, the available training in the accessibility field will be explained, highlighting the need for a closer collaboration between vocational and academic training that would allow a better definition of the competencies in the accessibility field. Finally, the current European Erasmus+ projects will be presented along with the conclusions and current needs in the education and training of new professionals in accessibility.

Keywords: Media accessibility, subtitling, Ssubtitling for the Deaf/deaf and hard of hearing, audio description, audio subtitling, sign language, web accessibility.

derechos de las personas con discapacidad de las Naciones Unidas, la Carta de los Derechos Fundamentales de la Unión Europea y el Tratado de Funcionamiento de la Unión Europea.

En 2010 la UE y sus estados miembros ratificaron la Convención de las Naciones Unidas sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad (2006)⁶ (en adelante CRPD) en su artículo 9, estipula que:

Los Estados Partes adoptarán medidas pertinentes para asegurar el acceso de las personas con discapacidad, en igualdad de condiciones con las demás, al entorno físico, el transporte, la información y las comunicaciones, incluidos los sistemas y las tecnologías de la información y las comunicaciones, y a otros servicios e instalaciones abiertos al público o de uso público, tanto en zonas urbanas como rurales.

En la Carta de los Derechos Fundamentales⁷ de la Unión Europea (UE) se reconocen los derechos, libertades y principios de no discriminación (artículo 21) e integración de las personas discapacitadas (artículo 26). Finalmente, el Tratado de Funcionamiento de la Unión Europea⁸ (TFUE) estipula que la Unión, en la definición y ejecución de sus políticas y acciones, tratará de luchar contra toda discriminación por razón de discapacidad

(6) <https://www.un.org/esa/socdev/enable/documents/tccconvs.pdf> (consultado 05/12/2020)

(7) <https://www.boe.es/doue/2010/083/Z00389-00403.pdf> (consultado 15/02/2021) (consultado 17/02/2021)

(8) <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/?uri=celex%3A12012E%2FTXT> (consultado 17/02/2021)

(artículo 10) y que podrá adoptar acciones adecuadas para luchar contra la discriminación por motivo de discapacidad (artículo 19).

A nivel legislativo existen tres directivas clave que regulan la accesibilidad en la Unión Europea: la Directiva de Accesibilidad Web (2016), la actualización de la Directiva de Servicios de Comunicación Audiovisual⁹ (2018) (en adelante DSCA) y el Acta Europea de Accesibilidad (2019). Las agencias nacionales de normalización de cada estado miembro deben adaptar sus leyes para transponer este marco legislativo en sus países, con el fin de garantizar el acceso y la disponibilidad de los servicios de accesibilidad a los medios solicitados de acuerdo con la legislación europea, a saber, lengua de signos, subtítulo para sordos y con problemas de audición, subtítulos hablados y audiodescripción. En este sentido, el European Disability Forum (EDF) en su documento “Audiovisual Media Service Directive - Toolkit for transposition”¹⁰ (2019), ofrece una propuesta de implementación de los servicios de accesibilidad para la transposición de la DSCA (ver tabla 1).

Servicio de accesibilidad/ Año	2020	2021	2022	2023	2024
Subtitulado para Sordos	20%	40%	60%	80%	100%
Lengua de Signos	7%	10%	12%	15%	18%
Audiodescripción	7%	8%	10%	12%	15%
Audiosubtitulación	20%	40%	60%	80%	100%

Tabla 1. Implementación de porcentajes de accesibilidad en los medios (EDF, 2019)

Según lo estipulado en la revisión de la DSCA, los Estados miembros deben asegurarse de que los proveedores de Radiodifusión y Televisión informan periódicamente a las autoridades u organismos reguladores nacionales sobre el estado y la mejora de los servicios de accesibilidad. Cada Estado miembro tiene su propio organismo regulador independiente y forma parte del Grupo de Entidades Reguladoras Europeas (ERGA)¹¹ para los servicios de comunicación audiovisual. Este organismo responsable deberá informar a la Comisión Europea sobre la implementación de tales medidas antes del 19 de diciembre de 2022 y, posteriormente, cada tres años. Además, los Estados miembros están obligados a designar un punto de contacto único y accesible para proporcionar información y recibir quejas y/o comentarios de los usuarios. Este mecanismo permite incluir a las organizaciones de personas con discapacidades en la valoración de los servicios de accesibilidad. Estas organizaciones son agentes clave para la correcta transposición de la directiva en los distintos países de la UE, ya que pueden valorar los servicios como usuarios. Aunque la DSCA no establece explícitamente su derecho a ser consultados, de acuerdo con la CRPD, todos los países de la UE están obligados a involucrar a las organizaciones de personas con discapacidad desde el principio, para garantizar niveles adecuados tanto en la cantidad como en la calidad de los servicios de accesibilidad. El papel de estas organizaciones puede resultar crucial ya que los estados miembros de la UE cuentan con una gran libertad para transponer los diferentes aspectos de la directiva.

Por otro lado, la Directiva de Accesibilidad Web (2016) se traspuso con el “Real Decreto 1112/2018”¹². El ámbito de aplicación de esta directiva europea y del real decreto es el sector público, las entidades que reciben financiación pública o que gestionan servicios públicos, los sitios web o apps vinculados a la prestación de servicios públicos, y los centros privados educativos, de formación y universitarios, sostenidos, total o parcialmente, con fondos públicos.

Finalmente, el Acta de Accesibilidad Europea (2019) se deberá transponer a la legislación nacional de los Estados miembros antes del 28 de junio de 2022¹³. Esta directiva regula las condiciones de accesibilidad de productos, bienes y servicios TIC.

1.2. Accesibilidad en los medios en España

Según el informe “Base estatal de datos de personas con valoración del grado de discapacidad” (2018)¹⁴, en España 216 603 personas presentan una discapacidad visual, 187 079 personas presentan una deficiencia auditiva,

(9) <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/?uri=LEGISSUM%3Aam0005> (consultado 05/12/2020)

(10) <https://www.eud.eu/news/training/audiovisual-media-services-directive-toolkit-transposition/> (consultado 15/02/2021)

(11) <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/list-eu-audiovisual-regulators> (consultado 16/02/2021)

(12) https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2018-12699 (consultado 05/12/2020)

(13) <https://www.eumonitor.eu/9353000/1/j9vvik7m1c3gyxp/vkz686pm8ozr#p3> (consultado 17/02/2021)

(14) https://www.imsero.es/InterPresent2/groups/imsero/documents/binario/bdepcd_2018.pdf (consultado 17/02/2021)

834 personas presentan sordoceguera y 274 883 personas presentan una discapacidad intelectual. El acceso a la información es un derecho fundamental especialmente relevante en el caso de los medios de comunicación por su origen de servicio público y su función de inclusión social (García-Prieto, 2018).

En España, la DSCA está regulada por la Ley General de la Comunicación Audiovisual (7/2010)¹⁵ (en adelante LGCA) que hasta la fecha obliga a que el 90 % de las emisiones en los canales públicos incluyan subtítulos, (75 % en los canales privados). Asimismo, establece que los servicios de comunicación audiovisual de cobertura autonómica ya sean públicos o privados deben incluir un mínimo de dos horas audiodescritas diarias. En su artículo 6, establece que las páginas web, así como sus guías electrónicas de programas, y demás canales o vías de comunicación, deberán ser accesibles a las personas con discapacidad.

El último informe publicado por el CESyA¹⁶ (2019) indica que se ha incrementado el número de horas subtituladas e interpretadas en lengua de signos española (LSE) en la televisión. Sin embargo, se ha disminuido el porcentaje de programación audiodescrita para personas ciegas. Como se muestra en el gráfico 1, en 2019, el 83,53 % de la programación en la televisión digital terrestre (TDT) incluye subtítulo (un 1,19 % más que en 2018), cifra que se reduce al 7,07 % en cuanto a la audiodescripción para personas con discapacidad visual (un 0,59 % menos en comparación con el periodo anterior) y al 4,74 % respecto a la interpretación en lengua de signos (que se ha incrementado un



Gráfico 1. Servicios de accesibilidad en la TV española (CESyA, 2019)

En España, la actualización de la DSCA está en proceso de transposición en el nuevo Anteproyecto de Ley General de Comunicación Audiovisual¹⁷ (en adelante APL) publicado por la Comisión Nacional de los Mercados y la Competencia (en adelante CNMC) (2021) en el que se fijan los servicios de accesibilidad, así como los nuevos porcentajes que se indican en la tabla 2.

(15) <https://www.boe.es/eli/es/l/2010/03/31/7/con> (consultado 05/12/2020)
 (16) <https://www.discapnet.es/Informe-CESyA-2019-accesibilidad-TDT> (consultado 05/12/2020)
 (17) https://www.cnmc.es/sites/default/files/3309300_9.pdf (consultado 15/02/2021)

Tabla 1. Obligaciones impuestas en materia de accesibilidad en el APL

		Subtitulado	Audiodescripción	Lengua de signos
TV lineal	Públicas	90%	10 horas semanales	10 horas semanales
		Horario máxima audiencia	Prioritariamente horario máxima audiencia y en determinado tipo de contenidos	
	Privadas	75%	5 horas semanales	5 horas semanales
		Horario máxima audiencia	Prioritariamente horario máxima audiencia y en determinado tipo de contenidos	
TV lineal de acceso condicional		30%	5 horas semanales	x
		Contenidos de mayor interés para la audiencia.	Contenidos de mayor audiencia.	
Servicios a petición		30%	Gradual	x
		Contenidos de mayor interés para la audiencia	Dotados con la debida prominencia en el catálogo.	
Servicios de terceros		Mantener las medidas de accesibilidad incorporadas por los prestadores.		

Tabla 2. Obligaciones impuestas en materia de accesibilidad en el APL (CNMC, 2021:21)

La comparativa entre las nuevas obligaciones impuestas por el APL (tabla 2) y la evolución de los servicios de accesibilidad (Gráfico 1), muestra que en España los servicios de accesibilidad en los medios actuales se encuentran ligeramente por debajo de las nuevas exigencias en cuestiones de subtitulado. Por lo que se refiere a la audiodescripción y la lengua de signos, existe una clara necesidad de incrementar las horas semanales que en la actualidad se encuentran por debajo de las 5 horas exigidas y que se deben destinar prioritariamente a horario de máxima audiencia. Cabe destacar que el servicio de audiosubtitulado no se menciona en este documento. Por lo que, todo indica que la implementación de este servicio en España sigue sin tener cobertura en los medios de comunicación.

Finalmente, en cumplimiento con la DSCA el APL en su artículo 105 incorpora un punto de contacto único para facilitar información y recibir quejas sobre cuestiones de accesibilidad. A tales efectos, el APL otorga a la CNMC esta nueva función.

2. Servicios de accesibilidad

Con el fin de conseguir un nivel de accesibilidad audiovisual y digital apropiado en los medios, existen pautas y estándares que los profesionales y las organizaciones que ofrecen estos servicios deben tener en cuenta. En el siguiente apartado se presentan los estándares vigentes en España que cubren el servicio de subtitulado, audiodescripción, lengua de signos y lectura fácil. Se introduce también el servicio de audiosubtitulación y el estándar vigente en accesibilidad web.

2.1. Subtitulación

El servicio de subtitulado en los medios es el que cuenta con mayor cobertura a nivel de implementación. Según el informe de la Unión Europea de Radiodifusión (UER/EBU, 2019) la totalidad de los medios públicos ofrecen subtítulos, mientras que dos terceras partes ofrecen tres servicios de accesibilidad principales: subtitulado, audio descripción y lengua de signos en alguno de sus contenidos. En todas las normativas de subtitulado se mencionan tres aspectos fundamentales que son los destinatarios (personas sordas y/o con discapacidades auditivas), opcionalidad (abierto o cerrado) y la codificación de tiempo (en directo o en diferido). En España la norma que regula el subtitulado es la “UNE 153010: 2012 Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva”.

Mientras que la subtitulación en diferido cuenta con una larga trayectoria e implementación en los medios, la subtitulación en directo es más reciente e implica mayores desafíos para los profesionales, especialmente para discursos sin guion (Lambourne 2006). Según el informe de la Unión Europea de Radiodifusión (UER/

EBU, 2019), el reahlado es la técnica más utilizada por las televisiones para la creación de subtítulos en directo. Eugeni (2016: 99) define el reahlado como, «a reformulation, a translation or a transcription of a text, produced by the respeaker, processed by a speech recognition software and being broadcast simultaneously with the production of the original text». Otras técnicas incluyen la estenotipia, la velotipia u otros sistemas de teclado rápido. La técnica del reahlado, así como las demás soluciones requieren de profesionales formados capaces de llevar a cabo el subtulado en directo. Cabe destacar este que nivel de competencias el subtulado en directo requiere distintas destrezas que el subtulado en diferido, siendo una de ellas la capacidad de escuchar al oyente y reproducir el discurso con la mayor precisión posible independientemente de la técnica utilizada. Por lo que se acerca más a las tareas propias de un intérprete simultáneo (Arumí-Ribas y Romero-Fresco 2008). La formación de profesionales en este área se ha centrado principalmente en el subtulado en directo para el contexto televisivo, prestando menor atención a otros contextos como es el subtulado de eventos en directo, actos parlamentarios, conferencias o clases educativas. El proyecto LTA¹⁸ (2018) se centra en la formación de profesionales de subtulado intralingüe en directo para distintos contextos de trabajo cubriendo así un vacío en este campo.

Cabe destacar que un número creciente de países están incorporando la automatización completa del subtulado mediante tecnologías como el reconocimiento automático de voz o la inteligencia artificial.

2.2. Audiodescripción

En 2005, España era el único país del mundo con una norma escrita para la audiodescripción, en concreto la norma AENOR, “Norma UNE 153020: 2005: Requisitos para la audiodescripción”. Si bien otros países como Estados Unidos y el Reino Unido habían incorporado desde hacía años los servicios de subtulación para sordos, lengua de signos y audiodescripción en sus legislaciones de los medios de comunicación (Broadcasting Acts), el documento de referencia para la audiodescripción son las “ITC Guidance on Standards for Audio Description” (2001)¹⁹. Cabe destacar que este documento se trata de unas recomendaciones y no de una norma escrita como es el caso de España (Puigdomènech *et al.* 2008). Sin embargo, como indica Sanz-Moreno (2020) la audiodescripción en España es un mercado relativamente joven y de reciente desarrollo.

En las últimas décadas, la investigación y la implementación de servicios de audiodescripción ha incrementado considerablemente debido a la legislación creciente en materia de accesibilidad. La audiodescripción es un servicio de accesibilidad que se practica y estudia en todo el mundo. Diferentes estudios han enfatizado la importancia de crear un estándar europeo de audiodescripción (Orero 2005a, Vercauteren 2007). Aun así, como indica Reviere (2016) la provisión de este servicio en los distintos países de la UE sigue siendo irregular. En este sentido los proyectos ADLAB (2011-2014) y ADLAB PRO (2016-2019) ambos finalizados han sentado las bases para llenar este vacío. El objetivo principal de ADLAB fue identificar las inconsistencias en la creación e implementación del servicio de audiodescripciones a nivel europeo. El objetivo de ADLAB PRO fue la definición de un plan de estudios unificado para garantizar la formación de profesionales en audiodescripción en toda Europa para distintos contextos laborales. Los materiales de ADLAB PRO son de acceso abierto y están disponibles en la página web del proyecto.

2.3. Audiosubtitulación

Los audiosubtítulos o subtítulos hablados son útiles principalmente para proporcionar acceso a los contenidos en lengua extranjera con subtítulos, a las personas con baja visión, personas mayores, con trastornos del lenguaje como afasia o dislexia o con discapacidad cognitiva (Theunisz 2002).

La audiosubtitulación es un servicio de accesibilidad poco generalizado. La mayoría de los países europeos no ofrecen este servicio. Según el informe de la Unión Europea de Radiodifusión (UEF/EBU, 2019) este servicio está disponible principalmente en los países nórdicos y en la región belga de Flandes, donde las televisiones ofrecen todos o casi todos los programas con audiosubtítulos (Braun y Orero 2010).

(18) <https://ltaproject.eu/> (consultado 05/12/2020)

(19) http://audiodescription.co.uk/uploads/general/itcguide_sds_audio_desc_word3.pdf (consultado 17/02/2021)

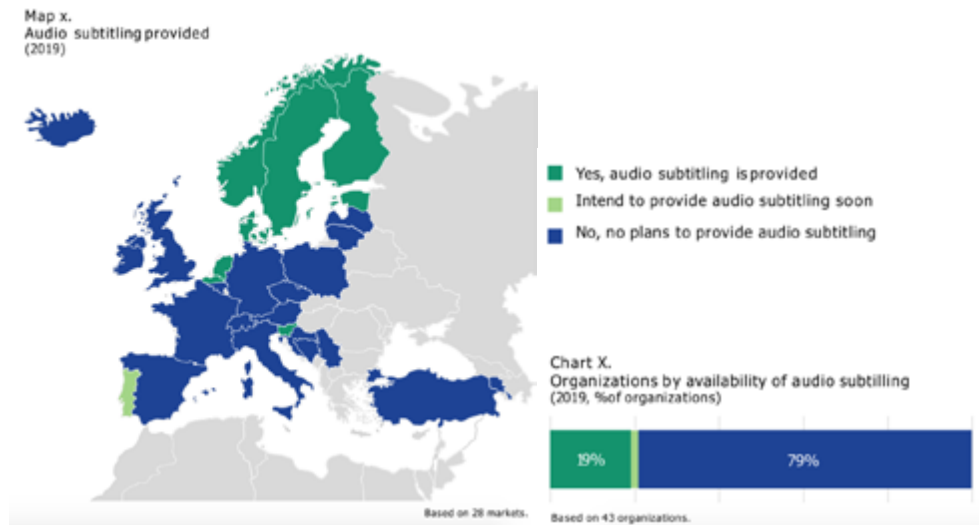


Gráfico 2. Servicio de audiosubtitulado en Europa (UEF/EBU, 2019)

Hay pocas referencias a este servicio en las normas y estándares. En la mayoría de las ocasiones la audiosubtitulación aparece en una sección del estándar o la norma de audiodescripción. Actualmente en España este servicio es prácticamente desconocido e inexistente para los usuarios, por tanto, la LGCA debería adaptarse a la directiva europea para integrarlo y extenderlo junto con los demás servicios de accesibilidad.

2.3. Lengua de Signos

En España, la Norma UNE 139804: 2007 Requisitos para el uso de la Lengua de Signos Española en redes informáticas, proporciona los requisitos básicos para incorporar la Lengua de Signos Española (LSE) en redes informáticas, con el objetivo de que los contenidos lleguen al usuario en buenas condiciones de comprensión. Aunque el número de horas semanales definido por la LGCA que se debe destinar a la lengua de signos ha incrementado en los últimos años, el número de horas sigue sin cubrirse en su totalidad (García-Prieto, 2018; Bosch-Baliarda *et al.* 2020), y lo que es más importante la calidad del contenido accesible en términos de representación en pantalla tampoco se cumple (Bosch-Baliarda *et al.* 2020).

2.4. Lectura Fácil

Según Matamala (2019) la Lectura Fácil, en inglés Easy-to-Read (E2R), es un modo de escribir textos que evita el uso de lenguaje complicado para asegurar que el lector entienda con facilidad el texto escrito. Asimismo, la Lectura Fácil se está convirtiendo en una modalidad de accesibilidad en los medios que se podría describir como un servicio para mejorar la lectura y fomentar la comprensión (Bernabé y Orero 2018). En España, la creación de contenido en Lectura Fácil está regulada en la norma AENOR, “Norma UNE 153101: 2018 EX Lectura Fácil”.

Cabe destacar que el número de personas en España que presenta una deficiencia intelectual reconocida es de 274 883 personas, un porcentaje mayor que otros tipos de discapacidades como la auditiva o visual que cuentan con servicios regulados e implementados desde 2003, en el caso del subtitulado para sordos, 2005 en el caso de la audiodescripción, y 2007 en el caso de la lengua de signos. La reciente incorporación de esta modalidad de accesibilidad resulta en un vacío considerable de profesionales formados en Lectura Fácil. Por esta razón, resulta crucial la elaboración de directrices, así como el apoyo a iniciativas de formación, como el proyecto EASIT²⁰ (2018).

(20) <https://pagines.uab.cat/easit/en> (consultado 05/12/2020)

2.5. Accesibilidad web

La norma de accesibilidad web que se debe cumplir en España es la norma UNE 139803: 2012 que establece los requisitos de accesibilidad para contenidos en la web. Por otro lado, la norma UNE-EN 301549: 2019 establece los requisitos funcionales que garantizan que los productos y servicios TIC sean accesibles para todas las personas. Esta norma recoge el estándar europeo armonizado EN301 549 e incluye las Web Content Accessibility Guidelines (WCAG) 2.1²¹. El alcance del Real Decreto 1112/2018 abarca todos los sitios web y las aplicaciones para dispositivos móviles, en cuyo caso la obligación es a partir de junio de 2021. El Real Decreto 1112/2018 también establece que los portales deben incluir un apartado de “Accesibilidad” de acuerdo al modelo publicado por la Comisión Europea en la “Decisión de Ejecución (UE) 2018/1523 de la Comisión, de 11 de octubre de 2018, por la que se establece un modelo de declaración de accesibilidad de conformidad con la Directiva (UE) 2016/2102 del Parlamento Europeo y del Consejo sobre la accesibilidad de los sitios web y aplicaciones para dispositivos móviles de los organismos del sector público”²² que define la información que debe proporcionar y los requisitos que tiene que cumplir.

Se recomienda seguir las pautas de accesibilidad para el contenido web (WCAG) 2.0, unas directrices que tienen como objetivo promover la accesibilidad de la Web para todos los usuarios independientemente del *software* que el usuario utilice (navegadores de escritorio, navegador de voz, teléfono móvil, televisión, impresoras, etc.), o las limitaciones bajo las que opere (conexiones lentas, entornos ruidosos...). El objetivo es proporcionar un único estándar compartido para la accesibilidad del contenido web que asegure el acceso a los contenidos de toda la ciudadanía.

La accesibilidad web se podría considerar un paraguas que engloba los distintos servicios de accesibilidad detallados en los apartados anteriores. Una web accesible también implica que los siguientes servicios de accesibilidad estén disponibles: subtítulo, audiodescripción, lengua de signos y más recientemente lectura fácil. Cabe destacar que la formación en accesibilidad web en su gran mayoría se ha incluido en estudios académicos de ingeniería relacionados con el desarrollo de sistemas, servicios y productos tecnológicos, orientados a cumplir los estándares, sin ahondar en la comprensión de las necesidades de los usuarios (Oncins et al., 2020). En muchas ocasiones, un desarrollador web habilita una página web para hacerla compatible con lectores de pantalla, sin haber recibido formación de cómo los usuarios que utilizan este servicio navegan por internet. Por otro lado, la creciente convergencia hacia la web de los contenidos audiovisuales de los medios de comunicación, resulta en una demanda creciente de profesionales con formación en accesibilidad digital. En este sentido, el proyecto IMPACT²³ (2019) pretende formar la figura del educador/mediador en accesibilidad digital para poder aconsejar y guiar a los distintos agentes involucrados en el diseño de sistemas, servicios y productos digitales.

3. Perfil de los profesionales en accesibilidad

Una de las principales problemáticas en el ámbito de la accesibilidad es la falta de profesionales formados en los distintos procesos del servicio. Como señalan Matamala y Orero (2006), Pereira y Lorenzo (2006), en muchas ocasiones el énfasis se pone en aspectos técnicos, indispensables para que estos servicios lleguen al destinatario, pero se olvida un aspecto fundamental, que es la importancia de las distintas competencias: entender la accesibilidad, las necesidades y preferencias de los distintos usuarios de los servicios, la competencia lingüística para poder transmitir el mensaje escrito y/o oral correctamente, la competencia de servicio para poder llevarlo a cabo el servicio debidamente o la de la promoción para poder involucrar a todos los agentes de la cadena de accesibilidad.

Se habla de porcentajes crecientes de programación accesible, pero no debe perderse de vista la importancia de la calidad y la necesidad de formación de profesionales en el ámbito. Tal como recoge el informe de la European Federation of Hard of Hearing (EFHOH, 2015:19)²⁴:

It is essential that quality is maintained alongside increasing quantity; otherwise the purpose of subtitling is lost. One way to ensure quality is maintained is to invest in the training of live subtitling translators and speech-to-text interpreters. Such investment will only increase the accessibility of subtitling.

(21) <https://www.w3.org/TR/WCAG21/> (consultado 05/12/2020)

(22) <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/?qid=1539938081477&uri=CELEX:32018D1523> (consultado 05/12/2020)

(23) <https://impact-access.eu/> (consultado 5/12/2020)

(24) <https://efhoh.org/wp-content/uploads/2017/01/EFHOH-State-of-Subtitling-2015-English.pdf> (consultado 05/12/2020)

Para la correcta implementación de todos los servicios de accesibilidad, es necesaria la figura de profesionales que tengan los conocimientos y habilidades necesarias para poder llevarlos a cabo. Actualmente, gran parte de la formación de estos profesionales se realiza principalmente en las instituciones académicas como parte de programas de posgrado y con una fuerte vinculación a la traducción audiovisual (Sanz-Moreno 2020).

3.1. Formación vocacional y académica

Hasta hace relativamente poco los profesionales encargados de llevar a cabo los servicios de accesibilidad eran del ámbito asociativo. Principalmente, en lo que se refiere a la audiodescripción y a la lengua de signos (Orero 2005a). Por lo que resulta necesario establecer un marco de formación para la profesionalización de estos perfiles para poderlos definir adecuadamente (Orero 2005c, 2005b; Matamala 2007) y poder ofrecer una respuesta formativa que incluya competencias y habilidades más en línea con las necesidades del mercado laboral (Mendoza Domínguez y Matamala 2019; Oncins *et al.* 2019; Sanz-Moreno 2018, 2020).

En el ámbito académico la inclusión de la accesibilidad en la docencia e investigación se ha vinculado mayoritariamente a cursos del área de los estudios de traducción, filología o lingüística (Matamala y Orero 2006; Sanz-Moreno 2018). Una de las principales razones es que más allá de la dimensión técnica, las competencias lingüísticas son de gran importancia en todos los servicios de accesibilidad. Asimismo, es necesaria una mayor transferencia de conocimiento entre la academia y la industria, siendo beneficioso trabajar más en el perfil del “practisearcher” (Mendoza Domínguez y Matamala 2019: 179), que aúna los conocimientos académicos con los de su práctica profesional real. Por otro lado, resulta también necesario una mayor transferencia de conocimiento entre agencias de estandarización, academia e industria, para la correcta implementación de los estándares que regulan los servicios de accesibilidad (Matamala y Orero 2013; Oncins y Orero en prensa).

Aunque la oferta formativa universitaria en materia de accesibilidad ha incrementado en los últimos años, en muchas ocasiones son las empresas las que forman a sus profesionales en tareas concretas y contextos de trabajo específicos.

A nivel no universitario se ofrecen ciclos formativos como el de Técnico Superior en Interpretación en Lengua de Signos²⁵, o el Curso de especialización en audiodescripción y subtitulación definido en el Real Decreto 94/2019²⁶, en el que se fijan los aspectos básicos del currículo. Por otro lado, dentro de la formación no reglada, hay múltiples cursos impartidos por federaciones y asociaciones de personas sordas como el caso del FESOCA. Como indica Sanz-Romero (2020:162) la formación profesional del audiodescriptor y subtítulador para sordos puede suponer un revulsivo importante en los estudios de posgrado, y menciona diversos factores como son: el número elevado de prácticas, el acceso directo a la realidad del trabajo o la introducción de nuevas competencias como la locución que no se suele contemplar en los estudios de posgrado. Por otro lado, Sanz-Romero destaca también la carencia de la formación profesional en otras competencias más vinculadas a los aspectos textuales y lingüísticos que señalan (Mendoza Domínguez y Matamala 2020). Estas competencias suelen trabajarse más a fondo en los cursos de posgrado y están relacionadas a una cuestión de la calidad del servicio de accesibilidad.

3.2. Definición de nuevos perfiles profesionales en accesibilidad

En la última década se han desarrollado diversos proyectos Erasmus+ en el ámbito de la accesibilidad para formar nuevos perfiles profesionales para los servicios de accesibilidad europeos: como el experto en audiodescripción (Perego 2017), el gestor de accesibilidad para las artes escénicas (Orero 2017; Matamala y Orero 2019, Remael *et al.* 2019), el experto en Lectura Fácil (Matamala 2019) o en subtítulado en directo (Bernabé y Orero 2018; Eugeni y Bernabé 2019; Oncins *et al.* 2019). Si bien estos proyectos se han centrado en los servicios para asegurar que el contenido a los medios sea accesible, resulta importante destacar la creciente importancia de las tecnologías para poder ofrecer estos servicios, por lo que existía la necesidad de escalar la accesibilidad a un nivel de requisitos más alto, el de la accesibilidad a las TIC. La creciente incorporación de nuevos desarrollos tecnológicos en los distintos procesos de la creación y entrega de los servicios, especialmente en subtitulación, como son el reablado, reconocimiento automático de voz o la inteligencia artificial, resultan en una demanda de nuevos perfiles con mayor dominio de la tecnología (Oncins *et al.* 2019; Arumí-Ribas y Romero-Fresco 2008).

Es importante enfatizar que estos proyectos centrados en el desarrollo de nuevos perfiles profesionales

(25) <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1996-4125> (consultado 16/02/2021)

(26) https://boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2019-4153 (consultado 16/02/2021)

parten de propuestas basadas en la adquisición de competencias no solo relacionadas a los aspectos lingüísticos y culturales del servicio; sino también otras competencias relevantes, algunas de las cuales se han vinculado tradicionalmente a prácticas vocacionales. Este es el caso de la competencia empresarial y de servicio, y el desarrollo de competencias relacionadas con la promoción de la accesibilidad. Estas competencias durante mucho tiempo no se han contemplado en los programas de formación convencionales y ahora se consideran competencias clave en el “Marco europeo para el aprendizaje permanente” (2018)²⁷.

El objetivo principal de estos proyectos es la definición de nuevos perfiles profesionales en accesibilidad media que satisfagan la necesidad social de garantizar contenidos y servicios accesibles para todos los públicos, independientemente de sus capacidades. Todos estos proyectos adoptan un enfoque centrado en el usuario, en el que las competencias y destrezas definidas se han validado con empresas, profesionales y usuarios de los servicios.

El proyecto LTA (Live Text Access) tiene como objetivo llenar un vacío en la formación de profesionales en subtítulos intralingüística en directo, mediante la técnica del reahlado y la velotipia, capaces de afrontar esta actividad profesional emergente en distintos contextos. Principalmente la subtítulos en directo se ha desarrollado en el contexto televisivo, pero se puede emplear también en contextos educativos, culturales o parlamentarios entre otros.

El proyecto EASIT (Easy Access of Social Inclusion Training), tiene como objetivo principal definir las destrezas de los profesionales que crean contenido fácil de leer y fácil de entender, así como crear materiales educativos para formarlos. EASIT investiga cómo los servicios de acceso audiovisual existentes, como son la audiodescripción, la audiosubtitulación o la subtítulos, podrían fusionarse con la Lectura Fácil (IFLA 2010; ILSMH 1998; Inclusion Europe 2014; Bredel y Maass 2016) o el Plain Language (Bailey 1990; Cutts 1995; Cheek 2010).

Finalmente, el proyecto IMPACT (Inclusive Method based on the Perception of Accessibility and Compliance Testing), tiene como objetivo definir las destrezas y competencias que un educador o mediador en accesibilidad de las TIC debe adquirir y dominar, para la correcta implementación del estándar armonizado europeo de accesibilidad digital EN 301 549. La reciente adopción y entrada en vigor de la Directiva en Accesibilidad web, ha puesto en relieve la escasa formación en este ámbito fuera del ámbito tecnológico (Oncins *et al.* 2021), por lo que resulta esencial el desarrollo de esta iniciativa para la formación de nuevos profesionales especialistas en accesibilidad para el diseño digital.

4. Conclusiones

La UE ha mejorado significativamente el marco legal en materia de accesibilidad con la Directiva de Accesibilidad Web (2016), la revisión de la Directiva de Servicios de Medios Audiovisuales (2018) y la Ley de Accesibilidad Europea (2019). Este marco legal establece los requisitos de accesibilidad para ciertos productos y servicios, incluidos los que dan acceso a servicios y programas de medios audiovisuales. Por otro lado, subraya la importancia de que los medios sean accesibles para toda la ciudadanía. La implementación de una legislación más amplia y específica en materia de accesibilidad no es solo una cuestión de deber y responsabilidad moral, sino que también significa estimular a los medios públicos y privados a incrementar la cantidad y calidad de los servicios de accesibilidad. Según Díaz Cintas *et al.* (2007: 14)

by implementing EU legislation at a national level, it is possible to ensure that products are accessible to all people who are disadvantaged, be it because of physical challenges, sensorial impairments, age, social issues, linguistic barriers or any other features that may set one population group apart from another. In this sense, accessibility concerns all of us and not merely a few so-called minorities.

Es necesario destacar también los continuos desarrollos tecnológicos como el reconocimiento de voz automático que se utiliza en subtítulos, la síntesis de voz que se utiliza en audiodescripción y los avatares que se utilizan para la lengua de signos. Estos desarrollos podrían considerarse una amenaza para quienes trabajan

(27) https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=uriserv:OJ.C_.2018.189.01.0001.01.ENG&toc=OJ:C:2018:189:TOC (consultado (05/12/2020))

en la industria, dado que se reemplaza parte de la tarea humana. Sin embargo, la edición sigue siendo humana, y las competencias de los profesionales de la accesibilidad son fundamentales en muchos contextos en los que la tecnología no es suficientemente madura para la producción de servicios accesibles de calidad. Finalmente, cabe destacar que la incorporación de nuevas modalidades de traducción audiovisual como es la Lectura Fácil, así como la creciente convergencia hacia la web de los contenidos audiovisuales, se convierten en nuevas áreas de trabajo en las que se debería formar a los profesionales en accesibilidad. La adquisición de competencias y habilidades en Lectura Fácil y accesibilidad web resulta en un vacío en los programas actuales de formación en accesibilidad que por otro lado son demandas del mercado que están reguladas por legislación. Los profesionales de la accesibilidad son esenciales para establecer un diálogo entre los usuarios y los proveedores de servicios de accesibilidad, así como, cumplir con los porcentajes marcados por la legislación con servicios de calidad.

Agradecimientos:

Este trabajo ha sido posible gracias a la financiación de los programas ERASMUS+ LTA 2018-1-DE01-KA203-004218, ERASMUS+ EASIT 2018-1-ES01-KA203-05275, ERASMUS+ IMPACT 2019-1-FR01-KA204-062381, RAD PGC2018-096566-B-I00. La autora es miembro del grupo de investigación TransMedia Catalonia financiado por la «Secretaria d'Universitats i Recerca del Departament d'Empresa i Coneixement de la Generalitat de Catalunya» (2017SGR113).

Bibliografía:

- AENOR (2019).** *UNE-EN 301549:2019. Requisitos de accesibilidad para productos y servicios TIC.* En línea: <https://www.une.org/encuentra-tu-norma/norma/norma/norma?c=N0061677> (consultado 05.12.2020)
- AENOR (2018).** *UNE 153101: 2018 EX Lectura Fácil. Pautas y recomendaciones para la elaboración de documentos.* En línea: <https://www.une.org/encuentra-tu-norma/norma/norma/norma?c=N0060036> (consultado 05.12.2020)
- AENOR (2012).** *UNE 139803:2012. Requisitos de accesibilidad para contenidos en la Web.* En línea: <https://www.aenor.com/normas-y-libros/buscador-de-normas/une/?c=N0049614> (consultado 05.12.2020)
- AENOR (2012).** *UNE 153010: 2012 Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva.* En línea: <https://www.une.org/encuentra-tu-norma/norma/norma/norma?c=N0049426> (consultado 05.12.2020)
- AENOR (2007).** *UNE 139804:2007 Requisitos para el uso de la Lengua de Signos Española en redes informáticas.* En línea: <https://www.une.org/encuentra-tu-norma/norma/norma/norma?c=N0040404> (consultado 05.12.2020)
- AENOR (2005).** *UNE 153020:2005 Audiodescripción para personas con discapacidad visual.* En línea: <https://www.une.org/encuentra-tu-norma/norma/norma/norma?c=N0032787> (consultado 05.12.2020)
- Arumí Ribas, M. y Romero-Fresco, P. (2008).** A Practical Proposal for the Training of Respeakers. *JosTrans10*.
- Bailey, E. P. (1990).** *The Plain English approach to business writing.* Oxford: OUP.
- Bernabé Caro, R. y Orero, P. (2018).** Quality training in real time subtitling across EU and EU languages. *BFC2018*, 4-6.
- Bosch-Baliarda, M., Soler-Vilageliu, O., & Orero, P. (2020).** Sign language interpreting on TV: a reception study of visual screen exploration in deaf signing users. *MonTI. Monografías De Traducción E Interpretación*, 12, 108-143. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2020.12.04>.
- Braun, S. y Orero, P. (2010).** Audio description with audio subtitling – an emergent modality of audiovisual localisation. *Perspectives*, 18:3, 173-188. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2010.485687>.
- Bredel, U. y Maaß, Ch. (2016).** *Leichte Sprache. Theoretische Grundlagen, Orientierung für die Praxis.* Berlin: Duden.
- Cheek, A. (2010).** Defining plain language. *Clarity*, 64, 5-15.
- Cutts, M. (1995).** *The Plain English Guide.* Oxford: OUP.
- Díaz Cintas, J., Orero, P. y Remael, A. (2007).** Media for all: a global challenge. En Jorge Díaz Cintas, Pilar Orero y Aline Remael (eds). *Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description and Sign Language.* Amsterdam, Rodopi. https://doi.org/10.1163/9789401209564_003.
- EBU (2019).** *PSM Access services survey.* En línea: https://www.itu.int/en/ITU-D/Regional-Presence/Europe/Documents/Events/2019/Accessible%20Europe/07_Gion_Linder_EBU-MIS_short.pdf (consultado 05.12.2020)
- Eugeni, C. (2016).** Respeaking at BBC. *CoMe I*, (1), 97-107
- Eugeni, C. y Bernabé Caro, R. (2019).** The LTA project: Bridging the gap between training and the profession in real-time intralingual subtitling. *Linguistica Antverpiensia, New Series: Themes in Translation Studies*, 18, 87-100.
- European Commission (EC) (2019).** *European Accessibility Act.* En línea: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/PDF/?uri=CELEX:32019L0882&from=ES> (consultado 05.12.2020)
- European Commission (EC) (2018).** *Audiovisual Media Services Directive (AVMSD).* En línea: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=LEGISSUM%3AAm0005> (consultado 05.12.2020)
- European Commission (EC) (2018).** *Digital Single Market: updated audiovisual rules.* En línea: http://europa.eu/rapid/press-release_MEMO-18-4093_en.htm (consultado 05.12.2020)
- European Commission (EC) (2012).** *European Union Regulation 1025/ 2012 on European Standardization.* En línea: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=celex%3A32012R1025> (consultado 05.12.2020).
- European Telecommunication Standards Institute (ETSI) (2019).** *Draft EN 301 549 v3.1.1 Accessibility requirements for ICT products and services.* En línea: https://www.etsi.org/deliver/etsi_en/301500_301599/301549/03.01.01_20/en_301549v030101a.pdf
- García-Prieto, V. (2018).** La accesibilidad de la televisión online en España: análisis de la programación de Antena 3 y Telecinco. *Estudios sobre el mensaje periodístico* 24,(2), 1287-1300. <https://doi.org/10.5209/ESMP.62215>.
- Greco, G.M. (2018).** The nature of accessibility studies. *Journal of Audiovisual Translation*, 1(1), 205-232. <https://doi.org/10.47476/jat.v1i1.51>.
- IFLA (2010).** *Guidelines for easy-to-read materials.* En línea <https://www.ifla.org/>

- files/assets/hq/publications/professional-report/120.pdf (consultado 05.12.2020).
- ILSMH European Association (1998).** *Make it Simple: European Guidelines for the Production of Easy-to-Read Information for People with Learning Disability for authors, editors, information providers, translators and other interested persons.* En línea: <https://digitalcommons.ilr.cornell.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1271&context=gladnetcollect> (consultado 05.12.2020).
- Inclusion Europe (2014).** *Information for all: European standards for making information easy to read and understand.* En línea: https://easy-to-read.eu/wp-content/uploads/2014/12/EN_Information_for_all.pdf (consultado 05.12.2020).
- Lambourne, P. (2006).** Subtitle Respeaking. En Eugeni, C. and Mack, G. 2006. (eds.) *intralinea, Special Issue: Respeaking.* En línea: http://www.intralinea.org/specials/article/Subtitle_respeaking (consultado 05.12.2020).
- Matamala, A. (2019).** From easy-to-read texts to easy-to-understand audiovisual content: practice and training. *Euroscientist. Special issue The Social Value of European Research on Media Accessibility.* <https://www.euroscientist.com/from-easy-to-read-texts-to-easy-to-understand-audiovisual-content-practice-and-training/> (consultado 05.12.2020).
- Matamala, A. (2007).** La accesibilidad en los medios: aspectos lingüísticos y retos de formación. En Pérez-Ugena, A. (ed.). *La accesibilidad en la era de la tv digital.* Madrid: Laberinto.
- Matamala, A. y Orero, P. (2019).** Training experts in inclusive practices for an equity on access to culture in Europe. En S. Halder, V. Argyropoulos (eds). *Inclusion, equity and access for individuals with disabilities*, (pp. 263-280). Palgrave Macmillan. http://dx.doi.org/10.1007/978-981-13-5962-0_13.
- Matamala, A. y Orero, P. (2006).** Integración de la accesibilidad en los medios en los estudios de traducción. *Comunicación presentada en el Congrés Internacional de Docència Universitària i Innovació.* Barcelona.
- Mendoza Domínguez, N. y Matamala, A. (2019).** Panorama de la enseñanza de la audiodescripción en España: Resultados de un cuestionario. En: Tolosa Igualada, Miguel & Álvaro Echeverri (eds.). *Porque algo tiene que cambiar. La formación de traductores e intérpretes: Presente & futuro / Because something should change: Present & Future Training of Translators and Interpreters.* MonTI 11, pp. 155-185. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2019.11.6>.
- Morettini, A. (2014).** Legislation on audiovisual and media accessibility in Italy and beyond. *inTRAlinea Special Issue: Across Screens Across Boundaries.* En línea: <http://www.intralinea.org/specials/article/2071> (consultado 05.12.2020).
- Oncins, E., Altinier, A. y Fitzpatrick, D. (2021).** Mapping the European Digital Accessibility field. En *Proceedings of the 9th International Conference on Software Development and Technologies for Enhancing Accessibility and Fighting Info-exclusion (DSAI 2020)*, December 2-4, 2020, Online, Portugal.
- Oncins, E. y Orero, P. (2021).** Let's put standardisation in practice. *Hikma.* <https://doi.org/10.21071/hikma.v20i1.12886>.
- Oncins, E. (2020).** Accessibility Training for the New Digital World: The IMPACT project. *Euroscientist. Special issue The Social Value of European Research on Media Accessibility.* En línea: <https://www.euroscientist.com/accessibility-training-for-the-new-digital-world-the-impact-project/> (consultado 05.12.2020)
- Oncins, E., Eugeni, C. y Bernabé Caro, R. (2019).** The Future of Mediators for Live Events: LTA Project – Academic and Vocational Training. *Cultus journal 2*, 129-153.
- Orero, P. (2017).** The professional profile of the expert in media accessibility for the scenic arts. *Rivista internazionale di tecnica della traduzione RIIT 19*: 143-161. <https://doi.org/10.13137/2421-6763/17356>.
- Orero, P. (2005a).** La inclusión de la accesibilidad en comunicación audiovisual dentro de los estudios de traducción audiovisual. *Quaderns de Traducció*, 12, pp. 173-185.
- Orero, P. (2005b).** Teaching Audiovisual Accessibility. *Translating Today*, 4, pp.12-15.
- Orero, P. (2005c).** Audio Description: Professional Recognition, Practice and Standards in Spain. *Translation Watch Quarterly*, 1, pp. 7-18.
- Orero, P. (2006).** ¿Quién hará la audiodescripción comercial en España? El futuro perfil del descriptor. En Jiménez, C. (ed.). *Traducción y accesibilidad: Subtitulación para sordos y ad para ciegos.* Granada: Comares.
- Orero, P. y Matamala, A. (2013).** Standardising Audio Description. *Italian Journal of Special Education for Inclusion*, 149-155.
- Perego, E. (2017).** Audio Description: A Laboratory for the Development of a New Professional Profile. *Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione*, 19: 131-142. <https://doi.org/10.13137/2421-6763/17355>.
- Pereira, A.M y Lorenzo, L. (2006).** La investigación y formación en accesibilidad dentro del ámbito de la traducción audiovisual. En Gonzalo García, C. y P. Hernández (eds.). *Libro homenaje a Valentín García Yebra*, Madrid: Arco Libros
- Puigdomènech, L., Orero, P. y Matamala, A. (2008).** The Making of a Protocol for Opera Audio Description. En Pegenaute, L; DeCesaris, J.; Tricás, M. & E. Bernal (eds.) *La traducción del futuro: mediación lingüística y cultural en el siglo XXI* (pp.381-392). Barcelona: PPU.
- Remael, A.; Orero, P. ; Black, S. & Jankowska, A. (2019).** From translators to accessibility managers: How did we get there and how do we train them?. En Tolosa Igualada, Miguel y Álvaro Echeverri (eds.) 2019. *Porque algo tiene que cambiar. La formación de traductores e intérpretes: Presente & futuro / Because something should change: Present & Future Training of Translators and Interpreters.* MonTI 11, pp. 131-154. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2019.11.5>.
- Reviere, N. (2016).** Audio description services in Europe: an update. *Jostrans. The Journal of Specialised Translation 26*, 232-246.
- Sanz-Moreno, R. (2018).** Perfil socioprofesional del audiodescriptor en España. *Hikma 17*, 119-143.
- Sanz Moreno, R. (2020).** La formación del audiodescriptor en España. Situación actual y retos futuros. *TRANS. Revista De Traductología*, (24), 145-164. <https://doi.org/10.24310/TRANS.2020.v0i24.7582>.
- Theunisz, M. (2002).** Audio subtitling: A new service in Netherlands making subtitling programmes accessible.
- Vercauteren, G. (2007).** Towards a European Guideline for Audio Description. En Díaz Cintas, J.; Orero, P. and Remael, A. (Eds). *Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description and Sign Language* (pp. 139-149). Amsterdam: Rodopi. https://doi.org/10.1163/9789401209564_011.

Gutachter der 27. Ausgabe Revisores del número 27

Folgende Personen haben als Gutachter der Artikel dieser Ausgabe, sowohl für die angenommenen als auch für die abgelehnten Beiträge, fungiert:

Han actuado como revisores anónimos para artículos de este número, tanto para los aceptados como los rechazados, los siguientes investigadores:

Dra. Nuria Cabezas Gay
Universidad Internacional de Valencia

Dra. Ana Medina Reguera
Universidad Pablo de Olavide

Dra. Laura Carlucci
Universidad de Granada

Dra. Yolanda Morató Agrafojo
Universidad de Sevilla

Dr. Antonio Javier Chica Núñez
Universidad de Granada

Dra. Claudia Nunes Martins
Instituto Politécnico de Bragança

Dra. Carmen Cuellar Lázaro
Universidad de Valladolid

Dra. Gala Rodríguez Posada
Universidad de Granada

Dra. Rosa María Díaz Jiménez
Universidad Pablo de Olavide

Dra. Raquel Sanz-Moreno
Universitat de València

Dra. Cristina A. Huertas Abril
Universidad de Córdoba

Dra. Claudia Seibel
Universidad de Granada

Dra. Catalina Jiménez Hurtado
Universidad de Granada

Dra. Silvia Soler Gallego
Colorado State University



Magazin

REVISTA DE GERMANÍSTICA INTERCULTURAL

Entrevista con la pintora ciega Cris de Diego

Entrevistada por Christiane Limbach
Universidad Pablo de Olavide
Noviembre de 2020

Cris de Diego o, para decir su nombre completo, Cristina M.V. de Diego Mayoral, perdió la vista con 21 años en plena carrera universitaria. Tras el enorme esfuerzo de adaptarse a las nuevas condiciones de su vida, no solo termina su carrera universitaria, sino decide hacer otra, dedicarse a la pintura y audiodescribir sus propias obras. Para este monográfico de *Magazin* dedicado a la Accesibilidad, se ha tomado el tiempo para una entrevista con nosotros:

Cris, eres una persona muy activa, creativa y luchadora y opinamos que puedes llegar a inspirar a nuestros lectores. Muchas gracias por tomarte el tiempo para esta entrevista.



Cris de Diego por Dee Sweeney

Sabemos que ya has sido entrevistada algunas veces, ¿qué nos puedes decir a nosotros sobre tu persona?

Soy una pintora ciega y me encanta expresar mis sentimientos pintando con mis dedos y plastilina. Quizá, como decía Picasso, “La pintura es una profesión de ciegos. Un pintor no pinta lo que ve, sino lo que siente”. Desde la niñez, me ha gustado relacionarme con los demás, viajar y aprender cosas interesantes. Hasta los 21 años, fui una persona sin ninguna discapacidad que estudiaba *Derecho* en la Universidad Carlos III de Madrid. De repente, un día en la biblioteca de la universidad, empecé a no ver la letra de mis apuntes de clase. Fui al oftalmólogo y me diagnosticó una enfermedad incurable que, tras años de operaciones quirúrgicas y tratamientos, me llevaría a una ceguera.

Con mi esfuerzo y la ayuda de muchas personas, afronté mi nueva y difícil realidad. Aparqué mis estudios de Derecho, el carné de conducir, los idiomas, las salidas...porque era el tiempo de aprender la lección mas importante de mi vida: vivir con ceguera.

Los profesionales de la Organización de Ciegos Españoles me enseñaron a compensar mi falta de visión potenciando otros sentidos como el oído, el tacto y el olfato. Recuperé cierta autonomía aprendiendo a caminar sola con ayuda de un bastón blanco que me indica los obstáculos y las barreras arquitectónicas del entorno que no puedo ver. Me enseñaron a estudiar con grabaciones de audio cuando intenté, sin éxito, aprender braille. Se dieron cuenta que mi cerebro no entendía la información si llegaba en forma de un código de puntos a través de los dedos porque llevaba más de 20 años acostumbrado a recibir la información visual que yo leía a través del sistema de lecto-escritura en tinta.

Gracias a ellos, a mis padres y a mi energía positiva, pude seguir formándome y relacionándome con mi entorno. Soy Licenciada en Derecho (colegiada nº 69110 en Colegio de Abogados de Madrid) y Graduada en Turismo con el Premio Extraordinario a la mejor estudiante de mi promoción (nota media de expediente universitario Sobresaliente). En 2017, empecé a estudiar el Doble Grado en Bellas Artes y Turismo, superando con Matrícula de Honor asignaturas como Pintura y Estética. Mi profesora de Pintura, D^a. Raquel Abad, me dijo “tienes un estilo propio y diferente al de tus compañeros de clase”. Ese mismo año, fui seleccionada por la UE para

asesorar gratuitamente a distintos museos europeos y enseñarles a hacer algunas de sus pinturas accesibles a los visitantes ciegos (Plan Horizonte 2020). En 2019, realicé mi exposición de pintura *Dibujando a Ciegas* en Madrid. Anteriormente, tuve que rechazar algunas invitaciones para exponer porque los edificios que me ofrecían no eran arquitectónicamente accesibles para todos. En el acto de inauguración de la exposición el Concejal de Educación del Ayuntamiento de Fuenlabrada, D. Isidoro Ortega, declaró "... cuando conocí a Cris... me dejó grandísimamente impresionado por la talla artística y humana que tenía, me dejó asombrado..."

Por último, quiero compartir con vosotros mi vídeo de presentación tanto en español como en inglés: https://youtu.be/SsFlRa_zEwg, https://youtu.be/5a9iy_zlCu8

Tienes una deficiencia visual aguda, pero sin embargo eres pintora. En primer momento parece una contradicción, ¿cómo lo haces?

En 2017, y gracias al interés de mi profesora de Dibujo, D^a Ruth Remartínez, aprendí a pintar con mis dedos y plastilina. "El primer día que entró a clase acompañada de un conserje, la vi con el bastón y mi impresión fue tremenda... y dije cómo vamos a enseñar a una persona invidente... pensando... se me ocurrió la idea de plastilina ... es una persona muy inteligente y escucha mucho...", declara Remartínez en una entrevista a Fuenlabrada Noticias.

Cuando compongo, creo con mis dedos y plastilina un relieve sobre una superficie vacía. Como recuerdo los colores, utilizo una determinada armonía en función de lo que deseo expresar en cada obra. El resultado es una pintura que se percibe con la vista. Una vez terminada mi pintura, lo siguiente que hago es audio describirla y grabar con mi voz el audio. A continuación, subo la foto de la pintura y su descripción en tinta y en audio a mi *website* www.crisdediego.es. De este modo, todos los interesados pueden acceder a mi *website* para ver mis obras o, si no pueden ver, para hacerse una imagen mental escuchando sus audiodescripciones.

Mi público objetivo es toda persona interesada en la pintura, independientemente de que pueda ver o no. Por eso, cuando preparo una exposición, también creo relieves táctiles para los visitantes ciegos. Así, pueden percibir alguna de mis pinturas tocando su

reproducción en relieve mientras se la audiodescribo y le indico donde están situados los trazos y figuras que la componen. También facilito aromas.



Proceso de creación de Cris de Diego. Cris de Diego por Mónica de Solís



Bailarina entre Bastidores (Cris de Diego, 2018)



Relieve táctil de *Bailarina entre Bastidores*
(Cris de Diego, 2018)



Cris de Diego creando el relieve táctil de *Bailarina entre Bastidores*



Raquel Suela, visitante de la exposición de pintura *Dibujando a Ciegas* (Cris de Diego, 2019)

La audiodescripción de la obra *Bailarina entre Bastidores* está disponible en: <https://crisdediego.es/2018/12/23/bailarina-entre-bastidores/>

Nos has contado que también has trabajado en el ámbito de la accesibilidad museística y turística. ¿Qué nos puedes contar sobre esa experiencia?

De mi experiencia como visitante de exposiciones, estudiante de Bellas Artes y Turismo, pintora, autora de la exposición *Dibujando a Ciegas* (<https://crisdediego.es/my-exhibition-drawing-in-blindness-mi-exposicion-dibujando-a-ciegas/>) que ha asesorado altruistamente, desde octubre de 2017 hasta noviembre de 2019, a distintos museos europeos sobre cómo hacer sus obras maestras accesibles a los visitantes invidentes (Plan Horizonte 2020), extraigo las siguientes conclusiones:

1. una persona invidente puede percibir una obra de arte bidimensional, p. ej. una pintura y crear su imagen mental de la misma utilizando el tacto, el oído, el olfato y, en caso de tenerlo, el resto de visión.
2. dicha persona necesita los siguientes medios de apoyo mínimos:
 - un relieve táctil a escala que reproduzca la pintura original, hecho con un material igual o similar
 - una audiodescripción de las imágenes que componen dicho relieve para escucharla al mismo tiempo que explora el relieve
 - un profesional que le dirija en esa exploración táctil y que le explique dónde se encuentran los distintos elementos que componen el cuadro
3. he visitado exposiciones de pintura, algunas



Cris de Diego tocando materiales de relieves en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

de ellas en museos nacionales certificados en Accesibilidad Universal, donde no había ni audiodescripciones ni relieves de una sola obra de arte accesibles para los visitantes invidentes

4. hay museos nacionales que tienen audiodescripciones y relieves táctiles para invidentes de sus obras maestras, pero, cada vez que los he visitado y he pedido explorar esos relieves, su personal me ha dicho que no era posible porque dichos relieves no estaban a disposición de los visitantes invidentes.
5. los museos nacionales españoles que han ofrecido a los ciudadanos exposiciones virtuales de sus obras durante el Estado de Alarma han olvidado incluir a las personas con discapacidad visual ya que no han incluido en sus páginas web ninguna audio descripción accesible.

¿Qué características tendría una buena audiodescripción según tu punto de vista?

En primer lugar, me gustaría hacer estas precisiones:

- una audiodescripción no es una audioguía, términos que en muchos de los museos que he visitado su personal ha confundido y, al pedirle audiodescripciones, me han entregado audioguías.
- el contenido de la audiodescripción debe estar en un aparato o formato accesible para las personas con discapacidad visual (en diversas ocasiones, el personal de los museos me ha facilitado aparatos que contenían audiodescripciones pero que no podía manejar porque sus botones e instrucciones no eran accesibles para las personas invidentes)
- dado que la audiodescripción va dirigida a personas que no pueden ver ni la composición, ni su formato, ni la cartela que la acompaña, debería empezar con el título de la obra, sus medidas, su formato, el autor, el año de creación y la técnica (he escuchado audio descripciones en museos donde no se da esta información)

Debería hacerse poniéndose en la piel de una persona que no ve y quiere percibir una pintura y hacerse su imagen mental. Además de empezar con una introducción que recogiera los datos señalados en el párrafo anterior, debería:

- describir las figuras, las formas y los colores que la

componen de manera ordenada, yendo de lo general al detalle e indicando en qué parte de la obra está cada elemento.

- diferenciar entre las formas y el fondo que ha creado el artista. Cuando un pintor compone, coloca figuras, de distintas formas y colores, sobre un espacio que tiene unas medidas y formato determinado. Sólo si el artista dice lo que ha querido expresar, la audiodescripción debería recoger sus palabras y decir lo que expresa esa obra.

Creo que el contenido de la audiodescripción no debería incluir la interpretación subjetiva de un tercero. ¿Por qué? Porque ese tercero estaría incluyendo en la audiodescripción su propia percepción de la obra. El receptor invidente, a través de su oído, debe recibir la traducción en palabras de las imágenes visuales que ha creado el pintor y explorar, al mismo tiempo, un relieve táctil que reproduzca la obra. Los ciegos necesitamos tocar y escuchar para “ver” con el tacto y el oído una pintura.

Por último, considero que hay cuadros que, al tener un gran número de figuras, presentan mucho “ruido visual” por lo que no serían idóneos para hacer una audiodescripción.



QR accesibles con audiodescripción en la exposición *Dibujando a Ciegas* (Cris de Diego, 2019)

¿Conoces la norma UNE 153 020 de AENOR sobre Audiodescripción?

Conozco las recomendaciones y consejos que la norma UNE 153020 de AENOR da para elaborar audiodescripciones. Es una norma que tiene más de 15 años, que no recoge las nuevas tecnologías como los códigos QR, que desaconseja audiodescripciones subjetivas y que no contempla que sea el propio artista invidente quien crea su obra pictórica y la audiodescriba.

Como artista independiente, creo mis pinturas y las audiodescribo siguiendo mi propio criterio porque conozco cuáles son las necesidades que tengo como usuaria invidente de contenidos pictóricos y lo que he expresado en cada obra. Además, soy consciente de que hay personas con discapacidad visual que saben braille y otras que no (p.ej. personas que pierden la vista de mayores tras leer y escribir en tinta muchos años, suelen utilizar sistemas de voz). Por eso, describo mis obras y las subo a mi website en dos formatos: en letra y en voz. La letra permite, además de leer con los ojos las audiodescripciones, que el mensaje llegue codificado en puntos braille a aquellos que utilizan un teclado braille en su PC. Los audios permiten escucharlas.

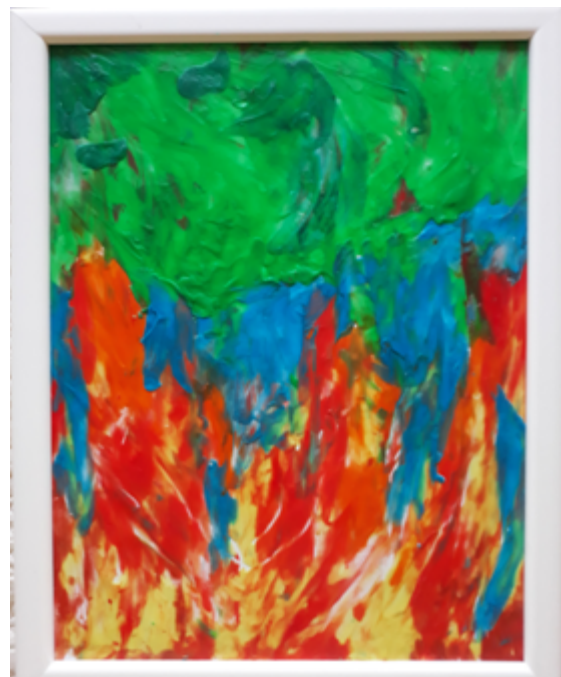
Ejemplos:



La Cara de la Ceguera (Cris de Diego, 2018). Audiodescripción disponible en: <https://crisediego.es/2018/12/18/la-cara-de-la-ceguera/>



Astucia (Cris de Diego, 2018). Audiodescripción disponible en: <https://crisediego.es/2018/12/09/astucia/>



La Energía (Cris de Diego, 2018). Audiodescripción disponible en: <https://crisediego.es/2018/12/21/la-energia/>



En Memoria de las Víctimas de la Covid-19 (Cris de Diego, 2020). Audiodescripción disponible en: <https://crisediego.es/2020/09/17/in-memory-of-the-covid-19-victims-en-memoria-de-las-victimas-de-la-covid-19/>

¿Crees que muchas personas hacen uso de la oferta de accesibilidad que existe actualmente en España?

Desconozco en qué emplean los demás su tiempo de ocio, pero creo que el acceso a la cultura de todas las personas es una cuestión de derechos humanos. Para que las recomendaciones de la ONU sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad sean reales y efectivas, considero que las pinacotecas y las salas de exposiciones, deberían ser inclusivas y facilitar los medios mínimos de apoyo que los ciudadanos que no pueden ver necesitan para percibir algunas de sus obras.

¿Cómo consideras la oferta cultural para personas ciegas en España actualmente? ¿Es suficiente? ¿Qué se podría mejorar?

Organizando visitas a museos para personas ciegas y participando en las mismas, superé en 2014 la asignatura de Prácticas Externas del Grado en Turismo con Matrícula de Honor y comprobé:

- que había una demanda de personas ciegas interesadas en el arte
- que su perfil era: personas con edades entre 30 y 75 años, que habían perdido la vista después de la adolescencia y que conservaban un pequeño esto de visión funcional (inferior al 10%) que les permitía contrastar determinados colores y
- que la mayoría de los museos de Madrid no disponían de ninguna obra adaptada con los medios de apoyo que necesitan los visitantes invidentes para percibir su estética.

Pensé que el destino y Dios me estaban llevando por el camino de la ceguera para que me diera cuenta de lo difícil que es acceder a la cultura en general y al arte en particular cuando pierdes la vista. Segura de que es posible crear los medios de apoyo para hacer algunas de las obras de los museos accesibles a los ciegos, decidí demostrarlo y mejorar nuestra sociedad.

Lo primero que hice tras graduarme en Turismo en 2016 con el Premio Extraordinario a las Mejor Estudiante de mi promoción (nota media de expediente: Sobresaliente) fue formarme en el turismo accesible orientado a las Bellas Artes y, en 2017, fui admitida en el Doble Grado en Bellas Artes y Turismo. Todo ello, mientras sufría en primera persona las innumerables barreras arquitectónicas y físicas que las personas con discapacidad debemos afrontar y superar para llegar desde nuestra casa hasta la puerta de un museo.

Superado este esfuerzo, a veces necesitando la ayuda de una persona que me acompañaba en el trayecto desde casa hasta la puerta de un museo, he conseguido llegar a exposiciones celebradas en museos Certificados en Accesibilidad Universal donde no se exponía ninguna obra accesible para los visitantes invidentes. Me desilusionaba mucho, pero seguía adelante.

Como he dicho en la pregunta tercera, también he ido a museos nacionales que tienen audiodescripciones y relieves táctiles para invidentes de sus obras maestras, pero, cada vez que los he visitado y he pedido explorar esos relieves, su personal me ha dicho que no era posible porque dichos relieves no estaban a disposición de los visitantes invidentes.

Durante el Estado de Alarma declarado en España por la Covid-19 el 14 de marzo de 2020 y hasta la apertura de los museos tras la finalización, fueron varias las exposiciones virtuales ofrecidas por los museos nacionales para que los ciudadanos que estábamos confinados en nuestras casas “pudiéramos acceder a sus contenidos culturales”. Desgraciadamente, ningún museo nacional ofreció en su web audiodescripciones para personas ciegas de las obras que ofrecía en sus visitas virtuales. Por ese motivo, y a diferencia de los ciudadanos que pueden ver, los ciudadanos con discapacidad visual grave tampoco pudimos disfrutar de dichas visitas.

Por todo lo anterior, considero la oferta de los museos nacionales para las personas con discapacidad visual inexistente en el pasado y muy escasa a día de hoy.

Como propuestas de mejora propondría a los museos:

- crear audiodescripciones de las obras de sus colecciones permanentes y de sus exposiciones y, una vez creadas, subirlas a sus páginas web
- utilizar en sus salas pantallas de grandes dimensiones para proyectar imágenes de cuadros que las personas con pérdida de visión, pero con un pequeño resto de visión funcional puedan percibir
- usar un formato de letra grande y con alto contraste de color en sus respectivas cartelas
- crear códigos QR con contenidos pictóricos accesibles
- formar y sensibilizar a su personal sobre las necesidades específicas que tiene los visitantes con discapacidad, las cuales son diferentes en función del tipo de discapacidad (física, visual,



Cris de Diego explorando a mano, junto a una educadora del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (MNCARS), la escultura *Tête de Femme* (Pablo Picasso, 1909) durante una visita guiada para ciegos *El Museo a mano* (19/12/2018)



Cris de Diego explorando, junto a una educadora del MNCARS la escultura de *El Pájaro Lunar* (Joan Miró, 1945) durante una visita guiada para ciegos *El Museo a mano* (10/05/2018)

auditiva...)

También elaboras audiodescripciones de tus propias obras, ¿ha obtenido algún *feedback* por parte de los usuarios o por parte de las instituciones en cuanto a los contenidos accesibles que has elaborado para ellas?



Cris de Diego explorando, junto a una educadora del MNCARS, la escultura *El Profeta* (Pablo Gargallo, 1933)

Como autora de la exposición *Dibujando a Ciegas* (Madrid, 2019) recibí en directo el *feedback* de los visitantes. Hice distintas visitas guiadas para personas con y sin discapacidad visual. Las visitas podían ser individuales o en grupo. Todos los participantes me felicitaron y me dieron las gracias por haber elaborado las audiodescripciones de todas mis obras. El reportaje está disponible en: <https://crisdediego.es/my-exhibition-drawing-in-blindness-mi-exposicion-dibujando-a-ciegas/>

El 5% de los visitantes fueron personas con ceguera. Tenían edades comprendidas entre los 20 y los 65 años, les interesaba el arte y habían perdido la vista después de la adolescencia. Me felicitaron por demostrar que una artista ciega, además de pintar, puede crear los relieves y las audiodescripciones de sus obras para que todas las personas las puedan percibir.

Raquel Suela, persona invidente declara “estuve en

la exposición *Dibujando a Ciegas* de Cris de Diego ... mi experiencia fue inolvidable. La exploración de los cuadros me resultó bastante sencilla puesto que tenía a mi lado a la propia artista, describiéndomelos. Me senté a explorar el relieve de uno de ellos y percibí una bailarina y me encantó la forma de su cabello... muy voluminoso. La verdad es que fue una experiencia inolvidable. Las audiodescripciones estaban muy bien hechas...”

El 95% de los visitantes eran personas sin discapacidad visual. De ellos el 60% eran profesores y estudiantes de diferentes ciclos formativos y áreas de conocimiento. El 40% restante eran trabajadores y jubilados que dedicaban su tiempo libre a visitar exposiciones de pintura. Todos desearon, primero VER cómo eran las pinturas que yo hacía y, seguidamente PERCIBIR su estética poniéndose unas gafas de simulación de ceguera y usando los medios de apoyo que facilitaba a los visitantes invidentes.

D. Sergio Laguna, visitante sin discapacidad, dice “Soy estudiante de Bellas Artes y visité la exposición *Dibujando a Ciegas* de Cris de Diego en primero de carrera... Mi experiencia fue automáticamente un cambio de visión de 360 grados, me inspiró muchísimo. Jamás me había dado cuenta sobre lo mal adaptado que está el mundo del arte a personas con discapacidad visual porque entendemos el arte como algo muy visual. Ver cómo una persona podía hacer esas obras faltándole la visión, me inspiró y me hizo salir de esa exposición con ganas de crear y saber que



Estudiante universitaria con gafas de simulación de ceguera explorando un relieve táctil y escuchando la audiodescripción de la obra *Nosotros* en la exposición *Dibujando a Ciegas*



Visitante adolescente de la exposición *Dibujando a Ciegas* probando unas gafas de simulación de ceguera con resto de visión



Mesa con material de apoyo táctil para ciegos en la exposición *Dibujando a Ciegas*: hidroalcohol para limpiar las manos antes de tocar los relieves táctiles y textos con información en tinta en alto contraste, en Braille y en audio con QR.



Estudiante de Formación Profesional explorando un relieve táctil con audiodescripción en la exposición *Dibujando a Ciegas*



Tormenta en el Campo (Cris de Diego, 2018). Audiodescripción disponible en: <https://crisediego.es/2020/09/17/storm-in-the-field-tormenta-en-el-campo/>

se pueden crear cosas tan bonitas. La experiencia fue diez de diez”.

¿Cómo te imaginas el futuro teniendo en cuenta las posibilidades tecnológicas que existen para hacer el mundo más accesible?

La mejora de contenidos pictóricos accesibles para los ciegos en el futuro será consecuencia de las aportaciones que cada una de las personas interesadas hagamos en el presente. A título de ejemplo, contaré algunas de mis experiencias más recientes.

Hace unos meses, una estudiante de, Máster Universitario en Comunicación Internacional, Traducción e Interpretación de la Universidad Pablo Olavide de Sevilla, D^a. Aimar Ara, contactó conmigo a través de mi *website*. Quería hacer su Trabajo Fin de Máster sobre audiodescripciones para personas con discapacidad visual, pero le resultaba muy difícil encontrar páginas web de museos y de artistas independientes que ofrecieran dichas audiodescripciones. Le ofrecí mi ayuda y puse a su disposición el contenido pictórico de mi *website*.

El 14 de octubre de 2020 Aimar Ara defendió su Trabajo Fin de Máster obteniendo la calificación de sobresaliente. Aimar me dijo “tu obra y tu esfuerzo por compartirla con todo el mundo me han inspirado para dar mis primeros pasos en el campo de la audiodescripción artística e iniciar en Instagram el proyecto *Sonart*, en el que audio describo obras de arte y las cuelgo para que estén a disposición de todos”. Aimar y yo hemos empezado a colaborar juntas. Me pidió permiso y colgó las audiodescripciones y las fotos de dos de mis obras a proyecto *Sonart* con motivo de Halloween. Yo le he pedido y ella ha aceptado, audiodescribir con sus propias palabras las imágenes



Paula de Diego, la Feminidad (Cris de Diego, 2019). Audiodescripción disponible en: <https://crisediego.es/2020/09/17/paula-de-diego-the-femininity-paula-de-diego-la-feminidad/>



La Fuerza (Cris de Diego, 2018).
Audiodescripción disponible en: <https://crisdediego.es/2020/09/17/force-la-fuerza/>



Mamá (Cris de Diego, 2019).
Audiodescripción disponible en: <https://crisdediego.es/2020/09/17/mum-mama/>

de mis obras: *Mamá, Paula de Diego, la Feminidad, La Fuerza y Tormenta en el Campo*.

El 12 de septiembre de 2020, tuve el primer contacto, a través de mi *website*, con un Comisario y Marchante de Arte de USA. Desea que siga con mi proyecto y dice:

- que mis creaciones artísticas son muy inspiradoras para todos y
- que mi exposición *Dibujando a Ciegas* es un programa único que engancha al público y le conciencia sobre los retos de las personas ciegas y con discapacidad visual

El 30 de septiembre de 2020, Gian Andrea di Stefano, Fotógrafo y Director de Gadi Gallery (<https://www.gadistefano.com/>) me dijo “...recuerda que hay pocas personas interesadas en hacer el arte accesible a los invidentes hasta que haya tantas... porque el cambio comienza con alguien como tú”.

¿Qué necesita una persona para poder elaborar contenidos accesibles?

En primer lugar, debería empatizar con el público destinatario del contenido y conocer cuáles son sus necesidades específicas. Si el objeto a audiodescribir fuera una pintura y el target fueran personas invidentes, debería conocer que perciben los objetos a través del tacto, del oído, del olfato y, en caso de tenerlo, el resto de visión. Por ello, los medios de apoyo mínimos a facilitar serían una audiodescripción y un relieve que reproduzca la obra y que permita su exploración táctil y dirigida. En segundo lugar, debería ser una persona formada en la materia que va a audiodescribir. En el caso de una pintura, debería estar formado en historia y arte. Por último, debería amar su trabajo y creer en lo que hace.

Con estos requisitos, se evitarían experiencias como la que mi amiga Vivi y yo vivimos en una pinacoteca cuando nos audiodescribieron un paisaje del siglo XVIII empezando por un elemento ornamental, externo a la obra y que era del siglo XX: el marco.

Se puede estudiar la audiodescripción desde un punto de vista traductológico, en concreto, se trata de una traducción semiótica que cambia en vez de un idioma a otra el canal de emisión. Es decir, por ejemplo, imágenes se convierten en palabras en caso de la audiodescripción, palabras en signos en el caso de la lengua de signos, información auditiva

en información visual en el caso de subtítulos para sordos, etc. Animarías a los egresados de Grados o Másteres de Traducción e Interpretación adentrarse en el mundo de la accesibilidad. ¿Crees que en el futuro se necesitarán personas que trabajen en el ámbito de la accesibilidad?

En los últimos meses, cada vez son más los estudiantes universitarios de distintas universidades españolas y grados (Grado en Comunicación Audiovisual, Grado en Bellas Artes...) que contactan conmigo a través de mi *website* para hacer sus Trabajos Fin de Grado sobre la accesibilidad para los ciegos de mis obras de arte.

Si bien es un hecho que la esperanza de vida aumenta, también lo es que los sentidos se deterioran con el paso de los años. La accesibilidad de los recursos que se exponen en los museos y la eliminación de barreras arquitectónicas es una ventaja competitiva y beneficiaría a todos los interesados en la cultura independientemente de que tengan una discapacidad o de otras circunstancias personales como la edad. Los niños tienden a tocar los objetos, pero, en la mayoría de los museos, está prohibido tocar. Si las obras maestras de los museos se reprodujeran en un espacio con relieves táctiles con texturas, audio descripciones y olores, podrían educar en la percepción sensorial por otros sentidos distintos al de la vista. Considero que los museos e instituciones artísticas deberían ser, además de arquitectónicamente accesibles, realmente inclusivos creando recursos turísticos accesibles y aprovechando las nuevas tecnologías para acercar sus colecciones de arte a Todos (niños, personas mayores, ciudadanos con distintas discapacidades, ...)

Por eso, animo a los estudiantes universitarios egresados a formarse en el ámbito de la accesibilidad y a colaborar con los museos e instituciones artísticas.

¿Con qué mensaje te gustaría terminar esta entrevista?

Me gustaría terminar con esta frase de Frida Kahlo “La pasión es el puente que te lleva del dolor al cambio” e invitar a todos a reflexionar sobre dos cuestiones:

1. Si el acceso a la cultura es un derecho de toda persona ¿por qué en las exposiciones temporales de pintura del Museo Nacional

del Prado, del Museo Nacional y Centro de Arte Reina Sofía y del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, celebradas entre julio de 2018 y octubre de 2019 no se han facilitado ni audiodescripciones ni relieves táctiles de las obras expuestas para que un visitante ciego pueda percibirlas tocando sus reproducciones en relieve y escuchando su audio descripción?

2. ¿Por qué los museos no suben a sus respectivas páginas web audio descripciones de algunas de sus obras maestras para que los ciegos podamos escucharlas?



Cris de Diego y Chus Vicente Mosquete, profesional que le enseñó a VIVIR con su ceguera

Muchísimas gracias, Cris, por haberte tomado el tiempo para nosotros. Te deseamos todo lo mejor para tu futuro tanto privado como también profesional.



Ruptura (Cris de Diego, 2018). Audiodescripción disponible en: <https://crisedediego.es/2018/12/23/ruptura/>



EDITORIAL
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

https://institucional.us.es/revistas/ojs3/formulario_declaracion_autoria.pdf

MAGAZin. Revista de Germanística Intercultural

Declaración de autoría, buenas prácticas y cesión de derechos **Author declaration, good practices and copyright transfer**

La dirección de la revista recuerda a los/as autores/as de manuscritos que su contenido debe ser original e inédito, no publicado previamente en cualquier soporte. Únicamente se aceptará material publicado total o parcialmente con anterioridad, o que esté en proceso de evaluación en otra revista, si se hace constar la causa de tal duplicación y se facilita la fuente donde ha aparecido dicho artículo. Será responsabilidad del Comité de Redacción y de los informes de evaluación determinar la pertinencia de volver a editar dicho trabajo.

The Editorial Team of this Journal reminds authors that the content of articles must be original and not previously published in any medium. Material previously published in whole or in part, or which is being evaluated in another journal, will only be accepted if the reason for such duplication is stated and the source where the article appeared is provided. It will be the responsibility of the Editorial Committee and the evaluation reports to determine the relevance of re-editing the paper.

Los autores firmantes del trabajo deben ser los mismos que han contribuido a su concepción, realización y desarrollo, así como a la obtención de los datos, la interpretación de los resultados, su redacción y revisión.

The authors signing the article must be the same as those who have contributed to its conception, execution and development, as well as to the collection of data, interpretation of results, writing and revision.

El autor de contacto del artículo propuesto ha de cumplimentar el formulario que sigue a continuación. Al final del mismo se incluye una hoja que deben firmar todos los coautores del estudio. El autor de contacto reunirá dichas firmas en una sola página o adjuntará las copias necesarias de la hoja de firmas hasta completar la de todos los autores, incorporándolas al formulario completo.

The corresponding author of the proposed article must complete the form below. At the end of this form there is a sample to be signed by all co-authors of the study. The corresponding author will either assemble these signatures on a single page or attach copies of the signature sheet as necessary to complete the signatures of all authors and incorporate them into the completed form.

Se debe adjuntar este formulario, debidamente cumplimentado, cuando se envíe a la revista el artículo propuesto.

This form, duly completed, must be attached when the proposed article is sent to the journal.

Antes de proponer la publicación de un trabajo debe consultar las directrices para autores de la revista a la cual envíe el artículo.

Before proposing a paper for publication, you should consult the guidelines for authors.

Las revistas tuteladas por la Editorial US, utilizan Turnitin con el fin de proteger la originalidad de los contenidos que publican.

The journals supervised by US Publishers use Turnitin in order to protect the originality of the content they publish.

Turnitin detecta coincidencias y similitudes entre los textos sometidos a evaluación y los publicados previamente en otras fuentes. Todos los artículos serán revisados con esta herramienta. Turnitin detects coincidences and similarities between the texts submitted for evaluation and those previously published in other sources. All articles will be reviewed with this tool.

MAGAzin. Revista de Germanística Intercultural

Título del artículo:

Title of the paper:

Declaración de originalidad y carácter inédito del trabajo (marcar todas las casillas)

Declaration of originality and unpublished nature of the article (tick all boxes)

- Este trabajo es original e inédito; no se ha enviado ni se enviará a otra revista para su publicación, salvo que sea rechazado.
This paper is original and unpublished; it has not been and will not be submitted to any other journal for publication unless rejected.
- Ninguno de los datos presentados en este trabajo ha sido plagiado, inventado, manipulado o distorsionado. Los datos originales se distinguen claramente de los ya publicados.
None of the data presented in this paper has been plagiarised, fabricated, manipulated or distorted. The original data are clearly distinguishable from those already published.
- Se identifican y citan las fuentes originales en las que se basa la información contenida en el manuscrito, así como las teorías y los datos procedentes de otros trabajos previamente publicados.
The original sources on which the information contained in the manuscript is based, as well as theories and data from other previously published work, are identified and cited.
- Se cita adecuadamente en el artículo la procedencia de las figuras, tablas, datos, fotografías, etc., previamente publicados, y se aportan los permisos necesarios para su reproducción en cualquier soporte.
The source of previously published figures, tables, data, photographs, etc., is adequately cited in the article, and the necessary permissions are provided for their reproduction in any medium.

- Se ha recabado el consentimiento de quienes han aportado datos no publicados obtenidos mediante comunicación verbal o escrita, y se identifican adecuadamente dicha comunicación y autoría.
Consent has been obtained from those who have provided unpublished data obtained by verbal or written communication, and such communication and authorship are properly identified.

Declaración de duplicación parcial o total (marcar solo las casillas que sean necesarias)
Declaration of partial or total duplication (tick only the necessary boxes)

- Partes de este manuscrito han sido publicadas anteriormente (completar la información pertinente en el apartado de observaciones y aportar dichos textos).
Parts of this manuscript have been previously published (complete the relevant information in the comments section and provide these texts).
- Este trabajo es la traducción de otro publicado previamente y cuenta con el consentimiento de los editores de dicha publicación. Esta circunstancia se reconocerá expresamente en la publicación final (completar la información pertinente en el apartado de observaciones y aportar dicho texto).
This work is a translation of a previously published work and has the consent of the publishers of that publication. This will be expressly acknowledged in the final publication (complete the relevant information in the comments section and provide such text).

Autoría (marcar todas las casillas)
Authorship (tick all boxes)

- Todas las personas que firman este trabajo han participado en su planificación, diseño y ejecución, así como en la interpretación de los resultados. Asimismo, revisaron críticamente el trabajo, aprobaron su versión final y están de acuerdo con su publicación.
All signatories to this paper have participated in its planning, design and execution, as well as in the interpretation of the results. They have critically reviewed the work, approved its final version and agree to its publication.
- No se ha omitido ninguna firma responsable del trabajo y se satisfacen los criterios de autoría científica.
No signature responsible for the work has been omitted and the criteria for scientific authorship are met.

Obtención de datos e interpretación de resultados (marcar todas las casillas)

Data collection and interpretation of results (tick all boxes)

Quienes firman este trabajo han evitado cometer errores en su diseño experimental o teórico, en la presentación de los resultados y en su interpretación. En caso de que descubrieran cualquier error en el artículo, antes o después de su publicación, alertarán inmediatamente a la dirección de la revista.

The authors of this work have avoided errors in experimental or theoretical design, in the presentation of results and in their interpretation. Should they discover any errors in the article, before or after publication, they will immediately alert the journal Editorial Team.

Los resultados de este estudio se han interpretado objetivamente. Cualquier resultado contrario al punto de vista de quienes firman se expone y discute en el artículo.

The results of this study have been interpreted objectively. Any results contrary to the views of the undersigned are stated and discussed in the article.

Fuentes de financiación y agradecimientos (marcar todas las casillas)

Sources of funding and acknowledgements (tick all boxes)

Se reconocen todas las fuentes de financiación concedidas para este estudio, indicando de forma concisa el organismo financiador y el código de identificación.

All sources of funding granted for this study are acknowledged, indicating concisely the funding body and the identification code.

En los agradecimientos se menciona a las personas que, habiendo colaborado en la elaboración del trabajo, no figuran en el apartado de autoría ni son responsables de la elaboración del manuscrito.

In the acknowledgements, mention is made of the persons who, having collaborated in the preparation of the work, do not appear in the authorship section and are not responsible for the preparation of the manuscript.

Conflicto de intereses (marcar esta casilla si es necesario)

Conflict of interest (tick this box if necessary)

En el apartado de observaciones, los firmantes del texto informan de cualquier vínculo comercial, financiero o particular con personas o instituciones que pudieran tener intereses relacionados con el trabajo propuesto.

In the remarks section, the signatories of the text inform of any commercial, financial or private relationship with persons or institutions that may have interests related to the proposed work.

Depósito de datos (marcar esta casilla si es necesario)**Data deposit** (tick this box if necessary)

Se han depositado los datos obtenidos de la investigación desarrollada en este artículo en un repositorio.

The data obtained from the research carried out in this article have been deposited in a repository.

Indique el nombre y la URL del repositorio en el apartado de observaciones al final de este documento.

Please indicate the name and URL of the repository in the comments section at the end of this document.

Autorización para la publicación del correo electrónico (marcar esta casilla si corresponde -consulte las normas de autoría de la revista-)**Authorisation for publication of email address** (tick this box if applicable - see the journal's authorship guidelines).

Todas las personas que firman este trabajo autorizan la publicación de su correo electrónico de contacto en el artículo, así como en la página web de la revista.

All signatories to this paper authorise the publication of their contact email address in the article, as well as on the journal's website.

Se recomienda el uso de correos electrónicos de tipo institucional.

The use of institutional e-mail addresses is recommended.

Cesión de derechos y distribución (marcar esta casilla)**Assignment of rights and distribution** (tick this box)

Los autores reconocen que la publicación de este trabajo supone la cesión del copyright a Editorial Universidad de Sevilla, que se reserva el derecho a distribuir en Internet la versión publicada bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional. La puesta a disposición del artículo en este formato supone para sus autores el cumplimiento de lo establecido en la Ley 14/2011, de 1 de junio, de la Ciencia, la Tecnología y la Innovación, en su artículo 37.3, en lo relativo a la obligatoriedad de facilitar en acceso abierto los resultados de investigaciones financiadas por Organismos Públicos de Investigación.

The authors acknowledge that the publication of this work implies the transfer of copyright to Editorial Universidad de Sevilla, which reserves the right to distribute the published version on the Internet under the terms of a Creative Commons Attribution 4.0 International licence for use and distribution. By making the article available in this format, the authors comply with the provisions of Law 14/2011, of 1 June, on Science, Technology and Innovation, in article 37.3, regarding the obligation to make the results of research funded by Public Research Bodies available in open access.

Título del artículo:

Title of the paper:

AUTORÍA / AUTHORS

Apellidos Surname	Nombre Name	Firma Signature	Fecha Date

OBSERVACIONES / COMMENTS

Da die Zeitschrift durch den Germanistenverband in Andalusien (AGA) ins Leben gerufen wurde, möchten wir Sie dazu einladen, AGA-Mitglied zu werden. Sie finden das Anmeldeformular auch auf der Webseite des Verbands: www.germanistas.com
 Como la revista nació desde la Asociación de Germanistas en Andalucía (AGA), le animamos a unirse a través del siguiente Boletín de inscripción, que también puede encontrar en su página web: www.germanistas.com



Boletín de inscripción

Apellidos	Nombre
DNI	Dirección
Población	Provincia
	C. P.
Teléfono	Móvil
E-mail	Lugar de trabajo
Vinculación con el alemán	

Precio de la inscripción: 30,00€ (15€ estudiantes y desempleados). Incluye la participación gratuita en las actividades de formación de la asociación, tarifas reducidas en las Jornadas Didácticas del Instituto Goethe y el Congreso de la FAGE (Federación de Asociaciones de Germanistas en España, www.fage.es), así como conocerá la revista online de la AGA - *mAGAZin* (<https://revistascientificas.us.es/index.php/mAGAZin>).

Importante: para el AGA, el pago de la primera cuota deberá realizarse mediante ingreso en nuestra cuenta corriente en TRIODOS ES72 1491 0001 2320 42216826.

Para los siguientes pagos hay que cumplimentar y remitir a la asociación esta autorización:

Por la presente, autorizo a la Asociación de Germanistas de Andalucía a cobrarse anualmente el importe de la cuota de la cuenta que figura a continuación:

DATOS BANCARIOS

Titular
Institución bancaria
Número IBAN de cuenta
Tramitación para la AGA

Por favor, rellene y firme esta ficha de inscripción. Puede escanearlo y entregarlo en la siguiente dirección de correo electrónico: asociaciongermanistasandalucia@gmail.com
 AGA utilizará la información que nos facilita exclusivamente con el fin de prestarle el servicio solicitado y realizar la facturación del mismo. Los datos proporcionados por los socios se conservarán mientras se mantenga esta relación o durante los años necesarios para cumplir con las obligaciones legales. Los datos no se cederán a terceros salvo en los casos en que exista una obligación legal. Tiene derecho a obtener confirmación sobre si en AGA (Asociación de Germanistas en Andalucía se están utilizando sus datos personales, tiene derecho a acceder a estos sus datos personales, rectificar aquellos datos que considere inexactos o solicitar su supresión cuando ya no sean necesarios.

Con el presente documento se solicita su autorización para ofrecerle los servicios relacionados con los solicitados y fidelizarle como socio. Marque la respuesta correcta subrayando la que proceda. Se aclara que si su respuesta es no no podrá ser incluido como socio.

SI	NO
Lugar y fecha	Firma



Magazin

REVISTA DE GERMANÍSTICA INTERCULTURAL

DaF-Verbände in Spanien und ihr Dachverband, die FAGE

Asociaciones de germanistas y de profesorado de alemán en España y su federación, la FAGE



Federación de Asociaciones de Germanistas y Profesorado de Alemán en España (FAGE)

Presidente

Daniel F. Hübner (AAGYPA)

Vicepresidentes

Universidades y Responsable de Comunicación

Georg Pichler (AMG)

Primaria, Secundaria, EEOOII

Mensi Sanhermelando (APASEB)

Secretaria

Montserrat Bascoy Lamelas (AGX)

Tesorera

Christiane Limbach (AGA)

Vocales

Magarita Cardoso (ACG)

Jordi Jané Lligé (AGC)

Ana R. Calero (AGPACV)

Ana Mansilla (AMUDAL)

Andreas Oestereicher (GERN)

<https://www.fage.es>



Asociación Aragonesa de Germanistas y Profesores de Alemán (AAGYPA)

Dpto. de Filología Inglesa y Alemana

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Zaragoza

Avda. de San Juan Bosco, 7

50009 Zaragoza

aagypa@gmail.com



Asociación de Profesorado de Alemán de Secundaria de Baleares (APASEB)

IES RAMON LLULL

Av. Portugal, 2

07012 PALMA

apaseb.balears@gmail.com



Asociación Canaria de Germanistas (ACG)

Plaza de Cairasco, nº 5, 2º B

E-35002 Las Palmas

acgermanistas@gmail.com



Asociación de Germanistas de Andalucía (AGA)

EOI Cádiz. Departamento de Alemán

Calle Pintor Sorolla, 15, 11010 Cádiz

asociaciongermanistasandalucia@gmail.com



Associació de Germanistes de Catalunya (AGC)

c/ Roger de Flor 224
08025 Barcelona
associaciogermanistescatalunya@gmail.com



Associació de Germanistes i Professors d'Alemany de la Comunitat Valenciana (AGPACV)

Departament de Filologia Anglesa i Alemanya
Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació
Avda. Blasco Ibáñez, 32
46010 Valencia
agpacv@uv.es
<https://www.agpacv.es/>



Asociación Galega de Xermanistas (AGX)

Rúa Ulpiano Villanueva, 1-2
15702 Santiago de Compostela (A Coruña)
infoagx@gmail.com agxdirectiva@gmail.com
<http://agxermanistas.org>



Asociación Madrileña de Germanistas (AMG)

Departamento de Filología Moderna
Universidad de Alcalá
c/Trinidad, 3
28801 Alcalá de Henares
amgermanistas@gmail.com
georg.pichler@uah.es



Asociación de Germanistas de Euskadi, La Rioja y Navarra (GERN)

Atn. Isabella Leibrandt
Universidad de Navarra
Campus Universitario
31009 Pamplona - España
<https://gerblog.wordpress.com/> (en construcción)

Werben Sie bei uns / Anúnciate en Magazin

Größen

Umschlagrückseite

Umschlaginnenseite hinten

Umschlaginnenseite vorne

1 Seite (210 x 297 mm)

1/2 Seite (210 x 148 mm)

1/4 Seite (105 x 148 mm)

Für eine bessere Wirkung der Anzeige stimmen die Rahmen mit dem Seitenrand überein (DIN A4)

Medidas

Contraportada

Interior contraportada

Interior portada

1 página (210 x 297 mm)

1/2 página (210 x 148 mm)

1/4 página (105 x 148 mm)

Para más impacto, los márgenes van hasta el borde de la página (DIN A4)

Zahlung nach Erhalt des Probeexemplars:

Kontoinhaber: Asociación de Germanistas de Andalucía (AGA)

Kontonummer:
ES72 1491 0001 2320 4221 6826

Kreditinstitut: Triodos

Verwendungszweck: Werbung Magazin Ausgabe NR. (angeben)

Pago tras recibo del ejemplar de muestra a:

Titular de la cuenta corriente: Asociación de Germanistas de Andalucía (AGA)

Nº de cuenta:
ES72 1491 0001 2320 4221 6826

Banco: Triodos

Concepto: "Publicidad Magazin Nº (indicar el número)"

