



Entreculturas 14 (2024) pp. 22-38 — ISSN: 1989-5097

Escuchar con los ojos: el subtulado para sordos de la música en el cine de terror

Listening with your eyes: the subtitling for the deaf of horror film music

 Beatriz Reverter Oliver

 José Fernando Carrero Martín

Universitat de València (España)

Recibido: 12 de septiembre 2023

Aceptado: 17 de enero de 2024

Publicado: 27 de febrero de 2024

ABSTRACT

This study aims to analyse and describe the subtitling of the music of a catalogue of horror films on the Spanish RTVE Play platform. The interest of this object of study lies in the particular use of music in this film genre. This is a quantitative research with a descriptive and exploratory scope. The results show that, although the main tendency is to subtitle the music indicating the sensation it produces, there is no homogeneity in the solutions. Furthermore, we observed that the second most frequently used option in the subtitling of the films analysed is to announce the presence of music without providing further information about it, which departs from the guidelines of the UNE norm 153010 (2012). Furthermore, we note that in three of the 17 films analysed, the presence of music is not subtitled.

KEYWORDS: SDH, music, horror films, UNE norm 153010:2012, RTVE Play.

RESUMEN

Este estudio pretende analizar y describir el subtulado de la música de un catálogo de películas de terror presentes en la plataforma RTVE Play. El interés de este objeto de estudio radica en el uso particular que se hace de la música en este género cinematográfico. Se trata de una investigación de enfoque cuantitativo con alcance descriptivo y exploratorio. Los resultados muestran que, si bien la principal tendencia es subtitular la música indicando la sensación que esta produce, no existe una homogeneidad en las soluciones. Además, observamos que la segunda opción más empleada en el subtulado de las películas analizadas es anunciar la presencia de música sin indicar información sobre ella, lo cual se aleja de las pautas de la norma UNE 153010 (2012). Además, observamos que en tres de los 17 filmes analizados no se subtitula la presencia de música.

PALABRAS CLAVE: SpS, música, cine de terror, norma UNE 153010:2012, RTVE Play.

1. Introducción

Desde los orígenes del cine ha existido una conexión entre este medio y la música. Ya en los años del cine mudo, las películas solían acompañarse con «la música de un piano o incluso de una orquesta» (Martínez Sierra, 2012: 32). El estreno de la película *Don Juan* (Crossland, 1926) marcaría la primera banda sonora grabada de una película tan solo un año antes de la llegada del *cine hablado* (Gubern, 2014: 219-220). A partir de ese momento, la música se convertiría en una parte intrínseca del medio cinematográfico. En palabras de Neves (2010: 124):

Film is frequently the context that carries memorable music [...] Classics such as *Dr. Jivago* (1965), *2001: A Space Odyssey* (1968) or *Chariots of Fire* (1981), only to mention a few, have lived in time much due to their ear catching musical scores making it obvious that sound, and music in particular, is one of the most important elements in film-making.

Asimismo, la música en el cine no solo cumple funciones básicas, como ayudar a comprender los sentimientos y pensamientos de los personajes o potenciar aquellas emociones que se pretende que el espectador experimente a partir de la imagen, sino que también contribuye a entender aspectos más complejos que participan en la narración e interpretación de la obra, tales como el uso de *leitmotiv*, reforzar la caracterización de los personajes y mitigar o, incluso, contradecir los sentimientos que percibimos a través del canal visual, entre otros (Green, 2010: 82-93).

El valor de la música es aún más significativo, si cabe, en algunos géneros cinematográficos, como, por ejemplo, el cine de terror. Como señala Donnelly (2005: 90-93), las bandas sonoras de las películas de terror son diferentes a las del resto de géneros, dado que tienen unas características y convenciones muy particulares que buscan, en palabras de Lerner (2010: VIII-IX), participar de forma activa en inducir miedo y tensión en el espectador hasta el punto

de llegar a producir reacciones físicas en el público normoyente¹.

Contrariamente a lo que quizá se pudiera pensar, muchas personas con discapacidad auditiva pueden percibir la música, o algunos de sus elementos (véanse Ann-Darrow, 2006; Amber-Dahan et al., 2015; Mazaheryazdi et al., 2018). Por ello, Neves (2010: 124) defiende que:

This ability that deaf people have to pick up the sound of music physically would be, in itself, reason enough for all those working in the sphere of accessibility services for deaf people, and subtitlers in particular, to pay special attention to the conveyance of music.

Estos espectadores pueden necesitar apoyarse en el subtítulo para sordos (SpS) para acceder a la información musical de una obra, por lo que traducir la música a palabras se plantea como una cuestión necesaria, a la par que particularmente compleja. No obstante, Neves (2010: 125) defiende que el traductor debe intentar que el subtítulo de la música produzca los mismos efectos estéticos y narrativos para que tenga un impacto significativo incluso en personas que jamás hayan podido percibir sonidos. Por esta razón, la autora considera que es necesario no solo que la música se subtitule, sino que, en la medida de lo posible, los subtítulos cumplan la función del componente acústico del texto audiovisual en todos sus efectos. Como veremos en el epígrafe 2, la música se emplea con múltiples funciones en el cine, por lo que representarlas de forma verbal supone todo un reto.

En consecuencia, nos preguntamos qué tratamiento se le está dando a la música, y, en particular, a las obras de terror en el SpS. Para responder a esta pregunta, nuestro principal objetivo consiste en desarrollar un estudio en el

¹ La mayoría de los estudios realizados hasta la fecha sobre recepción de la música en el género de terror se centran en las personas sin discapacidad auditiva, por lo que, en adelante, entiéndase que los resultados de estas investigaciones se vinculan a personas normoyentes, a no ser que se indique lo contrario.

que se analice el subtítulo de la música y efectos musicales presentes en un catálogo de obras de terror extraídas de la plataforma de vídeo bajo demanda RTVE Play. Asimismo, se han establecido los siguientes objetivos específicos:

1. Explorar y describir cuántas de las obras de terror analizadas incluyen subtítulo de la música y comparar el número de subtítulos, así como la variedad de fórmulas para describirla, que contiene cada obra.
2. Identificar las fórmulas para describir la música más frecuentemente empleadas en dichas obras de terror y clasificarlas en función de si recogen el tipo de música, la sensación que transmite, la pieza musical u otras alternativas.
3. Valorar en qué medida estos subtítulos cumplen con la norma UNE 153010 de la Asociación Española de Normalización y Certificación (AENOR, 2012).
4. Identificar tendencias existentes (así como posibles divergencias) en el subtítulo de la música de las películas analizadas.

Seguidamente ahondaremos en cuestiones teóricas clave para el desarrollo del estudio: las funciones de la música en el cine y, más concretamente, en el género de terror; las pautas actuales sobre cómo subtítular la música en el SpS en nuestro país, y los estudios que, hasta la fecha, han analizado empíricamente la recepción de la música en el SpS mediante distintas maneras para describirla o, incluso, sin descripción alguna.

2. La música en el cine

Ya avanzábamos que, desde los orígenes del cine, la música –que, con la banda de diálogos y los efectos sonoros o ambientales, conforma la banda sonora de un producto audiovisual (Duran Castells, 2012: 110)– se ha convertido en un elemento intrínseco a este medio (Green, 2010: 81-82). Además, esta ha ido evolucionando con el paso de los años: a la música orquestal y sinfónica que viene utilizándose desde los primeros compases del cine sonoro se sumó la música comercial (como el jazz o el pop) en los años cin-

cuenta o el uso de instrumentos o estilos propios de la música rock o electrónica en la actualidad (Larreina Morales, 2019: 13-15). Esta música cinematográfica puede categorizarse, de acuerdo con la fuente que emite el sonido, en diegética, «donde los personajes la cantan o la escuchan» (Duran Castells, 2012: 111), o extradiegética (también denominada incidental), donde «la fuente sonora no está presente en la imagen y los personajes no son conscientes de ella» (Larreina Morales, 2019: 24), algo que puede influir en la toma de decisiones del traductor sobre qué música debe incluir ineludiblemente en su subtitulación.

Las funciones de la música en los productos audiovisuales también han variado con el paso de los años, como recoge Larreina Morales (2019: 25-27): si bien se utilizaba inicialmente como mero telón sonoro neutro u ornamental –uso que continúa dándosele en la actualidad (función ornamental)–, esta se emplearía posteriormente con otros objetivos, como informar sobre el espacio o tiempo en el que tiene lugar la acción, el género del filme o los sentimientos de los personajes, etc. –función descriptiva (véase Prendergast, 1977)–; comprender la acción o el significado de una secuencia al combinarse con la imagen –función argumental (véase Nasta, 1991)–; aportar información nueva a la acción que no se da mediante otro código cinematográfico –función dramática o simbólica (véanse Adorno y Eisler, 1976; Evans, 1979; Martínez-Martínez, 2015)–; reforzar la información que ofrecen otros elementos como el diálogo o la imagen –función intensificadora (véase Evans, 1979)–, o emplearse para estructurar la película entrelazando escenas y secuencias –función conectora (véase Radigales, 2008)–. Dicho esto, son muchos los autores que destacan que el principal propósito de la música en el cine es generar o potenciar las emociones en el espectador e identificar situaciones y personajes –función expresiva (véase Martínez-Martínez, 2015)–. Como señala Aleksandrowicz (2019: 59): «most often music is used to set the mood or tone of the film and elicit an intended emotion».

En relación con las palabras del anterior autor, tanto Kivy (1997: 322) como Blandford et al. (2001: 156) coinciden en destacar que la principal función de la música en un filme es reforzar las emociones del espectador, aun cuando

el público no siempre es consciente de ella (Blanco Malla-da, 2010: 47). De hecho, Radigales (2008: 9) apunta a que este lleva siendo el uso principal de la música ya desde los orígenes del teatro: «Desde las primeras representaciones teatrales documentadas [...] la música ha acompañado gestos y palabras y ha servido para definir personajes o ayudar a incidir psicológicamente en situaciones de miedo, de angustia, de alegría, etc.». Igualmente, Donnelly (2005: 4) destaca que la música cinematográfica tiene un marcado carácter manipulativo, pues busca generar unas actitudes y provocar unas reacciones determinadas en el público. A esto, Kalinak (2010: 1-5), quien también afirma que la música es una de las principales herramientas para transmitir emociones, suma la posibilidad de que esta busque provocar una sensación contraria a lo que se ve en la imagen con el fin de generar sentimientos contradictorios en el espectador; algo especialmente interesante para el subtitulador, pues resultará más necesario todavía explicitar el efecto musical cuando este aporte información contraria a la imagen.

Así pues, observamos que la música cumple principalmente con la función de generar o intensificar emociones en el espectador con el fin de enriquecer la experiencia cinematográfica, pese a que puede emplearse con otros muchos fines. No obstante, debemos preguntarnos para qué se emplea en concreto la música dentro del cine de terror, al considerarse, como apuntan distintos autores (Donnelly, 2005; Lerner, 2010; Hayward, 2009 o Yeung, 2016, 2019), un caso muy particular de música cinematográfica.

2.1. La música en el cine de terror

Ya decíamos que la importancia de la música se ve aún más acentuada en el cine de terror; de hecho, así lo afirman autores como Hayward (2009: 2), quien destaca que su uso como elemento generador de tensión y susto complementario a la narración y la imagen resulta clave en este género cinematográfico, o Lerner, para quien la música en estas películas tiene «a heightened responsibility for triggering feelings of horror, fear, and rage» (2010: VIII). En esta línea se sitúa Donnelly, quien señala también que el propósito

específico de la música en las películas de terror es lo que le confiere verdadera importancia: «Music is often a featured aspect - indeed a vital participant - in horror films. It can be a scary entity in itself, or at least an ambiguous one, which can confuse and undermine the audience's feelings of security» (2005: 88).

Además, este autor apunta que la música del género de terror tiene un sonido muy particular, con características y elementos definidos muy específicos (como golpes súbitos de sonido, disonancias u ostinatos) que buscan producir o liberar tensión en el espectador (Donnelly, 2005: 90-92). Sobre esto, Yeung explica que las bandas sonoras del cine de terror «are identifiable as horror scores even when removed from the horror film context», algo que podría deberse a «the persistence of some generic elements and common practices» (2016: 2). Entre las principales estrategias empleadas en las bandas sonoras de terror, los compositores tienden a recurrir a música atonal, un timbre desestabilizado, la falta de armonía o técnicas como el glissando, el trémolo o los clústeres tonales (Brownrigg, 2003: 112-149; Scheurer, 2008: 176-204).

Es importante destacar que las anteriores características se perciben por el canal auditivo, por lo que puede resultar difícil trasladar un mismo efecto a la audiencia con discapacidad auditiva mediante palabras —razón por la que, de nuevo, nos preguntamos cómo se está haciendo hasta ahora—. Además, Hayward (2009: 10-11) añade que la presencia de música popular o canciones (originales o existentes), en especial de género rock, también ha sido algo común en estas películas desde los años noventa.

Amén de generar un ambiente y sentimientos determinados o contar con unas características más o menos definidas, estas bandas sonoras generan unos efectos fisiológicos concretos en el público. Stilwell (2001: 171) reflexiona sobre esto con las siguientes palabras:

Sound... forces a surrender of control; we cannot turn away. Closing our eyes only serves to intensify our experience of the sound because of lack of interference from visual input; putting our hands over our ears rarely shuts out the sound completely.

En consonancia con esto, Donnelly afirma que la música de las películas de terror tiene un *acceso directo* en los espectadores que produce unos efectos fisiológicos concretos a partir de la activación del sistema nervioso, algo que puede observarse en las alteraciones del ritmo cardíaco, de la respiración o de la actividad cerebral del espectador (2005: 88, 94-95). En otras palabras, la música produce una serie de efectos visibles en el cuerpo humano y participa de forma activa en provocar miedo y susto en el espectador. Un ejemplo sería el uso de golpes de sonido o estridencias musicales para causar sobresaltos (*jump scare*).

Al hilo de lo anterior, conviene destacar la investigación de Meinel y Bullerjahn (2022). Las autoras presentan un fragmento de la película *REC* (Balagueró y Plaza, 2007) a tres grupos: uno con la banda sonora original de la película (que no tiene música, al tratarse de una película de metraje encontrado), otro con música estereotípica del género de terror compuesta específicamente para el estudio y en el que los momentos de sobresalto se ven precedidos de música de tensión y se acompañan por estridencias musicales, y un tercer grupo para el que la música se modifica con el objetivo de que las estridencias musicales precedan a los sustos con la intención de generar un doble sobresalto. Los resultados obtenidos a partir de la medición de la conductancia de la piel señalan que los dos grupos que visualizaron el fragmento con la nueva banda sonora experimentaron una mayor sensación de miedo que aquellos que lo hicieron con la banda sonora original (Meinel y Bullerjahn, 2022: 1849-1850). Estos datos refuerzan la afirmación de Donnelly (2005) acerca del impacto fisiológico de la música del cine de terror en el espectador.

Como hemos observado, el principal uso de la música en el cine de terror es también provocar emociones y sensaciones, si bien en este tipo de películas cumple con una función, si cabe, más importante: participar de forma activa en provocar reacciones y respuestas físicas intensas en el público (Yeung, 2016: 1). No obstante, conseguir la misma reacción en un público con discapacidad auditiva mediante el SpS parece un reto particularmente complejo, como apuntábamos.

A continuación, examinaremos la normativa española, la ya mencionada norma UNE 153010 (AENOR, 2012),

que rige unos criterios de calidad del SpS con la intención no solo de conocer sus directrices para poder valorar en qué medida los filmes de nuestro corpus las siguen, sino también de llevar a cabo una reflexión crítica sobre las mismas.

3. La música en el SpS

3.1. La música en la norma española UNE 153010 (2012)

El SpS es una modalidad de subtitulación intralingüística, intersemiótica e intercanal (Bartoll, 2012: 44) que supone un medio de apoyo a la comunicación y comprensión de los productos audiovisuales para, principalmente, las personas con discapacidad auditiva –un colectivo que, como recoge Reverter Oliver (2019), tiene perfiles heterogéneos– (véase Martínez-Martínez, 2022). En España, la norma *UNE 153010 Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva*, desarrollada a partir de la norma anterior (AENOR, 2003) y publicada en 2012 (véase Cuéllar Lázaro, 2018), supone un documento de referencia para garantizar unos criterios de calidad y uniformidad en el redactado del SpS. Aunque no es de obligado cumplimiento, cadenas como RTVE, de cuya plataforma en línea proceden las películas de nuestro corpus, la siguen (Gómez Maciá, 2015: 11). En ella, se recogen pautas sobre los aspectos visuales y espaciotemporales de la presentación del subtítulo en pantalla, así como recomendaciones para la identificación de los personajes, de la información contextual y la voz *off*, y de los efectos sonoros y la música en los subtítulos. En el caso que aquí nos ocupa, nos detendremos a analizar las recomendaciones de la norma sobre la subtitulación de la música.

Según este documento (AENOR, 2012: 15), la música debería subtitularse si es importante o ayuda a comprender la trama. Para ello pueden emplearse tres fórmulas: (1) describir el tipo de música (por ejemplo, *música rock*), (2) describir la sensación que transmite dicha música (*música de terror*) y (3) identificar la pieza con el título o autor (*Adagio de Albinoni*). Cuando aparezcan canciones en las que la letra pueda ser importante para la trama (por ejemplo, en un musical), esta se subtitulará en el mismo idioma en que

se presenta la obra. Asimismo, deberá identificarse el personaje que la canta. La norma explica, además, la posición que debe ocupar el subtítulo de la música en pantalla, su formato e incluso los símbolos (corcheas o almohadillas) que deben emplearse al subtítular letras de canciones. Sin embargo, coincidimos con Larreina Morales (2019) en que estas pautas resultan un tanto imprecisas y escuetas, lo cual puede traducirse en una mayor dificultad para saber cuándo y cómo subtítular la música.

Como recogen Cerezo Merchán y Caschelin (2017: en línea), en un texto audiovisual ningún elemento aparece por casualidad; la música supone un *valor añadido* que permite al espectador asociar lo que ve y escucha, por lo que representa un papel esencial en el texto fílmico. De igual modo, el CESyA (s.f.: en línea) explica:

Un aspecto muy relevante de la comunicación audiovisual es la información que contiene la música; tanto en la banda sonora de una película, que en algunos momentos es puramente “decorativa” pero que en otros muchos es consustancial a la trama, como los efectos sonoros que matizan con mayor o menor profundidad la acción y predisponen al espectador. La percepción [*sic*] del espectador respecto en el [*sic*] evento artístico al que asiste es pobre si no percibe todo lo que el creador ha querido transmitirle. Los importantísimos matices que el autor ha depositado en la música es imposible transmitirlos cuando se utiliza puramente la norma de subtítulado actual, ya que utiliza una vía neuronalmente racional para transmitir información que no lo es. (El resaltado es nuestro)

Sin embargo, la norma no menciona las funciones que puede tener la música en un texto audiovisual, solamente explicita que debe considerarse importante cuando ayude a entender la trama. Esto resulta llamativo, ya que, como decíamos, en realidad, la función principal de la música es contribuir a generar emoción, lo que no siempre se relaciona con la *comprensión* del argumento en sí. En este sentido, el CESyA (s.f.: en línea) denuncia la problemática de que las indicaciones de la actual norma no permiten trasladar las

emociones que genera la música y declara estar investigando acerca de cómo replicar esas sensaciones en la audiencia sorda, como explicamos más adelante.

A su vez, la norma pone en manos del subtitulador valorar en qué medida la música es importante para la comprensión de la trama –normalmente, sin consultar al equipo creativo de la obra, algo que autores como Font Bisier (2023) critican– y cómo la describe; es decir, si subtítula la sensación, el tipo de música o si considera que es más relevante ofrecer el título y autor de una pieza, pues es, a su juicio, lo suficientemente conocida para el público. A nuestro entender, estas pautas adolecen de demasiada subjetividad y podrían traducirse en soluciones poco consistentes en la práctica, como confirman nuestros datos. Estas imprecisiones de la norma y las dificultades que conllevan para el traductor podrían ser todavía más acuciantes si tenemos en cuenta la importancia que puede llegar a tener la música en algunos géneros cinematográficos, como el cine de terror, ya no solo para la comprensión de la trama, sino también para generar tensión, miedo, angustia, identificar a los personajes, etc.

Pese a que existen otras guías, tanto en nuestro país como en el extranjero, que aportan pautas similares a la norma UNE en cuanto a la subtitulación de la música, lo cierto es que la mayoría contiene indicaciones igualmente vagas. Por ejemplo, guías como las inglesas *Ofcom's Guidelines on the Provision of Television Access Services* (Ofcom, 2021) y *BBC Subtitle Guidelines* (BBC, 2022), la francesa *Charte relative à la qualité du sous-titrage à destination des personnes sourdes ou malentendantes* (Conseil supérieur de l'audiovisuel, 2011), las canadienses *Closed Captioning Standards and Protocol for Canadian English Language Television Programming Services* y su homóloga en francés (Canadian Association of Broadcasters, 2012) o, incluso, la guía de estilo propia de Netflix (2023), por citar algunas, recogen pautas muy similares. A grandes rasgos, indican que la música debe describirse de forma prioritaria cuando sea *relevante* o *crucial* para entender la trama, que puede describirse el tipo de música, la sensación o el nombre del cantante y de la canción, y que deben transcribirse las letras cuando sea posible. Merece especial atención la guía de la BBC, que indica que la música diegética debe subtitu-

larse siempre, mientras que se desaconseja subtitular la extradiegética que genera una atmósfera o efecto dramático. Netflix, por su lado, también explicita que debe priorizarse la descripción del tipo de música o las sensaciones que genera a subtitular el título de la obra o cantante si este no es suficientemente conocido. Con todo, del mismo modo que ocurre en la norma española, estas guías delegan en el subtitulador la tarea de interpretar qué música es importante (o suficientemente conocida) y cuál no lo es, algo complejo, especialmente si no se tiene formación en Estudios sobre Comunicación Audiovisual o Música. De hecho, Neves (2010: 126, 129) explica que solo unos pocos subtituladores con formación musical o con un talento especial para la música parecen tener las habilidades para decodificar la información musical, pues esta cuestión no se aborda en los programas de formación de los traductores.

En cualquier caso, dado que nuestro corpus se ha extraído de la plataforma de RTVE Play –que sigue la norma UNE 153010, como ya indicaba Gómez Maciá (2015), y que, tras hacer la consulta, se nos confirma desde la unidad de accesibilidad de RTVE (comunicación personal, 1 de diciembre de 2023)–, queda fuera de nuestros objetivos realizar un exhaustivo análisis comparativo de las guías o normas internacionales con la española (véase Neves, 2010). Pese a ello, pensamos que la reflexión sobre las carencias que presentan estos documentos podría sugerir la necesidad de revisarlos teniendo presentes los hallazgos de los últimos años sobre música y SpS, que recogemos seguidamente.

3.2. Estudios previos sobre música en el SpS

La producción académica en torno al subtitulado de la música para personas sordas es, aún hoy, relativamente escasa, pese a la complejidad que puede entrañar subtitular este elemento. Neves se preguntaba hace más de diez años el porqué del discreto interés que parecía despertar la música entre los traductores y académicos de la Traducción, pese a la relevancia de este código en el texto audiovisual. La autora lo justificaba así: «The answer might be found in the fact that apparently music falls outside the sphere of language or that one will need specialised knowledge or skills

to approach it. Both beliefs are not quite true» (2010: 129). Aunque, con el tiempo, han surgido algunas investigaciones, el papel de la música y cómo representarla en los subtítulos aún parece una cuestión poco abordada desde los Estudios de Traducción.

Algunos trabajos destacables en el campo surgieron en el Reino Unido. Precisamente, Neves (2009 y 2010) hace una reflexión sobre el papel de la música en el cine y sobre las razones por las que se debería dedicar más atención a esta cuestión en el SpS. Así, aporta el ejemplo de la película *Dejà vu* (Scott, 2006), en la que la información musical puede llegar incluso a modificar la percepción de la historia que narra la imagen, y llama la atención sobre la importancia de subtitularla del modo más detallado con el objetivo de que el espectador sordo no pierda esta valiosa información para comprender la obra. También Weber (2010) centra su tesis doctoral, titulada *The Acoustic Channel: Conveying Sound, Tone, Mood and Music in SDH Across the British Audiovisual Media*, en esta cuestión, pero es un trabajo inédito de difícil consulta.

Otras interesantes aportaciones las encontramos en Polonia. Szarkowska y Laskowska (2014) investigan las preferencias de las personas sordas y con hipoacusia sobre cómo subtitular la música; a saber, describiendo la sensación, el tipo de música o indicando la presencia de música solamente con un subtítulo como (*Música*). Las investigadoras concluyen que más del 60 % de personas sordas y de las hipoacúsicas prefieren que se indique la sensación; el 41 % de los sordos y el 30 % de los hipoacúsicos, aproximadamente, se decantan por que se subtitule el tipo de música y, por último, cerca del 18 % de los sordos y del 28 % de los hipoacúsicos eligen un subtítulo que solamente indique la presencia de música. Posteriormente, Szarkowska et al. (2015) realizan un estudio similar, aunque los resultados difieren. En este caso, un 49 % de los participantes opta por que se describa el título de la canción, un 16 % prefiere que se indique la presencia de música únicamente, otro 16 %, que no se aporte información sobre la música y solamente el 11 % prefiere que se describa el tipo de música.

Mención aparte merece la investigación del polaco Aleksandrowicz (2019) si tenemos presentes nuestros objetivos.

El autor realiza un estudio de recepción para comprobar si el SpS puede transmitir la emoción de tristeza que refleja la música en una escena de la película *Pena de muerte* (Robbins, 1995) y de miedo en dos escenas de *El resplandor* (Kubrick, 1980). Una de estas escenas de miedo la vemos al comienzo del filme: se trata de un coche circulando por unas carreteras de montaña mientras escuchamos una composición musical espeluznante (*Dies Irae*, de Carlos Wendy). La representación visual *a priori* no genera miedo o inquietud, pero sí la música, por lo que seleccionar este fragmento permite valorar en qué medida la descripción del elemento sonoro puede, por sí misma, provocar miedo si la imagen no contribuye a ello. Así, el investigador propone tres tipos de subtítulo que testa tanto con personas normoyentes como con discapacidad auditiva: con la descripción de la música, con el nombre del intérprete y la composición, y sin información sobre la música. Entre sus resultados destaca que las tres propuestas consiguen efectos muy similares en cuanto a la emoción que transmiten, por lo que se muestran igualmente efectivas. Además, la emoción que se transmite a las personas sordas es similar en intensidad a los resultados de los normoyentes. El autor reflexiona sobre cómo, especialmente cuando la imagen ya aporta información suficiente para generar una sensación y la música únicamente la intensifica, la descripción de los elementos musicales resulta redundante y no aporta una mayor carga emocional a las personas sordas. No obstante, cuando la imagen no contribuye a generar miedo, el subtítulo que describe el tipo de música permite provocar ligeramente esa sensación y parece despertar mayor interés o captar la atención del espectador sordo ante la posibilidad de que ocurra algo inesperado. Pese a la relevancia de estos datos, la investigación de Aleksandrowicz presenta limitaciones, por lo que el propio autor advierte de que deben interpretarse con cautela. Por ello, creemos que, para estar seguros de las opciones más efectivas para subtítular la música (y cuándo es realmente necesario hacerlo), en el caso que aquí nos ocupa, el cine de terror, se debería desarrollar un mayor número de investigaciones en esta línea.

Por otro lado, en Italia, González Fernández (2019) desarrolla una tesis doctoral en la que explora la relación

sinestésica entre visión y audición a través del sonido, la escritura, las formas y su significado. La autora propone el uso de subtítulos cinéticos para transmitir una gama más amplia de sensaciones y emociones paralingüísticas que las que transmiten los subtítulos estáticos que describen la música. En España encontramos el trabajo de Carlucci y Puerta Capa (2018), quienes revisan la norma UNE de SpS y, al igual que nosotros, llegan a la conclusión de que las directrices sobre cómo subtítular la música son *insuficientes*, razón por la que desarrollan propuestas de enriquecimiento para subtítular las bandas sonoras empleando subtítulos más connotativos. En concreto, se centran en el género de los musicales y realizan un estudio de recepción con personas con distintos grados de discapacidad auditiva para testar un subtítulo *enriquecido* (es decir, que no sigue las pautas de la norma estrictamente), que trata de expresar en mayor medida las emociones que transmite la música en una escena de la película *La La Land* (Chazelle, 2016). En general, su propuesta tiene una buena acogida y unos resultados positivos en cuanto a la calidad, grado de accesibilidad alcanzado y funcionalidad del SpS para entender los sonidos musicales. También Martínez-Martínez et al. (2019) llevan a cabo un estudio en el que recogen, mediante un corpus de 52 películas, cómo se traduce el sonido (diálogo, música, efectos sonoros y ruidos) en el SpS y evidencian la inconsistencia en las soluciones de los traductores de nuestro país, incluso dentro de una sola obra traducida por un mismo traductor. En cuanto a la música, los autores apuntan a que tiende a darse una sobrecarga informativa que puede generar confusión o fatiga al espectador sordo y defienden la necesidad de «relacionar tipo de música con una tipología de las diferentes funciones expresivas que pueda provocar» (2019: 417).

En paralelo a los Estudios de Traducción, Revuelta et al. (2020) analizan mediante mapeos de la actividad cerebral cómo procesan las emociones que transmiten los sonidos y la música, con y sin subtítulos, los normoyentes y las personas con discapacidad auditiva. En este caso, los autores concluyen que la información sonora y los subtítulos activan áreas de procesamiento cerebrales similares, aunque con distinta intensidad en sordos y normoyentes. Sin

embargo, el sonido genera un número significativo de reacciones emocionales que no consiguen producir los subtítulos: si bien estos aumentan el nivel de atención necesario para procesar al mismo tiempo la información visual y verbal, no conllevan una mayor respuesta emocional. Además, existen otros estudios centrados en explorar una alternativa háptica para la evocación de las emociones transmitidas por la música para las personas con discapacidad auditiva (véanse Lucía Mulas et al., 2020; García López, 2022, Lucía Mulas, 2022). Sin embargo, estas investigaciones guardan menor relación con los objetivos de este estudio, por lo que nos permitiremos no ahondar en ellas.

Tras esta revisión, podemos apreciar que la literatura sobre música en el SpS no es demasiado extensa, y aún lo es menos en relación con el subtítulo de la música de terror. Así, creemos que es necesario llevar a cabo un mayor número de estudios que permitan entender la relación entre el papel de la música en el cine de terror y su representación y recepción en el SpS. Para ello, serán necesarias investigaciones tanto de alcance descriptivo que recojan cómo se está subtitulando la música de terror en la actualidad (cuestión de la que nos ocupamos en este artículo), como de recepción que permitan entender en qué medida las soluciones aportadas por los traductores (o posibles alternativas futuras) son eficaces para transmitir adecuadamente los matices, contribuir a entender la trama, o, incluso, para generar emociones, si fuera posible, en los espectadores sordos.

4. Metodología

4.1. Paradigma del estudio

El presente estudio tiene un enfoque cuantitativo, pues pretende buscar y medir frecuencias y tendencias (Williams y Chesterman, 2002: 64-65). Respecto al alcance, este es, de acuerdo con la terminología de Hernández Sampieri et al. (2010: 78-87), descriptivo, pues busca especificar propiedades y características del fenómeno estudiado, y exploratorio, dado que examina un tema poco estudiado con anterioridad, como es la subtitulación de la música en el SpS dentro del cine de terror. Por otro lado, se trata de un estudio de caso,

pues se analiza el SpS de las películas de una sola plataforma, RTVE Play, y de un solo género cinematográfico: las películas de terror. Igualmente, este es un estudio de corpus, formado por las obras que exponemos a continuación.

4.2. Corpus

Nuestro corpus de trabajo está compuesto por un total de 17 películas de género de terror: *La torre de los siete jorobados* (Neville, 1944), *Psicosis* (Hitchcock, 1960), *La cabina* (Mercero, 1972), *Caníbal* (Martín Cuenca, 2013), *Las brujas de Zugarramurdi* (De la Iglesia, 2013), *Retornados* (Carballo, 2013), *Mi otro yo* (Coixet, 2013), *REC 4: Apocalipsis* (Balagueró, 2014) *Extinction* (Vivas, 2015), *Sweet Home* (Martínez, 2015), *La mina: The night watchman* (Jiménez, 2016), *Errementari (El herrero y el diablo)* (Urkijo Alijo, 2017), *La piel fría* (Gens, 2017), *Musa* (Balagueró, 2017), *El pacto* (Victori, 2018), *A 47 metros 2* (Roberts, 2019) y *La influencia* (Rovira, 2019). En total, la suma del metraje de las películas equivale a 1588 minutos. La mayoría de los filmes analizados se extrajeron de la sección de películas de terror de RTVE Play, si bien dos (*La torre de los siete jorobados* y *La cabina*) no se encontraban en dicha sección. Pese a ello, decidimos incluirlas en el corpus por tratarse de obras que tienen cabida dentro del género analizado. Todas las películas se visualizaron en dicha plataforma, de dónde se extrajeron los SpS de cada obra para después aislarlos y clasificarlos en función del contenido que describían.

4.3. Fases del proceso de análisis e interpretación de datos

Para llevar a cabo nuestro análisis, en primer lugar, visionamos las películas del corpus con el fin de extraer los subtítulos utilizados para describir la música y anotar el número de casos en que aparecían. En segundo lugar, los agrupamos según la información que transmitían de acuerdo con las indicaciones de la norma UNE 153010 (AENOR, 2012): tipo de música, sensación que transmite e identificación de la pieza o autor. Igualmente, anotamos aquellos casos en los que el subtítulo de la música difería de las pautas de la

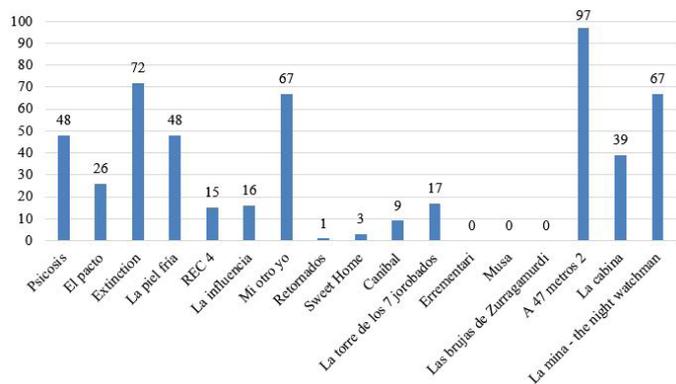
norma. Mediante el uso del programa Microsoft Excel, calculamos: (1) el número de subtítulos total que conforma el corpus, (2) el número de subtítulos en cada una de las películas analizadas y (3) el número de veces que se repetía una misma descripción, lo que nos permitía observar qué fórmulas de descripción eran las más comunes. Los resultados se plasmaron mediante diagramas de barras y de sectores.

Antes de continuar, conviene señalar que los datos no se han analizado teniendo presente una perspectiva diacrónica; es decir, no se ha tenido en cuenta si las obras que componen el corpus son anteriores o posteriores al 2003 y 2012 (años de publicación de las normas UNE de SpS). Esta decisión se justifica a raíz de una consulta con la unidad de accesibilidad de RTVE (comunicación personal, 1 de diciembre de 2023), quienes nos indicaron que el subtítulo de los productos audiovisuales almacenados en RTVE Play anteriores a la norma de 2012 se está actualizando paulatinamente para que cumpla con dichas pautas. Así, no nos es posible saber con certeza qué obras han sido ya actualizadas y cuáles todavía están pendientes de actualizar, por lo que no podríamos introducir esta variable y extraer conclusiones fiables.

5. Resultados

En total hemos constatado 525 subtítulos que explicitan la música en el SpS de las 17 obras del corpus. En la Figura 1 podemos apreciar el número de subtítulos que se ha encontrado en cada una.

Figura 1. Número de subtítulos totales en cada obra.



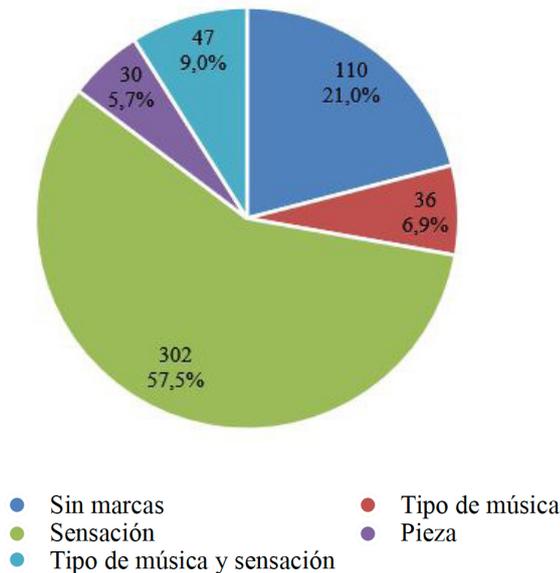
Vemos que las películas con mayor número de subtítulos para indicar la presencia de música son *A 47 metros 2*, *Extinction* y *La mina*, con 97, 72 y 67 subtítulos, respectivamente. Sobre esto, debemos destacar que, en ocasiones, la música que explicitan estos subtítulos no parece estrictamente necesaria para entender la trama, si bien se ha optado igualmente por explicitarla. Por el contrario, es interesante fijarnos en ciertos filmes en los que, pese a haber música, no se ha incluido subtítulo alguno para describirla, como en *Errementari (El herrero y el diablo)*, *Musa* o *Las brujas de Zugarramurdi*. También vemos ejemplos en los que el subtítulo de la música es anecdótico; por ejemplo, *Canibal*, *Sweet Home* y *Retornados* únicamente tienen nueve, tres y un subtítulo, respectivamente, que informan de la música. Es decir, parece haber una tendencia desigual sobre en qué medida se subtitula la música y cuál se decide incluir en el SpS: mientras que en algunos casos la música ambiental no relacionada con la comprensión de la trama se incluye; en otros casos similares, esta no se ha subtitulado. Por citar algunos ejemplos: en *La piel fría* vemos subtítulos como (*Música*) que únicamente indican la presencia de música ornamental o conectora de planos. En cambio, en *Sweet home* solo se han subtitulado los tres casos de música diegética que se dan en la película, mientras que toda la extradiegética se ha mantenido sin subtitular, incluso cuando parece aportar información para interpretar imágenes *neutras*. En *Musa*, por su lado, la música que acompaña e intensifica las escenas de tensión o tristeza se ha subtitulado.

Lo anterior evidencia que es responsabilidad del subtitulador decidir cuándo explicita la información musical, pues, como veíamos, las pautas de la norma UNE son poco claras en este sentido. Además, como decíamos, más allá de contribuir a comprender la trama, la música juega otros papeles en el texto audiovisual, si bien en las películas en las que el SpS de la música es inexistente no se ha considerado relevante ninguna de ellas, razón por la que no se ha dado cuenta de esta información sonora. Así, los espectadores sordos perderían información que sí percibe el normoyente.

En cuanto a la información que dan los subtítulos, hemos encontrado un total de 302 casos (57,5 %) en los que se indica la sensación que transmite la música, 36 casos (6,9 %) en los que se describe el tipo de música y 30 casos

(5,7 %) en los que se identifica la pieza, autor o intérprete. Igualmente, hemos encontrado 47 casos (9 %) en los que se da información combinada del tipo de música y la sensación. Es interesante señalar, no obstante, que hasta en 110 casos (21 %), la música se ha subtulado sin cumplir con las indicaciones de la norma UNE, al no haberse incluido ninguna información, como seguidamente veremos. Presentamos estos datos de forma gráfica en la Figura 2 con los números totales y los porcentajes que representan:

Figura 2. Información que contiene el subtítulo de la música (número de subtítulos por cada tipo de descripción y porcentajes).



Es interesante señalar aquí que no parece haber una relación entre el número de subtítulos empleados en cada película y la diversidad de fórmulas de descripción que ofrece. Dicho de otro modo, aquellas películas con mayor número de subtítulos no muestran necesariamente una mayor variedad de opciones al describirla.

En lo referido a los subtítulos que describen la sensación que transmite la música (57,5 % del total del corpus), la opción más frecuentemente empleada es (*Música de tensión*), por lo que vemos, en este sentido, cierta tendencia a recurrir a esta nomenclatura cuando se dan escenas que

pueden inducir a este estado de ánimo, algo común en el cine de terror. Esta opción aparece seguida de lejos por (*Música dramática*), (*Música de suspense*), (*Música de misterio*), (*Música de acción*) y otras alternativas menos frecuentes (véase tabla 1).

Tabla 1. Subtítulos que describen la sensación que transmite la música.

Subtítulo	N.º de casos
Música de tensión	168
Música dramática	75
Música de suspense	21
Música de misterio	14
Música de acción	12
Música de terror	3
Música suave	2
Música de intriga	1
Música melancólica	1
Música sentimental	1
Música inquietante	1
Música triste	1
Música terrorífica	1
Música tranquila	1

En lo referido a los subtítulos que describen el tipo de música, mucho menos frecuentes (6,9 %), se observa que las opciones más comunes, o bien describen el género musical, o bien el instrumento que suena. Los más habituales son (*Música de ópera*) o (*Música rock*). Es interesante destacar que encontramos soluciones heterogéneas para subtítular un mismo efecto sonoro, como (*Estridencia musical*) (*Estridencias musicales*) o (*Música estridente*). Además, se aprecia una serie de subtítulos con menor presencia en nuestro corpus, lo cual, de nuevo, es una muestra de cómo se crean soluciones diferentes en función del subtitulador: (*Música de cámara*), (*Música clásica*), (*Música de cámara por la radio*) o (*Música de cuerda*), (*Música de violín*), (*Música de violines*), etc. (véase tabla 2).

Tabla 2. Subtítulos que describen el tipo de música.

Subtítulo	N.º de casos
Música de ópera	8
Música rock	4
Música de organillo	3
Música jazz	3
Estridencia musical	3
Música de Navidad	2
Música tradicional rumana	2
Música de percusión	1
Música de cámara por la radio	1
Música de violines	1
Folklore eslavo	1
Música de cuerda	1
Música de cámara	1
Música clásica	1
Música sacra	1
Música de violín	1
Estridencias musicales	1
Música estridente	1

Sobre los subtítulos que identifican la pieza o intérprete, los menos frecuentes del corpus (5,7 %), debemos destacar que, en los dos casos más comunes, estos se emplean para identificar las bandas sonoras de las películas *La torre de los siete jorobados* y *Mi otro yo*. Esto resulta llamativo, pues, a no ser que el espectador con discapacidad haya podido escuchar esa música en concreto, esta descripción no informa sobre sus características. Conviene mencionar aquí que en solo dos casos se han subtulado las letras: ambas de la canción *You haunt me* (de Richard Hawley), de la película *Mi otro yo*. En la tabla 3 pueden observarse otras soluciones.

Al contrario que en los casos anteriores, es de especial interés analizar los subtítulos en los que no se ha seguido ninguna de las tres posibles alternativas para subtítular la música que indica la norma UNE (véase tabla 5), los cuales se dan hasta en 110 casos (21 %) de los 525 totales. Apreciamos que la fórmula de descripción más frecuente es la de (*Música*), que explicita la presencia de música en una escena, sin aportar más información al respecto. Otras opciones, como (*Música de fondo*), (*Canción en inglés*), (*Mú-*

sica de créditos) o, incluso, (*Canción*) dan información que no está en consonancia con la norma UNE y que no solo es imprecisa, sino que cabría plantearse en qué medida es necesaria para comprender la trama o transmitir otras funciones de la música.

Tabla 3. Subtítulos que describen la pieza musical.

Subtítulo	N.º de casos
BSO La torre de los siete jorobados	12
BSO “Mi otro yo”	10
Richard Hawley “You Haunt Me”	2
“Penitent Man”, Dead Bronco	2
BSO “La cabina”	1
“Freight Train”, Dead Bronco	1
“Old Cold Mountain”, Dead Bronco	1
“Rambling on My Mind”, Dead Bronco	1

Tabla 4. Subtítulos que describen una solución combinada.

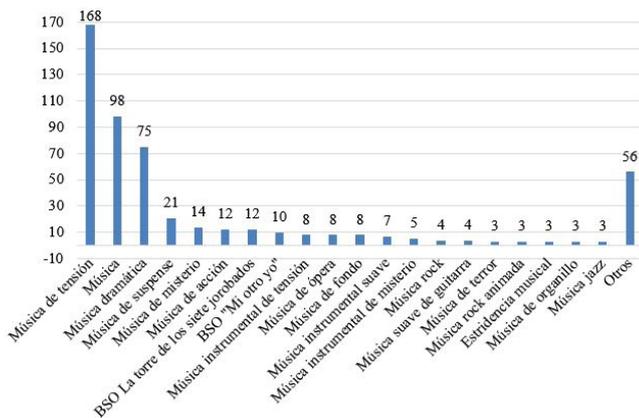
Subtítulo	N.º de casos
Música instrumental de tensión	8
Música instrumental suave	7
Música instrumental de misterio	5
Música suave de guitarra	4
Música rock animada	3
Música instrumental de intriga	2
Música instrumental de suspense	2
Música suave de piano	2
Música dramática de piano	2
Música suave de percusión	2
Música instrumental de acción	1
Música instrumental melancólica	1
Música tensa de percusión	1
Música tranquila de piano	1
Música dramática de percusión	1
Música jazz animada	1
Música animada de percusión	1
Música dramática de ópera	1
Música suave de acordeón	1
Música de guitarra dramática	1

Tabla 5. Subtítulos que no siguen las pautas de la norma UNE.

Subtítulo	N.º de casos
Música	98
Música de fondo	8
Canción en inglés	2
Música de créditos	1
Canción	1

Para terminar, en la Figura 3 pueden observarse los subtítulos más frecuentemente empleados de forma global en las 17 obras analizadas. No es de extrañar que la más común sea (*Música de tensión*) si pensamos que, como vimos al comienzo de este artículo, la principal función de la música es transmitir emociones, algo aún más acuciante en el cine de terror.

Figura 3. Subtítulos más empleados para describir la música en las películas analizadas.



6. Conclusiones

Los anteriores resultados nos permiten extraer una de las principales conclusiones del estudio: parece existir una tendencia a la descripción de las sensaciones que transmite la música en el SpS de las películas del cine de te-

rror (57,5 %), una fórmula más frecuente que otras posibilidades que ofrece la norma UNE, como tipo de música (6,9 %), pieza (5,7 %) y combinación de tipo de música y sensación que transmite (9 %). Conviene recordar aquí los resultados del estudio de Szarkowska y Laskowska (2014), que indican que existe una preferencia por parte de las personas sordas e hipoacúsicas a que la música se subtitule indicando la sensación. Así, los resultados de nuestro análisis se situarían en la línea de preferencia de la comunidad sorda, según el trabajo de estas autoras. No obstante, es especialmente destacable el hecho de que la segunda opción más común en el subtítulo de la música de las obras de terror analizadas sea no aportar ningún tipo de descripción (21 %), una fórmula que se da en hasta 10 de las 17 películas. En esta línea, es necesario destacar que tres de estas 17 obras no cuentan con subtítulos que indiquen la presencia de música, aunque no parecen hacer un uso de la música diferente a lo observado en otros filmes del corpus.

Esto apunta, pues, a una falta de homogeneidad en el subtítulo de la música: mientras que en ocasiones parece haber numerosos subtítulos (con películas que llegan a contar con 97 casos), en otras, estos son escasos o inexistentes (lo que es, presumiblemente, una elección del subtítulador). Esta falta de consistencia entre filmes en lo referido al subtítulo de la música puede observarse también en las descripciones. Si bien algunas fórmulas se emplean de forma generalizada, por ejemplo, (*Música de tensión*) o (*Música*); otras parecen incluir matices de la sensación que percibe el subtítulador o aportar información complementaria, por ejemplo, (*Música triste*) y (*Música melancólica*) o (*Música rock*) y (*Música rock animada*). Esta disparidad de soluciones podría deberse, como decíamos, a la falta de concreción en la norma UNE, la cual tampoco aporta un catálogo de posibles soluciones ni tiene en cuenta la relevancia que podría tener la música dependiendo de la función que desempeñe en el entramado audiovisual o del género cinematográfico.

Sobre el uso de la música en el cine de terror, hemos señalado que su principal función es generar sensaciones de miedo y tensión, lo que participa de forma activa en causar

sobresaltos en el público. En el SpS, esto se traduce en que el subtítulo más utilizado sea (*Música de tensión*) (32 %). No obstante, observamos que el segundo subtítulo más frecuente es, sencillamente, (*Música*) (18,7 %), lo cual no sigue las pautas de la norma UNE ni aporta información alguna sobre la función de la música, más allá de su mera presencia en la escena.

En relación con lo anterior, es necesario plantearse en qué medida es posible replicar de forma verbal los matices de la música y las sensaciones que provoca para transmitirlos a la comunidad sorda. Recordemos los resultados de Aleksandrowicz (2019), quien observó que, en los casos en los que la música cumplía con una función intensificadora de la imagen, subtítularla indicando la sensación podía resultar redundante para el espectador sordo. Sin embargo, cuando la imagen era neutra y la música buscaba provocar miedo o tensión, subtítularla despertaba ligeramente ese sentimiento en el público con discapacidad auditiva. Pese a ello, los resultados del autor no eran generalizables, por lo que creemos necesarios futuros estudios de recepción mediante los que comprobar si las actuales prácticas de subtítulo de la música en el cine de terror que aquí recogemos resultan realmente eficaces para transmitir emoción. Si se demostrara que estos subtítulos son ineficientes o innecesarios, se debería plantear una búsqueda de estrategias alternativas o reconsiderar, incluso, cuándo merece la pena incluir información de la música en el SpS.

Así, pensamos que el valor de nuestro estudio, si bien humilde en cuanto a su alcance, reside en recoger y describir las prácticas actuales en torno a la subtitulación de la música en el cine de terror como primer paso con el fin de formular nuevas preguntas de investigación que abran las puertas a futuros estudios de recepción. Estos podrían tener como objetivo comprobar, como ya se ha comentado, la eficacia de las actuales prácticas, testar posibles alternativas o medir la relevancia del subtítulo de la música en los espectadores sordos, amén de otras posibilidades. Finalmente, pensamos que sería interesante preguntar a los miembros de los equipos de accesibilidad acerca de cómo afrontan el subtítulo de la música en el contenido audiovisual, en qué medida les resultan útiles las indicaciones

presentes en la norma UNE y si tienen contacto con los equipos creativos de películas o series.

Bibliografía

- AENOR (2003). Norma UNE 153010:2003. Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva. Subtitulado a través del teletexto. AENOR.
- AENOR (2012). Norma UNE 153010:2012. Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva. AENOR.
- Adorno, Theodore W. y Eisler, Hanns (1976). *Composición para el cine*. Akal.
- Aleksandrowicz, Paweł (2019). Can subtitles for the deaf and hard-of-hearing convey the emotions of film music? A reception study. *Perspectives*, 28(1), 58-72. DOI: 10.1080/0907676X.2019.1631362
- Ambert-Dahan, Emmanuèle, Giraud, Anne-Lise, Sterkers, Olivier y Samson, Séverine (2015). Judgment of musical emotions after cochlear implantation in adults with progressive deafness. *Frontiers in Psychology*, 6, 1-11. DOI: 10.3389/fpsyg.2015.00181
- Ann-Darrow, Alice (2006). The Role of Music in Deaf Culture: Deaf Students' Perception of Emotion in Music. *Journal Music Therapy*, 63(1), 2-15.
- Bartoll, Eduard (2012). *La subtítulació. Aspectes teòrics i pràctics*. Eumo Editorial.
- Blanco Mallada, Lucio (2010). Música para el cine. *Trama y fondo: revista de cultura*, 29, 45-60.
- Blandford, Steve, Keith Grant, Barry y Hillier, Jim (2001). *The Film Studies Dictionary*. Arnold.
- British Broadcasting Corporation (BBC) (s.f.). *Subtitle Guidelines*. Recuperado de: <https://www.bbc.co.uk/accessibility/forproducts/guides/subtitles/>
- Brownrigg, Mark (2003). *Film Music and Film Genre*. [Tesis doctoral no publicada]. University of Stirling.
- Canadian Association of Broadcasters (2012). *Closed Captioning Standards and Protocol for Canadian English Language Television Programming Services*. Recuperado de: https://assets.corusent.com/wp-content/uploads/2021/10/Closed_Captioning_Standards_Protocol.pdf

- Carlucci, Laura y Puerta Capa, Clara (2018). La música en el subtítulo para sordos. Analogías intersemióticas. En M.^a José de Córdoba Serrano (ed.), *Sinestesia, Ciencia y Arte* (pp. 138-146). Editorial Fundación Internacional Artecittà.
- Centro Español del Subtitulado y la Audiodescripción (CESYA) (s.f.). *Otros proyectos*. Recuperado de: <https://cesya.es/index.php/actividades/investigacion/proyectos/>
- Cerezo Merchán, Beatriz y Caschelin, Sylvain (2017). Vue d'ensemble et analyse comparative du sous-titrage pour sourds et malentendants en France et en Espagne. *Palimpsestes*, 30, 132-153. DOI: 10.4000/palimpsestes.2473
- Conseil supérieur de l'audiovisuel (2011). *Charte relative à la qualité du sous-titrage à destination des personnes sourdes ou malentendantes*. Recuperado de: <https://www.csa.fr/Reguler/Espace-juridique/Les-relations-de-l-Arcom-avec-les-editeurs/Chartes-et-autres-guides/Charte-relative-a-la-qualite-du-sous-titrage-a-destination-des-personnes-sourdes-ou-malentendantes-Decembre-2011>.
- Cuéllar Lázaro, Carmen (2018). Traducción accesible: Avances de la Norma española UNE 153010:2012. *Revista Ibero-Americana Pragmática*, 1, 51-65. DOI: 10.14712/24647063.2018.22.
- Donnelly, Kevin J. (2005). *The spectre of sound: music in film and television*. Bloomsbury.
- Duran Castells, Jaume (2012). Los recursos auditivos del cine y el audiovisual. En Josep Gustems (coord.). *Música y sonido en los audiovisuales* (pp. 101-114). Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona
- Evans, Mark (1979). *Soundtrack: the music of the movies*. Da Capo Press.
- Font Bisier, Miguel Ángel (2023). Análisis de la norma UNE 153020 sobre audiodescripción. *Ética y Cine Journal*, 13(1), 41-52. DOI: 10.31056/2250.5415.v13.n1.40640.
- García López, Álvaro (2022). *Nuevos sistemas hápticos para la evocación de emociones en eventos audiovisuales en personas con discapacidad auditiva*. [Tesis doctoral no publicada]. Universidad Carlos III de Madrid.
- Gómez Maciá, María (2015). La accesibilidad al medio audiovisual para personas sordas: Estudio de caso de TVE. *Miguel Hernández Communication Journal*, 6, 5-28.
- González Fernández, Alicia Paule (2019). *Eyes to hear. A study about an accessible way to translate music in film*. [Tesis doctoral no publicada]. Politécnico de Milán.
- Green, Jessica (2010). Understanding the Score: Film Music Communicating to and Influencing the Audience. *The Journal of Aesthetic Education*, 44(4), 81-94. DOI: 10.1353/jae.2010.0009
- Gubern, Román (2014). *Historia del cine*. Anagrama.
- Hayward, Philip (2009). Introduction. Scoring the edge. En Philip Hayward (ed.), *Terror tracks: music, sound and horror cinema* (pp. 1-13). Equinox.
- Hernández Sampieri, Carlos Roberto, Fernández Collado, Carlos y Baptista Lucio, Pilar (2010). *Metodología de la investigación*. McGraw-Hill.
- Kalinak, Kathryn (2010). *Film Music: A Very Short Introduction*. Oxford.
- Kivy, Peter (1997). Music in the movies: A philosophical enquiry. En Richard Allen y Murray Smith (eds.), *Film Theory and Philosophy* (pp. 308-328). Claredon Press.
- Larreina Morales, María Eugenia (2019). *La música en los subtítulos para personas sordas y con discapacidad auditiva*. [Trabajo de Fin de Máster no publicado]. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Lerner, Neil (2010). Preface: Listening to Fear/Listening with Fear. En Neil Lerner (ed.), *Music in the Horror Film. Listening to Fear* (pp. VII-XI). Routledge.
- Lucía Mulas, María José (2022). *Estudio de alternativas de subtítulo accesible de estímulos sonoros no verbales para discapacidad auditiva*. [Tesis doctoral no publicada]. Universidad Carlos III de Madrid.
- Lucía Mulas, María José, Revuelta, Pablo, García, Álvaro, Ruiz-Mezcua, Belén, Vergaz, Ricardo, Cerdán, Víctor y Ortiz, Tomás (2020). Vibrotactile Captioning of Musical Effects in Audio-Visual Media as an Alternative for Deaf and Hard of Hearing People: An EEG Study. *IEEE Access*, 8, 190873-190881. DOI: 10.1109/ACCESS.2020.3032229
- Martínez-Martínez, Silvia (2015). *El subtítulo para sordos: Estudio de corpus sobre tipología de estrategias de traducción*. [Tesis doctoral no publicada]. Universidad de Granada.

- Martínez-Martínez, Silvia (2022). *Subtitulación para personas sordas*. Recuperado de: https://www.aieti.eu/enti/subtitling_deaf_SPA/index.html
- Martínez-Martínez, Silvia, Jiménez Hurtado, Catalina, y Jung, Linus (2019). Traducir el sonido para todos. Nuevos retos del subtitulador para sordos. *E-Aesla*, 5, 411-422.
- Martínez Sierra, Juan José (2012). *Introducción a la traducción audiovisual*. Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia.
- Mazaheryazdi, Malihe, Aghasoleimani, Mina, Karimi, Maryam y Arjmand, Pirooz (2018). Perception of Musical Emotion in the Students with Cognitive and Acquired Hearing Loss. *Iranian Journal of Child Neurology*, 12(2), 41-48.
- Meinel, Larina Sue y Bullerjahn, Claudia (2022). More horror due to specific music placement? Effects of film music on psychophysiological responses to a horror film. *Psychology of Music*, 50(6), 1837-1852. DOI: <https://doi.org/10.1177/03057356211073478>
- Nasta, Dominique (1991). *Meaning in film: relevant structures in soundtrack and narrative*. Peter Lang.
- Netflix (s.f.). *Castilian & Latin American Spanish Timed Text Style Guide*. Recuperado de: <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/217349997-Castilian-Latin-American-Spanish-Timed-Text-Style-Guide>.
- Neves, Josélia (2005). *Audiovisual Translation: Subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing*. [Tesis doctoral no publicada]. University of Roehampton de Londres.
- Neves, Josélia (2009). Interlingual subtitling for the deaf and hard-of-hearing. En Jorge Díaz-Cintas y Gunilla Anderman (eds.), *Audiovisual translation: Language transfer on screen* (pp. 151-169). Palgrave Macmillan.
- Neves, Josélia (2010). Music to my eyes... Conveying music in subtitling for the deaf and the hard of hearing. En Łukasz Bogucki y Krzysztof Kredens (eds.), *Perspectives on Audiovisual Translation* (pp. 123-144). Peter Lang.
- Ofcom (2021). *Ofcom's Guidelines on the Provision of Television Access Services*. Recuperado de: https://www.ofcom.org.uk/__data/assets/pdf_file/0025/212776/provision-of-tv-access-services-guidelines.pdf
- Prendergast, Roy M. (1997). *Film Music: A Neglected Art. A Critical Study of Music in Films*. W.W. Norton & Company
- Radigales, Jaume (2008). *La música en el cine*. Editorial UOC.
- Reverter Oliver, Beatriz (2019). *Inclusión del alumnado con discapacidad sensorial y traducción audiovisual en las aulas de inglés de las EEOOI de la Comunitat Valenciana: un estudio exploratorio*. [Tesis doctoral no publicada]. Universitat de València.
- Revuelta, Pablo, Ortiz Tomás, Lucía María J., Ruiz-Mezcua, Belén y Sánchez-Pena, José Manuel (2020). Limitations of standard accessible captioning of sounds and music for deaf and hard of hearing people: An EEG study. *Frontiers in Integrative Neuroscience*, 14, 1-9. DOI: 0.3389/fnint.2020.00001
- Scheurer, Timothy E. (2008). *Music and mythmaking in film: genre and the role of the composer*. McFarland.
- Stilwell, Robynn J. (2001). Sound and Empathy: Subjectivity, Gender and the Cinematic Soundscape. En Kevin J. Donnelly (ed.), *Film Music: Critical Approaches* (pp. 167-181). Edinburgh University Press.
- Szarkowska, Agnieszka y Laskowska, Monika (2014). *Jakie powinny być napisy? Raport z badania preferencji widzów dotyczących napisów telewizyjnych*. Instytut Lingwistyki Stosowanej UW.
- Szarkowska, Agnieszka, Pietrulewicz, Joanna y Jankowska, Anna (2015). Long questionnaire in Poland. En Pablo Romero-Fresco (ed.), *The reception of subtitles for the deaf and hard of hearing in Europe* (pp. 45-74). Peter Lang.
- Williams, Jenny y Chesterman, Andrew (2002). *The Map – A Beginner's Guide to Doing Research in Translation Studies*. St. Jerome Publishing.
- Yeung, Lorraine K. C. (2016). Musical Meaning as Embodied Meaning: The Case of Horror Film Music. En *The Asian Conference on Ethics, Religion & Philosophy 2016 Official Conference Proceedings* (pp. 1-12). The International Academic Forum (IAFOR).
- Yeung, Lorraine K. C. (2019). An Aesthetic of Horror Film Music. *Film and Philosophy*, 23, 159-178. DOI: <https://doi.org/10.5840/filmphil2019239>

Filmografía

- Balagueró, Jaume y Plaza, Paco (2007). *REC* [Película]. Filmax.
- Balagueró, Jaume (2014). *REC4* [Película]. Filmax.
- Balagueró, Jaume (2017). *Musa* [Película]. Filmax.

- Carballo, Manuel (2013). *Retornados* [Película]. Filmax.
- Chazelle, Damien (2016). *La La Land* [Película]. Summit Entertainment, Gilbert Films, Impostor Pictures, Marc Platt Productions.
- Coixet, Isabel (2013). *Mi otro yo* [Película]. Rainy Day Films, Tornasol Films.
- Crossland, Alan (1926). *Don Juan* [Película]. Warner Brothers.
- De la Iglesia, Alex (2013). *Las brujas de Zugarramurdi* [Película]. Enrique Cerezo P.C., La Ferme! Productions.
- Gens, Xavier (2017). *La piel fría* [Película]. Skin Producciones, A.I.E., Kanzaman France, Babiaka Entertainment, Babiaka Films, Pontas Films.
- Hitchcock, Alfred (1960). *Psicosis* [Película]. Shamley Productions.
- Jiménez, Miguel Ángel (2016). *La mina: The night watchman* [Película]. Impala, Radioevisión Española, Caos Films.
- Kubrick, Stanley (1980) *El resplandor* [Película]. Hawk Films, Peregrine, Warner Bros.
- Martín Cuenca, Manuel (2013). *Caníbal* [Película]. La Loma Blanca, Mod Producciones, CTB, Libra Film, Luminor.
- Martínez, Rafa (2015). *Sweet Home* [Película]. Castelao Pictures, Film Produkcja.
- Mercero, Antonio (1972). *La cabina* [Película]. Radiotelevisión Española.
- Neville, Edgar (1945). *La torre de los siete jorobados* [Película]. España Films-Germán López.
- Robbins, Tim (1995) *Pena de muerte* [Película]. Polygram Filmed Entertainment, Working Title Films, Havoc.
- Roberts, Johannes (2019). *A 47 metros 2* [Película]. The Fyzz Facility
- Rovira, Denis (2019). *La influencia* [Película]. The Influence Movie, A.I.E., La Fermé Sas, Nadie es Perfecto P.C., Recording Movies
- Scott, Tony (2006). *Déjà vu* [Película]. Scott Free Productions, Touchstone Pictures, Jerry Bruckheimer Films, FortyFour Studios.
- Urkijo Alijo, Paul (2017). *Errementari (El herrero y el diablo)* [Película]. Gariza Produkzioak, Ikusgarri Films, Kinoskopik Film Produktion.
- Victori, David (2018). *El pacto* [Película]. El Pacto La Película, A.I.E., Sony Pictures Entertainment Iberia, S.L.U., 4 Cats Pictures, Ikiru Films, S.L.
- Vivas, Miguel Ángel (2015). *Extinction* [Película]. Ombra Films.