

---

This is the **published version** of the article:

Macrea, Claudia Ioana; Arias Badia, Blanca , dir. Poesía accesible : la subtitulació para sordos de las actuaciones del poetry Slam Barcelona. 2020. 75 pag. (1349 Màster Universitari en Traducció Audiovisual)

---

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/251028>

under the terms of the  license



**Universitat Autònoma  
de Barcelona**

**Poesía accesible: la subtitulación para  
sordos de las actuaciones del Poetry  
Slam Barcelona**

**Autora:**

Claudia Ioana Macrea

**Tutora**

Blanca Arias Badia

**TRABAJO DE FIN DE MÁSTER**

Máster en Traducción audiovisual (2019-2020)

Universidad Autònoma de Barcelona

17 de junio de 2020

## **Agradecimientos**

A mi abuelo, a mi familia, a mi pareja y a mi cuñado por apoyarme siempre y por animarme a cumplir mis sueños; a Blanca por guiarme durante este proyecto; a mi compañero Roberto, del que he aprendido un montón sobre poesía; y a los organizadores del Poetry Slam Barcelona por la colaboración.

## **RESUMEN**

En el presente Trabajo Fin de Máster pretendemos realizar una investigación sobre el subtitulado para sordos intralingüístico en español de poesía, en concreto del *slam* o poesía escénica, a partir del análisis de un corpus monolingüe que se compone por los SPS de los vídeos de los poemas subtitulados durante la colaboración con el Poetry Slam Barcelona. De esta manera, podremos determinar los desafíos y características principales de este género textual y observar las soluciones resultantes de las estrategias aplicadas durante el proceso de subtitulado. Asimismo, los resultados y las conclusiones obtenidas en este estudio podrán emplearse para mejorar la accesibilidad a los materiales audiovisuales de este género que está en continuo auge y que es importante para la difusión de arte y cultura.

## **PALABRAS CLAVE**

SPS, subtitulación para sordos, poesía, *poetry slam*, *slammer*

## **ABSTRACT**

This final project aims to research the intralinguistic subtitling of poetry for the deaf in Spanish, specifically slam or stage poetry, based on the analysis of a monolingual corpus made up of the SDH subtitles of the videos of the subtitled poems during the collaboration with the Poetry Slam Barcelona. In this way, we will be able to determine the challenges and main features of this textual genre and observe the solutions resulting from the strategies applied during the subtitling process. Likewise, the results and conclusions obtained in this study could be used to pursue improvement in the accessibility of audiovisual materials of this genre, which is continuously growing and is essential for art and culture dissemination.

## **KEYWORDS**

SDH, Subtitling for the Deaf, poetry, poetry slam, slammer

# ÍNDICE

1. Introducción.....	4
1.1. Justificación y motivación .....	4
1.2. Objetivos.....	6
1.3. Estructura del trabajo.....	6
2. Marco teórico .....	8
2.1. Traducción audiovisual .....	8
2.2. Subtitulado para sordos (SPS) .....	11
2.2.1. Tipos de SPS.....	12
2.2.2. Características del SPS.....	13
2.3. Poesía y traducción audiovisual.....	15
2.4. Poetry Slam Barcelona .....	16
3. Metodología .....	19
3.1. Metodología de trabajo con la entidad colaboradora .....	19
3.1.1. Corpus monolingüe <i>ad-hoc</i> .....	22
3.1.2. Descripción del corpus .....	23
3.2. Metodología de análisis .....	24
4. Análisis del subtitulado de poemas .....	28
4.1. Poema 1 .....	28
4.2. Poema 2 .....	37
4.3. Poema 3 .....	42
4.4. Poema 4 .....	50
5. Síntesis de resultados y conclusiones.....	59
6. Bibliografía .....	65
Anexos .....	68

## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Soluciones del poema 1 .....	35
Tabla 2. Soluciones del poema 2 .....	40
Tabla 3. Soluciones del poema 3 .....	47
Tabla 4. Soluciones del poema 4 .....	57
Tabla 5. Subtítulos sin cambios (poema 1) .....	68
Tabla 6. Subtítulos sin cambios (poema 2) .....	69
Tabla 7. Subtítulos sin cambios (poema 3) .....	71
Tabla 8. Subtítulos sin cambios (poema 4) .....	72

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Gráfica Nimdzi.....	8
Figura 2. Texto audiovisual .....	9
Figura 3. Cronograma legislación accesibilidad (Bestard 2019, p. 45).....	15
Figura 4. Criterios SPS (Subtitle Workshop) .....	20
Figura 5. Error etiquetas de estilo (YouTube).....	21
Figura 6. Corpus alineado en Microsoft Excel. ....	25
Figura 7. Formato del texto adaptado a los requisitos técnicos de la macro de Word.....	26
Figura 8. Muestra de resultados obtenidos tras la ejecución de la macro.....	27
Figura 9. Resultados velocidad de lectura (CPS) .....	59
Figura 10. Velocidad máxima alcanzada en WPM .....	60
Figura 11. Velocidad media de habla en WPM .....	61
Figura 12. Subtítulos reducidos.....	61
Figura 13. Tipos de reducción predominante .....	63
Figura 14. Tipos de soluciones o estrategias .....	63

## ÍNDICE DE ABREVIATURAS

- CCI: complemento circunstancial de instrumento
- CCL: complemento circunstancial de lugar
- CCT: complemento circunstancial de tiempo
- CD: complemento directo

- CI: complemento indirecto
- CN: complemento del nombre
- CPS: caracteres por segundo
- CR: complemento de régimen
- PSB: Poetry Slam Barcelona
- SPS: Subtitulación para sordos y personas con discapacidad auditiva; subtítulos para sordos
- TAV: Traducción audiovisual
- TM: texto meta
- TP: texto de partida origen
- WPM: *words per minute* ('palabras por minuto')

## **1. Introducción**

Actualmente, existe una nueva forma de poesía, el *slam* o la poesía escénica, que está experimentando un gran auge y que da lugar a muchos eventos, tanto nacionales como internacionales, que a su vez incrementan la producción de contenido audiovisual relacionado. Este nuevo género no solo ayuda a los poetas a innovar, dar a conocer sus poemas y promover este género literario, sino que es también un método de difusión de la lengua, el arte y la cultura.

De manera que, en calidad de eventos culturales, es necesario hacerlos accesibles para cualquier persona, sin importar su condición. Además, como bien indica la Declaración Universal de los Derechos Humanos, la cultura y la educación son derechos fundamentales del ser humano, por lo que es importante que todo el mundo tenga acceso a estos poemas.

Por consiguiente, el presente Trabajo de Fin de Máster (TFM) es el resultado de una colaboración con la Associació RED927 Literatura Oral, que organiza el campeonato de poesía Poetry Slam Barcelona, para realizar el subtítulo intralingüístico en español para personas sordas (SPS) de los vídeos de los poemas publicados en su canal de YouTube y que tienen más visualizaciones hasta la fecha. De igual modo, pretende profundizar en el campo del SPS intralingüístico en español de la poesía y la accesibilidad a los medios audiovisuales.

Por último, este trabajo intenta explicar y dar solución a las dificultades que presenta la poesía durante el proceso de SPS, teniendo presente la norma UNE 153010: 2012 de AENOR.

### **1.1. Justificación y motivación**

La poesía, que se define en el diccionario normativo como la «manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa» (Real Academia Española, 2014) o, según uno de los autores estudiados en este trabajo, como «aquél mensaje en el que sucede algo excepcional» (Orviz, 2020), ha evolucionado y cambiado su forma y medio de difusión gracias a los avances tecnológicos. En la actualidad, los poetas dan a conocer sus obras por medio de blogs, páginas web, audios o vídeos en



plataformas como YouTube o redes sociales, por ejemplo. Todos estos medios fomentan la creación de poesía y su difusión de forma gratuita, lo que permite que todos tengamos acceso a los poemas que se publican en la red.

Del mismo modo, las competiciones de poesía conocidas como *poetry slam*, en las que los poetas o *slammers* recitan su poema en un máximo de tres minutos y después un jurado, que se compone de personas del público elegidas al azar, les evalúa. La asociación organizadora utiliza los medios digitales para informar sobre la competición, publicar los vídeos de los recitales para llegar a más público o, incluso, en el caso del Poetry Slam Barcelona, retransmitir el evento cuando no se puede realizar de manera presencial, como en la situación de confinamiento actual causada por la crisis sanitaria.

De modo que los productos audiovisuales de carácter poético también han experimentado un crecimiento significativo en los últimos años. En este contexto, el SPS es indispensable para mejorar la accesibilidad audiovisual y potenciar la inclusión de más perfiles de audiencia. Con esto último, queremos aludir también a otros perfiles de consumidores que podrían beneficiarse del subtítulo de acuerdo con Agulló (2020, p. 57):

- el que disfruta de la versión original,
- el que tiene un bebé durmiendo y no quiere subir mucho el volumen de la televisión,
- el que está aprendiendo idiomas y necesita los subtítulos para enterarse bien,
- el que no tiene más remedio porque lo que quiere ver solo está disponible en versión subtitulada,
- el que tiene déficit de atención y utiliza los subtítulos como una herramienta para concentrarse,
- el que va en el metro y ha olvidado los auriculares,
- y un largo etcétera.

No obstante, no nos consta que se hayan llevado a cabo estudios relacionados con la subtitulación intralingüística o el SPS en español de la poesía escénica o el *slam* hasta la actualidad. Por tanto, es preciso abordar esta temática para tratar las características y los desafíos del género textual, dar

respuesta a las diversas dificultades que surgen durante el proceso de subtítulos e incentivar el consumo de poemas a través del medio audiovisual.

## **1.2. Objetivos**

El objetivo principal de este trabajo es profundizar en el estudio del SPS intralingüístico de poesía mediante el análisis de los vídeos subtítulos durante la colaboración con el Poetry Slam Barcelona.

Asimismo, pretendemos alcanzar los siguientes objetivos específicos:

- Abordar la poesía desde la perspectiva de la subtítulos, exponiendo los desafíos que presenta.
- Describir detalladamente el texto audiovisual de partida.
- Analizar los SPS finales mediante diversos parámetros.
- Contrastar los resultados de las velocidades de lectura de los subtítulos expresadas en caracteres por segundo (CPS) y palabras por minuto (WPM, por sus siglas en inglés).
- Profundizar en el campo de la subtítulos para personas sordas y personas con discapacidad auditiva, aportando datos sobre la accesibilidad a un género poco explorado hasta hoy.

## **1.3. Estructura del trabajo**

Este trabajo está formado por seis apartados y anexos. El primer apartado es la introducción, en la que se expone y explica el tema del que trata, los motivos por los cuales se ha decidido realizar la investigación, los objetivos que se pretenden alcanzar y la organización del trabajo.

El segundo apartado presenta el marco teórico, en el que se aborda la traducción audiovisual y las características del texto audiovisual, la subtítulos para sordos y sus características, la poesía en la traducción audiovisual y, por último, la descripción del Poetry Slam, evento y tipología textual a los que pertenecen los vídeos subtítulos.

En la tercera parte se detalla la metodología de trabajo con la entidad colaboradora durante el período de prácticas, los criterios establecidos para realizar los SPS, la compilación y descripción del corpus monolingüe *ad-hoc* que se ha empleado en el análisis y la metodología de análisis.

El cuarto apartado se centra en el análisis del subtitulado de los poemas de manera individual. Se estudian en cada caso las soluciones surgidas de las estrategias de reducción aplicadas para crear los SPS y las velocidades de lectura para determinar los desafíos que presenta este género textual.

En la quinta sección se realiza una síntesis de los resultados obtenidos en el análisis, tanto a nivel individual como global, y se presentan las conclusiones finales.

Por último, se incluye el sexto apartado con la bibliografía empleada para llevar a cabo el trabajo. A continuación, se incluyen anexos, que contienen en forma de tablas los SPS en los que no se han realizado cambios.

## 2. Marco teórico

En este apartado se presenta el marco teórico sobre el cual se fundamenta este trabajo. Se divide en cuatro subapartados: 1) traducción audiovisual; 2) subtítulo para sordos (SPS), que incluye también los tipos de SPS y las características del SPS; 3) poesía y traducción audiovisual, y 4) Poetry Slam Barcelona.

### 2.1. Traducción audiovisual

La traducción audiovisual (TAV) es una de las especialidades de traducción que ha aumentado su presencia entre los profesionales y los estudios de traducción en los últimos años y que sigue evolucionando a la vez que la tecnología. Según Agulló (2020), esto se debe a tres factores: los nuevos medios de distribución, la variación en los hábitos de consumo y los avances tecnológicos.

Asimismo, según un estudio desarrollado por la empresa Nimdzi (2019), la facturación de esta especialidad se corresponde con el 14 % de la industria de los servicios lingüísticos. Como se puede observar en la gráfica, es la segunda modalidad de traducción más demandada tras la traducción institucional con un 18 % (Figura 1).

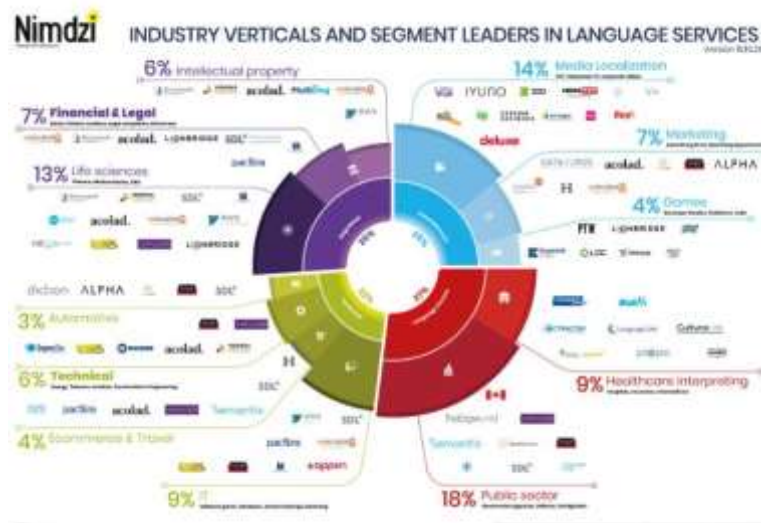


Figura 1. Gráfica Nimdzi<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Fuente: <https://www.nimdzi.com/language-industry-verticals/>

La bibliografía especializada define la TAV como la disciplina traductológica que «se encarga de la transferencia de productos multimodales y multimedia de una lengua y/o cultura a otra» (Orrego, 2013, p. 298) o como «las transferencias semióticas, interlingüísticas entre textos audiovisuales» (Chaume, 2013). En cuanto a estos últimos, Zabalbeascoa (2008, pp. 23-24) define los textos audiovisuales como una forma de comunicarse diferente a los métodos escritos u orales, que da lugar a un texto multidimensional que puede contener hasta cuatro elementos según cuatro parámetros: audio, visual, verbal y no verbal (Figura 2).

	Audio	Visual
Verbal	Words heard	Words read
No verbal	Music + special effects	The picture Photography

*Figura 2. Texto audiovisual*

Afirma, además, que el texto audiovisual debería cumplir con los siguientes aspectos:

- Combinación de los elementos verbales, no verbales, sonoros y visuales, concediéndoles el mismo grado de relevancia.
- Presencia de diversos elementos complementarios (música o efectos sonoros), pero que son esenciales para que el mensaje se transmita correctamente.
- Paso por tres fases de producción principales: preproducción y planificación, producción y postproducción.

Esta variante de traducción se compone a su vez de varias modalidades o técnicas, entre las que destacan el doblaje, la subtitulación y las voces superpuestas. Orrego (2013, pp. 301-305) clasifica las diferentes modalidades de TAV en dos grupos:

- a. Técnicas que agregan un código textual gráfico al material audiovisual:
  - subtitulación interlingüística;

- subtitulación intralingüística;
  - subtitulación para sordos o personas con deficiencia auditiva;
  - subtitulación en vivo.
- b. Técnicas que alteran o añaden el código lingüístico en el canal verbal:
- doblaje;
  - interpretación;
  - audiodescripción;
  - voces superpuestas.

Esta clasificación no tiene en cuenta toda la variedad de materiales audiovisuales disponible a día de hoy. A este respecto se deben considerar también otros productos audiovisuales que están en continuo desarrollo (videojuegos, páginas web, *software*, aplicaciones móviles), las nuevas plataformas de distribución de contenido audiovisual y las nuevas herramientas de TAV, por ejemplo. Por consiguiente, se debería incluir también la localización como modalidad de la TAV y la subtitulación automática como otro tipo de subtitulación.

Por ejemplo, con respecto a la localización de videojuegos, Mangiron y O'Hagan (2006, p.13), afirman que la localización de videojuegos presenta características propias de la TAV debido a que los videojuegos suelen subtitularse, doblarse o incluso ambas. Asimismo, Giovanni, Orero y Agost (2012, p. 30) realizan una clasificación más completa de las modalidades que componen la TAV, ya que incluyen la subtitulación, el doblaje, la localización de videojuegos y la accesibilidad, que engloba las diferentes disciplinas relacionadas (SPS, audiodescripción, interpretación, etc.).

Finalmente, la subtitulación automática es un tipo de subtitulación que consiste en la transcripción del diálogo del vídeo mediante el uso de *software* que generan subtítulos de forma automatizada a través del reconocimiento de voz. Esta función la podemos encontrar en plataformas de vídeos como YouTube o incluso en redes sociales como Facebook.

## **2.2. Subtitulado para sordos (SPS)**

La subtitulación para personas sordas o con deficiencias auditivas es un subtipo de la subtitulación similar a la subtitulación general o convencional en su finalidad y características más básicas, pero que presenta varias discrepancias en su forma y contenido debido a las necesidades del público al que va dirigida. Según Pereira (2005, p. 162), podríamos definir esta modalidad de traducción como:

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

Esta definición nos parece completa, ya que incluye las diferencias principales, como la información contextual, la identificación de los hablantes y la inclusión de los elementos sonoros. No obstante, cabría mencionar también la posición de los subtítulos por la que se opta de manera general. Este dato también es una diferencia significativa, dado que la posición de los subtítulos de los efectos sonoros varía de acuerdo con el medio de difusión o el programa utilizado para elaborar los SPS.

De acuerdo con Matamala (2019, p. 186) y la norma UNE 153010 (2012), los SPS se sitúan generalmente en la parte inferior de la pantalla siempre que no oculten información importante que aparezca en pantalla, los subtítulos de los efectos sonoros se colocan en la parte superior derecha de la pantalla siempre que sea posible y las etiquetas deben ir delante del subtítulo. Asimismo, Matamala (2019, pp. 186-187) apunta que en el caso de la subtitulación de programas en directo podemos encontrarnos con subtítulos en diferentes posiciones y que no suele ser posible situar los subtítulos de los efectos sonoros en la posición habitual porque es difícil de conseguir. En nuestro caso, por ejemplo, situamos todos los subtítulos en la parte inferior de la pantalla porque el programa de subtitulación que hemos empleado (Subtitle Workshop) no nos

permite posicionar los efectos sonoros en la parte superior derecha y porque YouTube solo permite visualizarlos en esta posición.

Asimismo, se podría añadir en la definición otras características presentadas por la norma UNE 153010 (2012), como las formas que se utilizan para identificar a los hablantes (colores, etiquetas o guiones) y el número máximo de líneas de un subtítulo (dos líneas por norma general o tres en el caso de subtítulo en directo, por ejemplo).

### **2.2.1. Tipos de SPS**

Siguiendo la clasificación de Pereira (2005, pp. 164-166), basada en cuatro criterios, las variedades de los subtítulos para el SPS serían las siguientes:

- Según el momento de elaboración, se distinguen los *subtítulos tradicionales*, que se realizan de forma previa a la publicación del producto audiovisual, y los *simultáneos*, que se realizan mientras se retransmite el producto audiovisual mediante técnicas como la estenotipia o el rehablado.
- Según los criterios lingüísticos, tenemos los subtítulos *intra lingüísticos*, en los que la lengua meta es la misma que la lengua origen, y los *interlingüísticos*, en los que sí cambia la lengua meta.
- Según los criterios técnicos, tenemos los subtítulos *abiertos*, que no pueden desactivarse, y *cerrados*, que son opcionales, por lo que el espectador puede desactivarlos o no.
- Según el medio de difusión, tenemos los subtítulos para teletexto, vídeo, DVD y cine.

En cuanto al último criterio, cabe mencionar que actualmente existen nuevos canales de distribución de SPS, como las plataformas VOD o de televisión a la carta (Netflix, Amazon Prime, HBO, etc.), plataformas de vídeo en línea (YouTube, Vimeo, etc.) e incluso las redes sociales que permiten añadir subtítulos a los vídeos que publiquemos (Facebook, por ejemplo).



### **2.2.2. Características del SPS**

El SPS se define por varios parámetros que lo distinguen de las de la subtítulos general o convencional y que deben cumplirse para lograr un servicio de subtítulos riguroso y preciso para los destinatarios. Arnáiz-Uzquiza (2012, p. 106) determina una taxonomía compuesta por 23 parámetros clasificados en seis categorías, ampliando así la taxonomía de Bartoll (2008, citado por Arnáiz-Uzquiza, 2012, pp. 107-119):

- Parámetros lingüísticos:
  - Lenguaje
  - Densidad
- Parámetros extralingüísticos sonoros:
  - Identificación de personajes
  - Rasgos paralingüísticos
  - Efectos sonoros
  - Música
- Parámetros pragmáticos:
  - Destinatarios
  - Intención
  - Autoría
  - Momento de elaboración
- Parámetros estéticos:
  - Emplazamiento
  - Color
  - Tipografía
  - Posición
  - Justificación
- Parámetros técnicos:
  - Formato
  - Medio
  - Archivado
  - Difusión
  - Método de elaboración
- Parámetros estético-técnicos:

- Velocidad
- Incorporación
- Opcionalidad

Todos los parámetros son fundamentales para llevar a cabo una labor de SPS adecuada, pero algunos tienen más peso que otros a la hora de establecer los criterios de subtítulos. Según Arnáiz-Uzquiza (2012, p. 123), este es el caso de los parámetros pragmáticos y técnicos. De este último parámetro, el medio de distribución afecta a todas las categorías y limita en nuestro caso el cumplimiento en su totalidad de los parámetros estéticos o los estético-técnicos. Entre las limitaciones técnicas que hemos observado en nuestro caso son el uso de colores para identificar a los hablantes y el uso de la cursiva. Estas restricciones se deben a que YouTube solo permite mostrar las características lingüísticas y temporales de los SPS a partir del archivo SRT.

Del mismo modo, los destinatarios son una variable fundamental en esta especialidad, dado que, como menciona Díaz Cintas (2007, p.47), siguiendo la norma UNE 153010 (2012) de «Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva», el público de este servicio destaca por su heterogeneidad. No todos los usuarios presentan el mismo grado de sordera ni tampoco poseen la misma competencia lingüística a nivel de lectura y comprensión, por lo que estos aspectos deberían tenerse en cuenta para determinar los criterios más convenientes de los subtítulos para cada grupo.

En la actualidad sigue siendo complicado proponer varios tipos de subtítulos de acuerdo con las características de los destinatarios. Sin embargo, gracias a la obligatoriedad de que los contenidos audiovisuales sean accesibles, conforme a la legislación sobre accesibilidad, y a los estudios que se realizan en torno a la accesibilidad audiovisual, se están incrementando las posibilidades de una mejora.

Con respecto a la normativa vigente sobre accesibilidad en Barcelona, ciudad donde se celebra el espectáculo de nuestra colaboración, son de aplicación distintos tratados y leyes, tanto internacionales como nacionales, que regulan o fomentan la accesibilidad a los bienes y servicios. Bestard (2019, p. 5) las resume en el cronograma de la Figura 3.



Figura 3. Cronograma legislació d'accessibilitat (Bestard 2019, p. 45).

Como podemos ver en el cronograma, la accesibilidad se ha abordado ya desde el año 1948 a nivel internacional con la Declaración Universal de los Derechos Humanos, en la que se promueven los derechos culturales para todas las personas. A partir de este documento, podemos observar cómo se han implementado legislaciones cada vez más específicas de la accesibilidad cultural y la inclusión social de las personas con discapacidad, tanto a nivel nacional como internacional. Cabe destacar en este caso la Ley Orgánica 13/2014, de 30 de octubre, de accesibilidad, en la que se regula la necesidad de un entorno accesible para las personas con discapacidad y se determina el régimen de sanciones e infracciones en relación a la igualdad de oportunidades, la no discriminación y la accesibilidad universal, y la Ley General 1/2013, de 29 de noviembre, de derechos de las personas con discapacidad y de su inclusión social, en la que se regula la inclusión social, la igualdad de oportunidades y la accesibilidad universal de las personas con discapacidad y se establece el régimen de sanciones e infracciones en relación a estos aspectos.

### 2.3. Poesía y traducción audiovisual

El estudio de la traducción de poesía se ha abordado anteriormente (García, 1993; Doce, 2007) y han sido muchas las opiniones en torno a la posibilidad de traducción de este género literario. Por ejemplo, Frost (citado por García, 1993, p. 120) afirma que la poesía «desaparece al traducirla» y Jakobson (1959, p. 238, mi traducción) declara que «la poesía es por definición intraducible» y que en este caso «solo la transposición creativa es posible de una lengua a otra o la transposición intersemiótica de un sistema de signos a

otro». Por el contrario, Borges (citado por García, 1993, p. 121) sí declara que la traducción de la poesía es posible, ya que afirma que no existe la traducción perfecta, sino solo borradores y Valéry (citado por García, 1993, p. 121) expresa que la traducción de poesía consiste en «reconstruir con la mayor aproximación el efecto de cierta causa». Pese a ello, existen pocos estudios realizados en el ámbito de la TAV sobre el género poético y menos aún sobre la poesía emergente como el *slam*. Además, estas indagaciones se han centrado en el doblaje o la subtitulación interlingüística de poesía (inglés-español).

Toda (2005) afirma en su artículo «Subtitulado y doblaje: traducción especial(izada)» que la TAV y la traducción literaria son muy semejantes, ya que algunas variedades de traducción literaria que presentan limitaciones emplean técnicas traductológicas propias de la TAV. Asimismo, asegura que la traducción de poesía es la que está más sometida a restricciones. Entre estas se encuentran el tipo de estrofa, el número de sílabas que componen los versos o la longitud del verso, el ritmo y la rima.

A este respecto, Doce (2007, p. 245) afirma que hay varios aspectos que no pueden transmitirse de manera exacta en la lengua meta al traducir un poema, por ejemplo, la rima, el metro o los espesores etimológicos y culturales. También Toda (2005) menciona el metro y la rima como los aspectos más problemáticos de la poesía y afirma que «condicionan la traducción tanto o más que cuando vamos a escribir un subtítulo».

En el caso de la traducción de poesía en el medio audiovisual, Chessa (2018), poeta, escritor y traductor, comenta que debemos ser conscientes de que «nuestro texto tendrá que ser doblado o subtitulado, y hay que considerar aspectos como el ritmo, la cadencia y la extensión». De modo que al subtitular poemas habrá que tener en cuenta también las restricciones y particularidades propias de esta modalidad, no solo las de la traducción de poesía.

#### **2.4. Poetry Slam Barcelona**

El Poetry Slam es una competición de recitación de poemas a micro abierto o «de poetas en directo donde se sueltan versos con deje de *showman* y *punch* de raper» (Sánchez, 2019), que nació en Estados Unidos en el año 1986

y cuyo precursor fue Marc Smith. Esta modalidad de recitación de poesía fue adquiriendo cada vez más popularidad, tanto a nivel nacional como internacional, llegando así a muchos países y consiguiendo, según los datos aportados por Donat (2014), una «programación estable en países como Israel, Ucrania, Nepal, Corea del Sur, Marruecos, Japón, India, México y España». Asimismo, Phillips (2018) afirma que este campeonato se celebra en 21 ciudades de España.

En Barcelona, el Poetry Slam Barcelona (PSB), surgió en febrero de 2010 de las manos de Hipnotik Factory y Red927 (Associació Red927, 2019). Desde entonces se celebra mensualmente de manera presencial en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), aunque debido a la situación actual se está realizando de forma virtual.

En su artículo «Combates de boxeo poéticos en Barcelona», Sánchez (2019) alude al PSB como «punto de encuentro de juglares urbanos». Esta alusión es muy interesante, ya que el mismo Orviz (2020) afirma que se refleja la figura del juglar en el *slam* al referirse a la existencia de «una pequeña corriente de esa figura del poeta juglaresco, que no solo hace un poema, sino que levanta un espectáculo entero alrededor de ese poema». Confirma, por tanto, la herencia de la poesía juglaresca en este tipo de poesía emergente.

Como se ha explicado en la introducción, en esta competición los poetas, en este caso denominados *slammers*, ponen en escena sus creaciones y después un jurado los evalúa. Los poetas disponen de un límite de tres minutos para recitar los poemas y conectar con el público antes de ser evaluados.

El jurado se compone de cinco personas del público escogidas al azar y tienen que calificar los poemas alzando unas pizarras con la puntuación. Cabe destacar que no solo puntúan el poema, sino también la interpretación, cómo transmiten el poema. Como podemos observar, este evento no solo fomenta la difusión de la poesía, la creatividad, la cultura y la interpretación, sino también la interactividad entre el público y los artistas.

Asimismo, estos campeonatos siguen ganando cada vez más seguidores y visibilidad. De hecho, el PSB es un gran ejemplo, dado que en sus comienzos

acogió tan solo a 35 personas, pero en la actualidad cuenta ya con 500-600 asistentes en cada evento (Phillips, 2018).

### 3. Metodología

Este apartado incluye información referente al proceso de colaboración con la Associació RED927 Literatura Oral que se encarga del campeonato Poetry Slam Barcelona, a la compilación y descripción del corpus y a la metodología de análisis del mismo.

#### 3.1. Metodología de trabajo con la entidad colaboradora

Para realizar esta colaboración decidimos utilizar el programa de subtitulación Subtitle Workshop porque además de tratarse de un programa gratuito y bastante completo, es el que utilizamos para realizar los encargos de subtitulación en el Máster de Traducción audiovisual (MUTAV).

Este programa presenta otras ventajas como los atajos de teclado fáciles de utilizar para conseguir una mayor productividad, la herramienta de control de calidad que nos avisa si se ha producido algún error con respecto a los criterios del encargo y la opción llamada «Modo traductor» que nos permite realizar la traducción de los subtítulos en paralelo con el texto original. Aunque no hayamos necesitado esta última función, si creemos que merece la pena mencionarse como ventaja, ya que es útil para realizar SPS interlingüístico.

No obstante, cabe mencionar que aún no son compatibles los archivos de vídeo en formato MP4, por lo que tuvimos que convertirlos a AVI con el conversor en línea Online-Convert. Además, desde el punto de vista del SPS, tiene otro inconveniente, dado que no permite colocar los efectos sonoros en su posición habitual. De modo que, los hemos incluido también en la parte inferior de la pantalla y nunca en la misma línea que incluye el parlamento.

Una vez decidido el programa de subtitulación, realizamos el visionado de algunos vídeos del campeonato y establecimos los criterios de SPS guiándonos por las indicaciones de la asignatura de SPS del MUTAV y la norma UNE 153010 (2012).

Por tanto, los criterios establecidos fueron los siguientes:

- Número de caracteres: límite máximo de 37 caracteres por línea.
- Velocidad de lectura: máximo 15 cps (caracteres por segundo), ya que solo de esta manera conseguiríamos mantener la mayor

literalidad posible y evitar la formulación de los versos de los poemas.

- Pausa entre subtítulos: la pausa mínima entre subtítulos es de 160 milisegundos.
- Duración de los subtítulos: la duración mínima del subtítulo es 1000 milisegundos y la máxima 7000 milisegundos.

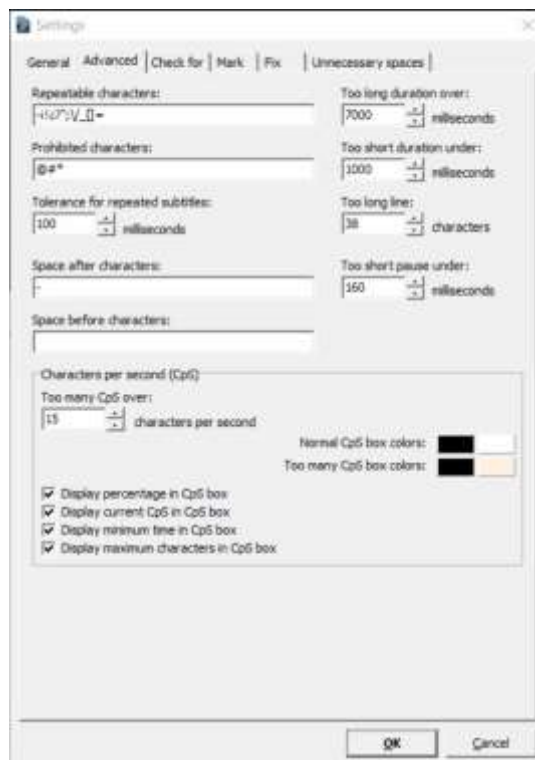


Figura 4. Criterios SPS (Subtitle Workshop)

- Identificación de los hablantes: al principio decidimos asignar colores a cada hablante según el orden de aparición y la importancia. De modo que asignamos el amarillo a los concursantes, el verde al presentador y el blanco al resto. No obstante, cuando se importaron los SPS en formato SubRip (extensión .srt) a YouTube se produjeron errores en el visionado de los subtítulos. Es decir, que en los subtítulos aparecían las etiquetas de los colores, no los subtítulos en el color correspondiente. Como ya hemos mencionado en el apartado «Características del SPS», YouTube tiene ciertas limitaciones de formato. En este caso las etiquetas de estilo (colores, cursiva, etc.) de los subtítulos no son compatibles con esta plataforma. Por tanto, tuvimos que optar por dejarlos todos en blanco y utilizar etiquetas o



guiones para identificar a los hablantes cuando fuera necesario y comillas en vez de cursiva, siempre que fuera posible.



*Figura 5. Error etiquetas de estilo (YouTube)*

El método de trabajo consistió en varias fases: la asociación nos facilitaba los enlaces de los vídeos y los textos de los poemas respectivos a través del correo electrónico; después, nos repartíamos el material y las tareas de subtítulos y revisión; realizábamos los encargos; y, por último, enviábamos los archivos SRT definitivos para que fueran publicados tras una última comprobación de los subtítulos por parte de los poetas y los organizadores. En esta fase, los poetas podían aportar sugerencias para mejorar los subtítulos. No obstante, muchas de las indicaciones no se pudieron llevar a cabo porque de ser así no se cumplirían los criterios establecidos para los SPS. Por tanto, también tuvimos que explicar los motivos por los que no se podían hacer la mayoría de los cambios sugeridos y no era posible la literalidad en todos los subtítulos.

Esta metodología nos ha permitido poner en práctica las habilidades de subtítulos para sordos y de revisión en el ámbito profesional, ya que, además de subtítulos el vídeo asignado, tuvimos que revisar el trabajo de nuestro/a compañero/a. Del mismo modo, nos ha ayudado a mejorar la organización, el trabajo en equipo y la comunicación con el cliente.

### **3.1.1. Corpus monolingüe *ad-hoc***

El material audiovisual subtulado son los vídeos de los poemas con más visualizaciones que se han recitado durante la competición Poetry Slam Barcelona. Cada vídeo tiene una duración de entre tres y cuatro minutos por norma general y están publicados en el canal de YouTube de la entidad colaboradora. Estos vídeos destacan por la improvisación, la emotividad, la inmediatez y la alta velocidad de locución. Estas dos últimas características se deben a que los concursantes recitan los poemas en directo y, según las normas de la competición, disponen tan solo de tres minutos para hacerlo.

La improvisación es una particularidad de la recitación de poemas y, al llevarse a cabo de memoria, se generan a menudo discrepancias entre el poema original escrito y el poema recitado. Asimismo, este género textual se caracteriza por la expresión de sentimientos, emociones y reflexiones, lo que se puede observar perfectamente en la forma de expresarse de los poetas y la respuesta del público. Del mismo modo, concretamente en este caso, destaca por el uso del verso libre y el trato de temas relacionados con las situaciones políticas y laborales del momento, el amor, el engaño amoroso, la autorreflexión, entre otros.

También podemos encontrar estos poemas en su versión escrita en los blogs o páginas de Facebook de los poetas o incluso en otras páginas en las que los fans incluyen las transcripciones. Con respecto a este último, podemos mencionar el poema «Nemini parco-Omnia moriar» de Marçal Font que dispone también de la transcripción realizada por un fan en el canal de YouTube del Poetry Slam Barcelona. Este tipo de transcripciones o los textos originales de los poemas nos facilitan el trabajo cuando subtitulamos los vídeos porque no tenemos que dedicar tiempo extra en realizar la transcripción. Sin embargo, debemos comparar siempre el poema escrito o la transcripción con la versión del vídeo, ya que al igual que afirma Forchini (2012, p. 52) en referencia a los guiones escritos por fans que pueden encontrarse en la red, pueden diferir del material audiovisual final que debe traducirse. De modo que no debemos dar por hecho su fiabilidad y debemos asegurarnos siempre de que el texto coincide con lo que se dice en el vídeo.

Estos vídeos incluyen, además de la recitación del poema, otras intervenciones de los concursantes, del presentador e incluso del público, como en el caso del poema «Siete millones» de Dante Alarido. En este ejemplo se produce al principio de la intervención un pequeño diálogo entre personas del público y el poeta:

1  
00:00:00,725 --> 00:00:04,079  
(MUJER) Dante, quiero un hijo tuyo.  
(Risas)

2  
00:00:04,239 --> 00:00:06,745  
Lo siento, en otra vida.  
(Risas)

3  
00:00:07,498 --> 00:00:09,028  
Ya tengo mi pelirroja.

4  
00:00:09,188 --> 00:00:12,744  
(MUJER) Eso.  
(Aplausos y gritos)

En cuanto al contenido de los poemas, encontramos además del ritmo y la rima, versos en inglés o algún término en inglés y diversas figuras retóricas: paralelismo, polisíndeton, comparación, enumeración, énfasis, etc. Es fundamental mantener todos estos rasgos que definen el poema, dado que la finalidad última es lograr transmitir el mismo mensaje y despertar las mismas emociones en los espectadores con problemas de audición.

Por último, nos encontraremos con otras características propias del lenguaje hablado como los titubeos, repeticiones no significativas, marcadores discursivos determinados, palabras malsonantes, etc.

### **3.1.2. Descripción del corpus**

El corpus compilado se titula «Corpus PSB» y es un corpus monolingüe *ad hoc* en español alineado con Excel. Se compone de dos subcarpetas, la carpeta «TP» que incluye las transcripciones de los poemas recitados y la carpeta «TM» con los respectivos subtítulos finales, y contiene un total de ocho archivos en formato de texto plano (extensión .txt). Estos archivos están

guardados en codificación Unicode (UTF-8) y se corresponden con las transcripciones y a los SPS de cuatro poemas:

- «Historia ibérica espídica»<sup>2</sup> de Dani Orviz: se publicó el 21 de enero de 2019 y tiene una duración de 3:33 minutos.
- «Carta a una misma a los 15 años»<sup>3</sup> de Adriana Bertrán: se publicó el 2 de mayo de 2016 y tiene una duración de 3:41 minutos.
- «Siete millones»<sup>4</sup> de Dante Alarido: se publicó el 22 de enero de 2013 y tiene una duración de 3:58 minutos.
- «Nemini parco-Omnia moriar»<sup>5</sup> de Marçal Font: se publicó el 26 de marzo de 2012 y tiene una duración de 3:33 minutos.

Para nombrar los archivos, decidimos utilizar una codificación compuesta por las iniciales de los nombres de los autores y el número del poema subtitulado en cada caso. Por ejemplo, DO01 que se corresponde con el primer poema subtitulado de Dani Orviz. Al incluir el número en la codificación, se puede contabilizar también los poemas subtitulados de cada autor.

Finalmente, hemos obtenido un corpus con una extensión total de 3821 palabras: 2048 palabras de texto de partida y 1773 palabras de texto meta, que se corresponde con un total de 244 subtítulos. El número de subtítulos recopilados no es significativo, pero si nos sirve para desarrollar un estudio introductorio de las dificultades que presenta la poesía en la SPS, las posibles estrategias que se pueden emplear y la velocidad de lectura de los subtítulos.

### **3.2. Metodología de análisis**

Para llevar a cabo la interpretación de los datos del corpus utilizamos un método de análisis descriptivo y dividimos el trabajo en dos fases. La primera fase consistió en el estudio de las decisiones adoptadas para la creación de subtítulos adecuados a los criterios del proyecto y su clasificación, mientras que la segunda se basó en la observación de las velocidades de lectura de los subtítulos expresadas en parámetros como CPS (caracteres por segundo) y palabras por minuto (WPM, por sus siglas en inglés).

---

<sup>2</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=v1EzugEGck&t=13s>

<sup>3</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=XMLZETalmYg&t=35s>

<sup>4</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=1iJzEDp8QwE&t=3s>

<sup>5</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=gq8nv96lwkU&t=25s>

Para estudiar el comportamiento de los SPS con respecto a la transcripción inicial de los parlamentos del producto audiovisual y clasificar las diferentes soluciones obtenidas, nos basamos en la propuesta terminológica de Zabalbeascoa (2000). A este respecto, nos gustaría aclarar que nos hemos decantado por el uso del término *solución* para referirnos a los resultados obtenidos al aplicar las estrategias de reducción durante el proceso de SPS. Esto se debe a que, como menciona Zabalbeascoa (2000) en su artículo, una solución se corresponde con el resultado de una estrategia, siempre que la actividad de traducción se entienda como un proceso en el que se busca dar solución a los problemas traductológicos que puedan surgir. Del mismo modo, se debe tener en cuenta que para un mismo problema puede haber más de una solución posible y que los tipos de soluciones no se pueden segmentar siempre con exactitud, por lo que podemos afirmar que nuestras soluciones no son exclusivas.

Para realizar el procedimiento de análisis de las soluciones, primero alineamos los textos del corpus en Excel y después localizamos todos los subtítulos que presentaban diferencias entre el original y el producto final para proceder a realizar su comparación e identificar la solución resultante en cada caso. De esta manera, obtuvimos una base de datos en Excel dividida en cuatro partes, una para cada poema, y en la que cada hoja incluye la tabla con el número de subtítulo, el texto de partida, la solución obtenida y la estrategia empleada (Figura 6).

	A	B	C	D
1	«Historia Ibérica espídica»			
2	NÚM. DE SUBTÍTULO	TEXTO DE PARTIDA	SOLUCIÓN (SPS)	ESTRATEGIA
3	1	Historia Ibérica en modo espídica. (Historia de España en tres minutos)	Historia Ibérica en modo espídica. / Historia de España en 3 min.	Condensación: uso de cifras y símbolo
4	2	En el principio de la gran crónica	Al principio de la crónica	Condensación: uso de locución adverbial más corta. Omisión: se elimina el adjetivo «gran».
5	3	el gran Dios bíblico con pases mágicos crea un lucóico planeta esférico.	Dios, con pases mágicos, / crea un lucóico planeta esférico	Omisión: se precinde de los adjetivos «gran» y «bíblico».
6	4	Y donde el Atlántico toca al Cantábrico	y donde Atlántico toca Cantábrico	Omisión: se eliminan los artículos determinados.
7	5	era una tierra peninsulítica de hombres virlicos y hembras magnificas.	una tierra de hombres virlicos / y hembras magnificas.	Condensación: se evita el verbo repetido. Omisión: se elimina el adjetivo «peninsulítico».
8	6	Un edén milico digno de santico, lejos del ártico, cerca del trópico.	Un edén de cástico, / lejos del ártico, cerca del trópico.	Omisión: se eliminan los adjetivos «milico» y «digno».
9	7	Para el jurálico, para el trálico, mientras en «cattica» platos taurílicos	Para el jurálico, el Trálico, / mientras en platos taurílicos	Condensación: se evita el uso del verbo duplicado. Omisión: se omite el

Figura 6. Corpus alineado en Microsoft Excel.

Por otra parte, en la segunda fase ejecutamos la macro de Word para medir las velocidades de lectura de subtítulos creada por José Luis Martí Ferriol y presentada en trabajos como Martí Ferriol (2012).

Para poder ejecutar la macro tuvimos que seguir las siguientes instrucciones:

- a. exportar los SPS en formato TXT desde Subtitle Workshop;
- b. pegar los subtítulos en el documento de Word que contiene la macro;
- c. separar por una barra oblicua (/) los subtítulos compuestos por dos líneas (Figura 7);
- d. ejecutar la macro.



00:00:00:18 00:00:04:02 (MUJER) Dante, quiero un hijo mío. / (Risas)  
00:00:04:06 00:00:06:19 Lo siento, en esta vida. / (Risas)  
00:00:07:12 00:00:09:01 Ya tengo mi pelinaja.  
00:00:09:05 00:00:12:19 (MUJER) Eso. / (Aplausos y gritos)  
00:00:13:24 00:00:15:03 Vamos a ver.  
00:00:16:13 00:00:20:02 14 años en el colegio Hermanos / de la Sagrada Familia,  
00:00:20:06 00:00:22:22 cuando en la UAB. / Fac. de Biociencias,  
00:00:23:01 00:00:25:22 Lic. en Bioquímica, / año y medio de máster.  
00:00:26:01 00:00:28:06 Llevo nueve meses en paro. / (Risas)  
00:00:28:10 00:00:31:15 Ya sé que habéis venido aquí / a entreteneros.  
00:00:32:03 00:00:35:22 Lo pasamos pipa; estoy / hasta los cojones de intratenerte.  
00:00:36:01 00:00:40:03 Subo aquí para hacer o decir / lo que no puedo hacer fuera.  
00:00:44:11 00:00:46:21 Y ahora para tener las manos libres.  
00:00:49:00 00:00:50:25 Hay días insufribles.  
00:00:51:10 00:00:55:02 Días como días en pizarras / y cartillos en gargantas,  
00:00:55:06 00:00:58:02 días víctimas / de negligencias hospitalarias  
00:00:58:06 00:01:02:23 adaptados por padres dulce de muelas / y madres de jaqueca y paracetamol.  
00:01:03:02 00:01:06:04 Días educados / por camiones: sistema para arder.  
00:01:06:08 00:01:09:05 hasta reventar / y llover en la televisión.  
00:01:09:10 00:01:10:12 Y de todos,  
00:01:10:21 00:01:12:16 los domingos son lo peor.  
00:01:12:24 00:01:17:06 Roen los bordes de la paciencia / cuando ratones sobre carne muerta,  
00:01:17:10 00:01:21:08 cuyos contornos se parecen / a la huella que dibuja el hambrú  
00:01:21:12 00:01:23:18 entre Zambia y Sahara Occidental.  
00:01:23:22 00:01:25:14 Días que de noche sueñan  
00:01:25:18 00:01:30:15 con canciones de cañones y napalm / y fosforescencia de guerra real.  
00:01:30:19 00:01:34:08 Días que con 16 se reñan / con bandos mortales de guerra

Figura 7. Formato del texto adaptado a los requisitos técnicos de la macro de Word

Repetimos este proceso con los SPS de cada poema, por lo que obtuvimos cuatro archivos de Word que incluyen una tabla que contiene los resultados de la velocidad de lectura expresados en cuadros por segundo (CPS) y palabras por minuto (WPM) de cada subtítulo, además del número del subtítulo, el texto pautado, la duración y el número total de caracteres que conforman el subtítulo (Figura 8).

Subtitle Number	Subtitle Text and Time (hh:mm:ss:ff)	Duration (s)	Characters	Words	CPS	WPM
1	00:00:03:11 00:00:07:20 Historia Ibérica en modo explicativo. / Historia de España en 3 min.	4,369	62	10	14	137
2	00:00:07:24 00:00:09:18 Al principio de la crónica	1,754	26	5	15	171
3	00:00:09:22 00:00:13:19 Dios, con pases mágicos, / crea un bucolico planeta esférico	3,877	57	9	15	139
4	00:00:13:23 00:00:18:05 y donde Atlántico tosa	2,262	33	5	15	133

Figura 8. Muestra de resultados obtenidos tras la ejecución de la macro

Para comparar las diferentes velocidades de lectura, hemos considerado los 12 cps como velocidad óptima. Esto se debe a que de acuerdo con Roales (2017, pp. 35-36), con esta velocidad de lectura «un espectador medio puede leer con razonable comodidad, disfrutando al mismo tiempo de la película». Además, según Díaz Cintas y Remael (2014, p. 97), esta velocidad se corresponde con un máximo de 74 caracteres (37 caracteres por línea) si se aplica la regla de los «seis segundos» y con el intervalo 140-150 wpm.

Esta velocidad de lectura puede garantizar también una lectura cómoda para todos los colectivos que componen al público que consume SPS. Como ya hemos mencionado, se trata de un público muy heterogéneo y no todas las personas poseen las mismas habilidades lectoras, así que con esta velocidad se puede llegar a más espectadores. No obstante, según se menciona en la norma UNE 153010, se puede alcanzar el máximo de 15 cps para lograr una mayor literalidad.

Por consiguiente, en este proyecto hemos considerado velocidades de lectura altas el intervalo 13-15 cps.

## 4. Análisis del subtítulo de poemas

En este apartado se analizan las soluciones aportadas en el proceso de SPS de cada poema para reducir aquellos subtítulos en los que no ha sido posible mantener la literalidad a partir de las tablas derivadas del estudio del corpus y los datos sobre la velocidad de lectura en CPS y WPM obtenidos con la macro de Word.

En el estudio se podrá distinguir el uso de estrategias pertenecientes a los dos tipos de reducción que mencionan autores como Díaz Cintas (2014, p. 145) y Roales (2017, p. 62): la reducción parcial (se basa en la condensación del TP) y la reducción total (se eliminan u omiten elementos lingüísticos del TP).

### 4.1. Poema 1

El primer poema subtítulo es «Historia ibérica espídica» de Dani Orviz<sup>6</sup>, poeta, *slammer*, vídeo-artista, formador y juglar 2.0 asturiano nacido en 1976; campeón europeo de Poetry Slam en 2012 y actual campeón del mundo de Poetry Slam. Es autor de cinco libros de poemas entre los que se encuentran *Mecánica Planetaria* (2009), *Muere sonriendo* (2012) y *Massaslam volumen uno* (2016). Además, en enero de 2019, ganó el PSB recitando «Historia ibérica espídica», que actualmente es el segundo poema más popular de este campeonato, con más de 66 000 visualizaciones.

En este poema, el autor utiliza una línea cronológica para resumir la historia de España en tres minutos. Esta sucesión de acontecimientos comienza con el origen del mundo y, al coincidir con las primeras elecciones generales de España en 2019, termina con la alusión a la indecisión de la población con respecto a los partidos políticos. De modo que en el final reflexiona sobre el descontento del pueblo con el Gobierno y la indecisión por la izquierda y la ultraderecha.

Dentro de la cronología se alude a acontecimientos como el paso de los pueblos helénicos, románicos y bárbaros por España, la llegada de los musulmanes y su derrota, el descubrimiento de América o las invasiones napoleónicas, por ejemplo. Asimismo, con el último verso del poema, *queda en*

---

<sup>6</sup> Página web del poeta: <http://daniorvizpoeta.com/>



*la fuerza de vuestros dígitos el escribir el siguiente capítulo*, indica que la historia de España sigue evolucionando.

Por otro lado, según la transcripción facilitada por la asociación, se trata de un poema no estrófico que se compone de versos de arte mayor con rima consonante presente solo en las palabras esdrújulas.

Los dos grandes desafíos que presenta este poema para su subtítulo son la alta velocidad de locución y el uso de esdrújulas, ya que son los condicionantes que más afectan a las limitaciones y la literalidad de los SPS. Por ejemplo, la alta velocidad de locución incrementa tanto la velocidad de lectura, que nos hemos visto obligados a modificar 44 subtítulos de 56, que se corresponde con un 78,57 %, y las palabras esdrújulas, al ser más largas, aumentan mucho más el número de caracteres por línea y la velocidad de lectura. Del mismo modo, estas palabras suponen un mayor reto, dado que son las que determinan la rima del poema y le aportan ese ritmo y musicalidad tan característica.

Además de estos problemas, nos encontramos con la presencia de figuras literarias como los paralelismos sintácticos o los polisíndeton, que son fundamentales para mantener el estilo, la forma, el dinamismo y la belleza del poema. Por ejemplo, se producen paralelismos entre los versos del primer subtítulo (TP: *¡Historia ibérica en modo espídico! / ¡Historia de España en tres minutos!*) o entre los versos de los subtítulos 47 y 48 (TP: *Y nuestros líderes izquierdísticos se dan de hostias como energúmenos. / Y nuestros líderes izquierdísticos compran chalets en lo periférico*) y un polisíndeton entre los versos del subtítulo 27 (TP: *Semanas trágicas y cambios cíclicos, / conservadóricos y progresísticos*). No obstante, si nos fijamos en el texto original que aparece en la tabla, podemos observar una repetición excesiva de la conjunción *y*, dado que no solo aparece en las diferentes enumeraciones que se incluyen en el poema, sino también en los inicios de los paralelismos sintácticos de varios versos (por ejemplo, subtítulos 46, 47, 48 y 49).

A continuación, incluiremos la tabla obtenida del estudio del corpus y procederemos a realizar el análisis del poema.

NÚM. DE SUBTÍTULO	TEXTO DE PARTIDA	SOLUCIÓN (SPS)	ESTRATEGIA
1	¡Historia ibérica en modo espídico! ¡Historia de España en <b>tres minutos!</b>	Historia ibérica en modo espídico. / Historia de España en <b>3 min.</b>	<b>Condensación:</b> uso de cifras y símbolo
2	<b>En el principio</b> de la <b>gran</b> crónica	<b>Al principio</b> de la crónica	<b>Condensación:</b> uso de locución adverbial más corta. <b>Omisión:</b> se elimina el adjetivo «gran».
3	<b>el gran</b> Dios <b>bíblico</b> con pases mágicos crea un bucólico planeta esférico.	Dios, con pases mágicos, / crea un bucólico planeta esférico	<b>Omisión:</b> se eliminan los adjetivos «gran» y «bíblico».
4	Y donde <b>el</b> Atlántico toca <b>el</b> Cantábrico	y donde Atlántico toca Cantábrico	<b>Omisión:</b> se eliminan los artículos determinados.
5	<b>crea</b> una tierra <b>peninsulítica</b> de hombres virílicos y hembras magníficas.	una tierra de hombres virílicos / y hembras magníficas.	<b>Condensación:</b> se elimina el verbo repetido. <b>Omisión:</b> se elimina el adjetivo «peninsulítica».
6	Un edén <b>mítico digno</b> de cántico, lejos del ártico, cerca del trópico.	Un edén de cántico, / lejos del ártico, cerca del trópico.	<b>Omisión:</b> se eliminan los adjetivos «mítico» y «digno».
7	Pasa el jurásico, <b>pasa</b> el triásico, mientras en <b>rústicas</b> plazas taurínicas	Pasa el Jurásico, el Triásico, / mientras en plazas taurínicas	<b>Condensación:</b> se evita el uso del verbo duplicado. <b>Omisión:</b> se omite el adjetivo «rústicas».
8	hombres prehistóricos hacen <b>estéticas</b> medias verónicas a dinosaurios.	hombres prehistóricos / hacen medias verónicas a dinosaurios.	<b>Omisión:</b> se elimina el adjetivo «estéticas».
9	<b>Y</b> en una diáspora, el macho ibérico salta el cordón <b>de lo</b> pirenaico	En una diáspora, el macho ibérico / salta el <b>cordón pirenaico</b>	<b>Omisión:</b> se omite la conjunción «y». <b>Condensación:</b> se sustituye un CN por un adjetivo adyacente.

10	y <b>va dejando</b> en cuellos utéricos partes <b>concretas</b> del gen hispánico:	y <b>deja</b> en cuellos utéricos / partes del gen hispánico:	<b>Condensación:</b> se cambia la perífrasis verbal por el presente de indicativo del verbo «dejar». <b>Omisión:</b> se elimina el adjetivo «concretas», ya que después se mencionan las diferentes partes mediante una enumeración.
11	a los américos <b>les da</b> lo auténtico, a los asiáticos <b>les da</b> lo práctico,	a los américos lo auténtico, / a los asiáticos lo práctico,	<b>Omisión:</b> se elimina los pronombres átonos con función de CI y el verbo.
12	a los gitánicos <b>les da</b> lo rítmico y <b>pa' los</b> negros <b>el poder</b> fálico.	a los gitánicos lo rítmico / y <b>a los</b> negros lo fálico.	<b>Omisión:</b> se elimina los pronombres átonos con función de CI, el verbo y «el poder». <b>Condensación:</b> uso de preposición más corta.
13	Pasan helénicos, <b>pasan</b> románicos y los barbáricos se hacen católicos.	Pasan helénicos, románicos / y los barbáricos se hacen católicos.	<b>Condensación:</b> se elude el verbo duplicado.
14	<b>Y</b> en un descuido <b>de tintes épicos, mientras que</b> estamos <b>todos</b> en Bábida,	En un descuido épico, / cuando estamos en Bábida,	<b>Omisión:</b> se elimina la conjunción «y» y el adjetivo indefinido «todos». <b>Condensación:</b> se sustituye el CN por el adjetivo «épico», lo que da lugar a un adjetivo adyacente, y la locución conjuntiva «mientras que» por otro sinónimo más corto.
15	los musulmánicos <b>suben</b> espídicos <b>hasta tocar los</b> montes cantábricos,	los musulmánicos <b>van</b> espídicos / <b>a los</b> montes cantábricos.	<b>Condensación:</b> se cambia el verbo «subir» por «ir» y sustitución de la subordinada de lugar por una frase preposicional de lugar.

16	<b>donde las blancas</b> caucásicas de <b>un par de</b> leches bien hiperbólicas	Huestes caucásicas, / de <b>unas</b> leches hiperbólicas,	<b>Omisión:</b> se elimina el pronombre relativo «donde». <b>Condensación:</b> uso de determinante más corto.
17	les quitan toda la goma arábica y los mandan <b>de nuevo a tós pa'</b> África.	les quitan toda la goma arábica / y los mandan <b>a</b> África.	<b>Omisión:</b> se omite el adverbio «de nuevo» y el CD. <b>Condensación:</b> uso de preposición más corta.
19	<b>Donde los reyes que son católicos,</b> llega un tipejo <b>de acento</b> histriónico	<b>A los Reyes Católicos</b> / llega un tipejo histriónico	<b>Condensación:</b> se sustituye «los reyes que son católicos» por los Reyes Católicos, ya que se hace referencia a ellos. <b>Omisión:</b> se elimina «de acento» para dejar simplemente el adjetivo «histriónico».
20	y <b>muy histriónico pide entre súplicas</b> que le financien tres carabélicas.	y <b>suplica</b> que le financien / tres carabélicas.	<b>Condensación:</b> se sustituye «muy histriónico pide entre súplicas» por el verbo «suplicar» en presente de indicativo.
22	<b>Y</b> en nuestro imperio <b>de siglo</b> áurico nunca se pone el astro lumínico.	En nuestro imperio áurico / no se pone el astro lumínico.	<b>Omisión:</b> se elimina la conjunción «y» y parte del CN para dar lugar a un adjetivo adyacente.
23	<b>Mas</b> nos devuelven a lo paupérrimo las <b>sucesivas</b> cartas monárquicas:	Nos devuelven a lo paupérrimo / las cartas monárquicas:	<b>Omisión:</b> se quita la conjunción adversativa «mas» y el adjetivo «sucesivas».
24	<b>los</b> hemofílicos, <b>los</b> sifilíticos, <b>los</b> endogámicos y <b>los</b> mongólicos.	hemofílicos, sifilíticos, endogámicos / y mongólicos.	<b>Omisión:</b> se omiten los artículos determinados.
25	Vienen <b>del norte</b> franchutes cómicos en invasiones napoleónicas.	Vienen franchutes cómicos / en invasiones napoleónicas.	<b>Omisión:</b> se omite el CCL «del norte».
26	<b>Y, por las tierras de las américas</b> perdemos <b>todas nuestras</b> colónicas.	<b>En las Américas</b> / perdemos <b>las</b> colónicas.	<b>Condensación:</b> se sustituye el CCL por otro más corto. <b>Omisión:</b> se elimina la conjunción «y».

27	Semanas trágicas <b>y</b> cambios cíclicos, conservadóricos <b>y</b> progresísticos.	Semanas trágicas, cambios cíclicos, / conservadóricos, progresísticos.	<b>Omisión:</b> se elimina la conjunción «y».
28	<b>Y</b> con el triunfo <b>de lo izquierdístico muchos amigos de las esvásticas se ponen un pelín</b> parabólicos	Con el triunfo <b>izquierdístico, / los esvásticos están</b> parabólicos.	<b>Omisión:</b> se omite la conjunción «y» y «un pelín». <b>Condensación:</b> - se sustituye un CN por un adjetivo adyacente, el verbo «ponerse» por «estar». - se generaliza al utilizar «los esvásticos».
29	<b>y</b> lo que le hacen a la república, <b>por no caer en</b> lo problemático,	Lo que hacen a la república, / <b>evito</b> lo problemático,	<b>Omisión:</b> se omite la conjunción «y». <b>Condensación:</b> se cambia la explicitación por el verbo «evitar».
30	<b>se lo</b> describo <b>usando</b> la mímica.	<b>lo</b> describo <b>con</b> mímica.	<b>Omisión:</b> se elimina el CI. <b>Condensación:</b> se cambia el verbo por una preposición.
32	¡Fuera desmanes judeomasónicos! ¡Fuera lo erótico, <b>fuera</b> lo crítico!	Fuera desmanes judeomasónicos. / Fuera lo erótico, lo crítico.	<b>Condensación:</b> se elimina el verbo repetido.
33	<b>Y</b> lo ideológico queda en <b>el ámbito de</b> lo ecuménico y <b>de</b> lo eucarístico.	Lo ideológico queda / en lo ecuménico y lo eucarístico.	<b>Omisión:</b> se omite la conjunción «y» y «el ámbito de».
34	<b>Modos de ser</b> carpetovetónicos, hombres famélicos y niños tísicos.	Carpetovetónicos, hombres famélicos / y niños tísicos.	<b>Omisión:</b> se elimina el núcleo de la frase.
38	¡ <b>Ya somos</b> libres en lo político, <b>ya no nos</b> manda ningún chupóptero!	¡Libres en lo político, / no manda ningún chupóptero!	<b>Omisión:</b> se eliminan los adverbios, el verbo y el CD.
39	Pero <b>allá</b> arriba, por sus cojónicos, <b>sigue</b> el borbónico <b>dando</b> portcúllico.	Pero arriba, por sus cojónicos, / el borbónico <b>da</b> portcúllico.	<b>Omisión:</b> se omite el adverbio de lugar. <b>Condensación:</b> se sustituye la perífrasis «seguir + gerundio» por la forma simple del verbo principal.

40	Un sicalíptico baile ideológico <b>de lo izquierdístico</b> hacia lo céntrico,	Un sicalíptico <b>baile izquierdístico</b> / hacia lo céntrico	<b>Condensación:</b> se cambia el complemento preposicional por un adjetivo adyacente.
41	bailan <b>al paso de nuestros</b> votos lo socialístico con lo pepérico.	bailan <b>al son de</b> los votos, / lo socialístico con lo pepérico,	<b>Omisión:</b> se elimina el determinante posesivo. <b>Condensación:</b> uso de sustantivo más corto.
42	<b>Con</b> lo europédico unión económica. Sedes olímpicas, moneda única.	lo europédico, unión económica, / sedes olímpicas, moneda única.	<b>Omisión:</b> se elimina la preposición «con».
46	<b>Y</b> de repente toda la gente <b>vuelve la vista</b> hacia lo izquierdístico.	De repente, toda la gente <b>mira</b> / hacia lo izquierdístico.	<b>Omisión:</b> se omite la conjunción «y». <b>Condensación:</b> se cambia la locución idiomática por un verbo sinónimo simple.
47	<b>Y nuestros</b> líderes izquierdísticos se dan de hostias como energúmenos.	<b>Los</b> líderes izquierdísticos / se dan de hostias como energúmenos,	<b>Omisión:</b> se omite la conjunción «y». <b>Condensación:</b> se cambia el determinante posesivo por el artículo determinante «los».
48	<b>Y nuestros</b> líderes izquierdísticos compran chalets en lo periférico.	<b>Los</b> líderes izquierdísticos / compran chalets en lo periférico.	<b>Omisión:</b> se omite la conjunción «y». <b>Condensación:</b> se cambia el determinante posesivo por el artículo determinante «los».
49	<b>Y</b> de repente toda la gente <b>vuelve la vista</b> hacia las esvásticas.	De repente, toda la gente / <b>mira</b> hacia las esvásticas.	<b>Omisión:</b> se omite la conjunción «y». <b>Condensación:</b> se cambia la locución idiomática por un verbo sinónimo simple.
50	¡No pasa nada! ¡Somos simpáticos! <b>¡Somos</b> graciosos!	¡No pasa nada! ¡Somos simpáticos! / <b>¡Graciosos!</b>	<b>Condensación:</b> se elimina el verbo repetido.
51	<b>Siendo la verdad,</b> toda la culpa es de los de África.	Toda la culpa es de los de África.	<b>Omisión:</b> se elimina el elemento discursivo de unión.
52	<b>Y</b> de esta histórica, ibérica, espídica que ahora se pone tan ansiolítica,	De esta histórica, ibérica, espídica, / que ahora se pone tan ansiolítica,	<b>Omisión:</b> se omite la conjunción «y».

53	queda en la fuerza de <b>vuestros</b> dígitos el escribir el siguiente capítulo.	queda en la fuerza de <b>sus</b> dígitos / el escribir el siguiente capítulo.	<b>Condensación:</b> se cambia el determinante posesivo de 2ª persona del plural por la 3ª persona del plural.
----	--	---	--

*Tabla 1. Soluciones del poema 1*

Como hemos mencionado previamente, son 44 los subtítulos que contienen cambios con respecto a la locución del poeta, lo que equivale a 78,57 %. Se trata de un porcentaje muy significativo porque la literalidad solo se ha podido mantener en 12 subtítulos. Con respecto a esto último, cabe destacar que cuatro se corresponden con didascalias, efectos sonoros, agradecimientos y parlamento del presentador.

Asimismo, según los datos obtenidos al ejecutar la macro de Word, el límite máximo de velocidad de lectura (15 cps) se alcanza en 31 subtítulos (55,36 %) o se acerca al mismo con 14 subtítulos de 14 cps (25 %) o cinco de 13 cps (8,93 %). Tan solo seis subtítulos (10,71 %) presentan una velocidad de lectura inferior a los anteriores. Por lo que, gracias a estos porcentajes, podemos confirmar el alto porcentaje de modificaciones se debe mayoritariamente a la alta velocidad de habla del poeta.

En cuanto a la velocidad de lectura en palabras por minuto (wpm), cabe mencionar que el máximo alcanzado es 186 wpm en el subtítulo 12, que está formado por 11 palabras y dura 3,549 s, y el mínimo es 35 wpm en el subtítulo 55 que se compone de una palabra y tiene una duración de 1,713 s. Asimismo, la velocidad media de habla obtenida es 127 wpm.

Por otro lado, si nos centramos en las palabras esdrújulas, podemos observar cómo estas aumentan considerablemente el número de caracteres, obligándonos a buscar diferentes soluciones para acortar los subtítulos de manera que cumplan con el máximo de 37 caracteres por línea y la velocidad de lectura máxima. Un ejemplo interesante es el subtítulo 40, que se compone de siete palabras, pero al contener tres esdrújulas alcanza los 52 caracteres y una velocidad de lectura de 14 cps. Además, debido a estos dos condicionantes el vídeo se compone casi en su totalidad por subtítulos bilineales.

Como podemos observar en la tabla, predomina la combinación de ambos tipos de estrategias de reducción frente al uso de las mismas por separado, dado que se aplica en un total de 20 subtítulos (45,4 %). De manera individual, se han utilizado estrategias de omisión en 16 subtítulos (36,4 %), mientras que la condensación solo se ha empleado en ocho (18,2 %).

Asimismo, las estrategias de condensación más utilizadas son el uso de palabras más cortas para sustituir palabras, locuciones o complementos más largos, la supresión del verbo repetido (subtítulos 2, 15 o 46), y la sustitución de perífrasis verbales por verbos simples (subtítulos 10 o 39), mientras que las de omisión son la eliminación de adjetivos calificativos y relacionales (subtítulos 2 o 6) y de la conjunción *y* (subtítulos 4, 14 o 27). Esta última se ha empleado en 13 subtítulos y, junto con otras omisiones, afecta a los diversos paralelismos que contiene el poema. Por ejemplo, en el caso de los subtítulos 9, 14, 22 y 26 se produce un paralelismo al comenzar todos por la conjunción *y*, pero para cumplir con los criterios establecidos tuvimos que omitir la conjunción. No obstante, si nos fijamos en estos cuatro subtítulos, podemos ver que se crea un nuevo paralelismo, ya que todos empiezan por la preposición *en*. Esto mismo ocurre con los subtítulos 29 y 33.

Otro ejemplo parecido se da en los subtítulos 46, 47, 48 y 49, en los que también se elimina la conjunción *y* del original, pero aun así se produce el paralelismo. En el caso de los subtítulos 46 y 49 tenemos un paralelismo que comienza por *de repente toda la gente* y en el de los subtítulos 47 y 48 tenemos la repetición de la estructura *nuestros líderes izquierdísticos*.

En cambio, si observamos el subtítulo 38 o el 50, veremos que el paralelismo del TP desaparece. En el primero se elimina el adverbio de tiempo *ya* en ambos versos y en el segundo se elimina el verbo repetido *somos*. Lo mismo ocurre con los subtítulos 28 y 52, dado que en el original forman parte del paralelismo principal del poema por comenzar por la conjunción *y*, pero pierden esta característica en el producto final.

El polisíndeton del subtítulo 27 se convierte en asíndeton en el TM al omitirse la conjunción *y*, en el subtítulo 7 se crea una elipsis por la eliminación del verbo duplicado *pasa*, en los subtítulos 11 y 12 por omitirse el objeto indirecto



y el verbo y en el subtítulo 24 al suprimirse los artículos determinantes de la enumeración.

Por último, nos gustaría aludir a la extrema dificultad de conservar en su totalidad la rima consonante que se crea entre las palabras esdrújulas. Aunque sí lo hemos conseguido en la mayoría de los subtítulos, hay seis en los que nos ha sido imposible (subtítulos 3, 5, 6, 8, 20 y 33) debido a la alta velocidad de locución del poeta. En estos subtítulos se ha aplicado la omisión de las siguientes esdrújulas en orden de aparición: *bíblico*, *peninsulítica*, *mítico*, *estéticas*, *histriónico* y *ámbito*.

Si nos basamos en los resultados de la macro, la necesidad de eliminar estos términos queda justificada, pues cinco subtítulos tienen una velocidad de lectura de 15 cps y el restante 13 cps.

#### **4.2. Poema 2**

El segundo poema subtulado es «Carta a una misma a los 15 años» de Adriana Bertrán<sup>7</sup>, poeta, *slammer*, escritora y actriz de teatro; campeona del PSB de mayo de 2016 y del Poetry Slam de España en 2018; subcampeona del Campeonato Europeo de Poetry Slam en 2018; y autora del libro de poemas *Viaje de Vuelta al Yo / Viaje de Vuelta al Nosotras*. Además, ganó el PSB de 2016 con este poema, que ocupa el tercer puesto de los poemas más populares de este campeonato, con más de 29 700 visualizaciones.

En este poema, la autora hace una autorreflexión sobre sí misma y la vida mediante una conversación entre sus dos yoes: la Adriana del presente y la Adriana adolescente de 15 años del pasado. Durante este diálogo la Adriana actual le habla a la Adriana del pasado desde la experiencia y la madurez adquiridas con el paso de los años. Le dice que no tiene que cumplir con la normalidad que marca la sociedad ni intentar conseguir la aprobación de los demás, sino que tiene que ser ella misma. Además, le confirma desde su experiencia que son muchas las personas que habitan fuera de esa normalidad y hace hincapié en que el amor propio aumentará con el paso de los años. Por consiguiente, con esta conversación interna se representa a la perfección ese

---

<sup>7</sup> Página web de la poeta: <https://adrianabertran.wordpress.com/>

camino que recorremos a lo largo de la vida para lograr la madurez y la plenitud que nos permitirán mejorar y amarnos más.

Además, estructuralmente es un poema no estrófico que se compone de versos irregulares de arte menor y mayor con rima asonante.

Los desafíos más destacados que presenta este poema son la velocidad de locución que se incrementa en algunas partes de la recitación y el número de caracteres por línea. Sin embargo, a diferencia del poema anterior, en este la velocidad de habla es inferior en la mayoría de versos, por lo que hemos podido mantener la literalidad casi por completo y solo 20 subtítulos de 56 contienen cambios con respecto a la locución de la poeta, lo que equivale a 35,71 %.

Además de estas dificultades, nos encontramos con la presencia de figuras literarias como el paralelismo o el polisíndeton que, como ya hemos mencionado, son fundamentales para mantener el estilo, la forma y la belleza del poema. Se produce, por ejemplo, un paralelismo entre los versos de los subtítulos 46 y 47 (TP: *los dedos que te acusan, las voces que te insultan, los ecos que la soledad rebota, asfixiada...*) y un polisíndeton entre los versos del subtítulo 27 (TP: *se acuestan y se levantan, / se acuestan y se levantan, y en medio charlan de fútbol*).

A continuación, incluiremos la tabla obtenida a partir del análisis del corpus y procederemos a realizar el análisis del poema.

NÚM. DE SUBTÍTULO	TEXTO DE PARTIDA	SOLUCIÓN (SPS)	ESTRATEGIA
7	y confío, porque aún soy <b>así de</b> crédula,	y confío, / porque aún soy crédula,	<b>Omisión:</b> se omite la locución adverbial «así de» que se utiliza para intensificar la condición de crédula.
8	que mis palabras llegarán <b>a ese</b> pasado, hace <b>quince</b> años, a mis <b>quince</b> años,	que mis palabras llegarán <b>al</b> pasado, / hace <b>15</b> años, mis <b>15</b> años,	<b>Condensación:</b> uso de cifras, se sustituye «a ese» por «al», contracción de «a + el».
9	<b>que</b> arañarán la desesperación que trae la adolescencia,	arañarán la desesperación / que trae la adolescencia,	<b>Omisión:</b> se elimina el pronombre relativo «que».

12	que los años han felizmente dirigido hacia <b>unos pocos</b> jueces mucho menos severos	que los años han felizmente dirigido / hacia <b>unos</b> jueces mucho menos severos	<b>Omisión:</b> se elimina el pronombre indefinido «pocos».
13	que tus compañeros de <b>cuarto de la ESO.</b>	que tus compañeros de <b>4º de la ESO.</b>	<b>Condensación:</b> uso del número ordinal en cifras.
17	Creer que <b>quienes legislan</b> la sintaxis de tu vida te <b>conocen,</b>	Creer que quien legisla / la sintaxis de tu vida te conoce,	<b>Condensación:</b> uso del singular. Se utiliza la 3ª persona del singular, en vez de la 3ª persona del plural.
24	<b>y por eso he venido a chivarte</b> que la normalidad será siempre un hotel de sábanas rígidas,	Vengo a chivarte que la normalidad / será un hotel de sábanas rígidas,	<b>Omisión:</b> eliminación de la conjunción y del conector. <b>Condensación:</b> cambio del tiempo verbal.
25	y que tu patria, Adriana, <b>ha estado siempre fuera</b>	y que tu patria, Adriana, está fuera	<b>Condensación:</b> cambio del tiempo verbal. <b>Omisión:</b> se elimina el adverbio «siempre».
26	<b>del aburrido</b> hotel donde los normales se acuestan y se levantan,	del hotel donde los normales / se acuestan y se levantan	<b>Omisión:</b> se elimina el adjetivo «aburrido».
27	se acuestan y se levantan, <b>y en medio charlan de fútbol</b>	se acuestan y se levantan, / y <b>charlan de fútbol.</b>	<b>Omisión:</b> se elimina el adverbio de lugar «en medio».
28	<b>No, a los treinta aún</b> no entiendo qué coño le ven.	<b>Con 30</b> no entiendo / qué coño le ven.	<b>Omisión:</b> se elimina el adverbio de tiempo «aún» y el primer adverbio de negación «no». <b>Condensación:</b> uso de cifras.
31	pero aprenderemos, <b>así, como se aprende</b> a cruzar	pero aprenderemos, / <b>al igual que</b> cruzar	<b>Condensación:</b> se cambia el adverbio y la perífrasis verbal por un adverbio de modo.
35	que era verdad <b>eso de</b> "los niños son tan crueles";	que era verdad / que "los niños son tan crueles";	<b>Condensación:</b> se utiliza el pronombre relativo «que» en vez del conector «eso de».
36	<b>que el deber de ser iguales</b> no impide que crezcamos diferentes;	<b>que ser iguales</b> no impide / que crezcamos diferentes;	<b>Condensación:</b> se elimina la obligación y se obtiene una afirmación.

37	que <b>somos</b> tantas, y tantos <b>viviendo</b> en una tribu de casas	que tantas y tantos <b>vivimos</b> / en una tribu de casas	<b>Omisión:</b> se omite el verbo «somos». <b>Condensación:</b> cambio del tiempo verbal. Se utiliza el presente de indicativo del verbo «vivir» en vez del gerundio.
38	más allá <b>de ese</b> hotel de rígidas e implacables sábanas;	más allá <b>del</b> hotel de rígidas / e implacables sábanas;	<b>Condensación:</b> se sustituye la locución prepositiva «de ese» por la contracción «del», ya que se ha mencionado el hotel anteriormente.
39	que no <b>había que escoger entre ser fiel o a los demás o a una misma;</b>	que no <b>hay</b> que <b>elegir</b> ser fiel / a los demás o <b>a ti misma;</b>	<b>Condensación:</b> cambio del tiempo verbal. Se cambia la perífrasis verbal modal al presente de indicativo. Además, se sustituye el verbo «escoger» por un sinónimo más corto y el pronombre reflexivo. <b>Omisión:</b> se elimina la primera conjunción «o», ya que se sigue manteniendo el valor disyuntivo.
46	<b>Los</b> dedos que te acusan, <b>las</b> voces que te insultan,	Dedos que te acusan, / voces que te insultan,	<b>Omisión:</b> se eliminan los artículos determinantes «los» y «las».
47	<b>los</b> ecos que la soledad rebota, asfixiada,	ecos que la soledad / rebota asfixiada.	<b>Omisión:</b> se elimina el artículo determinante «los». De esta manera, se mantiene también la coherencia entre la estructura de los elementos de la enumeración.
48	son un túnel <b>demasiado</b> largo, no el destino.	Son un túnel <b>muy</b> largo, / no el destino.	<b>Condensación:</b> se cambia el adverbio indefinido «demasiado» por un sinónimo más corto.

Tabla 2. Soluciones del poema 2

Como podemos ver en la tabla, se ha utilizado la condensación en ocho subtítulos (40 %), la omisión en siete (35 %) y la combinación de ambas solo en cinco (25 %).

En lo que respecta a la velocidad de lectura, en este poema se alcanza el límite máximo de CPS en 20 subtítulos (35,72 %). Este porcentaje nos confirma

que la velocidad de habla es inferior al poema anterior. Pero también se obtienen valores altos de 14 cps en 11 subtítulos (19,64 %) y de 13 cps en otros cuatro (7,14 %). Además, el porcentaje de subtítulos que no superan los 12 cps es superior al del poema anterior, ya que se corresponde con un 37,5 %. Esto supone un incremento del 26,79 % con respecto al primer poema.

En cambio, el máximo de número de palabras por minuto está muy por encima del poema anterior, dado que alcanza las 226 wpm en el subtítulo 39, que se compone de 14 palabras y dura 3,713 s, y un mínimo de 37 wpm en el subtítulo 14, formado por una palabra y con una duración de 1,631 s. En este caso también tenemos un incremento de dos palabras en el parámetro con respecto al poema de Dani Orviz y también en la velocidad media de locución, pues se corresponde con 146 wpm.

Entre las soluciones más destacadas de la condensación encontramos el uso de tiempos verbales simples (subtítulos 24, 25 y 37), la sustitución de palabras o locuciones largas por otras más cortas (subtítulos 39 y 48) y el uso de cifras (subtítulos 8, 13 y 28), mientras que de la omisión hay que resaltar la eliminación de artículos determinantes (subtítulos 46 y 47), de conjunciones (subtítulos 24 y 39) o de algunos adverbios que son intensificadores (subtítulos 7 y 25) o que se omiten para cambiar la estructura de la frase (subtítulo 28).

La aplicación de las diferentes estrategias ha afectado en ocasiones a la estructura sintáctica del poema, como es el caso de los subtítulos 46, 47 y 48. Estos subtítulos son parte de una oración compuesta con sujeto múltiple que en el TM se divide en dos oraciones: la primera compuesta por la enumeración de los sujetos y la segunda formada por el predicado. En la oración del texto de partida, como ya hemos mencionado, se produce también un paralelismo entre los diferentes sujetos (*los dedos que te acusan, las voces que te insultan, los ecos que la soledad rebota, asfixiada...*), que no se ha perdido en el TM porque únicamente se han eliminado los artículos determinantes de forma sistemática. Además, esta omisión genera otra figura literaria en el TM, la elipsis, y la segmentación de la oración original perjudica a la musicalidad del poema.

El paralelismo se da también en el TP de los subtítulos 8, 9, 12 y 13 y en el de los subtítulos 35, 36, 37 y 39. Este último sí se mantiene en el TM, mientras que en el subtítulo 9 pierde esta característica.

Por último, el polisíndeton de los versos de los subtítulos 26 y 27 (TP: *se acuestan y se levantan, / se acuestan y se levantan, y en medio charlan de fútbol*) sí se mantiene en los SPS pese a los cambios realizados (TM: *se acuestan y se levantan, se acuestan y se levantan, y charlan de fútbol*).

### 4.3. Poema 3

El tercer poema subtítulo es «Siete millones» de Dante Alarido, seudónimo que utiliza Carlos Elías Soriano en el mundo de la poesía. Dante Alarido nació en Barcelona en 1989, es licenciado en Bioquímica, profesor de ciencias en Secundaria, poeta y *slammer*, ganó el Poetry Slam de España en 2013 y 2014, quedó tercero en el Campeonato Europeo de Poetry Slam en 2013, ganó el PSB en octubre de 2012 y forma parte del colectivo poético 6 en Raya.

Este poema fue recitado en la final del PSB de enero de 2013 y se encuentra entre los más populares del PSB, ocupando el octavo puesto con 12 957 visualizaciones.

Este poema es una crítica de la vida y la condición humana. El autor refleja su visión a través de la delimitación de los comportamientos del ser humano mediante números. Se refiere al ser humano como el ser que se alimenta de la hipocresía, la avaricia y las malas acciones para conseguir el bien propio o ser superior a los demás. Representa también las diferencias sociales entre los que sufren el hambre y los que lo tienen todo, expresa su descontento con los gobiernos y reflexiona sobre aquellos que luchan en nombre de Dios. Asimismo, expresa sus ganas de que se produzca un cambio, sus ganas de revolucionarse y la fe que deposita en que la situación y el ser humano aprenda y mejore.

En cuanto a la estructura, es un poema estrófico que está formado por versos irregulares de arte menor y mayor, en los que predomina la rima asonante. Sin embargo, algunos versos como, por ejemplo, *y como un ciempiés mecánico, / inundar esta y todas las ciudades de pánico* poseen rima consonante. Ocurre lo mismo en los versos que terminan en palabras agudas que finalizan en -ar o -er. Por ejemplo, la rima de los siguientes versos: *no*

*vuelvan a llenar bandejas de comedor escolar / y que los maestros entiendan lo que es hora de enseñar, / del que los cimientos del miedo y la represión saben soportar, / todo cuanto no debo olvidar.*

Los problemas más destacados que presenta este poema son la alta velocidad de locución y el número de caracteres por línea. Estos desafíos son más que evidentes si nos fijamos en los resultados de la macro de Word. Los datos obtenidos muestran que 50 subtítulos de 70 tienen entre 14-15 cps, lo que equivale a 71,43 %. Si desglosamos mejor los datos, obtenemos los siguientes resultados: 32 subtítulos con una velocidad de lectura de 15 cps (45,7 %), 18 con 14 cps (25,7 %) y 11 con 13 cps (15,7 %). Por tanto, podemos afirmar que también presenta una alta velocidad de lectura, pues solo nueve subtítulos (12,9 %) presentan una velocidad inferior a estos tres valores.

No obstante, aunque se trate de un porcentaje alto, solo se han aplicado estrategias de reducción en 36 subtítulos (51,43 %). Esto se debe principalmente a que el poeta recita algunos versos de manera un poco más pausada, como ocurre entre los versos 20, 21 y 22 (Tabla 7, ver Anexos), que claramente no aparecen en la tabla. Asimismo, la posibilidad de que el subtítulo permanezca el tiempo necesario en pantalla es fundamental para que se produzcan lo menores cambios posibles en el TP.

Por otro lado, el máximo de número de palabras por minuto es superior al del vídeo de Dani Orviz, pero inferior al de Adriana Bertrán, y el mínimo es superior a ambos. Por consiguiente, tenemos un máximo de 215 wpm en el subtítulo 55, que se compone de 9 palabras y tiene una duración de 2,508 s, y un mínimo de 43 wpm en el subtítulo 70, que se compone de tres palabras y tiene una duración de 4,164 s. Además, la velocidad media de habla es muy superior con respecto al resto de poemas, ya que se corresponde con 160 wpm.

Pero, además de estas dificultades, nos encontramos con la presencia de figuras literarias que, como ya hemos mencionado, son fundamentales para mantener el estilo, la forma, la musicalidad y la belleza del poema. En este caso nos referimos a la presencia de paralelismos, comparaciones, personificaciones e hipérbolos.

Por ejemplo, en los versos de los subtítulos 52 y 53 (TP: *y como un hombre plano, / y como un ciempiés mecánico,*) que se han podido mantener literalmente (Tabla 7, ver Anexos), se produce una comparación y también un polisíndeton; en los versos los subtítulos 14 (*Hay días insufribles*), 16 (*días víctimas / de negligencias hospitalarias*) y 18 (TP: *Días educados por camiones cisterna para inflamarse*) se genera tanto un paralelismo como personificaciones y en el verso del subtítulo 56 (TP: *fe en el rumbo descomunamente escrito en el vientre de una madre,*) hay una hipérbole.

A continuación, incluiremos la tabla obtenida a partir del análisis del corpus y procederemos a estudiar el poema. En la tabla se incluyen también aquellos subtítulos de la introducción que han necesitado cambios para cumplir con las normas de SPS.

NÚM. DE SUBTÍTULO	TEXTO DE PARTIDA	SOLUCIÓN (SPS)	ESTRATEGIA
6	<b>Catorce años</b> en el colegio <b>de los Hermanos de la Sagrada Familia de Gavá,</b>	<b>14 años</b> en el colegio Hermanos / de la Sagrada Familia,	<b>Condensación:</b> uso de cifras y cambio del CN a una aposición. <b>Omisión:</b> se elimina el segundo CN.
7	cuatro en la <b>Universidad Autónoma de Barcelona, Facultad</b> de Biociencias,	cuatro en la <b>UAB, / Fac.</b> de Biociencias,	<b>Condensación:</b> uso de siglas y abreviaturas.
8	<b>Licenciatura</b> en Bioquímica, <b>un</b> año y medio de máster.	<b>Lic.</b> en Bioquímica, / año y medio de máster.	<b>Condensación:</b> uso de abreviaturas. <b>Omisión:</b> se elimina el artículo indeterminado.
10	Ya sé que habéis venido aquí <b>esta noche a entretenerse,</b> a entreteneros.	Ya sé que habéis venido aquí / a entreteneros.	<b>Omisión:</b> se elimina el CCT y la primera aparición del verbo principal de la perífrasis verbal, ya que el autor se autocorrige.
11	<b>Y lo estamos pasando</b> pipa, pero estoy hasta los cojones de entretenerme.	Lo <b>pasamos</b> pipa, pero estoy / hasta los cojones de entretenerme.	<b>Condensación:</b> simplificación de la perífrasis verbal. <b>Omisión:</b> se elimina la conjunción «y».



12	Y si subo <b>al escenario es para poder</b> hacer o <b>poder</b> decir que hago lo que no puedo hacer fuera.	<b>Subo aquí para hacer o decir</b> / lo que no puedo hacer fuera.	<b>Condensación:</b> uso de una frase afirmativa en vez de condicional y simplificación de las perífrasis verbales de posibilidad. Además, se sustituye el CCL por un adverbio de lugar.
18	Días educados por camiones cisterna para <b>inflamarse</b>	Días educados / por camiones cisterna para <b>arder</b>	<b>Condensación:</b> uso de un sinónimo más corto.
19	hasta reventar y llover <b>en todos los canales de televisión.</b>	hasta reventar / y llover <b>en la televisión.</b>	<b>Omisión:</b> se elimina parte del CCL y el determinante.
22	Roen los bordes de la paciencia como ratones <b>en torno a</b> trozos de carne muerta	Roen los bordes de la paciencia / como ratones <b>sobre</b> carne muerta,	<b>Condensación:</b> simplificación de la locución preposicional.
23	cuyos contornos <b>terminan pareciéndose</b> a la huella que dibuja el hambre	cuyos contornos <b>recuerdan</b> / a la huella que dibuja el hambre	<b>Condensación:</b> sustitución de la perífrasis verbal por otro verbo simple.
24	entre Zambia y <b>el</b> Sahara Occidental.	entre Zambia y Sahara Occidental.	<b>Omisión:</b> se elimina el artículo determinante.
25	Días que <b>por las noches</b> sueñan	Días que <b>de noche</b> sueñan	<b>Condensación:</b> simplificación del CCT por una locución adverbial de tiempo más corta.
26	con canciones de cañones y napalm y fotoperiodismo de guerra <b>hecho realidad.</b>	con canciones de cañones y napalm / y fotoperiodismo de guerra <b>real.</b>	<b>Condensación:</b> simplificación del CN.
27	Días que <b>a los dieciséis</b> se pegan con hombres mordisco de perro	Días que <b>con 16</b> se pegan / con hombres mordisco de perro	<b>Condensación:</b> uso de preposición y cifras.
28	por mujeres de copa, raya y paliza que <b>terminan siendo</b> niñas de tiro en la sien.	por mujeres de copa, raya y paliza, / niñas de tiro en la sien,	<b>Omisión:</b> se elimina la perífrasis verbal.
29	<b>Niñas</b> mal enamoradas que a falta de maña y a fuerza de años	mal enamoradas que a falta de maña / y a fuerza de años	<b>Omisión:</b> se omite el núcleo del sintagma.

33	elígelas a ellas porque solo <b>las chicas</b> corazón de uranio empobrecido	elígelas a ellas porque solo / <b>las de</b> corazón de uranio empobrecido	<b>Condensación:</b> uso del pronombre átono.
36	a las que <b>un gramo</b> de dolor ajeno basta para poner a cien.	a las que <b>1 g</b> de dolor ajeno / basta para poner a cien.	<b>Condensación:</b> uso de cifra y símbolo.
39	<b>Y yo</b> los dejo pasar, con la puerta cerrada <b>tumbado</b> en la cama	Los dejo pasar / con la puerta cerrada y en la cama	<b>Omisión:</b> se elimina la conjunción «y», el sujeto explícito y el complemento predicativo.
41	Un millón de gatos <b>son siete millones</b> de vidas	Un millón de gatos, / <b>7 millones</b> de vidas	<b>Omisión:</b> se elimina el verbo. <b>Condensación:</b> uso de cifras.
42	y el aullido de <b>siete millones</b> de voces es algo contra lo que no hay nada que hacer.	y contra el aullido de <b>7 millones</b> / de voces no hay nada que hacer.	<b>Condensación:</b> reformulación y uso de cifras.
43	<b>Siete millones</b> de espinas <b>que yo quisiera arrollar</b> como un tren de mercancías	<b>7 millones</b> de espinas <b>para</b> / arrollar como un tren de mercancías	<b>Condensación:</b> uso de cifras y cambio a subordinada adverbial de finalidad.
44	<b>hecho</b> de luz y de ruido al fundir las vías <b>sobre</b> los campos hipodérmicos del mundo	de luz y de ruido al fundir las vías / <b>de</b> los campos hipodérmicos del mundo	<b>Omisión:</b> se omite el núcleo del sintagma y cambio de CCL a CN.
45	y <b>hacerlo despertar</b> , empuñando las cabezas de todos los gobiernos	y <b>despertarlo</b> empuñando / las cabezas de los gobiernos	<b>Condensación:</b> se simplifica la perífrasis verbal.
46	como tablas de la ley y como <b>único</b> mandamiento	como tablas de la ley / y como mandamiento	<b>Omisión:</b> se elimina el adjetivo.
49	devorar <b>lo que queda en</b> las entrañas de la tierra de crudo, <b>de</b> diamantes, <b>de</b> coltán,	devorar las entrañas de la tierra / de crudo, diamantes, coltán.	<b>Condensación:</b> se omite la preposición repetida de la enumeración. <b>Omisión</b>
54	inundar <b>esta y todas</b> las ciudades de pánico y proclamar la era de <b>la</b> fiebre y <b>de la</b> fe:	inundar <b>todas</b> las ciudades de pánico / y proclamar la era de fiebre y fe.	<b>Condensación:</b> se generaliza la cantidad de ciudades. <b>Omisión:</b> se eliminan la preposición y los artículos determinantes.
55	fe en el sueño de millares y en <b>la voz de uno</b> ,	Fe en el sueño de millares y <b>la voz</b> ,	<b>Omisión:</b> se elimina el CN.

56	fe en el rumbo <b>descomunamente escrito en el vientre</b> de una madre,	fe en el rumbo <b>enorme / del vientre</b> de una madre,	<b>Condensación:</b> sustitución del adverbio de modo por un adjetivo corto y cambio del verbo por un CN.
57	fe en que <b>el</b> hambre y <b>la</b> vergüenza no <b>vuelvan a llenar bandejas de comedor escolar</b>	fe en que hambre y vergüenza / <b>no llenen el comedor escolar</b>	<b>Omisión:</b> se eliminan los artículos determinantes. <b>Condensación:</b> simplificación de la perífrasis verbales y generalización.
58	y que los maestros <b>entiendan lo que</b> es hora de enseñar,	y que los maestros <b>vean / qué</b> es hora de enseñar,	<b>Condensación:</b> uso de verbo más corto y simplificación del nexos.
59	fe en que <b>este</b> es el momento y <b>en que</b> hay más mortero en una sola palabra	fe en que es el momento / y hay más mortero en una palabra	<b>Omisión:</b> se elimina el pronombre demostrativo y el núcleo del CR.
60	del que <b>los cimientos</b> del miedo y la represión <b>saben soportar,</b>	del que el miedo / y la represión <b>soportan,</b>	<b>Condensación:</b> simplificación de la perífrasis verbal. <b>Omisión:</b> se elimina el núcleo del sujeto múltiple.
61	fe en ancianos gritando <b>en balcones todo cuanto</b> no debo olvidar,	fe en ancianos gritando / <b>qué</b> no debo olvidar,	<b>Omisión:</b> se elimina el CCL. <b>Condensación:</b> simplificación del CD.
62	fe en jóvenes <b>sin marcas de naciones</b> y <b>sin</b> miembros amputados	fe en jóvenes <b>sin nación / ni</b> miembros amputados,	<b>Condensación:</b> generalización y uso de conjunción copulativa.
67	Pero cada día, en las calles, <b>en</b> el espejo <b>en</b> el televisor siento	Pero cada día, en las calles, / el espejo, el televisor siento	<b>Condensación:</b> se omiten las preposiciones repetidas en la enumeración.

Tabla 3. Soluciones del poema 3

Según los resultados de la tabla, se ha empleado en 17 subtítulos (47,22 %) la condensación, la omisión en 10 subtítulos (27,78 %) y la combinación de ambas en nueve (25 %). Estos porcentajes son alentadores porque al usar en mayor medida la condensación, es más fácil mantener el sentido y la forma del mensaje.

Entre las soluciones más destacadas de la condensación se encuentran el uso de cifras (subtítulos 6, 27, 36, 41, 42, 43), la simplificación de las perífrasis

verbales (subtítulos 11, 12, 23, 45, 57 y 60) o la sustitución de palabras o locuciones largas por otras más cortas (subtítulos 12, 18, 22, 25, 26, 56, 58 o 61). A este respecto, también se han aplicado algunas estrategias que merecen una mención. Por ejemplo, en el subtítulo 12 se sustituye el CCL *al escenario* por el adverbio *aquí*, pues, al disponer del apoyo visual (el poeta encima del escenario), podemos utilizar el adverbio de lugar con valor deíctico sin que se pierda el significado ni la referencia.

Otro ejemplo interesante de condensación ocurre en el subtítulo 33, en el que se emplea el pronombre átono *las* y la preposición *de* para sustituir el núcleo del sujeto *las chicas*. El uso de esta solución ha sido posible porque se sigue haciendo referencia a ellas en el subtítulo 28 con los términos *mujeres* y *niñas*.

Como podemos observar, en la subtitulación de este vídeo se han usado con mayor frecuencia cifras y abreviaturas, ya que de no haber sido así se habrían superado los CPS permitidos. Es cierto que la norma UNE 153010 (2012) establece que se deben escribir en letra los números ordinales y cardinales del cero al diez, pero también afirma que prevalecen las cifras en caso de que la velocidad de locución sea demasiado alta y lo exija.

Por el contrario, de las estrategias de omisión aplicadas podemos resaltar como más frecuentes la eliminación de la conjunción *y* (subtítulos 11 y 47), la eliminación de artículos determinantes (subtítulos 24, 54 y 57) o la eliminación de verbos (subtítulos 28 y 41). Pero también se han eliminado en varios subtítulos elementos lingüísticos que cambiaban lo menos posible la estructura, el contenido y la forma del poema. A este respecto, podríamos destacar el subtítulo 10 en el que se omite el CCT *esta noche*, pues el espectador dispone de información extralingüística que lo sitúa en el contexto, como el momento del día en el que se celebra el evento o las luces oscuras de la sala, y aparece el CCL *aquí* con valor deíctico, por lo que el CCT no es necesario para comprender el mensaje. Además, se excluye también la primera aparición de la perífrasis verbal porque el poeta se autocorrigió y solo es necesaria la opción final.

Otro ejemplo similar es el subtítulo 29, ya que se produce la omisión del núcleo del sujeto *niñas* porque el autor se sigue refiriendo a las *niñas de tiro en la sien* del subtítulo anterior. La utilización de esta estrategia ha provocado la

unión de las dos oraciones, dando lugar a una oración compleja que abarca cinco subtítulos (27-31).

Como ya hemos anticipado, en el TP del poema también nos podemos encontrar figuras retóricas que sí hemos logrado mantener en su mayoría. En los subtítulos 25 y 27 se genera un paralelismo y también entre los versos de los subtítulos 14 (*Hay días insufribles*), 16 (*días víctimas / de negligencias hospitalarias*) y 18 (*Días educados / por camiones cisterna para arder*), que hemos indicado al principio del análisis y que se han podido mantener en su forma literal. Logramos mantener todos los paralelismos, así como las demás figuras que incluyen algunos segmentos mencionados al principio del análisis del poema. Por ejemplo, en los subtítulos 18, 25 y 27 se producen también personificaciones, dado que los *días* presentan propiedades o cualidades humanas. En el primer caso se dota a los días de la cualidad de poder ser educados, en el segundo de la posibilidad de soñar y en el tercero de la posibilidad de pegarse. Si nos fijamos en el subtítulo 16, podemos ver también la presencia de una personificación al otorgarse a los días la cualidad de víctimas.

Otros paralelismos importantes del TP son el que surge entre los subtítulos 55, 56, 57, 59, 61, 62 y también el 63 (*fe en que todo cuanto amo esté*), porque todos comienzan con la estructura *fe en*, y el del subtítulo 67. El primero sí se ha podido conservar en el TM pese a haberse realizado cambios en el contenido, pero no en el segundo, ya que se ha omitido la preposición *en*, que era la que aportaba esta característica al subtítulo.

No obstante, el poema no contiene solo estas figuras retóricas en el TP, sino también comparaciones e hipérboles. En el subtítulo 22 tenemos un claro ejemplo de comparación al afirmar que los domingos *roen los bordes de la paciencia como ratones en torno a trozos de carne muerta*, pero este no es el único. También se produce una comparación entre los subtítulos 45, 46 y 47 (Tabla 7, ver Anexos), que no aparece en la tabla de soluciones, y en otros subtítulos que no han necesitado cambios.

Algunos ejemplos de hipérboles del TP serían los subtítulos 41, 42 y 43 porque se utiliza el *millón* para exagerar la cantidad de las diferentes cosas

mencionadas. Asimismo, como ya hemos indicado, en el subtítulo 56 se crea una hipérbole al emplearse el adverbio *descomunamente* para amplificar el tamaño del rumbo. El primer ejemplo se ha podido conservar la hipérbole tal cual, porque simplemente se han cambiado los números a cifras, pero en el segundo sí se ha producido un ligero cambio al utilizar el adjetivo *enorme* para sustituir el adverbio *descomunamente*, ya que este intensifica mucho más el significado. Sin embargo, sigue habiendo una hipérbole.

#### 4.4. Poema 4

El cuarto poema subtítulo es «Nemini parco-Omnia moriar» de Marçal Font Espí. Marçal Font nació en Badalona en 1980; es licenciado en Teoría de la Literatura y Literatura comparada por la Universidad de Barcelona, especialista en manuscritos medievales y barrocos por el CSIC de Madrid, traductor de novela, ensayo y poesía, regenta su propia librería de libros de segunda mano (Llibreria Fènix) en Badalona, poeta y *slammer*, ganó el PSB en 2011 y 2012 y el Poetry Slam de España en 2012; y es autor de los libros de poesía *Frutos del Desguace* (2013) y *Garbuix* (2014).

Además, con la recitación del «Nemini parco-Omnia moriar» se proclamó ganador del PSB de marzo de 2012. Este poema también se encuentra entre los más populares del PSB, ocupando el cuarto puesto con 29 193 visualizaciones.

Este poema es una reflexión sobre la vida y la muerte. Este razonamiento se produce a través del diálogo entre el poeta y el cráneo de una mujer, al que le recuerda todas las vivencias, logros y dificultades que experimentó en vida. Tras las diferentes apreciaciones que hace sobre la vida de esta mujer (su elegancia, su educación, su trabajo, sus obligaciones, sus viajes, sus conocimientos, sus luchas, sus logros, sus fracasos, etc.) siempre señala que todo muere mediante el verso: *Pero eso también muere*. Con este verso hace énfasis en que todo en la vida muere, en que nada ni nadie se libra de la muerte, en que nada es para siempre.

Además, en los últimos versos el poeta le pregunta a la mujer por lo que les diría a los que aún viven, pero que están cada vez más cerca del lugar en el que ahora se encuentra. En estos versos se vuelve a puntualizar que la muerte

no perdona a nadie y que no es piadosa, de modo que debemos aprovechar el tiempo y vivir la vida porque es corta y solo hay una.

En cuanto a la estructura, se trata de un poema no estrófico que se compone de versos irregulares de arte menor y mayor y en el que predomina la rima asonante. No obstante, también tiene rima consonante en algunos versos como en el verso, *Pero eso también muere*, que se repite seis veces a lo largo del poema, o los versos: «*Se acabó la fiesta*», *pareces decir*. / «*No es mía la respuesta*», *pareces decir*. Asimismo, posee varios versos libres, como en los versos: *ni los Beatles en Abbey Road*, / *ni mucho menos otra antes que tú en el barrio*.

Los desafíos más significativos que presenta este poema son la alta velocidad de locución y el número de caracteres por línea. Según los datos obtenidos tras ejecutar la macro de Word, hemos observado que 50 subtítulos de 62 tienen una velocidad de lectura entre 13-15 cps, lo que equivale al 80,65 %. Si desglosamos los datos, obtenemos los siguientes resultados: 29 subtítulos con una velocidad de lectura de 15 cps (46,77 %), 11 con 14 cps (17,74 %), 10 con 13 cps (16,13 %) y 12 subtítulos con una velocidad inferior a estos tres valores (19,36 %).

A pesar del alto porcentaje de subtítulos con alta velocidad de lectura, solo se han realizado estrategias de reducción en 37 subtítulos (59,68 %). Esto se debe especialmente a que el poeta recita algunos versos de forma más pausada, permitiendo que el subtítulo permanezca el tiempo necesario en pantalla, o a que el número de caracteres es inferior.

Por otro lado, se alcanza un máximo de número de palabras por minuto superior al del vídeo de Dani Orviz y Dante Alarido, pero inferior al de Adriana Bertrán, y un mínimo superior a todos. Por tanto, tenemos un máximo de 221 wpm en el subtítulo 19, que se compone de 10 palabras y tiene una duración de 2,713 s, y un mínimo de 45 wpm en el subtítulo 60, que se corresponde con un efecto sonoro (Tabla 8, ver Anexos), se compone de dos palabras y tiene una duración de 2,656 s. Asimismo, la velocidad media de habla en este caso es de 147 wpm.

Sin embargo, además de estas dificultades, nos encontramos con una elevada presencia de paralelismos sintácticos y de anáforas, que son fundamentales para mantener el estilo, la forma, la musicalidad, la belleza y el dinamismo del poema. Se generan, por ejemplo, tres paralelismos sintácticos principales: los versos que comienzan por el pretérito pluscuamperfecto (subtítulos 3, 4, 8, 15, etc.), los que empiezan por el pretérito perfecto simple (subtítulos 16, 25, 26, 27, etc.) y los versos de los subtítulos 54, 55 y 57 (TP: *que la vida es una, / la dicha es breve y el tiempo...*). Por otro lado, se crean anáforas entre los versos, *Pero eso también muere*, los versos de los subtítulos 18 y 19 al repetirse la estructura sintáctica *la inercia del* y los versos 51, 52, 53 y 56 (Tabla 8, ver Anexos), en los que se repite la estructura sintáctica *pareces decir*. Pero, además de estas dos figuras literarias, se produce un polisíndeton en los versos de los subtítulos 6 y 7, en los que se repite la conjunción *ni*.

A continuación, incluiremos la tabla obtenida a partir del análisis del corpus y procederemos a estudiar el poema.

NÚM. DE SUBTÍTULO	TEXTO DE PARTIDA	SOLUCIÓN (SPS)	ESTRATEGIA
3	<b>Habías sido</b> siempre de las más guapas.	<b>Fuiste</b> siempre de las más guapas.	<b>Condensación:</b> cambio del tiempo verbal.
4	<b>Habías sabido</b> cruzar la calle como nadie,	<b>Sabías</b> cruzar la calle como nadie,	<b>Condensación:</b> cambio del tiempo verbal.
5	con ese disfraz <b>tan tuyo</b> de coquetería <b>ensimismada</b> entre atascos	con ese disfraz de coquetería / <b>sumida</b> entre atascos	<b>Omisión:</b> se elimina el adverbio comparativo «tan» y el pronombre posesivo «tuyo». <b>Condensación:</b> se cambia el adjetivo por un sinónimo más corto.
6	<b>que</b> ni Audrey Hepburn <b>supo tener</b> en Tiffany's,	ni Audrey Hepburn en Tiffany's,	<b>Omisión:</b> se eliminan el pronombre relativo «que» y la semiperífrasis «saber + infinitivo».



7	ni los Beatles en Abbey Road, ni <b>mucho menos</b> otra antes que tú en el barrio.	ni los Beatles en Abbey Road, / ni otra antes que tú en el barrio.	<b>Omisión:</b> se elimina parte de la locución adverbial de negación «ni mucho menos».
8	<b>Habías llevado las</b> mejores galas en <b>los mejores estrenos</b> de las mejores óperas	<b>Tus</b> mejores galas / en <b>los debuts</b> de las mejores óperas,	<b>Condensación:</b> se sustituye el tiempo verbal y el artículo determinante por el determinante posesivo «tus» y se utiliza un sinónimo más corto de «estrenos». <b>Omisión:</b> se elimina el primer adjetivo «mejores».
9	<b>en los teatros mejores de entre los mejores.</b>	<b>en los mejores teatros.</b>	<b>Condensación:</b> se elimina parte de la construcción comparativa y se produce una reformulación.
10	Lucido sobre alfombras rojas <b>de medio mundo.</b>	Lucido sobre alfombras rojas	<b>Omisión:</b> se elimina el complemento del adjetivo.
11	<b>Inspirado</b> a los más grandes <b>poetas, modistas, joyeros y pintores</b> de tu siglo.	<b>y basado</b> en los más grandes / <b>artistas</b> de tu siglo.	<b>Condensación:</b> se añade la conjunción «y» para unir los versos, se utiliza un sinónimo más corto del adjetivo «inspirado» y se hace una generalización al emplear el hiperónimo «artistas» para incluir los hipónimos «poetas, modistas, joyeros y pintores».
15	<b>Habías trabajado</b> doce horas al día.	<b>Trabajaste doce</b> horas al día	<b>Condensación:</b> cambio del tiempo verbal.

16	<b>Cobrate</b> un sueldo de mierda <b>con el que alimentar las ansias de unos</b> hijos consumistas.	<b>con</b> un sueldo de mierda / <b>para agradar a</b> hijos consumistas.	<b>Condensación:</b> se sustituye el verbo por la preposición «con» para unir los versos y reformulación de la proposición subordinada relativa con función de CN, que da lugar a una subordinada adverbial final.
17	Tú y una mujer que no <b>tuviste tiempo siquiera de saber si seguías queriendo todavía.</b>	Tú y una mujer / que <b>no supiste si aún querías.</b>	<b>Condensación:</b> sustitución de la estructura «no tuviste tiempo siquiera de saber» por el pretérito perfecto simple del verbo «saber» en negativa, simplificación de la perífrasis verbal «seguir + gerundio» y uso de sinónimo más corto.
18	La inercia del gris <b>pudo contigo.</b> La inercia del vértigo. <b>La inercia</b> del miedo.	La inercia del gris <b>te pudo.</b> / La inercia del vértigo, <b>del miedo.</b>	<b>Condensación:</b> se sustituye el pronombre personal «contigo» por el pronombre átono «te» y se elimina parte repetitiva, «la inercia», del núcleo del sintagma nominal.
19	<b>La inercia</b> del pan para hoy y el pan <b>también</b> para mañana;	<b>La</b> del pan para hoy / y el pan para mañana,	<b>Condensación:</b> se sustituye el núcleo del sintagma nominal por el artículo determinante «la» por tratarse de una repetición. <b>Omisión:</b> se elimina el adverbio «también».
20	del pan <b>nuestro</b> de cada día;	del pan de cada día,	<b>Omisión:</b> se elimina el pronombre posesivo.
21	<b>del</b> pan debajo del brazo; <b>del</b> circo y <b>del</b> pan.	pan debajo del brazo, / circo y pan.	<b>Omisión:</b> se elimina la contracción de la preposición «de» y el artículo «el».

25	<b>Habías llegado</b> donde nadie antes había llegado. Hollaste desiertos, tarteras,	<b>Llegaste</b> donde nadie antes llegó. / Hollaste desiertos, tarteras,	<b>Condensación:</b> cambio del tiempo verbal.
26	junglas y ciudades. Miraste <b>a los ojos a</b> Leviatán,	junglas y ciudades. / Miraste <b>a</b> Leviatán,	<b>Omisión:</b> se elimina el CCL.
27	acariciaste <b>con la mano</b> a Behemot y domaste al basilisco <b>con tu inquietud de siempre</b> más allá.	acariciaste a Behemot y domaste / al basilisco <b>con deseo</b> de más allá.	<b>Omisión:</b> se elimina el CCI, el adjetivo posesivo «tu» y el adverbio de tiempo «siempre». <b>Condensación:</b> se utiliza un sinónimo más corto de «inquietud».
28	Completaste la cartografía <b>última</b> de todos los paisajes.	Completaste la cartografía / de los paisajes.	<b>Omisión:</b> se elimina el adjetivo «última» que indica que es la cartografía definitiva.
30	<b>Habías alcanzado</b> los arcanos.	<b>Alcanzaste</b> a los arcanos.	<b>Condensación:</b> cambio del tiempo verbal.
31	Estudiaste los misterios <b>emulando a</b> Fausto y al Diablo.	Estudiaste los misterios / <b>a lo</b> Fausto y Diablo.	<b>Condensación:</b> se sustituye el gerundio por el artículo determinante «lo», que da lugar a una locución adverbial.
32	<b>Viajaste por los siete mares del saber</b> , las nueve puertas del averno,	<b>Recorriste los 7 mares</b> , / las <b>9</b> puertas del Averno,	<b>Condensación:</b> se utiliza un verbo más corto y uso de cifras. <b>Omisión:</b> se elimina el CN de «mares».
33	los <b>doce</b> envites del tiempo y <b>el uno y solo</b> camino angosto <b>hacia el</b> cielo.	los <b>12</b> envites del tiempo / y el camino angosto <b>al</b> cielo.	<b>Condensación:</b> uso de cifras y sustitución de la estructura «preposición + artículo» determinante por contracción «al» (opción más corta). <b>Omisión:</b> se elimina la locución adjetival.
34	Leíste <b>todos</b> los nombres de dios en el viento.	Leíste los nombres de dios / en el viento.	<b>Omisión:</b> se elimina el adjetivo indefinido «todos».
36	<b>Habías ganado</b> la gloria del héroe.	<b>Ganaste</b> la gloria del héroe	<b>Condensación:</b> cambio del tiempo verbal.

37	<b>Libraste batallas</b> sin perder espadas, fusiles, granadas ni estribos.	sin perder espadas, / fusiles, granadas, estribos.	<b>Omisión:</b> se eliminan el verbo y el CD.
38	<b>Honor del</b> guerrero fiel a la muerte:	<b>Guerrero</b> fiel a la muerte:	<b>Omisión:</b> se eliminan el núcleo y la contracción «del» del sintagma nominal.
39	respeto al vencido, amor al débil y furia <b>en el gatillo del objetivo.</b>	respeto al vencido, amor al débil / y furia <b>del gatillo.</b>	<b>Condensación:</b> se sustituye el CCL por un CN.
40	Grabaste <b>con fuego</b> tu nombre en la historia. Pero eso también muere.	Grabaste tu nombre en la historia. / Pero eso también muere.	<b>Omisión:</b> se elimina el CCI.
41	<b>Habías sido</b> escoria entre escoria. Maestro en todos los vicios.	<b>Fuiste</b> escoria entre escoria. / Maestro en todos los vicios.	<b>Condensación:</b> cambio del tiempo verbal.
42	Aullaste a <b>la Luna la</b> angustia <b>y luego al Sol la</b> miseria	Aullaste a Luna angustia, / a Sol miseria	<b>Omisión:</b> se eliminan los artículos determinantes y el adverbio. <b>Condensación:</b> se sustituye la conjunción «y» por una coma.
43	<b>y luego al fluorescente de tu</b> celda acolchada la agonía lúcida del marginado.	<b>y a tu celda acolchada</b> / la agonía lúcida del marginado.	<b>Omisión:</b> se elimina el adverbio y el núcleo del CI.
50	<b>porque</b> siempre está más cerca para nosotros donde ahora te encuentras?	siempre está más cerca de nosotros, / donde ahora te encuentras?	<b>Omisión:</b> se elimina la conjunción causal.
53	<b>Pareces decir,</b> "de haberla, es vuestra."	"De haberla, es vuestra".	<b>Omisión:</b> se elimina la semiperífrasis.
54	<b>Que</b> la muerte no es solución, <b>sino un</b> game over brutal y frustrante.	"La muerte no es solución, / <b>es</b> 'game over' atroz y frustrante.	<b>Omisión:</b> se elimina el pronombre relativo. <b>Condensación:</b> se sustituye la conjunción adversativa y el artículo indeterminado por el presente de indicativo del verbo «ser».

55	<b>Que la muerte</b> es ciega, no tiene piedad y solo te aparta."	Es ciega, no tiene piedad / y solo te aparta".	<b>Condensación:</b> se elimina la estructura sintáctica repetida «que la muerte».
----	---	--	--

Tabla 4. Soluciones del poema 4

De acuerdo con los resultados de la tabla, se ha utilizado la condensación en 15 subtítulos (40,54 %), la omisión en 14 subtítulos (37,84 %) y la combinación de ambas en ocho (21,62 %). En este caso también hemos obtenido un porcentaje mayor de uso de la condensación que de la omisión.

Entre las soluciones más destacadas de la condensación sobresalen el cambio de los tiempos verbales compuestos a simples (subtítulos 3, 4, 8, 15, 25, 36 y 41), la sustitución de palabras o locuciones largas por otras más cortas (subtítulos 5, 8, 11, 18, 27, 32 o 33). Pero también se han utilizado cifras como, por ejemplo, en los subtítulos 32 (*Recorriste los 7 mares, / las 9 puertas del Averno*) y 33 (*los 12 envites del tiempo*).

Otros ejemplos interesantes de condensación son los subtítulos 18, en el que se elimina la estructura *la inercia* que se repite y el 19, en el que se sustituye esta misma parte del sintagma nominal por el artículo determinante *la*, ya que se repite y se sobreentiende que la información hace referencia a la misma. No obstante, esta supresión afecta considerablemente a la anáfora que se crea entre los versos originales de los subtítulos 18 y 19. Por consiguiente, la anáfora se mantiene solo en los dos primeros versos, que se corresponden con el subtítulo 18 (***La inercia** del gris te pudo. / **La inercia** del vértigo, del miedo*).

Asimismo, en el subtítulo 55 se omite la estructura sintáctica *que la muerte*, que aparece también en el subtítulo 54. Si nos fijamos en los resultados de la tabla, se han realizado cambios en ambos subtítulos y en ninguno se ha mantenido la estructura sintáctica repetitiva que generaba el paralelismo entre estos subtítulos y el subtítulo 57, que mencionamos al principio del análisis del poema.

En cuanto a las estrategias de omisión, se han aplicado principalmente la supresión de estructuras sintácticas o términos que tienen sobre todo carácter enfático como en los subtítulos 20 (TP: *del pan **nuestro** de cada día*), en el que se omite el pronombre posesivo *nuestro*, o el 27 (TP: *acariciaste con la mano a Behemot y domaste al basilisco con **tu** inquietud de **siempre** más allá*), en el que

se omite el adjetivo posesivo que vuelve a especificar a quién nos referimos y el adverbio de tiempo *siempre* usado para hacer referencia a la frecuencia con la que la mujer experimenta esa inquietud. En este último subtítulo, podemos destacar también la omisión del CCI *con la mano*, porque el verbo acariciar incluye esta indicación de forma implícita. Ocurre algo parecido en el subtítulo 26 (TP: *Miraste **a los ojos** a Leviatán*), pues se prescinde del CCL *a los ojos*. Aunque es cierto que se pierde la especificación sobre el lugar al que dirige la mirada, no afecta en su totalidad a la comprensión del mensaje porque los ojos de Leviatán destacan por ser deslumbrantes y, por tanto, es donde va a dirigirse la mirada.

Además, cabe mencionar que no se ha podido mantener la forma del paralelismo creado por la repetición del pretérito pluscuamperfecto, ya que hemos tenido que cambiar este tiempo verbal por otra forma simple como, por ejemplo, el pretérito perfecto simple. Por consiguiente, los versos en los que se haya realizado la sustitución por este tiempo verbal (subtítulos 3, 15, 25, 30, 36 y 41) en la versión final se unen al paralelismo sintáctico que se produce en los versos que comienzan por el pretérito perfecto simple. No obstante, pese a la adición de todos estos versos a este paralelismo, se han generado cambios en su forma inicial, dado que los versos de los subtítulos 16 y 37 dejan de formar parte del mismo. Esto se debe a que en ambos se han eliminado los verbos.

Por último, el polisíndeton existente en los versos de los subtítulos 6 (***ni** Audrey Hepburn en Tiffany's,*) y 7 (***ni** los Beatles en Abbey Road, / **ni** otra antes que tú en el barrio*) sí se ha logrado mantener porque se mantiene la conjunción repetitiva *ni*.

## 5. Síntesis de resultados y conclusiones

Una vez finalizado el análisis hemos podido comprobar que el desafío principal de estos vídeos es la velocidad de locución de los poetas. Esto se debe sobre todo a las características que definen el Poetry Slam: la disposición de solo tres minutos para que los poetas interpreten su poema, a la inmediatez, la improvisación y la emotividad. Estos rasgos son muy importantes, ya que, además de tener un efecto en nuestra velocidad de habla y la forma de expresarnos, alteran en ocasiones el texto del poema original del que parte la recitación y dan lugar a autocorrecciones, titubeos y una mayor gesticulación. Todos estos aspectos se deben tener en cuenta siempre para realizar una labor de subtitulación óptima.

Asimismo, podemos confirmar la existencia de este reto gracias a los datos contabilizados durante el análisis de las velocidades de lectura con la macro de Word. Como podemos observar en la gráfica (Figura 9), todos los poemas han alcanzado el límite máximo de velocidad de lectura (15 cps) en gran parte de los subtítulos. No obstante, el segundo poema presenta el mayor porcentaje en cuanto a velocidad de lectura inferior a los 13 cps con respecto a los demás poemas. Por tanto, cabría decir que, en cuanto a su velocidad de lectura, es el poema más accesible de los cuatro.

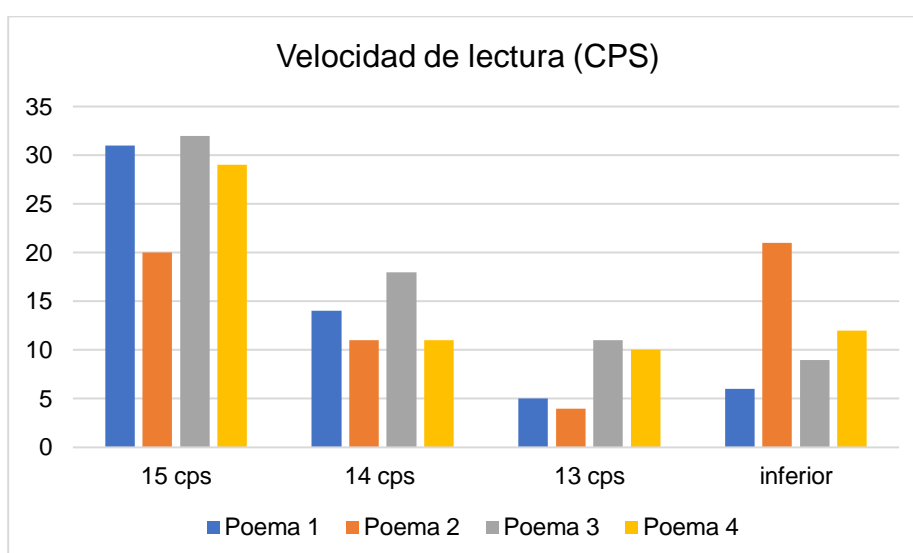


Figura 9. Resultados velocidad de lectura (CPS)

Los poemas que poseen la velocidad de lectura más alta son, por orden, el primero, el tercero y el cuarto. El primero cuenta con 50 subtítulos que oscilan

entre los 13 y 15 cps de un total de 56 subtítulo, mientras que el tercero cuenta con 61 de 70 y el cuarto con 50 de 62. De acuerdo con estos resultados, el cuarto vídeo es el segundo con más subtítulos con velocidad de lectura inferior a este intervalo.

Por otro lado, si comparamos las velocidades de lectura máximas expresadas en palabras por minuto, solo el primer poema tiene una velocidad máxima inferior a las 200 wpm (Figura 10). En cambio, los demás superan esta velocidad, alcanzando el máximo de 226 wpm (Poema 2). Como podemos observar, estas velocidades son muy superiores al intervalo 140-150 wpm, que indicamos como el equivalente a una velocidad de lectura cómoda.

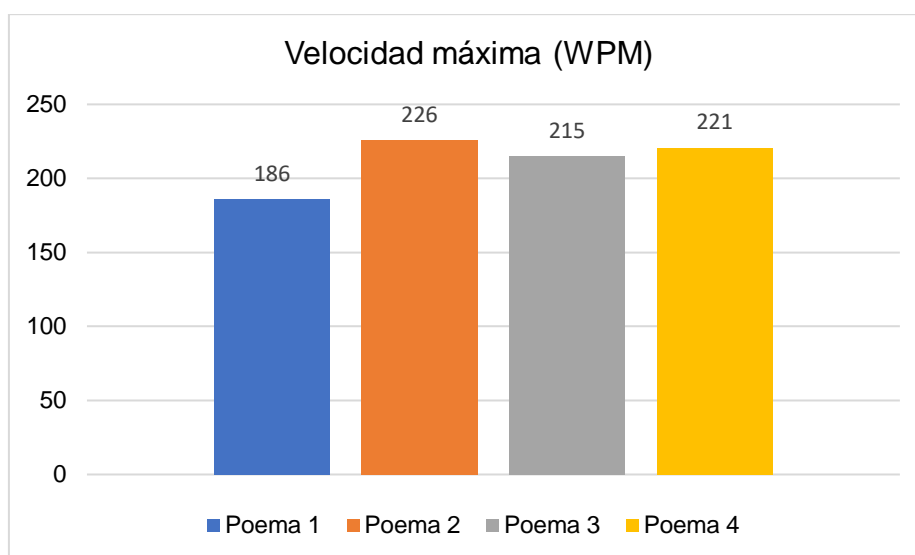


Figura 10. Velocidad máxima alcanzada en WPM

Las velocidades de habla en los vídeos analizados son siempre superiores a las 120 wpm (Figura 11). Si cogemos de referencia las velocidades promedio de habla en textos audiovisuales que menciona Arias-Badia (2020, p. 135) para algunas series de televisión, podemos observar que el segundo poema (146 wpm), el tercero (160 wpm) y el cuarto (147 wpm) superan las velocidades de series recientes con altas audiencias como *Dexter* (98 wpm) o *El mentalista* (129 wpm). Así, los resultados obtenidos confirman la alta velocidad de locución causada, sobre todo, por la espontaneidad del texto y el límite de tiempo del que dispone el orador. Estas causas implican que el poeta pronuncie más palabras por minuto y haga pausas más cortas entre los versos. De modo que el tiempo de aparición de los subtítulos en pantalla disminuye y, por tanto, aumenta la velocidad de lectura.



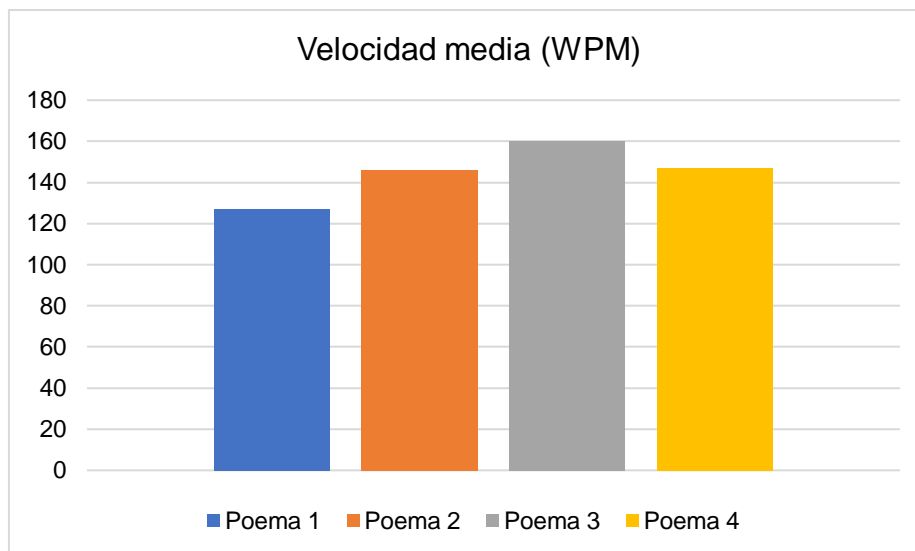


Figura 11. Velocidad media de habla en WPM

Aunque el tercer poema tenga una velocidad media de locución alta, se han aplicado menos estrategias de reducción que en el primero. Según los resultados de la gráfica (Figura 12), en este poema solo se han realizado cambios en 36 subtítulos de 70 (51,43 %), mientras que en el primero se han alcanzado los 44 subtítulos de 56 (78,57 %). Por otra parte, el segundo poema es el que menos cambios ha necesitado, dado que solo se han reducido 20 subtítulos de 56 (35,71 %). De modo que este último es el que conserva mayor literalidad.

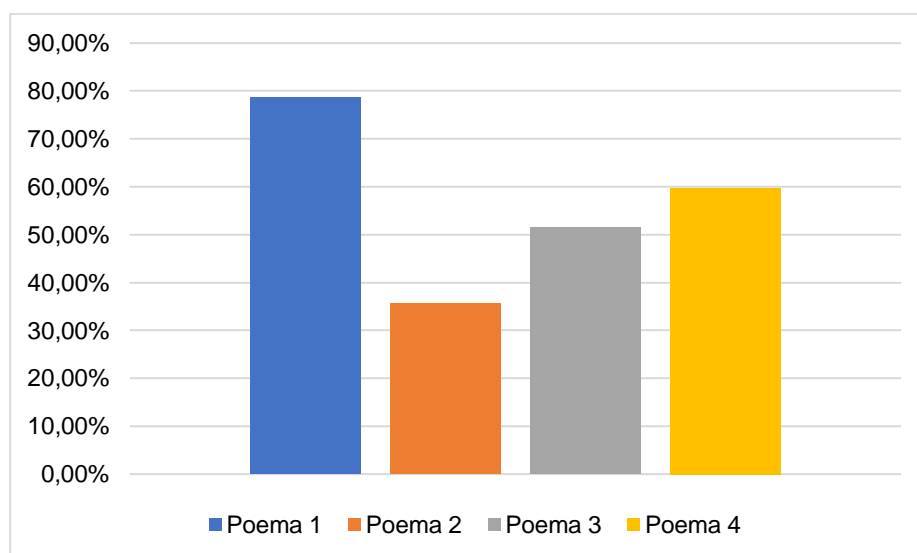


Figura 12. Subtítulos reducidos

De acuerdo con lo indicado en el apartado anterior, la velocidad de locución y el número de caracteres no son las únicas dificultades que presentan estos poemas, pues algunos poseen una rima marcada o incluyen figuras

literarias (paralelismos, polisíndeton, anáforas, hipérbolos, etc.), que son características de este género textual. A este respecto, el poema más significativo o el que más desafíos ha presentado, es el primero, «Historia ibérica espídica», ya que posee una rima consonante muy marcada creada por palabras esdrújulas y diversas figuras literarias. Por tanto, el poema contiene un elevado número de esdrújulas, tipo de palabras que incrementan considerablemente el número de caracteres por línea de subtítulo y la velocidad de lectura. De modo que este rasgo es uno de los que más ha condicionado el número total de subtítulos reducidos. Como ya hemos mencionado en el análisis del poema, no hemos logrado mantener la rima intacta porque de haber sido así, no habríamos cumplido con los criterios de SPS.

Asimismo, el poema presenta varios paralelismos, cuya estructura inicial ha variado en el producto final, o polisíndeton y anáforas, que no se han podido conservar, pero que han dado lugar a otras figuras retóricas como el asíndeton y la elipsis.

Por consiguiente, consideramos que, de los cuatro poemas, el primero ha sido el más difícil de subtitar y el que más tiempo nos ha llevado, tanto el proceso de subtitulado como de revisión. Esto no se debe solo a los desafíos del poema, sino también a que no estábamos acostumbrados a subtitular este tipo de texto.

En lo que respecta a las soluciones obtenidas (Figura 13), podemos afirmar que en el primer poema destaca el uso de la combinación de ambas formas de reducción, mientras que en los demás predomina el uso de la condensación. Además, en el primero es en el que más se ha empleado la omisión, estrategia de reducción que tiene que emplearse siempre con mucho cuidado para evitar que se pierda información relevante para la comprensión del mensaje.

Estos datos son muy interesantes porque se puede observar cómo en el primer poema la alta velocidad de lectura y el incremento del número de caracteres debido al uso de las esdrújulas para crear la rima son los causantes del alto porcentaje de cambios producidos y de la falta de literalidad.

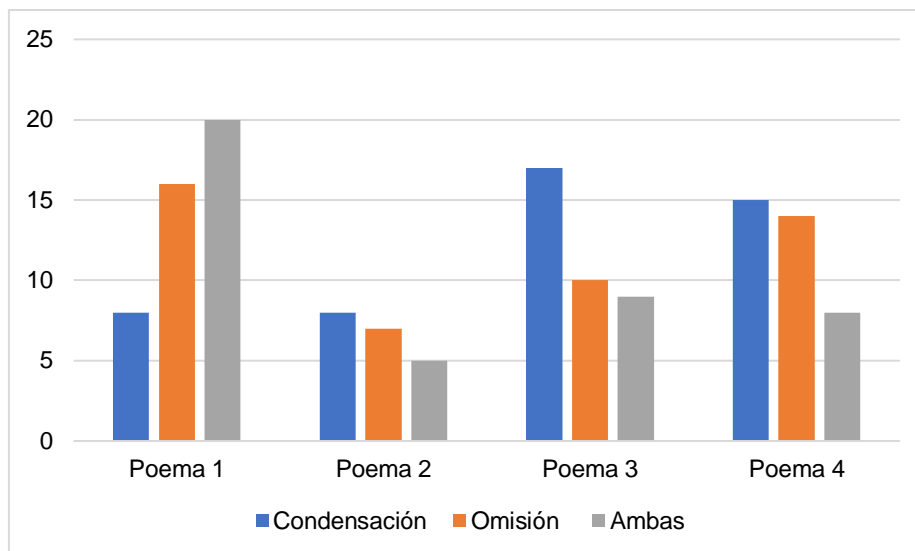


Figura 13. Tipos de reducción predominante

Si comparamos los resultados totales de cada tipo de solución (Figura 14), se puede determinar que en general la solución que más se produce es la condensación, ya que tiene lugar en 48 subtítulos (35 %), mientras que la omisión se da en 47 subtítulos (34 %) y la combinación de ambas en 42 (31 %).

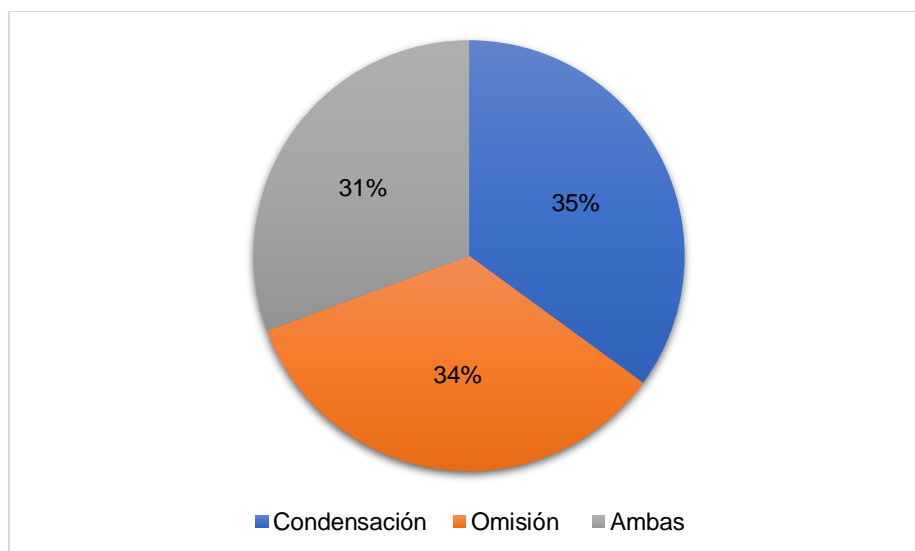


Figura 14. Tipos de soluciones o estrategias

Pese a que sobresalga la condensación, tenemos un porcentaje muy alto de subtítulos en los que predomina la omisión. Este dato es muy importante porque, aunque hayamos intentado evitar aplicar algunas estrategias de omisión para no perder la esencia de los poemas y la forma de expresarse de los poetas, los retos que presentan los TP, nos han limitado en gran medida a la hora de optar por otras estrategias.

En conclusión, consideramos que es necesario profundizar en el estudio sobre el SPS de este género textual y las soluciones más efectivas para conseguir subtítulos cada vez más literales, tanto en contenido como en forma, para asegurar el acceso de todas las personas a estos poemas y para dar mayor visibilidad a la poesía escénica del momento. Recordemos también que el *slam* está en auge y, por consiguiente, la cantidad de material audiovisual relacionado está aumentando. Además, el contenido de estos poemas no solo entretiene a los espectadores, sino que también difunden los aspectos lingüísticos de la lengua y culturales. De modo que la necesidad de subtitulación y traducción de estos poemas para llegar a más público se está acrecentando, justificando así la gran necesidad de investigación del comportamiento de los traductores ante las limitaciones del tipo de texto y la modalidad de traducción.

Asimismo, creemos que sería interesante llevar a cabo un estudio sobre los subtítulos automáticos que ofrece la plataforma de YouTube para determinar si transmiten el mensaje y si cumplen con las necesidades del público, así como sobre el subtítulo interlingüístico ES>EN, que permitiría divulgar estos poemas a nivel internacional.

Por último, dado que el *slam* destaca por la improvisación, la rapidez de locución y el carácter momentáneo, pensamos que la subtitulación en directo podría ser también una línea de investigación futura. Del mismo modo, habría que abordar la traducción inter e intralingüística del *slam* en eventos en línea como los que se están llevando a cabo ahora por el confinamiento. De esta manera, podríamos mejorar las soluciones rudimentarias que hay hasta ahora (un powerpoint con texto estático que tapa la cara del poeta, por ejemplo).

## 6. Bibliografía

AENOR. (2012). *Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva*. Recuperado de [https://ouad.unizar.es/sites/ouad.unizar.es/files/users/ouad/UNE\\_153010\\_2012.pdf](https://ouad.unizar.es/sites/ouad.unizar.es/files/users/ouad/UNE_153010_2012.pdf)

Agulló, B. (2020). El paradigma actual de la subtitulación: cambios en la distribución de contenido, nuevos hábitos de consumo y avances tecnológicos. *La Linterna del Traductor*, 20, 53-61.

Arias-Badia, B. (2020). *Subtitling Television Series: A Corpus-Driven Study of Police Procedurals*. Oxford: Peter Lang.

Arnáiz-Uzquiza, V. (2012). Los parámetros que identifican el subtitulado para sordos. Análisis y clasificación. *MonTI*, 4, 103-132. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/2651/265125413005.pdf>

Associació Red927. (2019). Poetry Slam Barcelona. Recuperado de <https://www.barcelonapoetryslam.com/p>

Bestard, J. (2019). *Polítiques d'accessibilitat cultural a Catalunya*. (Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, Cataluña). Recuperado de <https://www.tdx.cat/handle/10803/667972#page=1>

Chaume, F. (2013). Panorámica de la investigación para el doblaje. *TRANS: revista de traductología*, 17, 13-34. Recuperado de [http://www.trans.uma.es/trans\\_17/Trans17\\_013-034.pdf](http://www.trans.uma.es/trans_17/Trans17_013-034.pdf)

Chessa, A. (2018). O Captain! My Captain! Unas pautas para la traducción audiovisual de poesía. *La Linterna del Traductor*, 17, 65-74.

Díaz Cintas, J. (2007). Por una preparación de calidad en accesibilidad audiovisual. *TRANS: revista de traductología*, 11, 45-60. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2306640>

Díaz Cintas, J. y Remael, A. (2014). *Audiovisual Translation: Subtitling*. London and New York: Routledge.

Doce, J. (2007). Poesía en Traducción. En J. Doce. (Ed.), *Poesía en Traducción* (pp. 241-266). Madrid: Consorcio del Círculo de Bellas Artes.

Donat, B. (2014, julio 3). 'Poetry slams', la fiesta oral de la poesía. *Culturplaza*. Recuperado 1 junio 2020, de <http://epoca1.valenciaplaza.com/ver/134858/poetry-slam-fiesta-oral.html>

Forchini, P. (2012). *Movie language revisited: evidence from multidimensional analysis and corpora*. New York: Peter Lang.

García, F. (1993). Traducción de poesía y traducción poética. En M. Raders y J. Sevilla. *III Encuentros Complutenses en torno a la Traducción* (pp. 115-135). Madrid: EDICLÁS. Recuperado de [https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/encuentros\\_iii/12\\_garcia.pdf](https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/encuentros_iii/12_garcia.pdf)

Giovanni, E., Orero, P. y Agost, R. (2012). Multidisciplinarietat en Traducció audiovisual. *MonTi*, 4, 23-37. Recuperado de <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/monti/article/view/1584>

Jakobson, R. (1959). On linguistic aspects of Translation. En R. Brower. *On Translation* (pp. 232-239). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Ley General 1/2013, de 29 de noviembre, de derechos de las personas con discapacidad y de su inclusión social. *Boletín Oficial del Estado*, 289, de 3 de diciembre de 2013, 95635 a 95673. Recuperado de <https://www.boe.es/buscar/pdf/2013/BOE-A-2013-12632-consolidado.pdf>

Ley Orgánica 13/2014, de 30 de octubre, de accesibilidad. *Boletín Oficial del Estado*, 281, de 20 de noviembre de 2014, 94762 a 94805. Recuperado de <https://www.boe.es/buscar/pdf/2014/BOE-A-2014-11992-consolidado.pdf>

Mangiron, C. y O'Hagan, M. (2006). Game Localisation: Unleashing Imagination with 'Restricted' Translation. *The Journal of Specialised Translation*, 6, 10-21.

Martí-Ferriol, J. L. (2012). Velocidades de lectura de subtítulos en alemán y español de películas norteamericanas: estudio de caso. *Estudios de Traducción*, 2, 47-60.

Matamala, A. (2019). *Accessibilitat i traducció audiovisual*. Vic: Eumo.

Orrego, D. (2013). Avance de la traducción audiovisual desde los inicios hasta la era digital. *Mutatis Mutandis: Revista Latinoamericana de Traducción*, 6(2), 297-320.

Orviz, D. (2020, mayo 23). *El Sentido De La Birra - #72 Dani Orviz* [Vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=2bNyd2Yswuw>

Pereira, A. (2005). El subtulado para sordos: el estado de la cuestión en España. *Quaderns: revista de traducció*, 12, 161-172. Recuperado de <https://ddd.uab.cat/record/2641?ln=ca>

Phillips, A. (2018, noviembre 11). Lo último en poesía se llama Poetry Slam y cada día suma más seguidores. *La Vanguardia*. Recuperado 1 junio 2020, de <https://www.lavanguardia.com/cultura/20181111/452762010197/lo-ultimo-en-poesia-se-llama-poetry-slam-y-cada-dia-suma-mas-seguidores.html>

Real Academia Española. (2014). Poesía. En *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.), [versión en línea]. Recuperado de <https://dle.rae.es/poes%C3%ADa>

Roales, A. (2017). *Técnicas para la Traducción Audiovisual: subtitulación*. Madrid: Escolar y Mayo Editores S.L.

Sánchez, A. (2019, octubre 24). Combates de boxeo poéticos en Barcelona. *elPeriódico*. Recuperado 1 junio 2020, de <https://www.elperiodico.com/es/barcelona/20191024/combates-boxeo-poeticos-5-asaltos-almazen-poetry-slam-barcelona-7697823>

Toda, F. (2005). Subtitulado y doblaje: traducción especial(izada). *Quaderns: revista de traducció*, 12, 119-132.

Zabalbeascoa, P. (2000). From Techniques of Translation to Types of Solutions. En A. Beeby et al. (Ed.), *Investigating Translation* (pp. 117-127). John Benjamins.

Zabalbeascoa, P. (2008). The nature of the audiovisual text and its parameters. En J. Díaz Cintas. (Ed.), *The Didactics of Audiovisual Translation* (pp. 21-37). John Benjamins.

## Anexos

«Historia ibérica espídica»			
NÚM. DE SUBTÍTULO	TEXTO DE PARTIDA	SOLUCIÓN (SPS)	ESTRATEGIA
18	Yo a un cráneo.	¡Tiempos fantásticos para la lírica!	
21	Se lo digo a un cráneo.	¡Toma ganancias estratosféricas!	
31	(Risas)	(Risas)	
35	"Spain is typical, Spain is topical". ¡Bum demográfico! ¡Viento apertórico	"Spain is typical, Spain is topical". / ¡Bum demográfico! ¡Viento apertórico	
36	Traen lo calórico a las costas las sicalípticas suecas magníficas.	Traen lo calórico a las costas / las sicalípticas suecas magníficas.	
43	Pufos históricos, vidas de empréstito.	Pufos históricos, / vidas de empréstito.	
44	Bum urbanístico, crack urbanístico, crack económico.	Bum urbanístico, crack urbanístico, / crack económico.	
45	Muerte de clínicas, cierre de fábricas.	Muerte de clínicas, / cierre de fábricas.	
54	Gracias. / (Gritos y silbidos)	Gracias. / (Gritos y silbidos)	
55	(Música)	(Música)	
56	Dani Orviz.	Dani Orviz.	

Tabla 5. Subtítulos sin cambios (poema 1)

«Carta a una misma a los 15 años»			
NÚM. DE SUBTÍTULO	TEXTO DE PARTIDA	SOLUCIÓN (SPS)	ESTRATEGIA
1	(Música electrónica)	(Música electrónica)	
2	Ahora que te doblo la edad	Ahora que te doblo la edad	
3	y triplico el amor hacia ti misma,	y triplico el amor hacia ti misma,	
4	que me he sentado a tomar té / tantas tardes	que me he sentado a tomar té / tantas tardes	
5	con los mismos monstruos que a ti	con los mismos monstruos que a ti	
6	te paralizan, te escribo	te paralizan, te escribo	
10	la urgencia antigua de comprenderlo todo,	la urgencia antigua / de comprenderlo todo,	
11	y esa tenaz necesidad de aprobación	y esa tenaz necesidad de aprobación	



14	(Risas)	(Risas)	
15	Conjugarás "deber" como el auxiliar de todos los verbos,	Conjugarás "deber" / como el auxiliar de todos los verbos,	
16	y "estar" se confundirá con "ser".	y "estar" se confundirá con "ser".	
18	y vivirás en el hiato	y vivirás en el hiato	
19	entre lo que te dicen ser y lo que eres,	entre lo que te dicen ser / y lo que eres,	
20	por amor a una tribu que no te protege	por amor a una tribu que no te protege	
21	porque no te ve.	porque no te ve.	
22	Envidiarás a la gente normal,	Envidiarás a la gente normal,	
23	que pertenece.	que pertenece.	
29	Y tú aún no sabes hacer ese "copy-paste"	Y tú aún no sabes hacer / ese "copy-paste"	
30	de sus conversaciones de aire, hinchadas como balones;	de sus conversaciones de aire, / hinchadas como balones;	
32	la calle en verde, cuando no pasan coches.	la calle en verde, / cuando no pasan coches.	
33	Tenía que contarte que fuera de su hotel	Tenía que contarte / que fuera de su hotel	
34	no hay un foso de dragones y ostracismo;	no hay un foso de dragones / y ostracismo;	
40	que el idioma que hablamos	que el idioma que hablamos	
41	lo entienden tantos	lo entienden tantos	
42	y tantas.	y tantas.	
43	Te prometo, Adriana,	Te prometo, Adriana,	
45	serena y clara.	serena y clara.	
49	Porque aún no hemos llegado.	Porque aún no hemos llegado.	
50	Nos separan 5745 días	Nos separan 5745 días	
51	y te he amado en cada uno	y te he amado en cada uno	
52	casi tanto	casi tanto	
53	como sé que todas las Adrianas del futuro	como sé / que todas las Adrianas del futuro	
54	nos están amando.	nos están amando.	
55	(Aplausos y gritos)	(Aplausos y gritos)	
56	(Música) / Adriana Bertrán.	(Música) / Adriana Bertrán.	

Tabla 6. Subtítulos sin cambios (poema 2)

«Siete millones»			
NÚM. DE SUBTÍTULO	TEXTO DE PARTIDA	SOLUCIÓN (SPS)	ESTRATEGIA
1	(MUJER) Dante, quiero un hijo tuyo. / (Risas)	(MUJER) Dante, quiero un hijo tuyo. / (Risas)	
2	Lo siento, en otra vida. / (Risas)	Lo siento, en otra vida. / (Risas)	
3	Ya tengo mi pelirroja.	Ya tengo mi pelirroja.	
4	(MUJER) Eso. / (Aplausos y gritos)	(MUJER) Eso. / (Aplausos y gritos)	
5	Vamos a ver.	Vamos a ver.	
13	Y ahora para tener las manos libres.	Y ahora para tener las manos libres.	
14	Hay días insufribles.	Hay días insufribles.	
15	Días como uñas en pizarras y rastrillos en gargantas,	Días como uñas en pizarras / y rastrillos en gargantas,	
16	días víctimas de negligencias hospitalarias	días víctimas / de negligencias hospitalarias	
17	adoptados por padres dolor de muelas y madres de jaqueca y paracetamol.	adoptados por padres dolor de muelas / y madres de jaqueca y paracetamol.	
20	Y de todos,	Y de todos,	
21	los domingos son lo peor.	los domingos son lo peor.	
30	acaban matando realmente bien:	acaban matando realmente bien:	
31	armas de destrucción masiva.	armas de destrucción masiva.	
32	Pero pese a todo,	Pero pese a todo,	
34	saben cómo besar a un cristo clavado en una cruz de miel.	saben cómo besar a un cristo / clavado en una cruz de miel.	
35	Marías Magdalenas tiernas y afiladas como bizcochos de zarza	Marías Magdalenas tiernas y afiladas / como bizcochos de zarza	
37	Pero todas ellas,	Pero todas ellas,	
38	como todos esos días y como todo en esta vida, pasa.	como todos esos días / y como todo en esta vida, pasa.	
40	como sobre un millón de gatos de alfiler.	como sobre / un millón de gatos de alfiler.	

47	un inapagable ¡ya no queda nada que perder!	un inapagable / ¡ya no queda nada que perder!	
48	Y como un hombre plaga	Y como un hombre plaga	
50	y como un Salomón en llamas negras de queroseno	y como un Salomón en llamas / negras de queroseno	
51	incendiar de luz el cielo	incendiar de luz el cielo	
52	y como un hombre plano,	y como un hombre plano,	
53	y como un ciempiés mecánico,	y como un ciempiés mecánico,	
63	fe en que todo cuanto amo esté,	fe en que todo cuanto amo esté,	
64	por esta vez, madre, de mi lado.	por esta vez, madre, de mi lado.	
65	Condenamos en nombre de la Paz	Condenamos en nombre de la Paz	
66	a fanáticos armados en nombre de Dios.	a fanáticos armados / en nombre de Dios.	
68	que hay menos diferencias entre ellos y yo.	que hay menos diferencias / entre ellos y yo.	
69	(Aplausos y gritos)	(Aplausos y gritos)	
70	(PRESENTADOR) ¡Dante Alarido!	(PRESENTADOR) ¡Dante Alarido!	

Tabla 7. Subtítulos sin cambios (poema 3)

«Nemini parco-Omnia moriar»			
NÚM. DE SUBTÍTULO	TEXTO DE PARTIDA	SOLUCIÓN (SPS)	ESTRATEGIA
1	Yo a un cráneo.	Yo a un cráneo.	
2	Se lo digo a un cráneo.	Se lo digo a un cráneo.	
12	Fuiste foco y reflejo de las artes magnas.	Fuiste foco / y reflejo de las artes magnas.	
13	Pero eso	Pero eso	
14	también muere.	también muere.	
22	La inercia del pan con pan de los tontos.	La inercia del pan / con pan de los tontos.	
23	Pero eso	Pero eso	
24	también muere.	también muere.	
29	Pero eso, también muere.	Pero eso, también muere.	

35	Pero eso también muere.	Pero eso también muere.	
44	Caíste más bajo que nadie.	Caíste más bajo que nadie.	
45	Fracasaste siempre otra vez. Fracasaste siempre mejor.	Fracasaste siempre otra vez. / Fracasaste siempre mejor.	
46	Pero eso también muere.	Pero eso también muere.	
47	Dime,	Dime,	
48	¿qué les dirías ahora a quienes viven?	¿qué les dirías ahora / a quienes viven?	
49	¿Qué nos dirías desde ese más acá	¿Qué nos dirías desde ese más acá,	
51	Pero ya no hablas. "Se acabó la fiesta", parece decir.	Pero ya no hablas. / "Se acabó la fiesta", parece decir.	
52	"No es mía la respuesta", parece decir.	"No es mía la respuesta", / parece decir.	
56	Pareces decir, con tu macabro silencio,	Pareces decir, / con tu macabro silencio,	
57	"que la vida es una, la dicha es breve y el tiempo	"que la vida es una, / la dicha es breve y el tiempo...	
58	el tiempo escapa."	el tiempo escapa".	
59	(Aplausos y gritos)	(Aplausos y gritos)	
60	(Música electrónica)	(Música electrónica)	
61	(PRESENTADOR) ¿Qué decir? / Es Marçal Font.	(PRESENTADOR) ¿Qué decir? / Es Marçal Font.	
62	(HOMBRE) Bravo, maestro.	(HOMBRE) Bravo, maestro.	

Tabla 8. Subtítulos sin cambios (poema 4)