


La adaptación como producto multimodal: el caso de *Babylon Berlin*

Sandra Romero Valdivia
Universidad de Málaga 

<https://dx.doi.org/10.5209/estr.104459>

Recibido: 16 de agosto de 2025 / Revisado: 13 de octubre de 2025 / Aceptado: 29 de octubre de 2025

Resumen. La multimodalidad es un campo de estudio en auge dentro de los estudios de la traducción audiovisual, pues permite el análisis de todos los componentes lingüísticos y no lingüísticos, que son característicos de los productos audiovisuales. Este enfoque considera que cualquier texto está compuesto por diferentes *modos* o *modalidades*, como la imagen, el sonido, los gestos, la música o el lenguaje, entre otros, que se complementan para la formación del significado. La siguiente investigación pretende aplicar esta perspectiva multimodal al proceso de adaptación de una obra literaria a la pantalla, entendido como una traducción entre diferentes sistemas semióticos, ya que el contenido expresado mediante el lenguaje escrito es trasladado a través de distintos sistemas semióticos a la producción audiovisual. Para ello, se estudiará el procedimiento llevado a cabo en la adaptación de la novela alemana *Der nasse Fisch* (Kutscher 2007) a la exitosa producción televisiva *Babylon Berlin* (Arndt et al. 2017-presente). A través del análisis de las escenas basadas en la novela se analizan las combinaciones de los modos utilizados en la creación del producto multimodal y sus implicaciones. Como resultado, se constata el uso exclusivo de modos no verbales, como la imagen y el sonido, para trasladar parte del contenido de la novela a la pantalla, lo que evidencia la necesidad de enfoques no lingüísticos para su estudio.

Palabras clave. traducción audiovisual, multimodalidad, adaptación, obra literaria, serie televisiva, *Der nasse Fisch*, *Babylon Berlin*.

Adaptation as multimodal product: *Babylon Berlin* – a case study

Abstract. Multimodality is a growing field of study within audiovisual translation studies, as it allows the analysis of all linguistic and non-linguistic elements that characterize audiovisual products. This approach considers that any text is composed of different *modes* or *modalities* such as image, sound, gestures, music or language, among others, which complement each other for the creation of meaning. The following research aims to apply this multimodal perspective to the process of adapting a literary work to the screen, understood as a translation between different semiotic systems, in which the content of written language is transferred through different semiotic systems to the audiovisual production. For this purpose, the procedure carried out in the adaptation of the German novel *Der nasse Fisch* (Kutscher 2007) into the successful television production *Babylon Berlin* (Arndt et al. 2017-present) is studied. Through the analysis of the scenes based on the novel, the combinations of the modes used in the creation of the multimodal product and their implications are analysed. As a result, it is found that non-verbal modes such as images and sounds are used exclusively to transfer part of the content of the novel to the screen, highlighting the need for non-linguistic perspectives in its study.

Keywords. audiovisual translation, multimodality, adaptation, literary work, television series, *Der nasse Fisch*, *Babylon Berlin*.

Sumario. 1. Introducción. 1.1. *Babylon Berlin* y *Der nasse Fisch*. 2. Adaptación, traducción intersemiótica y multimodalidad. 3. Metodología. 4. Análisis del proceso de adaptación. 4.1. Dos modos: visual no verbal y auditivo no verbal. 4.2. Tres modos. 4.2.1. Visual no verbal, auditivo verbal y auditivo no verbal. 4.2.2. Visual verbal, visual no verbal y auditivo no verbal. 4.2.3. Visual verbal, auditivo verbal y auditivo no verbal. 4.3. Cuatro modos. 5. Resultados. 6. Conclusiones.

1. Introducción

La adaptación fílmica y televisiva de una obra literaria ha sido ampliamente estudiada por diferentes disciplinas como “la literatura comparada, la semiótica fílmica, la filmología e incluso la traductología” (García Luque 2021: 1). En el caso de la adaptación televisiva *Babylon Berlin* (Arndt et al. 2017-presente), objeto de estudio de esta investigación, se han realizado estudios literarios (Zunshine 2022), fílmicos (Wilkins 2021, Blödorn y Brössel 2024), traductológicos (Herranz Moreno 2022) y de adaptación (Hall 2019, Blank 2022). Sin embargo, hasta la fecha no se ha llevado a cabo ningún estudio de esta adaptación desde el punto de vista de la multimodalidad, pues apenas existen estudios empíricos de las adaptaciones a la pantalla desde esta perspectiva (Lu 2023, Wang y Dou 2024). No obstante, según Pérez-González (2014: 182), este enfoque es indispensable para analizar los diferentes componentes de un producto audiovisual más allá de lo puramente lingüístico. Por eso, la intención de esta investigación es la de aplicar esta perspectiva multimodal en el análisis del proceso que se realiza en esta adaptación televisiva de la obra escrita en lengua alemana con el fin de examinar cuáles son las diferentes combinaciones de sistemas semióticos que surgen de esta transformación. Con ello, se pretende ofrecer un ejemplo empírico de creación de un texto audiovisual a partir del lenguaje escrito que evidencie la composición multimodal de este tipo de textos y, por tanto, la necesidad de evitar planteamientos exclusivamente centrados en el lenguaje para el estudio de estos productos, como sugieren Gambier (2006: 6) o Gentzler (2017) y Bassnett y Johnston (2019) (en Arroyo Breñaño 2025: 27).

Para ello, se han escogido las dos primeras temporadas —dieciséis capítulos— de la serie alemana *Babylon Berlin*, creada y dirigida por Achim von Borries, Henk Handloegten y Tom Tykwer, y la novela *Der nasse Fisch* de Volker Kutscher, en la que se basan dichas temporadas. Esta obra fue publicada por primera vez en 2007 por Kiepenheuer y Witsch y en 2010 en España por Ediciones B con el título de *Sombras sobre Berlín*, cuya traducción estuvo a cargo de Susana Andrés.

La elección de la serie está motivada por varios aspectos: en primer lugar, se trata de un producto audiovisual alemán que ha obtenido un gran éxito internacional, pues se ha comercializado en más de 140 países (Film und Medien Stiftung NRW 2020). Además, dicho éxito ha generado a su vez un mayor interés por la novela (Blank 2022: 4), lo que lo convierte en un objeto de estudio apropiado para el análisis de la adaptación en lengua alemana que aquí se propone. Por otro lado, el hecho de que los directores sean a su vez los guionistas hace que desaparezca la “autoría doble”, que a veces supone una dificultad añadida para estas investigaciones (García Luque 2017: 28). Por último, su temática, los locos años veinte en Berlín, más allá del auge del Nacionalsocialismo (Fuechtner y Lerner 2020: 838), lo convierte en un producto cultural bastante novedoso¹.

1.1. *Babylon Berlin* y *Der nasse Fisch*

Babylon Berlin es una de las producciones más caras de la historia de la televisión alemana, producida por X Filme Creative Pool en coproducción con ARD Degeto, Sky y Beta Film (Scott 2019). Hasta ahora, se han rodado cuatro temporadas y, desde finales de 2024, se filma la quinta y última temporada (Das Erste s.f.). Su estreno se produjo en 2017 en la cadena de pago alemana Sky 1 y se convirtió en una de las series más exitosas de la plataforma hasta esa fecha. Un año después, se estrenó en la televisión pública alemana, donde también obtuvo una gran cuota de pantalla (*Der Spiegel* 2018). Asimismo, goza de un gran éxito internacional, si se tiene en cuenta los numerosos países a los que se ha exportado la serie como Canadá, Estados Unidos o Reino Unido.

Esta producción está protagonizada por Gereon Rath —Volker Bruch—, un inspector de policía y veterano de la Primera Guerra Mundial que padece estrés postraumático. Rath es trasladado del departamento de homicidios de Colonia al departamento de delitos sexuales de Berlín para investigar una extorsión relacionada con Konrad Adenauer, alcalde de Colonia. En Berlín, vivirá los locos años veinte e investigará por su cuenta un asesinato relacionado con una gran cantidad de oro con la ayuda de Charlotte Ritter —Liv Lisa Fries—, estenógrafa esporádica de la policía y prostituta sadomasoquista en el Moka Efti. Ambos descubrirán que tanto el hampa de Berlín como algunos grupos rebeldes tienen un gran interés en el oro, lo que desencadena otra serie de asesinatos en los que se verán involucrados Rath y su compañero, Bruno Wolter —Peter Kurth—.

La serie está basada en la saga de novelas escrita por Kutscher sobre el inspector Gereon Rath. En concreto, las cuatro temporadas rodadas hasta la fecha se basan en las tres primeras publicaciones: *Der nasse Fisch* (primera y segunda temporadas), *Der stumme Tod* (tercera temporada) y *Goldstein* (cuarta temporada). La colección está compuesta por un total de diez volúmenes y está incluida en la lista de los libros más vendidos de la revista *Der Spiegel*, como indica la página web de Piper, su actual editorial, donde también se menciona que las novelas han sido traducidas a más de veinte idiomas. De hecho, según la propia página web de las novelas (www.gereonrath.de), “das Rath-Universum” —el universo Rath en español— también incluye dos novelas ilustradas, una novela gráfica, diversas obras radiofónicas, algunas obras teatrales e incluso un juego de mesa.

En cuanto a la primera novela, *Der nasse Fisch*, su trama es muy similar a la de la serie, aunque en esta última se realiza una expansión de la trama y de los personajes; algo característico en la adaptación de las obras literarias a este formato (Cardwell 2010 y Wells-Lassagne 2017, en Blank 2022: 3). Sin embargo, también se han realizado algunas modificaciones, entre ellas, por ejemplo, el hecho de que en la novela

¹ Dos trabajos interesantes sobre el contexto histórico y cultural reflejado en la serie son el de Herranz Moreno (2022) y el de Shaw (2022).

Rath no participó en la guerra ni sufre ningún trastorno. Además, fue destinado a Berlín por un homicidio involuntario que cometió, por lo que no existe ninguna extorsión sexual (al contrario que en la serie), y tiene una relación con Charlotte Ritter, que en la novela es estudiante de Derecho y estenógrafa en el departamento de homicidios.

2. Adaptación, traducción intersemiótica y multimodalidad

La adaptación ha sido estudiada por diferentes corrientes del cine y de la literatura y, en especial, por las teorías del lenguaje cinematográfico, como la propia teoría de la adaptación (Zavala 2018: 24), con autores destacados como Stam (2005) o Hutcheon (2006) (en Raw 2012: 1). Según Zavala (2018: 24), en la actualidad esta última teoría ha sido sustituida por la de la traducción intersemiótica. No obstante, muchos estudiosos de la literatura y el cine, como O'Thomas (2010), opinan que esta denominación no es la más idónea, pues consideran su disciplina como independiente de la de los estudios de traducción (en Raw 2012: 1). Sin embargo, la nomenclatura sí apunta al interés de diferentes teorías de la adaptación por los signos no lingüísticos (Morales Zea 2022: 598-599).

Este interés se manifiesta en el uso de otras denominaciones para el concepto de adaptación como *transtextualidad* (Genette 1989), *trasposición* (Wolf 2001) o *transmedialidad* (Elleström 2019) (en Soriano 2021: 653, 651 y 656). Dichos términos reflejan el acercamiento de los teóricos de la adaptación a los postulados funcionalistas de la traducción, pues consideran el proceso de la adaptación “a set of translative interventions which result in a text that is not generally accepted as a translation but is nevertheless recognized as representing a source text” (Bastin 2020: 10). Además, Hutcheon y O'Flynn señalan que “in many cases, because adaptations are to a different medium, they are re-mediations, that is, specifically translations in the form of intersemiotic transpositions from one sign system (for example, words) to another (for example, images)” (2013: 16).

Desde el punto de vista de los estudios de traducción, el origen del concepto de la traducción intersemiótica se remonta a la diferenciación que Jakobson realizó entre la traducción *interlingüística*, la *intra lingüística* y la *intersemiótica*; esta última definida como “an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems” (Jakobson 1959: 233). Este acercamiento a los aspectos no verbales de la traducción ha experimentado un auge en las dos últimas décadas (Gottlieb 2017: 46) y ha conducido a un acercamiento a la noción de la *multimodalidad*, definida como “the combination of different semiotic modes in a communicative artifact or event” (Van Leeuwen 2005: 281).

La idea principal de este enfoque es la de la utilización de diferentes *modos*, definidos como un conjunto de recursos semióticos, para construir los significados de la comunicación y que están condicionados cultural y socialmente (Kress 2009: 54). Por tanto, la imagen, los gestos, los sonidos o la entonación, por mencionar algunos, son *modos* o *modalidades* y no hay que confundirlos con el *medio*, que hace referencia a la plataforma por la que se transmite este conjunto de significados como puede ser un libro o una película (Chen 2024: 125). Esto ha dado lugar a la denominación de *texto multimodal*, “which combine[s] and integrate[s] the meaning-making resources of more than one semiotic modality—for example, language, gesture, movement, visual images, sound and so on—in order to produce a text-specific meaning” (Thibault 2000: 311 en Taylor 2013: 98).

Dentro de la traducción audiovisual (TAV), autores como Remael (2001), Gambier (2006) o Pérez-González (2014) han realizado investigaciones sobre la multimodalidad (en Kaindl 2023: 37), pues esta no solo implica la traslación del lenguaje escrito, sino que en ella también es necesario tener en cuenta el resto de elementos que conforman el producto audiovisual, como la imagen o el sonido, para realizarla de forma apropiada (Taylor 2020: 83). Los investigadores pretenden así alejarse de planteamientos puramente lingüísticos para el estudio de entidades no lingüísticas (Holubenko 2023: 89). Según Pérez-González (2014: 182), este enfoque ha tenido una buena acogida entre los investigadores de la TAV porque “multimodality does not prioritize language”. Además, ha posibilitado el estudio de las nuevas modalidades de traducción accesible para diferentes colectivos como la audiodescripción (Taylor 2020: 83).

Esto llevó a Kaindl (2023) a proponer una clasificación de las traducciones que incluyera los textos multimodales (en Wu y Pan 2024: 4). Para ello, utilizó los parámetros de modo, medio y cultura, y clasificó las traducciones en *intramodales* o *intermodales*, *intramediales* o *intermediales* e *intraculturales* o *interculturales*. En el caso de esta investigación y siguiendo esta clasificación, la adaptación de una obra literaria a una serie televisiva es una traducción *intracultural*, puesto que se lleva a cabo dentro de la misma cultura —a pesar de la posterior internacionalización del producto (Potter 2022: 2)—, *intermedial*, pues se pasa de un formato, el libro, a otro, el audiovisual; e *intermodal*, ya que el contenido pasa de ser transmitido por un único modo, el lenguaje escrito, a transferirse en la serie de televisión mediante varios modos como la imagen, el sonido o el lenguaje oral, entre otros. Este es el motivo por el que ya en 2001 Remael considerara la adaptación como parte de la traducción multimodal, pues esta “involved a transition from the medium of literature to the medium of film, but within one culture” (2001: 20).

En resumen, la traducción multimodal puede ser, por tanto, entendida como un tipo de traducción muy similar al concepto de la traducción intersemiótica o como aquella que no solo se limita a traducir el lenguaje, sino que también traduce los elementos visuales y sonoros presentes en el texto (Wu y Pan 2024: 4). Esto hace de la traducción audiovisual “an «archetypal» (Perego 2012: 7) form of multimodal translation” (Tuominen et al. 2018: 3) y de la adaptación literaria a la pantalla un ejemplo de construcción de un texto multimodal.

3. Metodología

En las últimas décadas se han desarrollado herramientas teóricas y metodológicas para el estudio de los textos multimodales, como el análisis del discurso multimodal sistémico-funcional, la gramática visual o el análisis multimodal de corpus, entre otros (Wu y Chen 2024: 246). Sin embargo, tal y como afirman Taylor (2016), Pérez-González (2020b) y Zhang y Feng (2021), el análisis multimodal no ha sido completamente explotado dentro de los estudios de traducción (en Wu y Pan 2024: 1). Esto se debe tanto a la dificultad metodológica de integrar el análisis de los modos no verbales y combinarlo con el de los modos verbales (Tuominen et al. 2018: 6), como a la de comparar diferentes fuentes semióticas (Aguar y Queiroz 2009: 7, en Jewitt et al. 2016: 200).

Para esta investigación se hace uso de la transcripción multimodal desarrollada por Thibault (2000) y por Baldry y Thibault (2006), que comenzó a ser adaptada para la TAV por Taylor en 2003 (en Taylor 2016: 228). Esta permite analizar de forma empírica y detallada el funcionamiento y la interrelación de todos los componentes visuales y auditivos de un texto audiovisual (Remael y Reviers 2018: 263), lo que la convierte en la herramienta idónea para observar el proceso de construcción de un texto multimodal a partir de un monomodal.

Para ello, es necesario dividir el texto audiovisual en unidades de significado más pequeñas y posteriormente segmentarlas en los diferentes modos que las componen. Los parámetros incluidos en la transcripción pueden variar dependiendo de las necesidades de la investigación, pero esta suele incorporar el o los fotogramas que se analizan, junto con la descripción de la imagen y de los movimientos, la de la pista de sonido y la de los elementos verbales (Taylor 2013: 102). Asimismo, tanto el número de fotogramas como los detalles de las descripciones dependerán del propósito de la investigación (Taylor 2013: 100). En este caso, por ejemplo, se incluirá también el fragmento del texto origen para permitir su comparación con las fuentes semióticas que componen el producto audiovisual.

Según Stöckl (2004), las fuentes semióticas visuales y auditivas que deben estar presentes en el análisis multimodal se pueden agrupar en cuatro modos principales: el sonido, la música, la imagen y el lenguaje (en Qian y Zhang 2024: 83). Estos cuatro modos abstractos se materializan en diferentes variantes que Pérez-González (2014: 194) adapta de Stöckl (2004) y resume en el siguiente cuadro (Fig. 1):

modos principales	variantes mediales
imagen	estática o en movimiento
lenguaje	oral y escrito (estático o en movimiento)
sonido	efectos de sonido y espectrogramas
música	interpretada y partituras

Fig. 1: Sistema de modos principales y variantes mediales (Pérez-González 2014, traducción propia).

Para esta investigación, se utiliza una categorización en la que estas variantes se reagrupan en función de si el contenido que se trasmite es visual o auditivo y de si la comunicación es verbal o no verbal (Delabastita 1989, Remael 2001, Zabalbeascoa 2008, en Remael y Reviers 2018: 260), dando como resultado los siguientes cuatro modos (Fig. 2):

modos	variantes
visual verbal	lenguaje escrito (estático o en movimiento)
visual no verbal	imagen (estática o en movimiento)
auditivo verbal	lenguaje oral
auditivo no verbal	efectos de sonido y música espectrogramas y partituras



Fig. 2. Clasificación de modos y variantes (adaptada de las clasificaciones de Pérez-González 2014 y Remael y Reviers 2018) (traducción propia).

Debido al tamaño del corpus, compuesto por las escenas del producto audiovisual que están basadas en la obra literaria, se ha seleccionado un ejemplo representativo de cada una de las combinaciones modales presentes en esta traducción, clasificadas según el número de modos por los cuales se ha transmitido el contenido de la novela. Cada ejemplo incluirá el fragmento del texto origen (TO), el del texto meta (TM), que a su vez estará dividido en los diferentes modos por los que este esté compuesto, así como el análisis del proceso traductológico llevado a cabo. Asimismo, por cuestiones de espacio, solo se presentarán una selección de fotogramas de cada escena, designada mediante la temporada (T), el episodio (E) y el intervalo de tiempo (*Time Code Reading*, TCR) correspondientes. Los TCR se han obtenido de la colección en DVD de las tres primeras temporadas de la serie (Tykwer et al. 2017-2020), distribuida por Leonine Distribution.

4. Análisis del proceso de adaptación

4.1. Dos modos: visual no verbal y auditivo no verbal

La única combinación de dos modos utilizada en la traducción multimodal analizada es la del uso exclusivo de los dos modos no verbales. En estos casos, el contenido de la obra se traslada sin el uso de elemento verbal alguno. Se trata de una de las combinaciones más comúnmente utilizadas para la creación de este producto multimodal.

Ejemplo 1: Falta una bala en el cargador de la pistola de Rath	
(TO) Auch Rath hatte seine Mauser gezogen und folgte dem Kollegen. Erst jetzt fiel ihm ein, dass er sie seit dem Zwischenfall gestern nicht nachgeladen hatte . Er betete, bei diesem Einsatz hier keinen Schuss abgeben zu müssen, sonst würde am Ende noch auffallen, dass in seinem Magazin eine Patrone fehlte . (p. 242)	
(TM) Modo visual no verbal: T2, E1, 22:48.02-22:56.04	
	
Fotograma 1. En el cargador falta una bala. A Rath le tiembla la mano. La luz parpadea. (22:53.00)	Fotograma 2 (Recuerdo). Rath dispara a alguien que aparece desenfocado. (22:55.17)
Modo auditivo no verbal: música inquietante, sonido del cargador al sacarlo del arma, tintineo de las balas en el cargador por el temblor de la mano, sonido de un disparo.	



En este fragmento de la novela, Rath desenfunda su arma (*Mauser*) durante una redada y recuerda que no ha recargado su pistola después del incidente de la noche anterior —en el que disparó a Josef Wilczek. El protagonista espera no tener que usar el arma para que nadie se dé cuenta de que le falta una bala (*Patrone*).

Este contenido se ha transferido al texto audiovisual mediante los dos modos no verbales con ciertos cambios. A través de las imágenes, se transmite que Rath comprueba su arma, después de ver el cadáver de Wilczek en la morgue. A continuación, se observa que al cargador le falta una bala y después aparece una imagen oscura; un recuerdo de Rath en el que dispara a alguien. Asimismo, mediante el temblor de la mano, síntoma del estrés postraumático que padece en la serie, se añade información nueva. Este es un ejemplo de la expansión de la trama y los personajes mencionada por Cardwell y Wells-Lassagne (en Blank 2022: 3). El contenido se ha complementado con el transmitido por el modo auditivo no verbal, pues la escena va acompañada de una música inquietante, se escucha el tintineo de las balas producido por el temblor de la mano, que señalan que falta una, y finalmente el de un disparo, que confirman lo que Rath intuía y es que asesinó a Wilczek. En este caso, la trasposición intersemiótica (Hutcheon y O'Flynn 2013:16) ha sido llevada a cabo mediante los dos modos no verbales, lo que ha sido suficiente para la completa traslación del contenido del TO, sin necesidad del uso del lenguaje.

4.2. Tres modos

4.2.1. Visual no verbal, auditivo verbal y auditivo no verbal

Seguramente esta sea otra de las combinaciones de modos más prototípicas a la hora de traducir el contenido de la novela para esta serie televisiva. Se trata del empleo de las imágenes, acompañadas de diálogos y sonidos, como en el siguiente ejemplo:

Ejemplo 2: Departamento de delitos sexuales	
(TO) <i>Bis vor zwei Jahren noch war es vorrangige Aufgabe der Inspektion E gewesen, die Prostitution in der Stadt zu überwachen. Eine Art verbeamtete Zuhälterei also, denn nur polizeilich registrierte Prostituierte betreiben ihre Gewerbe legal. Viele Beamte hatten diese Abhängigkeit schamlos ausgenutzt.</i> (p. 14)	
(TM) Modo visual no verbal: T1, E6, 40:59.05-41:29.18	
	
Fotograma 3. Una chica saluda a Wolter y le acaricia la cara. (41:03.02)	Fotograma 4. La encargada del prostíbulo le pasa un sobre a Wolter. (41:25.03)
Modo auditivo verbal:	
Chica: <i>Na, Kommissärchen.</i> Wolter: <i>Na, alles in Ordnung?</i> Encargada: <i>Ja.</i> Wolter: <i>Alle Damen registriert?</i> Encargada: <i>Ja.</i>	Wolter: <i>Dann ist ja alles Picobello.</i> Encargada: <i>Na, weißt du doch.</i> Wolter: <i>Vorbildliches Etablissement. Meine besten Grüßen an den Chef.</i>
Modo auditivo no verbal: voces, suspiro, música instrumental, sonido de páginas, golpecitos, ruido de papel, sonido de un sobre deslizándose, sonido de asentimiento.	

En el TO, el fragmento explica que el departamento de delitos sexuales, la inspección E, hace unos años se encargaba de controlar la prostitución, pues solo las prostitutas registradas policialmente podían ejercer legalmente su trabajo. También aclara que muchos policías del departamento se aprovechaban descaradamente de eso.

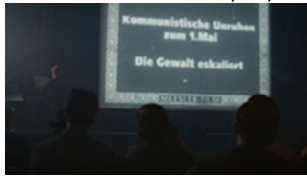

En el objeto de estudio de esta investigación, se ha trasladado este contenido, aunque con una ampliación de la trama, pues en el TM este departamento, representado aquí por Wolter, aún se encarga de inspeccionar el registro policial de las prostitutas. Mediante el modo visual no verbal, se observa a Wolter en un prostíbulo. Una trabajadora lo saluda, y Wolter se acerca al mostrador para hablar con la encargada. Después, este hojea el libro de registros y luego lo cierra, dando a entender que no es tan importante. La encargada saca entonces un sobre y lo desliza sobre la mesa. Wolter lo coge, se lo guarda en un bolsillo de la chaqueta y se marcha, con lo que se transmite la idea de la corrupción.

Por otro lado, mediante el modo auditivo verbal, la chica que saluda a Wolter utiliza el diminutivo de inspector (*Kommissärchen*), lo que indica una relación cercana entre ambos. Además, Wolter pregunta a la encargada si está todo en orden y si todas las damas están registradas. A lo que la encargada contesta afirmativamente. Mediante este diálogo se explica el motivo por el que Wolter hojea el libro, al tiempo que indica al espectador que las prostitutas deben estar registradas para trabajar. Wolter entonces afirma que el local es ejemplar (*vorbildlich*) de forma irónica, pues en realidad hace la vista gorda a cambio de dinero. Por último, la información transmitida por el modo auditivo no verbal complementa el contenido con el de los sonidos que acompañan los movimientos de los personajes como el de las páginas del libro o el del sobre deslizándose sobre la mesa.

En este ejemplo, se observa claramente cómo en ocasiones el modo auditivo verbal es, sin embargo, uno de los que más carga semántica transmite, pues sin él los modos no verbales difícilmente se podrían entender. Se trata, por tanto, de un ejemplo en el que la combinación del lenguaje con otros sistemas semióticos es necesaria para la completa traslación del contenido (Taylor 2020: 83). No obstante, también se han observado casos en los que siguen siendo los modos no verbales los que transmiten el contenido del TO en las ocasiones en las que el lenguaje añade contenido nuevo a la serie.

4.2.2. Visual verbal, visual no verbal y auditivo no verbal

Esta combinación de modos también resulta relevante dentro de la investigación, pues se dan bastantes casos en los que los modos no verbales van acompañados del visual verbal para completar la traslación del contenido del TO. El siguiente es un ejemplo de ello:


Ejemplo 3: Disturbios de mayo
(TO) <i>Seit zwei Tagen hielten die Maiunruhen nun an. Die Dinge waren der Polizei aus der Hand geglitten und schnell eskaliert. Es hatte Schießereien gegeben und Toten. (p. 58)</i>
(TM) Modo visual verbal: T2, E3, 17:09.06-17:11.09

Fotograma 5. Los espectadores leen Kommunistische Unruhen zum 1. Mai. Die Gewalt eskaliert . Messler-Film en blanco sobre fondo negro en la pantalla de cine. (17:09.10) Modo visual no verbal: T2, E3, 17:11.10-17:21.13

Fotograma 6. Imagen de los disturbios de Berlín. La gente corre. (17:21.01) Modo auditivo no verbal: sonido del proyector y murmullo de los espectadores.

El fragmento de la novela menciona que los disturbios llevan ya dos días y que la policía no los ha podido controlar. Estos se han recrudecido rápidamente; pues se han producido tiroteos y muertes.

En el texto multimodal de esta investigación, este contenido se trasvasa principalmente mediante el modo visual, pues la información se transmite por medio de la pantalla de un cine que en esa época no disponía de sonido. Por un lado, a través del modo visual verbal, se lee el título de la noticia en la pantalla sobre los disturbios comunistas del uno de mayo (*Kommunistische Unruhen zum 1. Mai*) y la escalada de la violencia (*die Gewalt eskaliert*). Por otro lado, con el uso del modo visual no verbal, se transmiten diferentes imágenes de los disturbios en las calles de la ciudad. Los únicos sonidos que se escuchan son los del proyector y el murmullo de los espectadores, que ayudan a transmitir el ambiente de una sala de cine y, por tanto, un contenido nuevo en la serie. En este caso, el modo visual verbal es el que mayor carga semántica transmite, pues sin él los modos no verbales no se entenderían, por lo que de nuevo ha sido necesaria la combinación de diferentes sistemas semióticos, como el lenguaje escrito y las imágenes, para la completa traslación del contenido del TO.

4.2.3. Visual verbal, auditivo verbal y auditivo no verbal

Solo se ha encontrado una escena en la que el modo visual no verbal no aparece en el proceso de traducción analizado. Se trata del siguiente ejemplo donde, como se observa, la pantalla no muestra ninguna imagen.

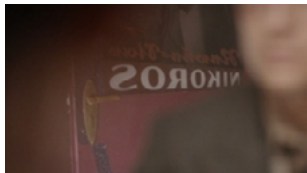
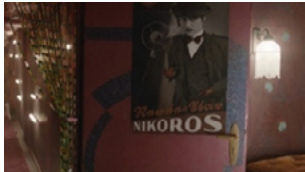

Ejemplo 4: Berlín, año 1929
(TO) 28. April bis 10. Mai 1929 (p. 7) [...] <i>Er wusste, dass die Schupos im 220. Revier gerade andere Sorgen hatten, als einem Kriminalbeamten vom Alex freundlichst Unterstützung zu gewähren.</i> (p. 14)
(TM) Modo visual verbal: T1, E1, 0:11.01-0:16.05

Fotograma 7. Berlin, 1929 en blanco sobre fondo negro. (0:11.18) Modo auditivo verbal: Dr. Schmidt: <i>Ein. Und auch aus.</i> Modo auditivo no verbal: música instrumental

En el TO, la historia se divide en tres bloques introducidos por los periodos de tiempo a los que cada uno corresponde. En este caso, se puede observar que el primer bloque transcurre entre el 28 de abril y el 10 de mayo de 1929. En cuanto a la localización, la primera alusión que se hace en la obra literaria a la ciudad es la de *Alex*, que hace referencia a la icónica Alexanderplatz de Berlín.

Los creadores de la serie decidieron utilizar *Berlin 1929* en blanco sobre fondo negro al comienzo de la serie para transferir esta información, por lo que el modo visual verbal es el más importante en esta ocasión. Mediante los modos auditivos se escucha una música inquietante y las palabras del doctor Schmidt en una sesión de hipnosis con Rath, que aumentan la carga dramática de la escena, pero que añaden nuevo contenido a la serie. Este ejemplo, por tanto, prescinde de un sistema semiótico completo, como es la imagen, y transmite el contenido del TO únicamente mediante el lenguaje. No obstante, el hecho de que solo se haya observado un ejemplo de esta combinación de modos demuestra la importancia que tiene el modo visual no verbal para transmitir significado en los textos audiovisuales.

4.3. Cuatro modos

Son también numerosos los casos en el proceso de esta traducción en el que se hace uso de los cuatro modos de manera conjunta para el trasvase del contenido. Sin embargo, estos no siempre tienen la misma relevancia a la hora de transmitir la información, como se muestra en el siguiente ejemplo:

Ejemplo 5: Rath descubre que Lana Nikoros es la condesa Swetlana Sorokina	
(TO) [...] »[...] Es geht um eine Sängerin. Lana Nikoros. « (p. 189) [...] »Nein, das ist nur ihr Künstlername. Eigentlich heißt sie Sorokin. Swetlana Gräfin Sorokina. [...]« (p. 190)	
(TM) Modo visual verbal: T2, E5, 32:44.15-32:50.10 y 32:53.00-33:03.01	
	
Fotograma 8. Rath lee en el espejo Sorokin en letras blancas. (32:46.14)	Fotograma 9. Rath lee Reveu-Star en letras naranjas y Nikoros en letras blancas en un cartel. (32:55.19)
Modo visual no verbal: T2, E5, 32:34.19-32:44.14 y 32:50.11-32:52.19	
	
Fotograma 10. Rath se ha fijado en el cartel reflejado en el espejo y se gira para leerlo. (32:50.06)	
Modo auditivo verbal: Sorokina: <i>Doch dein Blick so klar. Erkennt er mich, ich bin bereit. Und such mit dir Unsterblichkeit.</i>	
Modo auditivo no verbal: sonido del agua, conversación de fondo, música en directo de fondo, gritos y aplausos.	

En el TO, Rath le pregunta a Tretschkow por Lana Nikoros y este le explica que ese es su nombre artístico (*Künstlername*) y que en realidad se trata de la condesa Sorokina.

En el producto audiovisual se hace uso de los cuatro modos para transmitir este mensaje. El modo visual no verbal indica que Rath está en el baño del Moka Efti lavándose las manos y ve la imagen de un cartel reflejada en el espejo. En ese momento, se percata de algo y se gira para leer el cartel. El modo visual verbal es el que aporta la carga semántica más significativa, pues en el espejo Rath lee la palabra Nikoros al revés, es decir, Sorokin, y se da cuenta de que el cantante Nikoros es en realidad la condesa Sorokina. En cuanto a los modos auditivos, el modo auditivo no verbal ayuda a afianzar el ambiente de la escena y las acciones mediante diversos sonidos. Respecto al modo auditivo verbal, solo es comprensible una parte de la canción en el momento en el que Rath se da cuenta de que quien canta es la condesa Sorokina. Esta parte de la canción dice “pero tu mirada es tan clara. Si me reconoce, estoy lista. Y busco contigo la inmortalidad”, que en principio no tiene relación con el contenido del TO, salvo por el hecho de que es Swetlana Sorokina la persona que canta. En esta escena se puede observar que, aunque compuesta por los cuatro modos, el modo auditivo apenas aporta significado, mientras que el modo visual verbal es esencial para la transmisión del contenido de la obra literaria.

5. Resultados

A lo largo de esta investigación, no se ha observado ningún ejemplo en el que se haya utilizado un único modo en el proceso de traducción. Sería el caso, por ejemplo, del uso de una imagen no verbal sin pista de audio o aquel que solo tuviera pista de audio verbal sin que apareciera ninguna imagen en la pantalla. Esto indica que, aunque posible, el uso de un solo modo no ha sido una opción a la hora de elaborar este texto multimodal.

Por otro lado, sí que se ha observado que son numerosas las escenas en las que se ha transmitido el contenido de la obra literaria mediante el uso exclusivo de los dos modos no verbales. En estos casos, este

se ha trasvasado mediante imágenes y sonidos sin que haya sido necesario el uso del lenguaje. Se trata de una combinación que corrobora la importancia que tienen los componentes no lingüísticos en los textos audiovisuales (Taylor 2020: 83). Además, se ha constatado que el resto de las posibles combinaciones entre otros dos modos no se ha producido en este proceso, pues implicaría la ausencia de uno o los dos modos no verbales, lo que no se ha observado durante el análisis.

Asimismo, se han detectado abundantes ejemplos en los que se ha utilizado la combinación de tres modos para el trasvase del contenido. La combinación más prototípica dentro de este grupo es la que combina los dos modos auditivos con el modo visual no verbal, aunque no siempre se interrelacionen de igual forma para transmitir el contenido del original. Por un lado, se han dado casos en los que los tres modos se complementaban para realizar la traducción del TO (ejemplo dos). Sin embargo, también se han detectado escenas en las que un modo ha resultado menos relevante para la traducción, mientras que en otras este mismo modo ha sido el principal transmisor del mensaje. Esto se ha observado especialmente en las ocasiones en las que el contenido del TO se transmite mediante el diálogo, mientras que los dos modos no verbales añadían nueva información a la serie, y viceversa.

Otra combinación de tres modos que se ha utilizado es la de los dos modos visuales y el modo auditivo no verbal. Se trata de escenas en las que el modo visual verbal suele complementar la información aportada por los dos modos no verbales. Aunque este es de mayor o menor trascendencia para la traducción dependiendo de la escena, el mensaje siempre quedaría incompleto sin él. Se trata, por tanto, de una combinación en la que el modo visual verbal se hace necesario para la correcta translación de la novela.

Una combinación inusual ha sido aquella en la que se ha prescindido del modo visual no verbal, mediante el uso de un fondo negro. Si bien es cierto que este fondo adquiere significado en otros productos audiovisuales, en este caso únicamente se ha utilizado para proyectar el texto y, por ello, se considera que no se hace uso del modo visual no verbal para transferir el contenido del TO. El hecho de que esta combinación haya sido únicamente utilizada en una ocasión, demuestra la relevancia que tienen las imágenes para transmitir contenido en los textos multimodales. Asimismo, no se ha observado ningún ejemplo de traducción del producto original en el que se haya hecho uso del recurso del silencio para transmitir información, o lo que es lo mismo, siempre se ha empleado el modo auditivo no verbal; otra muestra más de la importancia de los componentes no lingüísticos a la hora de realizar esta traducción.

Finalmente, también ha sido habitual el uso de los cuatro modos de forma conjunta para trasvasar el contenido del TO. Se trata de ejemplos en los que en mayor o menor medida han sido necesarios los cuatro modos para que el contenido del texto de partida se haya trasladado de forma completa al TM. En el ejemplo seleccionado, se puede observar, sin embargo, que no siempre todos los modos contribuyen de la misma manera a la transmisión del mensaje.

6. Conclusiones

Como conclusión, en primer lugar, se puede corroborar que la transcripción multimodal ha posibilitado la comparación de diferentes fuentes semióticas entre sí, pues ha permitido confrontar un producto compuesto por un único modo (el lenguaje escrito) con el audiovisual, resultante de la adaptación de la obra literaria a la pantalla. Por tanto, este instrumento permite solventar las dificultades metodológicas señaladas por Aguiar y Queiroz (2009: 7, en Jewitt et al. 2016: 200) y por Tuominen et al. (2018: 6), facilitando la integración de los modos no verbales en el estudio de estos productos audiovisuales.

Asimismo, este método de análisis confirma que la adaptación puede ser considerada un conjunto de operaciones translativas en las que se produce una transposición semiótica de un sistema de signos, las palabras, a otros, como las imágenes o el sonido, como señalan Bastin (2020: 10) o Hutcheon y O'Flynn (2013: 16). Además, se demuestra que el texto resultante está compuesto por diferentes modos (Thibault 2000, en Taylor 2013: 98), aunque no siempre ha sido necesario el uso conjunto de todos ellos para su creación ni todos tienen la misma relevancia para la traducción del original, pues en algunos casos aportan nueva información.

Por otro lado, se ha podido constatar que la carga semántica del TO, por pequeña que esta sea, se ha transmitido como mínimo mediante dos modos no verbales. Esto confirma la necesidad de incluir estos elementos en el estudio de los productos audiovisuales y, para ello, es imprescindible el enfoque multimodal, como propone Pérez-González (2014: 182). Además, el hecho de que, en muchas ocasiones, no se haga uso de los modos verbales durante el proceso de traducción corrobora la necesidad de evitar los enfoques centrados en el lenguaje para analizar entidades no lingüísticas (Gambier 2006: 6).

Por último, una posible aplicación de este modelo de análisis podría llevarse a cabo para realizar un estudio más pormenorizado y extenso de las adaptaciones de un género específico o de un idioma concreto con el fin de analizar sus características y los porcentajes de uso de los diferentes modos. Asimismo, también se podría examinar el proceso de la traducción multimodal llevada a cabo en otros tipos de adaptaciones de esta misma obra como el cómic o la novela radiofónica. Esto permitiría observar cómo se comporta la traducción intersemiótica en la elaboración de textos multimodales de diferente índole y determinar así sus singularidades.

Referencias

7,83 Millionen Zuschauer für „Babylon Berlin“ (2018, 1 octubre). *Der Spiegel*. Recuperado el 9 de abril de 2025 de <https://www.spiegel.de/kultur/tv/babylon-berlin-in-der-ard-7-83-millionen-zuschauer-schalten-bei-ersten-folgen-ein-a-1230983.html>

- Arndt, Stefan, Polle, Michael y Schott, Uwe (productores). (2017–presente). *Babylon Berlin* [serie de televisión]. X-Filme Creative Pool; ARD Degeto Film; Beta Film; Sky.
- Arroyo Bretaño, Javier (2025). Towards multimodal literacy in translation studies. *Estudios de Traducción*, 15, 25-32. <https://doi.org/10.5209/estr.98227>
- „Babylon Berlin“ in 140 Ländern zu sehen (2020, 14 octubre). Film und Medien Stiftung NRW. Recuperado el 10 de abril de 2025 de <https://www.filmstiftung.de/news/babylon-berlin-in-140-laendern-zu-sehen/>
- Bastin, George L. (2020). Adaptation. En Gabriela Saldanha y Mona Baker (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 10–14). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315678627-3>
- Blank, Juliane (2022). Berlin, Capital of Serial Adaptation. Exploring and Expanding a Political Storyworld in Babylon Berlin. *Interfaces*, 47. <https://doi.org/10.4000/interfaces.4798>
- Blödorn, Andreas y Brössel, Stephan (Eds.). (2024). *Babylon Berlin und die filmische (Re-)Modellierung der 1920er-Jahre*. Rombach Wissenschaft. <https://doi.org/10.5771/9783968218816>
- Chaume, Frederic (2004). Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation. *Meta*, 49(1), 12-24. <https://doi.org/10.7202/009016ar>
- Chen, Xi (2024). Towards a Multimodal Analysis for Picturebook Translation: A Case Study of Mulan. En Li Pan, Xiaoping Wu, Tian Luo y Hong Qian (Eds.), *Multimodality in Translation Studies. Media, Models, and Trends in China* (pp. 122-138). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781032650975>
- Fuechtner, Veronika y Lerner, Paul (2020). Babylon Berlin: Media, Spectacle and History. *Central European History*, 53(4), 835-854. <https://doi.org/10.1017/S0008938920000771>
- Gambier, Yves (2006). Multimodality and audiovisual translation. En Mary Carroll, Heidrun Gerzymisch-Arbogast y Sandra Nauert (Eds.), *MuTra 2006 – Audiovisual Translation Scenarios: Conference Proceedings*, 91-98. Advanced Translation Research Centre. https://www.translationconcepts.org/pdf/MuTra_2006_Proceedings.pdf
- García Luque, Francisca (2017). Técnicas de traducción aplicadas a la adaptación cinematográfica: nuevos horizontes para la traductología. *TRANS: Revista de Traductología*, 9, 21-35. <https://doi.org/10.24310/TRANS.2005.v0i9.2996>
- García Luque, Francisca (2021). *La adaptación cinematográfica desde una perspectiva traductológica. Nuevas vías de investigación*. Comares.
- Gottlieb, Henrik (2017). Semiotics and translation. En Kirsten Malmkjaer (Ed.), *The Routledge Handbook of Translation Studies and Linguistics* (pp. 45–63). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315692845>
- Großes Finale! Erfolgsserie „Babylon Berlin“ wird fortgesetzt. (s.f.). Das Erste. Recuperado el 7 de abril de 2025 de <https://www.daserste.de/unterhaltung/serie/babylon-berlin/babylon-berlin-fortsetzung-grosses-finale-fuenfte-staffel100.html>
- Hall, Sara F. (2019). Babylon Berlin: Pastiching Weimar cinema. *Communications*, 44(3), 304-322. <https://doi.org/10.1515/commun-2019-2061>
- Herranz Moreno, María Teresa (2022). Babylon Berlin: Puesta en escena del Berlín de los locos años 20 y sus referentes culturales en formato serie. En Pilar Martino Alba, Miguel Ángel Vega Cernuda y Juan Antonio Albaladejo Martínez (Eds.), *A 100 años de los locos años 20: El carácter de una época* (pp. 185–214). Ommpress. https://cvc.cervantes.es/lengua/escriptor_misionero/vol_13/12_herranz.pdf
- Holubenko, Nataliia (2023). Modality from the Cross-cultural Studies Perspective: A Practical Approach to Intersemiotic Translation. *World Journal of English Language*, 13(2), 1-86. <https://doi.org/10.5430/wjel.v13n2p86>
- Hutcheon, Linda y O'Flynn, Siobhan (2013). *A Theory of Adaptation* (2.^a ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203095010>
- Jakobson, Roman (1959). On linguistic aspects of translation. *On Translation*, 3, 232-239. <https://web.stanford.edu/~eckert/PDF/jakobson.pdf>
- Jewitt, Carey, Bezemer, Jeff y O'Halloran, Kay (2016). *Introducing Multimodality* (1.^a ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315638027>
- Kaindl, Klaus (2023). Vom Sprachtransfer zur multimodalen Translation: Zur Entwicklung des Text- und Übersetzungsbegriffs in der AVT. En Alexander Künzli y Klaus Kaindl (Eds.), *Handbuch Audiovisuelle Translation: Arbeitsmittel für Wissenschaft, Studium, Praxis* (pp. 35–46). Frank & Timme. <https://www.frank-timme.de/de/programm/produkt/handbuch-audiovisuelle-translation>
- Kress, Gunther (2009). What Is Mode? En Carey Jewitt (Ed.), *A Handbook of Multimodal Analysis* (pp. 54–67). Routledge.
- Kutscher, Volker (2007). *Der Nasse Fisch*. Piper.
- Lu, Siwen (2023). How existing literary translation fits into film adaptations: The subtitling of neologisms in Harry Potter from a multimodal perspective. *Visual Communication*, 24(2), 485-507. <https://doi.org/10.1177/14703572221141959>
- Morales Zea, María del Sol (2022). Traducción intersemiótica: Teorías y propuestas para su estudio en la literatura y el cine. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 31, 595-609. <https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.29409>
- Pan, Li y Liao, Sixin (2024). Modelling Audiovisual Translation of Non-fiction Videos: A Multimodal Approach to Subtitling. En Li Pan, Xiaoping Wu, Tian Luo y Hong Qian (Eds.), *Multimodality in Translation Studies. Media, Models, and Trends in China* (pp. 21-34). Routledge.
- Pérez-González, Luis (2014). *Audiovisual translation: Theories, Methods and Issues*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315762975>

- Potter, Hilary (2022). The (Trans)national Appeal within Babylon Berlin? *Modern Languages Open*, 1(9), 1-10. <https://doi.org/10.3828/mlo.v0i0.373>
- Qian, Hong y Zhang, Jia (2024). Intersemiotic Narrative Coherence in Costume Drama Subtitling: An SF-MDA Approach. En Li Pan, Xiaoping Wu, Tian Luo y Hong Qian (Eds.), *Multimodality in Translation Studies. Media, Models, and Trends in China* (pp. 81-102). Routledge.
- Raw, Laurence (2012). Introduction: Identifying Common Ground. En Laurence Raw (Ed.), *Translation, Adaptation and Transformation* (pp. 1-20). Bloomsbury Publishing.
- Remael, Aline (2001). Some thoughts on the study of multimodal and multimedia translation. En Yves Gambier y Henrik Gottlieb (Eds.), *(Multi)media Translation: Concepts, Practices and Research* (pp. 13-22). John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/btl.34.04rem>
- Remael, Aline y Reivers, Nina (2018). Multimodality and audiovisual translation: Cohesion in accessible films. En Luis Pérez González (Ed.), *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation* (pp. 260-280). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315717166>
- Shaw, Caitlin (2022). To the Truth, to the Light: Genericity and Historicity in Babylon Berlin. *Journal of Popular Film and Television*, 50(1), 24-39. <https://doi.org/10.1080/01956051.2021.1971605>
- Soriano, Griselda (2021). Más allá de la "adaptación". Conceptos para pensar las relaciones entre la literatura y las artes audiovisuales. *ACTAS-Jornadas de Investigación*, 647-662. <https://publicacionescientificas.fadu.uba.ar/index.php/actas/article/view/1935>
- Taylor, Christopher (2013). Multimodality and audiovisual translation. En Yves Gambier y Luc van Doorslaer (Eds.), *Handbook of Translation Studies: Volume 4* (pp. 98-104). John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/hts.4.mul2?locatt=mode:legacy>
- Taylor, Christopher (2016). The multimodal approach in audiovisual translation. *Target*, 28(2), 222-236. <https://doi.org/10.1075/target.28.2.04tay>
- Taylor, Christopher (2020). Multimodality and Intersemiotic Translation. En Łukasz Bogucki y Mikołaj Deckert (Eds.), *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility* (pp. 83-99). Palgrave. https://doi.org/10.1007/978-3-030-42105-2_5
- Thibault, Paul (2000). The multimodal Transcription of a Television Advertisement: Theory and Practice. En Anthony Baldry (Ed.), *Multimodality and Multimediality in the Distance Learning Age* (pp. 311-385). Palladino.
- Tuominen, Tiina; Jiménez Hurtado, Catalina y Ketola, Anne Maria (2018). Why methods matter: Approaching multimodality in translation research. *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, 17, 1-21. <https://doi.org/10.52034/lanstts.v17i0.522>
- Tykwer, Tom; von Borries, Achim y Handloegten, Henk (Dirs.). (2017-2020). *Babylon Berlin. Collection Staffel 1-3* [DVD]. X-Filme Creative Pool; ARD Degeto Film; Beta Film; Sky.
- Wang, Xueyuan y Dou, Peilin (2024). A Multimodal Grammar Study of Film Adaptations of Traditional Literature in the Information Age. *Applied Mathematics and Nonlinear Sciences*, 9(1). <https://doi.org/10.2478/amns-2024-2799>
- Wilkins, Kim (2021). Babylon Berlin 's bifocal gaze. *Screen*, 62(2), 135-155. <https://doi.org/10.1093/screen/hjab019>
- Wu, Xiaoping y Chen, Xi (2024). Conclusion: Findings and Future Directions. En Li Pan, Xiaoping Wu, Tian Luo y Hong Qian (Eds.), *Multimodality in Translation Studies. Media, Models, and Trends in China* (pp. 243-247). Routledge.
- Wu, Xiaoping y Pan, Li (2024). Introduction: Multimodality in Translation Studies: Themes and Models. En Li Pan, Xiaoping Wu, Tian Luo y Hong Qian (Eds.), *Multimodality in Translation Studies. Media, Models, and Trends in China* (pp. 1-20). Routledge.
- Zavala, Lauro (2018). *Para analizar cine y literatura*. El Barco Ebrío.
- Zunshine, Lissa (2022). Babylon Berlin: Bargaining with Shadows. *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, 58(1), 38-56. <https://doi.org/10.3138/SEMINAR.58.1.2>