

# TRABAJO DE FIN DE GRADO

## Grado en Traducción e Interpretación



### La accesibilidad en el entorno de la cultura y del ocio. Análisis comparativo del guion audiodescrito en inglés y en español de *Come, reza, ama*

Autora: Meritxell Delgado-Corredor Hierro

Directora: Prof. Reyes Bermejo Mozo

4º Traducción e Interpretación

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Madrid, mayo 2021

## **Agradecimientos**

Me gustaría expresar mi más sincero agradecimiento a todas las personas que me han ayudado y apoyado en este largo viaje para que, finalmente, haya podido llegar con éxito a la meta.

A Andrea Schäpers, por asumir un papel tan complicado como es el de tomar el relevo de dirigir un trabajo de fin de grado y por haberme dado las recomendaciones correctas para terminarlo y perfeccionarlo.

A Reyes, por haberme orientado en el comienzo de la investigación de un tema tan apasionante y necesario, y por darme las directrices necesarias para avanzar durante los primeros meses de aventura.

A Celia, pues sin su ayuda y su oído este trabajo habría resultado menos preciso y exitoso.

A mi hermano Pablo y a Beatriz, por su apoyo y las incontables veces que he solicitado sus servicios y me han respondido de forma positiva en cada una de ellas.

A mis padres, Jose y Meritxell, por apoyarme en cada una de las decisiones que he tomado, por no desesperarse ellos y por no permitir que lo hiciera yo tampoco, tanto durante la elaboración de este trabajo en concreto, como durante el transcurso de estos cuatro años.

## Índice

1. Introducción .....	4
2. Qué es la accesibilidad .....	6
3. Origen y desarrollo de la accesibilidad y la audiodescripción en España.....	8
4. La accesibilidad para personas con discapacidad auditiva y visual .....	12
4.1. El subtitulado para sordos .....	12
4.2. La audiodescripción para invidentes.....	14
4.2.1 La audiodescripción en museos.....	14
4.2.2. La audiodescripción en directo. La ópera y el teatro.....	17
4.2.3. La audiodescripción grabada para productos audiovisuales.....	20
5. Léxico, semántica y estímulos para el proceso cognitivo en los guiones audiodescritos .....	24
6. Análisis comparativo de un guion audiodescrito .....	29
7. Conclusiones .....	49
8. Bibliografía.....	52

## 1. Introducción

El presente trabajo nace de la inquietud de la autora sobre la investigación acerca de la accesibilidad y la técnica de audiodescripción para ciegos. Debido a los conocimientos previos sobre traducción audiovisual, surge la curiosidad por ahondar en una de sus vertientes. En este trabajo se investigará la audiodescripción a partir de la accesibilidad respecto a las leyes vigentes y a sus usos, procedimientos y métodos para su elaboración, especialmente en España.

En este escrito se abordará, como punto de partida, el tema de la accesibilidad para personas con discapacidad, observando sus aplicaciones en la vida cotidiana de las personas con deficiencias visuales y auditivas y las posibles dificultades que se pueden encontrar. Más tarde, se explicará cómo y cuándo la llamada *traducción accesible* llega a España y en qué situación se encuentra hoy en día.

Después de una pequeña toma de contacto sobre productos y servicios accesibles, se pasará al breve desarrollo de los tipos de productos accesibles para personas con diferentes tipos de discapacidad (en este caso nos centraremos en la discapacidad visual y la discapacidad auditiva), tales como las técnicas para la elaboración de audiodescripciones y los procedimientos para el subtítulo para sordos.

A partir de ese punto, también nos aproximaremos a las distintas situaciones en las que se puede dar una audiodescripción, como, por ejemplo, en el cine o en la televisión e incluso en las óperas, los teatros y los museos, profundizando sobre todo en los productos audiodescritos en diferido y las características y elementos que se deben tener en cuenta (tiempo para cada una de las intervenciones, tipos de voces de los locutores, posibles destripes...) y considerando sus efectos en la sociedad española y su capacidad de uso, creación y producción.

Por último, este trabajo se referirá a la forma y método de escribir los guiones audiodescritos, especificando los elementos que se deben valorar a la hora de realizar un trabajo de este tipo, en los que influyen, en gran medida, los conceptos y el léxico utilizado.

Como broche final, se hará un análisis comparativo de varios fragmentos de las audiodescripciones, tanto en inglés como en español, de una película (en este caso, *Come*,

*reza, ama*). Con esta comparación se pretenderá observar las diferentes técnicas usadas, cuál conviene más en cada momento según cada situación determinada y cuándo sería mejor solucionar una descripción de una manera diferente.

Teniendo en cuenta todo esto, este trabajo pretende dar respuesta a algunas de las preguntas de la autora:

- a) ¿Qué es la accesibilidad? ¿Cómo se concibe esta en una sociedad como la española? ¿Hay asociaciones que promuevan esta cualidad? ¿Cómo se puede integrar y adaptar en el ámbito de la cultura?
- b) ¿Hay en España o Europa leyes que protejan los derechos de las personas con discapacidades visuales o auditivas en cuanto a ocio y cultura? ¿Ha habido modificaciones a lo largo de los años respecto a ellas debido a las necesidades o los desarrollos tecnológicos? ¿Tienen la obligación las televisiones públicas de crear contenido accesible para las personas con estas discapacidades?
- c) ¿Qué vertientes nos encontramos a la hora de estudiar los tipos de métodos accesibles en el mundo audiovisual? ¿Cuántos y qué tipos de usos hay para cada uno de ellos? ¿Estos nuevos productos son utilizados solo por personas con discapacidades sensoriales?
- d) ¿Qué estrategias se deben usar para cada uno de ellos? ¿Hay estudios o investigaciones previas que corroboren la eficacia de estas?
- e) A la hora de hacer un guion audiodescrito, ¿podría haber diferentes versiones según las opiniones de los grandes estudiosos de este ámbito? ¿Surgen problemas a la hora de situar las *voces en off*, los *flashforward* o los *flashbacks*, por ejemplo?

## 2. Qué es la accesibilidad

Según el Diccionario panhispánico del español jurídico «accesibilidad» hace referencia a toda «condición que deben cumplir los entornos, productos y servicios para que sean comprensibles, utilizables y practicables por todos los ciudadanos, incluidas las personas con discapacidad».

A pesar de que la accesibilidad para personas con discapacidad está perfectamente definida en cuanto a urbanismo, arquitectura, transporte y entornos naturales gracias, en gran medida, a la Fundación ONCE y a la Fundación Arquitectura COAM (ONCE y COAM, *Accesibilidad universal y diseño para todos. Arquitectura y urbanismo*, 2011), la accesibilidad para el mundo audiovisual aún es un tema de investigación. Sin embargo, el Centro Español del Subtitulado y la Audiodescripción (CESyA) establece que:

La accesibilidad audiovisual es la condición que deben de cumplir los medios audiovisuales para ser comprensibles y utilizables por personas con discapacidad sensorial. El subtitulado y la audiodescripción son herramientas básicas para proporcionar accesibilidad universal a los distintos medios audiovisuales, garantizando a los usuarios su derecho de acceso al ocio, a la cultura y a la información que se ofertan en la sociedad en distintas formas y lugares (Centro Español del Subtitulado y la Audiodescripción, 2020).

El acceso a la cultura en igualdad de condiciones también es un derecho recogido por la Constitución Española de 1978 —en el artículo 44.1 establece que «los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho» ((BOE), 1978)— y Orero, en su artículo *La inclusión de la accesibilidad en comunicación audiovisual dentro de los estudios de traducción audiovisual* (2005), así lo recoge también: «la accesibilidad consiste en tratar de acercar e integrar a las personas con ciertas discapacidades a los hechos culturales; es decir, identificar el objeto de la accesibilidad con el hecho cultural en sí» (p. 174).

Para hacer posible esta cualidad (la accesibilidad) en los entornos culturales y de ocio, aparecieron dos nuevas técnicas audiovisuales: la audiodescripción (en adelante, «AD») y el subtitulado para sordos (en adelante, «SPS»). Con ellas, se facilitaría a las personas con discapacidad visual o auditiva el acceso a los productos audiovisuales, entre otros, cubriendo así los derechos de acceso a la cultura y a la información que, por ley, como cualquier otro ciudadano, tienen dichas personas.

Así, en los años 2003 y 2005 Una Norma Español (UNE) publicó nuevas normas, la UNE 153010:2003 y la UNE 153020:2005 respectivamente (la primera sufriría un cambio en 2012 para adaptarse a las nuevas necesidades de ese momento pasando a ser la norma UNE 153010:2012, y la segunda aún hoy sigue vigente), sobre SPS y AD. En ellas estipula que el SPS y la AD consisten en servicios de comunicación formados por una serie de actividades y técnicas que tienen como objetivo la compensación de la parte de información visual o auditiva que pueda aparecer en un mensaje y que no recibe una persona con este tipo de discapacidades, de forma que el receptor sea capaz de obtener el mensaje en cuestión de la forma más precisa y exacta posible, aproximándose al máximo a la forma en que lo haría una persona que sí tiene estas capacidades auditivas o visuales.

Por este motivo, a la hora de crear un producto audiovisual, tanto con SPS como con un servicio de AD, es importante tener en cuenta la accesibilidad de dicho material. La accesibilidad tiene como misión principal llegar a la mayor cantidad de consumidores posibles haciendo de los materiales audiovisuales productos con una condición de igualdad de oportunidades para personas con discapacidad (AENOR, 2005).

Por otro lado, Neves (2004) también aborda el tema de la accesibilidad en el ámbito de la investigación y la docencia de la traducción audiovisual. En este terreno, Orero (2005) incluye en su análisis también a los agentes externos y a sus formadores (como traductores, subtituladores, audiodescriptores y diseñadores de páginas web) y el propio producto cultural que pretende ser accesible (como películas, anuncios televisivos o, incluso, la ópera).

Además, por ejemplo, a pesar de que originalmente la AD está destinada a personas con discapacidad visual, también las personas con problemas cognitivos o cualquier otro consumidor, aun cuando no padezca esta enfermedad, puede preferir este tipo de servicio debido a sus características adicionales y los beneficios que puede suponer en determinadas situaciones, como al escuchar audioguías o audiolibros (Díaz Cintas, 2006).

### 3. Origen y desarrollo de la accesibilidad y la audiodescripción en España

La *traducción accesible* y con ella la primera AD en España apareció en el año 1947 casi sin que la población española se percatara. En 1946 vio la luz la película *Gilda*<sup>1</sup>, dirigida por Charles Vidor y protagonizada por Rita Hayworth y Glenn Ford; sin embargo y a pesar del furor por su estreno, la mayoría de las familias españolas no podía permitirse ir al cine para ver este largometraje. De esta forma, como indican Rodrigo Llodio y Azkarate-Gaztelu en su artículo *La audiodescripción: un nuevo horizonte de posibilidades* (2015) de *La Linterna del Traductor*, se empezó a emitir por radio la primera versión audiodescrita de la aclamada película para que más gente tuviera acceso a esta superproducción, surgiendo así el primer producto audiodescrito en España.

Por supuesto, el fin de aquella versión emitida por radio no era el mismo que el que tiene actualmente una AD; sin embargo, su técnica era similar: aprovechar los silencios de la obra original para incluir una narración descriptiva de lo sucedido en las imágenes.

En España, no fue hasta 1987 cuando se empezó a utilizar esta técnica como herramienta para las personas con discapacidad visual. Ese año, la Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE) editó una versión audiodescrita de *El último tango en París*, dirigida en 1972 por Bernardo Bertolucci y protagonizada por Maria Schneider y Marlon Brando. Esta obra fue el punto de partida para que posteriormente, en 1993, la ONCE creara un sistema de audiodescripción español, AUDESC, que ayudaría a todas las personas con algún tipo de discapacidad visual a tener acceso a más productos audiovisuales (Rodrigo Llodio y Azkarate-Gaztelu, 2015).

Después de este recorrido, en 2006 fue cuando la película *Match point*<sup>2</sup>, dirigida por Woody Allen en 2005 y protagonizada por Scarlett Johansson y Jonathan Rhys-Meyers, se convirtió en el primer largometraje totalmente accesible que se comercializaba en España en formato DVD, ya que ofrecía tanto la AD como los SPS. Además, el menú también poseía estas características utilizando la técnica de la *voz en off* para poder navegar por él (Limbach, 2012).

---

<sup>1</sup> Película *Gilda* con AD. [https://www.ivoox.com/gilda-1946-audios-mp3\\_rf\\_1151889\\_1.html](https://www.ivoox.com/gilda-1946-audios-mp3_rf_1151889_1.html)

<sup>2</sup> Película *Match point* con AD. [https://www.ivoox.com/match-point-drama-romance-tenis-2005-audios-mp3\\_rf\\_10135631\\_1.html](https://www.ivoox.com/match-point-drama-romance-tenis-2005-audios-mp3_rf_10135631_1.html)

De los traductores e intérpretes se suele decir que transmiten y hacen de puente entre culturas y lenguas. De este modo, como aclaran Rodrigo Llodio y Azkarate-Gaztelu (2015), los audiodescriptores transmiten y hacen de puente con toda una cultura para las personas con discapacidades visuales haciendo más fácil su acceso a esta.

Por supuesto, la accesibilidad en España cada vez va ganando más terreno gracias a los avances tecnológicos pudiéndose descargar hoy en día en teléfonos móviles, tabletas y ordenadores aplicaciones y servidores que promueven esta actividad. Como hemos mencionado antes, la ONCE participó en la creación de la iniciativa AUDESC, enfocada al disfrute de películas con AD que se emitan tanto en el cine o en la televisión como en DVD o Blu-Ray, siendo sincronizada con dicha proyección en pantalla en ese momento. Además, incluye un servicio de consulta de programaciones y cartelera, con teatros y salas accesibles, la posibilidad de comprar entradas y también la opción de compartir en redes sociales esta información (Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE), s.f.).

Como complemento a esto, la ONCE también dispone de un catálogo de películas audiodescritas que pueden disfrutar las personas con discapacidad visual en compañía de familiares o amigos ya que la AD no interrumpe o corta la consecución o seguimiento de la película con pantalla.

Además, durante los últimos años se han dado a conocer algunos proyectos sobre AD. Un ejemplo es el cortometraje *Para Sonia*<sup>3</sup>, dirigido en 2015 por Sergio Milán. En él, se busca dar a conocer la accesibilidad en las producciones audiovisuales y la AD. Este corto cuenta la historia de una chica ciega, Sonia, que sueña con hacerse un hueco en el mundo del doblaje audiovisual y, como indican Rodrigo Llodio y Azkarate-Gaztelu (2015), este integra la audiodescripción como parte de la narrativa del propio cortometraje, utilizando como narradores las voces más representativas del doblaje español, las cuales van haciendo un recorrido por su vida.

Además, durante el estreno de *Para Sonia* en octubre de 2015 se pudo vivir una experiencia real con AD, pues los asistentes tuvieron la oportunidad de entrar a la sala de proyección con vendas en los ojos y así poder experimentar las mismas sensaciones y

---

<sup>3</sup> Cortometraje *Para Sonia*. <https://www.youtube.com/watch?v=R6ZJ4ER-bA8>

sentimientos que una persona con discapacidad visual (Rodrigo Llodio y Azkarate-Gaztelu, 2015).

A pesar de todos los avances tecnológicos de la sociedad y de que muchos de ellos se integran en las técnicas de AD, por ahora, según Azkarate-Gaztelu, los estudios y la investigación sobre las herramientas y su uso siguen sin ser suficientes desde el punto de vista de la traducción. Sin embargo, gracias a las leyes sobre accesibilidad (debido a las cuales muchas de las emisiones por televisión tienen la obligación de integrar ya una opción con AD) y a varios proyectos, como el de Teatro Accesible, hay cada vez más conocimiento sobre el tema y más comprensión por parte del público general. Todo esto ayuda a que poco a poco se aumente la demanda de producciones con AD, lo que aumentaría su investigación y mejoraría sus técnicas.

Además, para favorecer el acceso a las AD y a otros muchos espacios con recursos accesibles, se han creado algunos símbolos para facilitar el reconocimiento de estos servicios en diversos espacios. Entre ellas, encontramos el que indica la existencia de AD, el cual se encuentra representado con las letras A y D seguidas de tres ondas a modo de sonido dentro de una circunferencia negra y sobre un fondo blanco (Access Friendly, 2014).



*Ilustración 1: «Hay audiodescripción»*

No obstante, aún tenemos en España algún que otro inconveniente con las AD en los entornos audiovisuales. El principal punto negativo es que, como indica Díaz Cintas (2006), las personas con discapacidad visual no siempre pueden acceder a todos los productos audiovisuales a los que tendría acceso una persona sin esta discapacidad debido al idioma de la obra.

Una persona ciega en nuestro país solo puede consumir programas de producción nacional o internacional en español o de producción ajena que ha sido doblada al español y a las que se le añade la AD. Hoy por hoy, no se hace en España AD de películas extranjeras que no han sido dobladas al español y que sólo se han distribuido en versión original subtitulada (Díaz Cintas, 2006, p. 17).

Esto deja a España en una posición de desventaja en relación con otros países europeos, como Reino Unido o Bélgica, donde se hace uso del *audiosubtitling* o «audiosubtitulación» para producciones audiovisuales. Esta herramienta se basa en una técnica hablada en la que el locutor o audiodescriptor lee en voz alta los subtítulos ya dados además de añadir sus propias aclaraciones en forma de AD. Con este método, se crea una sensación de *voice-over* o voces superpuestas como ocurre en muchos productos audiovisuales que no son simplemente doblados a la lengua meta (Universitat Autònoma de Barcelona, 2017). La primera vez que se utilizó esta técnica fue para interpretar la ópera *Devereux*, de Donizetti, en el Liceo de Barcelona en la temporada 2004/2005 (Cabeza y Matamala, 2008).

## **4. La accesibilidad para personas con discapacidad auditiva y visual**

### 4. 1. El subtítulado para sordos

Según Díaz Cintas (2006), los SPS son una práctica sociolingüística que pretende ofrecer, de forma escrita y en la parte inferior de una pantalla, los contenidos sonoros de un producto audiovisual. Asimismo, explica que dichos subtítulos deben incluir no solo los diálogos de los personajes o individuos que aparezcan en dicho programa o largometraje, sino también la información suprasegmental que va asociada a ellos, como la entonación, los acentos, los ritmos, etc.

Uno de los factores más importantes es el que tiene en cuenta los efectos sonoros que se producen en el material audiovisual que estemos tratando, los cuales hacen referencia también a las canciones y a la música (Díaz Cintas, 2006). Sin embargo, Rica Peromingo (2020) aclara que, a la hora de crear un producto accesible, no todo es imprescindible, pues, por ejemplo, cuando se hace un SPS, no es necesario incluir una aclaración sobre un sonido que es lógico que estará porque se ve en las imágenes. Añade también el ejemplo de la película *Buscando a Nemo* (largometraje de animación dirigido por Andrew Stanton en 2003), cuando Marlin y Dory son engullidos por una ballena y, una vez dentro, este empieza a darse golpes con las paredes del interior del animal. En este caso, es evidente que esos golpes estarán produciendo un sonido y, por lo tanto, no sería necesario incluirlo en los subtítulos para sordos.

Bartoll (2008) hace hincapié también en los parámetros lingüísticos y los parámetros extralingüísticos sonoros. Entre los primeros, debemos que tener en cuenta el tiempo del que se dispone para cada subtítulo, que, de forma lógica, tiene relación con la cantidad de información dentro de cada uno de ellos y con el número de caracteres por línea, el número de estas y la velocidad de lectura que se establezca. Por este motivo, los subtítulos deben modificarse para que se adecúen al resultado que queremos obtener. Sin embargo, en muchas ocasiones pueden aparecer complicaciones, debates y exigencias por la transcripción literal del diálogo del producto, pues, no solo se debe a que muchas veces sea el propio público el que lo demanda de este modo (que en la mayoría de las ocasiones tiene relación con el desconocimiento de la técnica empleada), sino también por el afán de recibir exactamente el mismo contenido y en la misma medida que lo recibiría una persona sin esta discapacidad. Por esta razón, muchos consumidores de SPS se muestran evasivos ante las modificaciones pertinentes.

Entre los segundos criterios que propone Bartoll (2008), los parámetros extralingüísticos sonoros, nos encontramos, como su propia palabra indica, con elementos ajenos a la lengua. Lo más destacable de este punto son los colores utilizados para, por ejemplo, la identificación de los personajes o la transcripción de las letras de canciones. Por este motivo, a la hora de hacer un SPS, debemos tener en cuenta cada uno de los personajes que intervienen en la obra para disponer los colores correspondientes de la fuente y del fondo (ej. protagonista o personaje con más diálogo – fuente amarilla [#FFFF00], fondo negro [#000000]; segundo protagonista – fuente verde [#00FF00], fondo negro [#000000]; resto de personajes – fuente blanca [#FFFFFF], fondo negro [#000000]). Pero no debemos prestar atención solo a los personajes, pues cualquier otra aclaración deberá igualmente identificarse según corresponda, como las letras de canciones (fuente azul – [#0000FF], fondo amarillo [#FFFF00]) o los efectos de sonido (fuente roja [#FF0000], fondo blanco [#FFFFFF]; fuente azul [#0000FF], fondo blanco [#FFFFFF]) (AENOR, 2003).

Sin embargo, Rica Peromingo (2020) señala que hay que considerar posibles destripes o información que predisponga al espectador. En este caso, si, por ejemplo, hay un personaje al que se le introduce con la fuente de color blanco y el fondo de color negro es posible que indique que este no tiene mucha relevancia en la trama o que, quizás, desaparece pronto o muere. Al dar ese tipo de información con los colores, ya se está haciendo que el usuario tenga una imagen preconcebida de ese personaje.

Además, el profesional que vaya a desempeñar las funciones de subtitulador para sordos deberá tener conocimientos sobre discapacidades auditivas y sordera y las formas pertinentes para acceder a ellas o crear productos que así lo sean. Además, deberá estar al día con su legislación y tener conocimientos sobre lenguaje cinematográfico, comprender a la perfección la lengua origen y dominar íntegramente la lengua meta (incluyendo fonética, morfología, sintáctica, ortografía...), así como tener competencias para el cotejo, la revisión y la edición de los textos y poseer conocimiento de las herramientas de subtitulado y habilidades para la creatividad y la sensibilidad lingüística (Díaz Cintas, 2006).

## 4. 2. La audiodescripción para invidentes

Cuando pensamos en traducción audiovisual y en AD lo primero que se nos viene a la cabeza son películas, series y documentales. Sin embargo, como explica Díaz Cintas (2006), la AD no solo se aplica a ese sector y, por lo tanto, se puede dividir en tres grandes secciones.

Uno de los grandes bloques estaría dedicado a la AD grabada para audioguías o similares. Esta suele darse para complementar la información en museos, galerías de arte, iglesias, palacios, exposiciones, entornos naturales... donde la existencia de tecnologías que simulen este tipo de experiencias es de vital importancia.

Otro tipo sería la AD en directo o semi-directo. Este tipo de AD se da más habitualmente de lo que parece y aparece en situaciones con actos en vivo, como obras teatrales, musicales, *ballet*, conciertos, ópera, deportes, actos políticos...

Y, por último, aparecería la AD grabada en pantalla. Este es un tipo de servicio utilizado para la industria audiovisual en el que se incluyen películas, series de televisión, programas, documentales... independientemente de si se distribuyen por televisión, en una sala de cine, en formato DVD o similar o en Internet. En España, se suele dar tanto en producciones nacionales como en producciones extranjeras que hayan sido dobladas previamente al español. Sin embargo, en otros países europeos, como Reino Unido o Bélgica, como ya hemos mencionado anteriormente, también se producen contenidos de AD en productos que solo han sido subtitulados.

### *4.2.1 La audiodescripción en museos.*

Actualmente, la accesibilidad en un contexto museístico está mucho más desarrollada y, cada vez más, los grandes museos incluyen entre su oferta formas de divulgación para personas con ciertas discapacidades. Entre este tipo de servicios a disposición del público se encuentran dispositivos de audición asistida, señalizaciones en braille y folletos en macrocaracteres para personas con discapacidad visual. Entre los museos españoles que ofrecen este tipo de prestaciones se encuentran el Museo Nacional del Prado, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y el Thyssen Bornemisza de Madrid y el Guggenheim de Bilbao (Jiménez Hurtado, Seibel y Soler Gallego, 2012).

A la hora de hablar de AD en un entorno cultural como un museo, el objetivo principal es construir descripciones verbales de los cuadros u obras de arte representadas. Como indican Castro Fernández, Cosío Piccone, Hu Huang y Calderón Díaz en su estudio *Evaluación del proceso y producto de la propuesta de audiodescripción de tres obras de a exhibición permanente de arte moderno del museo de arte de Lima* (2018) sobre esta práctica, en este tipo de procesos se suele utilizar como apoyo un servicio de traducción intersemiótica, la cual se basa en la «interpretación de signos verbales a través de signos de sistemas no verbales o viceversa» (Jakobson, En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción, 1975).

Este estudio se basó en algunas obras de arte del Museo de Arte de Lima (MALI) partiendo, principalmente, de las normas ISO (2015), las cuales garantizan calidad en las AD, y de un modelo interpretativo basado en la investigación y la intersubjetividad para la realización de una AD diseñada, elaborada y orientada hacia las necesidades del público al que se dirigían.

Para la correcta realización de este estudio Castro Fernández, Cosío Piccone, Hu Huang y Calderón Díaz (2018) tomaron como ejemplos de investigación tres obras que formaban parte de la colección permanente del MALI. Estas tres creaciones son totalmente distintas, tanto por los autores de cada una como por sus estilos, épocas y corrientes artísticas. Las obras elegidas fueron *La Santusa*, de José Sabogal Diéguez, *'Bolero' de Ravel*, de Antonio Espinosa Saldaña y *Retablo Ayucuchano*, de Alberto Dávila Zabala.

Para realizar las AD de estas obras de arte los autores se basaron en varios fundamentos de las normas ISO (2015) para alcanzar la calidad deseada:

- El primero de ellos se basa en que el audiodescriptor o, como ellos lo denominan, «guionista» debía tener conocimientos previos sobre las características y las necesidades que precisan las personas con discapacidad visual y, por tanto, saber cómo trabajar a partir de estas para ser lo más efectivo y preciso posible y tratar de evitar las diferencias de contenido o información recibida entre dichas personas con discapacidad y otras que sí conozcan la realidad visual al completo (ISO, 2015).

- El segundo punto que se debe tener en cuenta es que es necesaria una redacción muy precisa y condensar el contenido al máximo para que la AD no quede excesivamente larga, pues los espectadores pueden perder la atención, ya sea por cansancio o por aburrimiento, por eso se ha establecido, después de otros estudios realizados en museos estadounidenses como el Smithsonian American Art Museum de Washington o el Museum Of Modern Arts (MoMA) de Nueva York, que la AD de una obra artística no debería durar más de cinco minutos. Además, la calidad de la redacción es fundamental para alcanzar estos objetivos, por eso el profesional que desempeñe esta función requerirá de formación previa sobre redacción de guiones y estilo de lengua, así como de la capacidad de decisión para formular fragmentos «simples, directos, imparciales y no redundantes» (Giansante, 2003).
- El tercer parámetro se centra en los conocimientos previos que se tengan sobre el tema a tratar (ISO, 2015), en este caso el arte y la historia. Para la realización de este estudio, los autores decidieron informarse con documentación especializada y recurrieron a la opinión y ayuda de expertos en arte e historia del arte.

Además, Giansante (2003) expone la técnica que se debe seguir a la hora de ordenar los elementos en una descripción de una obra artística, diciendo que, tras ofrecer la información básica de la obra, se debe proporcionar un corto resumen de su contenido para luego, más adelante, profundizar en los detalles. Snyder (2007) amplía esto señalando también que se debe comenzar con el contexto y luego avanzar en las explicaciones. La norma ISO (2015) ratifica estas teorías haciendo hincapié en que se debe partir siempre de los detalles más elementales e ir hacia los más precisos o adicionales, dando prioridad a lo fundamental sobre las especificidades. Igualmente, en 2014 Soler y Chica también exponen que se debe seguir un orden establecido, esencialmente de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha, aunque este modelo puede cambiar y modificarse en caso de ser necesario.

A la hora de hacer una AD para una audioguía o un museo y aunque la norma ISO no lo especifique, Giansante (2003) sí explica que puede ser interesante ofrecerle al público una breve introducción de información general sobre el artista, su nacionalidad,

el momento de su vida en el que pintó esa obra, en qué contexto histórico se encuentra, la corriente artística que sigue, a qué escuela pertenece...

También como prólogo a la descripción de las obras, Snyder (2007) señala que es necesario hacer algún tipo de aclaración o apunte sobre el museo que guarda dicha obra, tales como las dimensiones de la sala, el tipo de arte que podemos encontrar en el museo y algún otro tipo de información general sobre la galería. También Soler y Chica (2014) corroboran esta idea de describir previamente el espacio en el que se está exponiendo esa obra de arte de manera que el público tenga una visión global y conjunta de la colección de la exposición.

#### *4.2.2. La audiodescripción en directo. La ópera y el teatro.*

Si bien es cierto que la AD es mucho más frecuente en situaciones ya grabadas, cada vez es más habitual en otro tipo de situaciones y se han hecho estudios acerca de la AD en directo o semi-directo. Actualmente, por ejemplo, los teatros de la Zarzuela son completamente accesibles por lo que las personas tanto con discapacidad visual como auditiva pueden acudir cualquier día y a cualquier obra a disfrutar de la misma cultura que disfruta el resto del público, pues ya disponen de servicios de bucle magnético y sonido amplificado y servicios de subtítulo (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM, 2018).

Como apuntan Cabeza y Matamala en su artículo de 2008 sobre la ópera en directo en el Liceo de Barcelona, en este tipo de actividad el audiodescriptor debe estar capacitado para resolver problemas y adaptarse a los imprevistos que puedan surgir, tanto a nivel interpretativo por parte de los actores o cantantes, como problemas técnicos y de sonido.

Este aspecto es muy característico de la ópera, pero no exclusivo, pues se puede dar en otro tipo de actividades, como en el teatro gracias a Teatro Accesible, una iniciativa de muy reciente creación originalmente pensado para el teatro de la Zarzuela. Matamala (2007) argumenta que no solo es una característica a tener en cuenta cuando se trata de una obra en directo debido a posibles improvisaciones, supresiones o añadidos de los cantantes (en óperas) o actores (en obras teatrales, por ejemplo); también baraja la posibilidad de que el mismo personaje sea interpretado por dos artistas distintos, como

por ejemplo en la ópera *Rigoletto* de Verdi interpretada en el Liceo de Barcelona durante la temporada 2004/05, donde el personaje de Gilda lo representaban dos sopranos con características físicas totalmente distintas. En este tipo de casos, lo más probable es que el locutor haya preparado la descripción a partir de una de ellas; sin embargo, el día en el que la AD se realiza, puede tomar el papel la otra cantante.

En las primeras óperas que se describieron en el Liceo barcelonés se utilizó la técnica tradicional de AD, es decir, describiendo al máximo todo lo que sucedía en el escenario en los espacios en los que no interpretaban los cantantes. Como indican Rodrigo Llodio y Azkarate-Gaztelu (2015), «resulta vital sacar el mayor partido posible al poco tiempo que se suele tener para rellenar los silencios de forma pertinente y de manera que queden bien hilvanados e integrados en la obra original»; sin embargo, también añaden que «audiodescribir bien también es saber cuándo no hay que hacerlo» pues en muchas ocasiones, como ya se ha mencionado anteriormente, también hay que dejar hueco para escuchar la propia obra original, la música, los silencios...

En estos proyectos de AD en directo o semi-directo, tanto en las óperas del Liceo de Barcelona como en las obras teatrales de Teatro Accesible, también se ofrecía a modo de introducción una descripción (también llamada «audiointroducción») de la puesta en escena, el contexto histórico de la pieza, el argumento, el decorado y el vestuario de los personajes antes del comienzo de la obra y, en ocasiones, también antes de cada acto.

Además, en el Teatro de la Zarzuela se comenzó a ofrecer la actividad «vista táctil» o «*touch tour*»; es decir, recorridos táctiles a través de los cuales se le da a las personas con discapacidad visual la oportunidad de que sientan con sus propias manos el vestuario, los decorados y el propio escenario para poder sentir cada detalle antes del comienzo de la pieza (Rodrigo Llodio y Azkarate-Gaztelu, 2015).

Gracias a la ONCE, esta idea también la han implementado en otros teatros de España, como en el Corral de Comedias de Almagro. En julio de 2016 varios profesionales, entre ellos Esmeralda Azkarate-Gaztelu, ayudaron con la accesibilidad de las obras representadas a los visitantes invidentes durante el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro con una visita guiada por el escenario y el *backstage* donde se podían tocar, gracias a estos recorridos táctiles, todo el vestuario, atuendos y escenografía (Cieza, 2016).

A pesar de que la AD en directo sea interpretada en vivo, no se hace de forma improvisada en el día y momento de dicha actividad cultural. Por ejemplo, en la ópera con AD, convergen tres elementos fundamentales: la puesta en escena, el subtítulo o sobretítulo y el libreto (Cabeza y Matamala, 2008). Por este motivo, el audiodescriptor debe disponer de varias semanas para prepararse. La organización o la sala debe proporcionar el guion de la obra y, si es posible, una copia en vídeo, así como el libreto, para poder organizarse. Del mismo modo, acudirá a varios ensayos para ver el procedimiento de la obra, los cambios de escenario, las pausas... Con estos recursos, algunas adaptaciones finales del último ensayo de la obra y la capacidad de improvisación, el audiodescriptor estará capacitado para hacer una AD durante el transcurso de la ópera (Matamala, La audiodescripción en directo, 2007).

En muchas ocasiones se da prioridad a la comprensión de la obra de modo que no solo se describe lo que sería apreciable a los ojos, sino que también se añaden aspectos de contenido, explicaciones e incluso se realizan interpretaciones, que reflejarían algunos detalles que una persona invidente podría pasar por alto. Sin embargo, el anteriormente mencionado subtítulo que puede aparecer como elemento para facilitar la comprensión en una ópera o en una obra teatral también puede ser un elemento fundamental para la AD en dicho espectáculo. No obstante, al mismo tiempo puede aparecer un problema de solapamiento de contenidos, pues una de las técnicas para la AD es leer los subtítulos añadiendo *in situ* cierta información en referencia a los cambios de escenarios, los personajes, el vestuario... Con esta técnica, la voz del audiodescriptor coincidiría con la voz original.

Al usar esta técnica en el Liceo de Barcelona, Matamala descubrió que puede ser un proceso complicado de universalizar, pues muchos usuarios aplaudían los resultados y destacaban la habilidad del audiodescriptor a la hora de compaginar la lectura de subtítulos con las descripciones adicionales, surgiendo un efecto parecido al *voice-over* o las voces superpuestas (antes mencionado) de muchas entrevistas o documentales; sin embargo, hubo un pequeño grupo de consumidores, normalmente más acostumbrados a servicios de AD proporcionados por la ONCE (Organización Nacional de Ciegos Españoles) que no salieron tan satisfechos, pues preferían una información más condensada y siguiendo la norma de la UNE que indica que una AD debe hacerse tan solo en los huecos entre las intervenciones.

Otro rasgo que se debe tener en cuenta son las emociones y los sentimientos que se desprenden de una ópera. Normalmente, al hacer uso de la AD se tiende a querer ser subjetivo y a evitar añadir cualquier punto de vista; sin embargo, los estudios en el Liceo de Barcelona indican que en muchas ocasiones el audiodescriptor aporta una pequeña interpretación ya que en determinadas ocasiones puede ayudar a la condensación de la información, más que cualquier otro método (Matamala y Orero, *Accessible opera in Catalan: opera for all*, 2007). Esto también puede suceder en momentos de mucho silencio por parte de los personajes, donde los usuarios de AD se preguntarían qué está ocurriendo en ese momento.

#### 4.2.3. *La audiodescripción grabada para productos audiovisuales.*

A pesar de que la accesibilidad comprende, como ya hemos mencionado anteriormente, cualquier ámbito de la vida como el urbanístico, la arquitectura, etc., esta parte del trabajo se centrará en la AD en pantallas.

Al pensar en este tipo de materiales, lo primero que se nos viene a la mente son productos audiovisuales grabados, como películas o series; sin embargo, el objetivo final de todo esto no es solo intentar promover el acceso a este tipo de contenido, sino reivindicar que todo material audiovisual sea accesible, incluyendo los medios de comunicación de toda clase (desde la televisión hasta Internet), pues es a través de los medios de comunicación que se crea una sociedad rica en valores, tanto económicos y educativos como estéticos (Orero, 2005).

De este modo, la Dirección de Accesibilidad Universal, promueve el «diseño para todos» para, poco a poco, lograr una accesibilidad universal. Sin embargo, tal y como apunta Díaz Cintas (2006), es perfectamente comprensible que, por ejemplo, las necesidades de una persona con discapacidad visual no sean las mismas que las de una persona vidente; igual que tampoco serán las mismas si esa persona es ciega de nacimiento o ha ido perdiendo parte de la capacidad visual con el tiempo, ya sea, por ejemplo, por una enfermedad o debido a un accidente. Este último grupo lo forma una gran parte de la población que aumenta en número conforme avanzan los años y que actualmente son potenciales consumidores de contenido con AD.

En 2003 el tema de la accesibilidad y la AD se convirtió en una de las cuestiones fundamentales para la Unión Europea (declarándose ese mismo año como el «Año Europeo de las Personas con Discapacidad»), donde se acordó que todos los medios de comunicación europeos contribuirían a la producción de contenido accesible para todos los ciudadanos, basándose en el hecho patente de que, anteriormente, las personas con discapacidad visual y auditiva no podían acceder al mismo contenido que personas sin estas carencias a pesar de tener los mismos derechos de acceso a la información: «Los medios deberían incrementar la accesibilidad de todos sus servicios, desarrollando sus soportes y formatos alternativos, y haciendo que sus páginas web cumplan con las directrices de la iniciativa para la accesibilidad de Internet» (Orero, 2005, p. 176).

Otro punto abordado desde la UE en colaboración con las organizaciones de discapacitados fue la sensibilización de los trabajadores para «evitar la existencia de estereotipos negativos y la estigmatización social» y la incorporación de módulos de formación en las universidades en los grados relacionados con los medios de comunicación y transmisión de información.

En 2015 España consiguió producir un 10 % de contenido audiovisual con AD en operadores de servicios públicos. Otro tipo de servicios que garantizan la accesibilidad a los medios, como la subtitulación o el lenguaje de signos, también están en constante crecimiento y se ha alcanzado aproximadamente el 10 y el 100 % de contenido accesible de cada servicio respectivamente (Matamala, La audiodescripción en directo, 2007).

AVT will inevitably need to follow the general trend in the audiovisual market and, rather than aim to cater for a general audience, audiovisual translation now finds itself focusing on the needs of smaller distinct audiences in order to respond to them in a more adequate manner (Neves, 2004, p. 151).

Como especifica Neves, la traducción audiovisual y, por lo tanto, todo lo relacionado con este sector se está centrando poco a poco en las necesidades del público al que afecta, incluso aunque sea un mercado pequeño, para poder responder ante ellos de la manera más adecuada y siguiendo unas pautas lo más justas posibles.

Sin embargo, y aunque cada uno de los diferentes grupos correspondientes al tipo de discapacidad visual requeriría un tipo de servicio diferente y lo más beneficioso para cada uno de ellos sería tener una versión específica para cada sector, debido a las normas

establecidas respecto a la accesibilidad, lo normal en el ámbito de la AD es realizar una única versión que cubra las necesidades de las personas con discapacidad total. Como indican los ponentes del episodio 9 de *Las quedadas de ATRAE (Asociación de Traducción y Adaptación Audiovisual)* sobre accesibilidad en los medios, los productos audiovisuales resultantes deben ser lo más accesible posibles para el conjunto de personas, no necesariamente uno específico para cada tipo y grado de discapacidad, de manera que se puedan conseguir los mismos materiales o productos con un esfuerzo razonable para todos los usuarios.

Las herramientas que hacen accesibles los productos audiovisuales, como indican Rodrigo Llodio y Azkarate-Gaztelu (2015), van más allá del mero hecho de igualar el número de oportunidades para las personas con discapacidad. Del mismo modo que personas sin este tipo de discapacidades saben y forman parte de una sociedad cultural donde se conocen, por ejemplo, las modas, los actores se convierten en personajes famosos y se adquieren conocimientos sobre otras culturas, las AD tratan de integrar en la cultura a personas con algún problema visual de manera que puedan ser partícipes de esa sociedad.

A pesar de esto y de que los productos audiovisuales accesibles intentan ser lo más fiel posible a los originales, en muchas ocasiones no es del todo necesario incluir cada pequeño detalle. Como nos indican Rodrigo Llodio y Azkarate-Gaztelu (2015), especificar absolutamente todo o marcar, por ejemplo, un registro muy elevado puede suponer, en muchas ocasiones, la pérdida de espectadores. A esto, además, se le sumaría un cansancio por parte del espectador al recibir tanta información en un periodo de tiempo muy corto.

Teniendo en cuenta todo esto, se puede llegar a la conclusión de que el espectador está escuchando ya todos los sonidos originales de la película o serie, de modo que, por ejemplo, no sería necesario que el audiodescriptor especificase contenidos referidos al sonido ambiente del producto audiovisual. Sin embargo, habría otros elementos que no serían negociables, como los cambios de ambiente, los *flashbacks* o *flashforwards*, que no están implícitos en la música o que solo con el ruido o sonido original no queda patente. También indican como algo muy importante que no es necesario «ocupar» o «rellenar» con AD todos los momentos en los que no hablan los personajes; hay que incluir exclusivamente lo que sea necesario y hacerlo de la forma más concreta posible, ya que,

por el contrario, se estaría «destruyendo» la atmósfera que se crea con la música ambiente o la banda sonora original y se produciría una saturación de información que acabaría cansando al usuario (Dosch y Benecke, 2004).

Con todo esto, Rica Peromingo (2020) hace hincapié también en que es importante tener en cuenta que la mayoría de las veces no va a ser posible dar toda la información concreta y precisa y que hay un proceso de toma de decisiones por parte del audiodescriptor, de manera que deben quedar «huecos» dentro de la AD para generar, por ejemplo, una carga dramática o intriga (elementos que, por supuesto, sí perciben en la versión original que consumen los usuarios que no necesitan este tipo de productos accesibles).

A la hora de tratar la cuestión de los tipos de voces para las AD, la normativa ISO (2015) establece que el locutor debe tener formación y experiencia en locución y doblaje para que se cree la narración deseada, de manera que se ponga énfasis en la buena articulación y en el fraseo de las oraciones. La pronunciación también debe ser impecable para alcanzar los objetivos del producto (Snyder, 2007). Desde ATRAE, Esmeralda Azkarate-Gaztelu aborda también este tema, explicando que depende mucho del tipo de obra de la que se esté hablando, pues no es lo mismo una comedia, que una obra de teatro, que una danza o que una película dramática. Por este motivo, la voz debe transmitir veracidad de acuerdo con el tema que aborda la obra; sin embargo, esto suele depender del cliente y de las preferencias que tenga o decida escoger, pensado siempre, como indican Soler y Chica (2014), que el destinatario final son los oyentes.

## 5. Léxico, semántica y estímulos para el proceso cognitivo en los guiones audiodescritos

Saussure (1945 [1916]) creó el término de «signo lingüístico», concibiéndolo como la unión entre la imagen acústica y el concepto que cada palabra posee, siendo el primero lo conocido como «significante» y, lo segundo, como «significado». Sin embargo, la imagen acústica, el significante, no es el sonido físico, sino la representación psíquica o mental que tenemos de cada palabra (es decir, la consecución de cada una de las letra en una determinada lengua) que está vinculada a la lengua, ya sea hablada o escrita. Por este motivo, esta solo es posible a partir de nuestra lengua materna, pues el significante es en sí el conjunto de grafemas que forman cada una de las palabras de nuestro idioma. En contraposición, el concepto o significado es la representación gráfica de cada palabra. Por todo esto, según Saussure (2004 [2002]) «el fenómeno primordial del lenguaje es la asociación del pensamiento con un signo» (p. 51).

De manera parecida a Saussure, Jakobson (1987) quiso demostrar el tema de la equivalencia lingüística, estableciendo una relación entre un signo (*signum*) y su significado (*signatum*). Según él, «*the meaning [...] of any word or phrase whatsoever is definitely [...] a semiotic fact*» (p. 428) y, por tanto, solo puede existir un significado si antes hay un signo, pues, por ejemplo, una persona no puede percibir el significado de un alimento, como el queso o una manzana, si antes no lo ha probado y sabe identificar y asociar dichas características a esa comida concreta. Así, el significado de una palabra es su representación verbal.

Posteriormente Jakobson en su obra *Ensayos de lingüística general* (1974) propuso las diferencias entre la traducción intralingüística, la traducción interlingüística y la traducción intersemiótica.

- La primera, también llamada reformulación o *rewording*, se basa en la interpretación de los signos verbales dentro de una misma lengua, realizando un proceso de decodificación de los mismos;
- el segundo tipo de traducción, la interlingüística, también conocida como traducción propiamente dicha o *translation proper*, se fundamenta en una interpretación de una lengua hacia cualquier otra, produciéndose un cambio de código que necesita «transportarse», sumándole además que,

como indica Aja Sánchez (2019, p. 51), «las unidades de traducción pueden o no coincidir»;

- y el tercer y último modelo de traducción que clasifica Jakobson (1974) (el cual ya vimos en el capítulo 4.2.1) la intersimiótica, transmutación o *transmutation*, hace referencia a un sistema de signos verbales basado en un sistema de signos no verbal.

Una vez comprendido todo esto, se deben tener en cuenta estos parámetros a la hora de elaborar guiones audiodescritos (en adelante, «GAD»). En España, tal y como indica la norma 153020, los GAD deben seguir una estética que tiene como características y pautas a seguir la realización de descripciones fieles, neutras y objetivas que se limiten a informar sobre lo que aparece en la pantalla mientras se evita el uso de un lenguaje ambiguo y se buscan fórmulas con expresiones claras y específicas eludiendo el uso de cualquier juicio personal por parte del audiodescriptor (AENOR, 2005).

Sin embargo, estas normas pueden provocar, en ocasiones, una pérdida de la riqueza, tanto lingüística como estética y emocional, que proporcionaría la imagen y que no se vería reflejada en el texto meta, es decir, en el GAD. Por este motivo, hay profesionales y consumidores de AD que prefieren un GAD donde estén presentes más emociones, sensaciones, sentimientos y elementos estéticos que reflejen así las intenciones de la imagen pudiendo llegar a asemejarse más a la capacidad expresiva y emotiva del contenido visual real (Chica Núñez, 2019).

Según Barry (2005), las emociones son una parte fundamental de la comunicación humana y de todos sus procesos, por lo que el uso de estrategias de traducción óptimas para la creación de sensaciones y estímulos acordes a lo que emite la imagen fílmica es esencial para el procesamiento cognitivo de la información en personas con discapacidad visual.

Gracias al estudio de Chica Núñez (2019) con 12 sujetos con discapacidad visual completa, parcial o moderada se pudo observar la importancia que le daban los espectadores a una descripción fiel a las imágenes, hecha a partir de descripciones sobre sentimientos y sensaciones y destinada a los consumidores de AD.

En su análisis expone que existen dos modos de procesamiento de una imagen. Con la primera forma, la «ruta tálamo-amígdala», se crea una conexión directa y emocional entre el cerebro y la imagen que se percibe, pues el cerebro compara esta imagen nueva con otras anteriores que puedan generar un sentimiento semejante. De este modo, al visualizar esa imagen se produce un efecto inmediato que recuerda a lo ya conocido y crea el estímulo de la sensación correspondiente de manera inconsciente e irracional. La segunda vía utiliza la «ruta cortical» que pasa por la corteza visual del cerebro, punto donde se procesa de manera consciente la información. Desde aquí, se remitiría de nuevo a la amígdala enviando «un *input* consciente a la reacción emocional y una respuesta emocional al pensamiento lógico» (p. 372) que nos permitiría saber por qué dicha imagen nos resulta atractiva, desagradable, placentera o molesta.

Es por esto, que muchos de los consumidores de AD prefieren una película con una descripción fiel a los sentimientos y con un importante componente emocional que una persona vidente sí podría experimentar y no solo una mera descripción neutra, como aconsejaría AENOR.

Con esto, Chica Núñez (2019) muestra en un ejemplo una de las escenas de la película *En terreno vedado*, largometraje de 2005 dirigido por Ang Lee y protagonizado por Heath Ledger y Jake Gyllenhaal. En su estudio, trata de mejorar la versión del GAD original para hacerlo más cercano al oyente, de manera que se puedan advertir más sensaciones que el espectador sin discapacidad visual sí percibiría. En él, presenta primero el GAD original en español («Jack coge la cuerda que lleva sobre el caballo y se acerca a él») y, posteriormente, nos propone una versión más emotiva de ese mismo fragmento («Jack lo mira. Coge la cuerda que lleva sobre el caballo, se detiene a contemplarlo serenamente y se acerca a él»).

Con esta reflexión, podemos ver que es posible acercar al oyente un poco más a la realidad fílmica y, por tanto, asemejar la experiencia de escuchar una AD de una superproducción a la que tendría una persona sin discapacidades visuales.

Por otro lado, a la hora de describir a los personajes que puedan aparecer, la norma ISO (2015) indica que se deben reflejar las apariencias físicas de estos solo cuando sea necesario para entender el contexto o la situación de la obra que se describe; sin embargo, se deben incluir exclusivamente aspectos neutros y, por lo tanto, intentar eludir los

términos subjetivos. Esto ayuda a que los espectadores se hagan idea clara del personaje que interviene, pero sin influir en su opinión y sin condicionarles.

Del mismo modo, tal y como indica Snyder (2010), las diferentes razas u orígenes étnicos solo deben indicarse cuando realmente sean relevantes y, por consiguiente, proporcione información significativa al oyente. En cuanto a la edad de los personajes, tanto Snyder (2010) como la norma ISO (2015) especifican que lo más recomendable es escoger una palabra o término que pueda indicar la edad aproximada, para no decantarse en exceso (ej. bebé, adolescente...).

Por otra parte, Giansante (2003) también señala que hay que tener en cuenta que los GAD se escriben para ser locutados, de modo que el público solo lo escucha la descripción una vez y no puede volver atrás para revisarlo. Por este motivo, el audiodescriptor debe ser muy preciso a la hora de hacer una AD, evitando al máximo las ambigüedades. Según Soler y Chica (2014) incluso, en muchas ocasiones, es preferible ser repetitivo y evitar las elipsis para su completa comprensión.

Hay otros elementos, como la violencia, con los que se debe tener especial cuidado en el momento de su descripción. Tal y como señala Fraser (1974), la violencia es compleja porque abarca muchos tipos y puede cumplir funciones variadas: violencia como liberación, como comunicación, como juego, violencia como autodefensa, como huida de la realidad...

Sin embargo, a la hora de elaborar una AD sobre los temas tabú en nuestra sociedad, como la violencia, el sexo, la enfermedad, la discapacidad o la muerte deben tenerse en cuenta varios puntos. Sánchez-Moreno (2017) comenta en *La (auto)censura en audiodescripción. El sexo silenciado* que existe una gran censura en la traducción sobre estos temas y puede aparecer una contradicción cuando se llega al punto de realzar una AD.

Como indican Brescia y Matamala (2020), esto supone una paradoja, puesto que «la primera tiene como objetivo hacer accesible todo contenido audiovisual a personas que no puedan acceder a esta información independientemente del motivo. La censura es lo contrario, ya que impide que el receptor acceda a ciertos contenidos por ser considerados como inapropiados» (p. 116).

De este modo, también es importante valorar la necesidad del cuidado que se debe tener al describir estas escenas, puesto que los espectadores con discapacidad visual son más sensibles a este tipo de contenido y no pueden «apartar la mirada» para evitar recibir esta información (Brescra y Matamala, 2020).

## 6. Análisis comparativo de un guion audiodescrito

En este punto se tratará de analizar comparativamente las diferentes versiones audiodescritas<sup>4</sup> en español y en inglés de varios fragmentos de una gran superproducción estadounidense. Para ello, nos centraremos en el largometraje *Come, reza, ama*, dirigido por Ryan Murphy en 2010 y protagonizado por Julia Roberts, Javier Bardem, Richard Jenkins y James Franco.

Además, la película es una adaptación cinematográfica de la novela homónima de Elisabeth Gilbert, publicada en 2006. La sinopsis versa como sigue:

Liz Gilbert tiene todo con lo que una mujer moderna se supone que debe soñar con tener - un marido, una casa, una exitosa carrera - sin embargo, como tantas otras personas, se encuentra perdida, confusa, buscando lo que realmente quiere en la vida. Recién divorciada y ante una encrucijada, Gilbert sale de su zona de confort, arriesgando todo para cambiar su vida, embarcándose en un viaje alrededor del mundo que se convierte en una búsqueda de sí misma en la que poco a poco descubrirá qué es lo que le llena. En sus viajes, descubre el verdadero placer de comer en Italia; el poder de la oración en la India, y, por último y de forma inesperada, la paz interior y el equilibrio del verdadero amor en Bali. (Sensacine, s.f.)

Para este estudio comparativo, se han escogido varios fragmentos de la película antes mencionada. Se han elegido estos trozos específicamente después de haber visto minuciosamente el largometraje para intentar que reflejen diferentes situaciones en las que una AD puede suponer un problema o un reto debido a sus condicionantes impuestos por la obra original, como diálogos, música, *voces en off*, *flashbacks*... y así poder aplicar y ver reflejados (o no) la investigación hecha previamente en los capítulos anteriores.

Así, la primera escena<sup>5</sup> seleccionada nos relata uno de los momentos más duros de la película. En ella, Liz incapaz de dormir, se pone a pensar y se da cuenta de que realmente no lleva la vida que ella siempre había soñado. Reza de forma desesperada, pidiéndole ayuda. Finalmente, le cuenta a su marido que no es feliz con su matrimonio.

---

<sup>4</sup> En estos fragmentos de guion solo aparecerán las partes locutadas de AD y las intervenciones de los personajes (las cuales la autora considere apropiadas), sin incluir las indicaciones correspondientes a un guion doblado.

<sup>5</sup> Leyenda de las transcripciones de los GAD

Audiodescripción	Diálogo original de los personajes	Voz en off original de la película
------------------	------------------------------------	------------------------------------

*Cuadro 1 - Ejemplo*

<i>GAD EN INGLÉS</i>	<i>GAD EN ESPAÑOL</i>
<i>Now in bed, Liz eyes her sleeping husband.</i>	<i>Acostados, él duerme.</i>
I was getting the sinking feeling that Ketut's prophecy was coming true.	Empecé a tener la terrible sensación de que la profecía de Ketut se estaba cumpliendo.
<i>She stares at the ceiling.</i>	
Was I in the shorter marriage?	¿Era este el matrimonio corto?
<i>She raises and tiptoes downstairs.</i>	<i>Se levanta de la cama y baja las escaleras.</i>
We'd only bought this house a year ago.	Solo hacía un año que habíamos comprado la casa.
<i>She drives her fingers along with counter.</i>	
Hadn't I wanted this?	¿No era esto lo que yo quería?
<i>Liz sweeps her gaze around their dark living room.</i>	<i>Recorre el salón.</i>
I had actively participated in every moment of the creation of this life.	Había participado de forma activa en crear cada instante de esta vida.
	<i>Mira fotos.</i>
So why didn't I see myself in any of it?	¿Y por qué no me veía en ella?
<i>She stares at a frame wedding photo. In it she and Steven smile broadly. Liz closes her eyes.</i>	<i>Coge un retrato de su boda con Steven. Los dos sonríen.</i>
The only thing more impossible that staying, was leaving.	Si ya me parecía imposible quedarme, más me lo parecía irme.
<i>She opens a box revealing clippings and maps.</i>	<i>Abre la maleta de recortes.</i>
I didn't wanna hurt anybody. I wanted to slip quietly out the back door and not stopping until I reach Greenland.	No quería hacer daño a nadie. Quería irme de puntillas por la puerta de atrás y no dejar de correr hasta llegar a Groenlandia.
<i>She returns some articles into the box and closes it. Now she stares into a bathroom mirror.</i>	<i>Cierra la maleta. Se mira al espejo.</i>
Instead, I made a decision. To pray.	En lugar de eso, tomé una decisión. Rezar.
<i>She tears up.</i>	
You know, like, to God. And it was such a foreign concept to me, that I swear I almost began with: "I'm a big fan of your work."	Sí, claro. A Dios. Y era algo tan extraño para mí que os juro que casi empiezo diciendo: «soy una gran admiradora de tu obra».

<i>Blinking, she kneels and presses her palms together. She shifts her tearful eyes that leaves her gaze skyward.</i>	<i>Se arrodilla, junta las manos en oración y mira al cielo con los ojos humedecidos.</i>
Hello, God?	¿Hola, Dios?
<i>Her lips tremble.</i>	
Nice to finally meet you. I am sorry I've never spoken directly to you before, but I hope I've expressed my ample gratitude for all the blessings you've given to me in my life.	Me alegro de conocerte por fin. Hola. Lamento no haber hablado nunca contigo directamente, pero espero haberte expresado mi total gratitud por todas las cosas buenas que me has concedido en la vida.
<i>She leaks her lips. Then she presses them together. As she struggles to remain composed, the tear rolls down her cheek.</i>	<i>Cierra los ojos y llora.</i>
I'm in serious trouble. I don't know what to do. I need an answer. Please, tell me what to do.	Tengo un problema muy gordo. No sé qué hacer. Necesito una respuesta. Por favor, dime qué debo hacer.
<i>She closes her eyes.</i>	
Oh, God, help me, please.	Señor, ayúdame, por favor.
<i>Shaking her head, she barriers her face in her hands. She trains her gaze upwards.</i>	<i>Se tapa la cara con las manos. Se descubre y mira al cielo.</i>
Tell me what to do and I'll do it.	Dime qué debo hacer y lo haré.
<i>Her hands hold her heart, folded one over the other.</i>	<i>Está arrodillada en el centro del cuarto de baño.</i>
Go back to bed, Liz.	Vuelve a la cama, Liz.
<i>An aerial view shows Liz kneeling on the bathroom floor. A hoop chandelier of dimmed bulbs hangs over head. With her hands folded prayerfully, she stares ahead with helpless eyes. Then she highs up again and stands. Steven waits as she climbs back into bed. He rolls on to his side to face her and gazes her into her eyes. He blinks.</i>	<i>Se levanta. Entra en la cama de costado mirando a Steven, que despierta y la mira.</i>
I don't want to go to Aruba.	No quiero ir a Aruba.
<i>She stares back. Her cheeks and nose are blotchy red.</i>	
I don't want to be married.	No quiero estar casada.
<i>Her lips spread into a sorrowful smile. Steven reaches out and strokes her neck.</i>	<i>Él le acaricia el cuello.</i>

Se puede observar que los dos GAD tratan de manera muy diferente la larga escena llena de dolor y sufrimiento debido a la impotencia y las dudas. El GAD en español es mucho más escueto y, quizás, más directo. Como comentaba Chica Núñez (2019) en su estudio, normalmente los GAD suelen ser mucho más neutros y no expresan sentimientos; sin embargo, hay usuarios que prefieren que un GAD de una película contenga más expresividad. Así lo consigue en este caso el GAD en inglés, el cual identifica la tristeza y dolor de Liz y los refleja en la AD.

Esto se puede observar claramente al comparar ciertas partes del fragmento elegido. Por ejemplo, cuando Liz baja al salón de su casa y se pone a mirar una foto de su boda, en inglés describen ese momento como «She stares at a frame wedding photo. In it she and Steven smile broadly. Liz closes her eyes». La última frase, la cual, además, no es en ningún momento subjetiva, ya está reflejando un momento de pesar y dolor del personaje; sin embargo, incluso se podría haber añadido algo más para mostrar la tristeza que siente. La versión española, sin embargo, lo pasa completamente por alto: «Coge un retrato de su boda con Steven. Los dos sonríen». En esta versión audiodescrita se podría haber añadido de igual manera al final algo que expresase esa actuación, como, por ejemplo, «Ella cierra los ojos con pesar».

Otro momento destacable sería cuando empieza a hablar con Dios. Después de que el guion introduzca esta parte, en la versión en inglés añaden «Her lips tremble»; sin embargo, en español no hay ninguna intervención en ese «hueco». Este es otro momento de flaqueza de la protagonista, donde tiene miedo y está nerviosa. Es un detalle, que te hace prever lo que inevitablemente aparecerá luego: las lágrimas. Además, con la siguiente frase del locutor se vuelven a mencionar los labios. En español es breve y muy objetiva: «Cierra los ojos y llora». En este caso, la versión española podría haber añadido algo más preciso y sentimental, como mencionar la ligera lágrima que recorre su mejilla, cosa que sí hace la versión en inglés, que ya se había precedido un episodio con esta parte de la cara. En esta intervención se ha desarrollado la descripción mucho más y ha sido mucho más precisa: «She leaks her lips. Then she presses them together. As she struggles to remain composed, the tear rolls down her cheek».

Algo curioso, pero, por supuesto, posible es el orden en el que pueden aparecer las descripciones. Por ejemplo, después de suplicarle a Dios que la ayude, en inglés describen un movimiento que hace Liz con las manos («Her hands hold her heart, folded

one over the other»); sin embargo, en español omiten esa parte y anteceden la imagen que vendrá justo en la siguiente frase de voz en off: «Está arrodillada en el centro del cuarto de baño». Esta parte, en la versión en inglés la insertarán justo después, haciendo una descripción mucho más minuciosa de la habitación en la que se encuentra la protagonista: «An aerial view shows Liz kneeling on the bathroom floor. A hoop chandelier of dimmed bulbs hangs over head. With her hands folded prayerfully, she stares ahead with helpless eyes. Then she highs up again and stands [...]».

Otra parte donde en español prescinden de una descripción emotiva es al final de la escena, cuando Liz vuelve a la cama con su marido Steven. Este le dice que no quiere ir a Aruba y ella le responde con una frase muy dura: no quiere estar casada. Aquí, en inglés incluyen dos descripciones de Liz. La primera de ellas es una consecuencia de haber estado llorando: «[...] Her cheeks and nose are blotchy red»; la segunda es por el sentimiento de culpa de decirle una frase tan desgarradora a su marido: «Her lips spread into a sorrowful smile. Steven reaches out and strokes her neck». En español, la primera parte, que es reflejo de lo que ha pasado anteriormente, de cómo se siente y de la tristeza que tiene, se pasa por alto, y la segunda se centra simplemente en el movimiento que hace Steven: «Él le acaricia el cuello».

Otro factor que se debe tener en cuenta es la localización de cada escena. Esta sabemos que comienza en el dormitorio, pues estaban acostados en la cama y que, acto seguido, Liz baja las escaleras de la casa para ir al salón de la vivienda; sin embargo, en inglés sí nos describen en qué condiciones se encuentra la sala de estar: «dark», pero en español no mencionan el tipo de iluminación que cubre la habitación. Además, cuando decide ponerse a rezar, lo piensa frente al espejo del baño que sí hacen indican en la versión inglesa: «[...] Now she stares into a bathroom mirror». En la versión en español solo nos detallan que se miraba al espejo, pudiéndose interpretar que dicho objeto formaba parte del mobiliario del salón. Sin embargo, cuando describen que se encuentra arrodillada en mitad de la sala, ya se encuentra en el aseo. Esto puede suponer un problema para el oyente, que no sabe en qué momento ha pasado de estar en el salón a encontrarse en el lavabo.

Si bien es cierto que la versión inglesa está haciendo un GAD mucho más expresivo, quizás no sea necesario describir absolutamente todo, sobre todo las partes que no son relevantes a la historia. Un ejemplo es el decorado de las estancias. Cuando

describe la postura en la que se encuentra Liz mientras reza, nos describe un candelabro o lámpara con varias bombillas que cuelga del techo mientras se ve muestra una imagen aérea desde un plano cenital. Todo esto, es información interesante, pero no estrictamente necesaria y si aparecen muchas referencias a este tipo de elementos, como decía Giansante (2003), puede desencadenar en la pérdida de concentración del espectador por saturación de información, ya que este puede cansarse y el estar viendo una película, puede pasar de ser un momento de ocio y desconexión a una situación de estrés. No obstante, quizás tampoco es aconsejable una información tan escasa como la del GAD en español, pues este no describe nada más que una acción rápida de la protagonista: «Se levanta».

Como consecuencia del exceso de información y al no permitir espacios de descanso al oyente, por ejemplo, en esta escena, en el GAD en inglés casi no se permite «disfrutar» del sonido de la lluvia, los relámpagos y los truenos de la noche de la ciudad que crean una atmósfera particular y da dramatismo a la realidad que nos refleja la película. Así nos lo contaban Dosch y Benecke (2004), opinando que en ocasiones es preferible dejar «huecos» entre las descripciones para también poder disfrutar de las bandas sonoras, los efectos de sonido o, como en este caso, de los fenómenos atmosféricos.

Cuadro 2 - Ejemplo

<b>GAD EN INGLÉS</b>	<b>GAD EN ESPAÑOL</b>
<p><i>Day time. A young couple makes out by a fountain. Seated at a café table, Liz watches them. The young man's hand sweeps over his partner's bare stomach. A waiter brings Liz pasta. As she eyes the plate, her shoulders rise and fall. A mound of saucy spaghetti sits set in center, garnish with a sprig of basil. Liz allows a thin smirk. Slivered garlic cloves pick out between the noodles. Her smile is growing. Liz shifts her impish gaze, picks up a fork and digs it into the pasta. She trolls some onto the utensil, then lifts it into the mouth. As she slurps up the noodles, the red chunky sauce collects on her lips. Liz bites soft excess noodles hanging from her mouth. A spoon full of shredded cheese falls on her pasta like snowflakes. Liz happily slurps up another mouthful. She coyly wipes her mouth with a napkin. Then, picks up a newspaper and uses her dictionary to translate the headline, which includes the word "obesità". Liz finishes eating. The winded forkfull soon leaves only a few fleshy scraps of tomato on her plate. She pours a glass of wine and drinks it.</i></p>	<p><i>Una pareja se besa en la calle. Ella viste un top y un pantalón corto. Él le acaricia el vientre desnudo. Liz lo mira sentada a una mesa de una terraza.</i></p>
	<p>Grazie.</p>
	<p>Buon appetito.</p>
	<p><i>Le sirven un plato de espagueti boloñesa. Liz lo mira fijamente. Sonríe. Coge el tenedor, enrolla los espaguetis y los lleva a la boca. Varios cuelgan y los come sorbiendo. Repite la operación. Coge el diccionario y el periódico y anota en él. Terminado el plato bebe vino.</i></p>

Después de haber tomado Liz ya alguna clase de italiano con su nuevo profesor Giovanni, decide disfrutar de la gastronomía del país en el que se encuentra, Italia. Se sienta en la terraza de un restaurante y se deleita con la fabulosa y típica comida que sirven, acompañada del material necesario para seguir estudiando el nuevo idioma que está aprendiendo.

Aquí, se puede observar que la descripción de la escena varía bastante entre un idioma y otro. La versión en inglés es mucho más densa, ya que reseña cada pequeño detalle; sin embargo, la española es más ligera y menos minuciosa, pero refleja lo importante.

En primer lugar, se puede ver que, debido a la gran cantidad de información que contiene el GAD en inglés, no se puede escuchar, por ejemplo, el diálogo entre Liz y el camarero cuando este le trae a ella el plato de pasta que ha pedido. Si bien es cierto, que el volumen de esas pequeñas frases es mínimo y no muy relevante para la historia, al estar la AD superpuesta con el audio original, no es posible escucharlo en la versión inglesa. Por el contrario, como la versión española deja más huecos entre las descripciones, sí se puede percibir el momento exacto en el que camarero le trae su comida.

Siguiendo con este punto, como dijimos en el ejemplo anterior, los «espacios en blanco» son muy importantes. Esta es una escena relativamente larga en la que los personajes prácticamente no hablan; simplemente se ve cómo la protagonista disfruta de un delicioso plato de espaguetis en una calle de Roma. Lo bonito e interesante de esta secuencia es la mezcla y el contraste de la imagen con la música, la famosa ópera *La flauta mágica* de Wolfgang Amadeus Mozart. Está claro que al elaborar un GAD debemos describir la imagen que las personas con discapacidad visual no perciben, pero también es fundamental no estropear el ambiente que nos ofrece la película, tal como lo hace aquí, por ejemplo, la versión en español.

Así sucede, por ejemplo, después de la frase del GAD «Repite la operación», cuando justo en ese preciso momento comienza el culmen de ese movimiento de la obra musical. La versión española deja tiempo para que la soprano solista acabe su desarrollo para continuar, después, con la AD. Del mismo modo se respeta el sentido de la música antes de la última frase, «Terminado el plato bebe vino», cuando se permite que finalice y se cierre la frase musical. Al dejar espacio entre las oraciones de la descripción,

podemos sumergirnos en el ambiente que nos ofrece la música y disfrutar, como Liz, de la cultura italiana.

En contraposición, este efecto no lo consigue la versión en inglés, puesto que no deja nada de tiempo entre cada frase de la descripción ni se escucha el pequeño diálogo que hay en la escena, como hemos mencionado anteriormente, así como no permite disfrutar de la música que ofrece el largometraje.

En cuanto a la expresividad de los GAD, vemos que la versión audiodescrita en español es mucho menos efusiva. Por ejemplo, cuando a Liz le sirven el plato de espaguetis, la versión en inglés sí refleja la expresión de la protagonista, «A waiter brings Liz pasta. As she eyes the plate, her shoulders rise and fall. A mound of saucy spaghetti sits set in center, garnish with a sprig of basil. Liz allows a thin smirk», que parece satisfecha con lo que ve. Por el contrario, la versión en español no indica ningún movimiento corporal, no describe cómo es el plato de comida y simplemente expone una sonrisa, sin especificar cómo es esta: «Le sirven un plato de espagueti boloñesa. Liz lo mira fijamente. Sonríe».

De igual modo sucede segundos más tarde, cuando, mientras come los espaguetis y los sorbe, se le mancha la boca con el tomate. En inglés, sí describen si ella está feliz y le parece gracioso o si por el contrario está enfadada o molesta por haberse manchado la boca: «Liz happily slurps up another mouthful. She coyly wipes her mouth with a napkin». No obstante, en la versión española no dan demasiados detalles dejando un vacío en el que no se sabe cómo estará sintiéndose el personaje: «Varios cuelgan y los come sorbiendo».

Cuadro 3 - Ejemplo

<b>GAD EN INGLÉS</b>	<b>GAD EN ESPAÑOL</b>
<p><i>Passing a café, Liz and Sofi spot a woman kissing her fingertips. Subtitles: that meal it was excellent. The two women copy the gesture. Sofi, Luca and the tutor passes by two women yelling at a greengrocer. One bites her hand. Suck it! Now a passing man slaps Sofi's rear end. Leering after him, she rusts her hand up. Screw you!</i></p>	<p><i>Liz y Sofi caminan por las calles y se fijan en los gestos que hace la gente con las manos al hablar. Una señora se muerde la mano. Luego palmean el trasero a Sofi.</i></p>
<p>All this gives me a stomachache.</p>	<p>Se me revuelve el estómago, en serio.</p>

Va fan culo! Che fai?	Va fan culo! Che fai?
I think that's my neighbor Lorenzo.	Creo que era mi vecino Lorenzo.
Charming.	
<i>Now, as the group strolls, two scooters nearly get knocked Luca and the tutor. The pedestrians thrust their hands after them. Another way to say, "Screw you!"</i>	<i>Una moto les pasa cerca.</i>
	Va fan culo!
	Sei cornuto! Vai!

Después de una clase con su amiga sueca Sofi, con su profesor italiano Giovanni y con un amigo de este, también italiano, sobre la importancia de los gestos con las manos al hablar en italiano, Liz y los demás pasean por las calles de Roma. Ella y Sofi se van fijando en las muecas que la gente hace mientras caminan.

Aquí podemos deducir que el GAD en español ha pecado de escaso. Por ejemplo, el primer gesto que la AD en inglés sí describe, el de llevarse los dedos a los labios para indicar que algo estaba delicioso, «[...] Liz and Sofi spot a woman kissing her fingertips. Subtitles: that meal it was excellent. The two women copy the gesture», la versión española lo pasa por alto e introduce directamente sutilmente el segundo gesto que ellas ven: «Liz y Sofi caminan por las calles y se fijan en los gestos que hace la gente con las manos al hablar. Una señora se muerde la mano».

Además, la AD española no hace referencia alguna al significado de dichos gestos, simplemente pasa de uno a otro o, directamente, prescinde de ellos (como en el primer o tercer ejemplo); sin embargo, en la versión inglesa sí explican a modo de aclaración dichos referentes culturales. A esto, además, se le suma que en la versión original vienen los subtítulos con el significado para el público vidente.

El tercer y último ejemplo, cuando casi atropellan al grupo de amigos, está perfectamente descrito en la versión del GAD en inglés: delinea las acciones que hacen con las manos, interpreta el insulto y, además, añade una aclaración para hacer referencia al ejemplo anterior que tenía un significado similar: «Now, as the group strolls, two scooters nearly get knocked Luca and the tutor. The pedestrians thrust their hands after them. Another way to say, "Screw you!"».

Todos estos ejemplos, que la versión española omite son muestras de cómo están sintiéndose los personajes y de cómo actúan y, por lo tanto, deberían aparecer para intentar que el espectador que no está viendo las imágenes comprenda mejor el discurso de la película. Sin embargo, como decíamos también en el ejemplo anterior y como en la versión en español sí que se perciben los diálogos originales de los personajes porque no hay tanta AD incorporada, es posible que al ser intervenciones en italiano y que el GAD del que hablamos esté en español, el público hispanohablante pueda intuir lo que dicen y así entender lo que está pasando sin necesidad de añadir una descripción de dicho momento. No obstante, ante la duda, sí que sería preferible añadir una aclaración para que esa parte del largometraje pueda comprenderse al completo.

*Cuadro 4 - Ejemplo*

<i>GAD EN INGLÉS</i>	<i>GAD EN ESPAÑOL</i>
<i>Later, in a boutique, Liz takes jeans from a rack. Now in a crowded tavern, she watches a televised soccer game with her friends. At the boutique, Liz and Sofi take their selections to the fitting room. At the tavern, old man yells.</i>	<i>Se mezclan imágenes de Sofi y Liz comprando vaqueros y viendo un partido de fútbol en un bar.</i>
He's saying, "For whom are you playing?" Per chi, for whom.	Le está preguntando: «¿Para quién juegas? ¿Para quién?» Per chi.
<i>As the women try on jeans, they struggle with the button. Liz lies on the floor. Sofi tries to button up the pants for her.</i>	<i>Ninguna de las dos es capaz de abrocharse los estrechos pantalones que se prueban.</i>
Pull, pull. I'm sucking it in.	Un poco más. Venga, que meto la barriga.
<i>At the tavern, fans grown.</i>	
<i>There are views tangles between the women in the cramped fitting room and the eager fans watching the televised match.</i>	Venga, no te hagas la sueca. ¿Estás lista?
	<i>Liz está tumbada en el suelo de un probador y Sofi intenta abrocharle el botón de un vaquero.</i>
You think this happened to Sophia Loren? There it goes. Almost got it. Go, go, go, go. You're not trying. I've almost got it. I've almost got it. I've almost got it. I did it.	Vamos, vamos, vamos, vamos. Venga. Tómatelo en serio. Ya casi está, ya casi está. ¡Ya está!
<i>At the tavern, the fans joyfully lead to their feet. Liz roots arms with her tall friend and they jump up and down. Grinning broadly, she pumps the fits her arms in the air.</i>	<i>En el bar celebran un gol.</i>

Liz y Sofi deciden que no es momento para preocuparse por las calorías y por los kilos de más, de modo que, después de comerse una deliciosa pizza, se van de compras y ven con el resto de sus amigos un partido de fútbol, mientras se intercalan imágenes de una y otra actividad.

Aquí, como otras veces, la versión del GAD en inglés es mucho más específica. Cuando la versión en español simplifica con «Se mezclan imágenes de Sofi y Liz comprando vaqueros y viendo un partido de fútbol en un bar», la versión inglesa explica lo que acontece en cada sucesión de imágenes: «Later, in a boutique, Liz takes jeans from a rack. Now in a crowded tavern, she watches a televised soccer game with her friends. At the boutique, Liz and Sofi take the selections to the fitting room. At the tavern, old man yells». Una frase similar a la española en el GAD de la versión en inglés aparecerá segundos más tarde.

También, como ocurría en otro de los fragmentos analizados, en la versión en inglés también se superponen las voces y no se escucha parte del diálogo de los personajes, si bien es cierto, que no es muy relevante a la historia.

La última intervención de las locutoras del GAD es muy distinta. De nuevo, la versión en inglés es más extensa, explicando lo que hacen los personajes detalladamente, («At the tavern, the fans joyfully lead to their feet. Liz roots arms with her tall friend and they jump up and down. Grinning broadly, she pumps the fits her arms in the air») y la versión en español mucho más concisa y generaliza: «En el bar celebran un gol». Sin embargo, en este caso no ocurre como en ejemplos anteriores, que interrumpe la atmósfera de la escena, pues simplemente es un «ruido» de aficionados celebrando un gol de su equipo en un bar y se puede deducir el barullo que produce.

Además, en esta misma escena, si bien es cierto que el GAD en inglés demuestra mucho más la expresividad de los personajes para tener una idea más clara de lo que ocurre y de las cosas que hacen, la versión en español no describe exhaustivamente cada acción de los actores, pero el hecho de «celebrar un gol» ya implica efusividad y entusiasmo, lo que, unido al ruido de fondo del bar, puede hacer que las personas con discapacidad o aquellas que deciden disfrutar solo de la AD entiendan cómo pueden estar actuando.

*Cuadro 5 - Ejemplo*

<b>GAD EN INGLÉS</b>	<b>GAD EN ESPAÑOL</b>
<i>She picks up a newspaper and start to read.</i>	<i>Coge un periódico.</i>
Please. Please, get off the floor.	Por favor. Por favor, levántate del suelo.
<i>She puts the paper down swallowing unhappily. A flashback shows Liz lying on the floor beside David's bed.</i>	<i>Queda pensativa.</i>
Will you please just...? Will you come up here?	¿Quieres, por favor, quieres venir aquí?
<i>Liz climbs back into bed and tearfully presses her head on David's chest. He gazes pensively as he holds her close. His hand is gently stroking is her shoulder.</i>	<i>Tiempo atrás, llora tumbada en el suelo de su casa. Se levanta y se acuesta en la cama junto a David.</i>
What if we just acknowledge that we have a screwed-up relationship and we stick it out anyway? We accept that we fight a lot and we hardly have sex anymore but that we don't wanna live without each other. And that way we can spend our lives together, miserable, but happy not to be apart.	¿Y si asumimos que nuestra relación se ha jodido y seguimos juntos? Podemos aceptar que discutimos mucho, que ya apenas nos acostamos, pero que no queremos vivir el uno sin el otro. De ese modo podemos pasar la vida juntos, infelices, pero felices de no estar separados.
<i>Liz's features contour into a sob. In her apartment, sun light creates a halo around Liz's profile as she scares of. Now she types on her laptop.</i>	<i>En Roma, permanece inmóvil sentada aún en el suelo. Luego escribe en el portátil.</i>
Dear David: We haven't had any communication in a while, and it's given me time I needed to think. Remember when you said we should live with each other and be unhappy so we could be happy? Consider it a testimony to how much I love you that I spent so long pouring myself into that offer trying to make it work. But a friend took me to the most amazing place the other day. It's called the Augusteum.	Querido David: hace mucho que no sabemos nada el uno del otro y he tenido el tiempo que necesitaba para pensar en mí. ¿Recuerdas cuando me dijiste que deberíamos vivir juntos y ser infelices para poder ser felices? Considera una prueba de lo mucho que te quiero el haber pasado tanto tiempo desgastándome en el intento para ver si funcionaba, pero una amiga me llevó a un sitio impresionante el otro día. Se llama el Augusteum.
<i>In a tunnel.</i>	
Octavian Augustus built it to house his remains. When the barbarians came, they trashed it along with everything else. The great Augustus, Rome's first true great emperor, how could he have imagined that Rome, the whole world, as far as he was concerned, one day would be in ruins?	Octavio agosto lo construyó para que albergara sus restos. Cuando llegaron los barbaros lo arrasaron junto con todo lo demás. El gran Augusto, el primer gran emperador de Roma, ¿cómo podría haber imaginado él que Roma, o lo que para él era el mundo entero, acabaría un día en ruinas?
During the Dark Ages, someone came in here and stole the emperor's ashes. In the 12 <sup>th</sup> century, it became a fortress, then a bullring. They stored fireworks in here after that. Nowadays, it's used as	En la Alta Edad Media entraron y robaron las cenizas del emperador. En el siglo XII se convirtió en una fortaleza y, luego, en plaza de toros. Después, sirvió de almacén de fuegos artificiales.

a bathroom for the homeless people, so you better watch your step going down.	Hoy es una letrina para los sintecho, así que mira por dónde pisas.
<i>A homeless man whistles at them. The friends reach a chamber.</i>	<i>Caminan por su interior.</i>
It's one of the quietest and loneliest places in Rome. The city has grown up around it over centuries. It feels like a precious wound like a heartbreak you won't let go of because it hurts too good.	Es uno de los lugares más silenciosos y solitarios de Roma. La ciudad ha ido creciendo a su alrededor durante siglos. Es como una bella herida, como un desengaño amoroso al que te aferras por el placer del dolor.
I like it messy.	Me gusta el desorden.
<i>A flashback shows David's apartment.</i>	<i>David.</i>
We all want thing to stay the same, David.	Todos queremos que nada cambie, David.
I guess the guy before me must've been some angel, huh?	Supongo que el anterior a mí sería un santo. ¿No?
Settle for living in misery because we are afraid of change, of things crumbling to ruins. Then I looked around in this place, at the chaos it's endured, the way it's been adapted, burned, pillaged, then found a way to build itself back up again, and I was reassured. Maybe my life hasn't been so chaotic. It's just the world that is and the only real trap is getting attached to any of it.	Nos conformamos con vivir infelices porque nos da miedo el cambio, que todo reducido a ruinas, pero al contemplar ese sitio, el caos que ha soportado, la forma en la que ha sido adaptado, incendiado, saqueado y luego hallado el modo de volverse a levantar, me vine arriba. A lo mejor mi vida no ha sido tan caótica y es el mundo el que lo es y el único engaño es intentar aferrarse a ella a toda costa.
<i>Liz seats thoughtfully in the tomb.</i>	
Ruin is a gift. Ruin is the road to transformation.	Las ruinas son un regalo. Las ruinas son el camino a la transformación.
Hey.	Liz.
<i>Liz's friends join her.</i>	<i>Liz está sentada en el Augusteum.</i>
You ready?	¿Estás lista?
Yeah.	Sí.
<i>She masters a thin smile, then stands and follows her friends out of the ancient chamber. Back at her laptop.</i>	<i>Se levanta y se marcha. Luego sigue ante el ordenador.</i>
Even in this eternal city, the Augusteum showed me that we must always be prepared for endless waves of transformation.	Incluso en esta ciudad eterna, el Augusteum me ha enseñado que debemos estar siempre preparados para infinitas oleadas de transformación.
<i>Liz's eyes glazing tearfully, and her hands pause over the keys.</i>	<i>Tiene los ojos llorosos.</i>

Both of us deserve better than staying together because we're afraid we'll be destroyed if we don't.	Los dos nos merecemos más que estar juntos que miedo por sufrir si lo dejamos.
<i>She raises her hand, palm over her lips, as her fingers ramble her cheek. Liz reads the email and nervously curves up her fingers. She bites her lip and taps the laptop's "enter" key. The lovelorn woman brings the other hand to her cheek, briefly framing her face before pressing both fists to her mouth.</i>	<i>Mira la pantalla del portátil. Pulsa la tecla de envío.</i>

En esta escena, Liz está sola en su apartamento de Roma y empieza a recordar algunos de sus últimos días antes de viajar a Europa, cuando estaba con su novio David, después de haberlo dejado con Steve. En esta escena se mezclan imágenes de ella en su actual casa, de ella con David en Estados Unidos y de su excursión con Sofi y Giovanni al Augusteum.

Este fragmento es difícil de describir precisamente por las secuencias de imágenes que se entrelazan, los propios diálogos de los personajes y la *voz en off* de Liz al escribirle un correo a David, unido a las propias descripciones del GAD.

El primer punto destacable es el momento en el que aparece el primer *flashback*. En la versión en inglés, inmediatamente después de la intervención de David («Please. Please, get off the floor»), la AD nos indica que esa voz se trata de un recuerdo de Liz: «She puts the paper down swallowing unhappily. A flashback shows Liz lying on the floor beside David's bed». Sin embargo, en la versión española no es hasta segundos más tarde cuando nos advierten de esto. Justo después de la intervención de David, hay una descripción breve, «Queda pensativa»; después vuelve a intervenir él, «¿Quieres, por favor, quieres venir aquí?»; y, ya, finalmente, se describe la situación en la que nos encontramos: «Tiempo atrás, llora tumbada en el suelo de su casa. Se levanta y se acuesta en la cama junto a David». Esto puede crear confusiones al espectador, que, partiendo de la base de que Liz estaba sola en el apartamento, el hecho de que de pronto salga la voz de otro personaje puede conducir al desconcierto del oyente.

Por el contrario, ambas versiones vuelven al presente en Roma de forma parecida y ajustadas al espacio entre las intervenciones, indicando e introduciendo la forma en la que le escribirá esos mensajes a David: «Now she types on her laptop» y «Luego escribe en el portátil», respectivamente.

No obstante, hay más momentos de posible confusión en esta parte de la película. Después de varias imágenes del mausoleo romano, vuelve una imagen del pasado de David y Liz discutiendo en su apartamento. Quizás, como hace la versión en inglés («A flashback shows David's apartment»), era conveniente volver a especificar que se daba un giro para hacer otro recordatorio al pasado.

En 2020, Rica Peromingo comentaba que cuando la información que se va a incluir en un producto accesible puede ser percibida por los espectadores sin necesidad de que el descriptor la incluya, esta parte debe eliminarse o, mejor dicho, no incluirse. Esto se refiere a que, por ejemplo, al realizar una AD el problema viene cuando se describe lo que aparece en las imágenes, pero no es necesario describir los sonidos. Un ejemplo de esto en el fragmento elegido es cuando el guía les está mostrando el Augusteum a Liz y sus amigos. Después de la intervención de este, se escucha un silbido que hace uno de los sintecho que vive ahí. En la versión inglesa, dicho sonido se escucharía perfectamente si se eliminase la frase que lo describe: «A homeless man whistles at them. [...]». En contraposición, la versión en español no hace ningún tipo de descripción sobre este acto y, así, permite que se aprecie el pitido sin taparlo y sin la necesidad de que se incluya en el GAD.

En cuando a la sensibilidad que pueda recrear el GAD, destaca la escena en la que David le propone a Liz vivir juntos, aunque no sean felices. Cuando él termina esa intervención Liz hace una mueca de tristeza y comienza a llorar. En la versión en inglés sí que refleja esa expresión: «Liz's features contour into a sob»; sin embargo, la versión española lo omite y pasa directamente a describir de nuevo la imagen de Liz en el presente en su apartamento de Roma. Aquí, habría sido muy positivo incluir una descripción similar a la AD en inglés, para demostrar que ella también está sufriendo con esa relación.

De manera parecida ocurre cuando los tres amigos están en el Augusteum y deciden marcharse. Liz, que está sentada, se sobresalta por la aparición de sus amigos y, después del pequeño diálogo, antes de levantarse e irse con ellos, hace una pequeña sonrisa para querer demostrar que está bien, aunque tenga una lucha interior. En inglés, parcialmente reflejan esta expresión («She masters a thin smile, then stands and follows her friends out of the ancient chamber. [...] »), pero en español, pasa directamente a describir el movimiento que hará para levantarse: «Se levanta y se marcha. [...]».

También podría reflejar más sentimientos, más inquietud y más dudas el GAD en español en la última parte, tanto cuando Liz está a punto de escribir la última frase del correo electrónico como cuando duda si darle al botón de enviar para que David reciba ese email. En la AD inglesa incluyen todos los movimientos que ella hace con sus manos, los cuales reflejan indecisión y nerviosismo: «Liz’s eyes glazing tearfully, and her hands pause over the keys» y «She raises her hand, palm over her lips, as her fingers ramble her cheek. Liz reads the email and nervously curves up her fingers. She bites her lip and taps the laptop’s “enter” key. The lovelorn woman brings the other hand to her cheek, briefly framing her face before pressing both fists to her mouth». Sin embargo, la versión española es mucho más conciso y sin detalles, lo que lo hace menos interesante y expresivo: «Tiene los ojos llorosos» y «Mira la pantalla del portátil. Pulsa la tecla de envío», respectivamente.

Cuadro 6 - Ejemplo

<b>GAD EN INGLÉS</b>	<b>GAD EN ESPAÑOL</b>
<p><i>Now outside, the groom processes on to stage. He wears a golden shawani, a red turban with gold trim and a long red scarf around his shoulders. Facing the crowd, he waits as Tulsi, now veiled, advances with her bridal party. Liz and Richard stand side-by-side in mid the guests. Tulsi takes the stage beside her intended. A girl hands each of them a red garland and Tulsi graves hers around the groom’s neck. As he does the same for her, the spectators applause. Later, the groom tiles up a jeweled pendent into Tulsi’s forehead and leaves a dab of orange powder underneath it. The bride and groom remove their shoes. Tulsi places one hand over the other and holds them out. The groom places his hand on top. Now, under the garlands of marigolds, the newlyweds face the spectators, who throw pink flower petals. Liz beams as petals rain down from the rooftops. Richard picks of some of the head of a boy in front of him and tosses them the bride and groom. Later, a brass band plays and guests dance around the couple, jumping and waving red scarf in the air. Liz watches Tulsi and claps and dances with an unenthusiastic expression. Her husband bounds awkwardly beside her. As Tulsi knits Liz’s gaze, Liz remembers her wedding.</i></p>	<p><i>En un patio, el novio se coloca de pie frente a dos sillones rojos. Viste de blanco con turbante y largo fular rojo. Tulsi camina hasta ponerse a su lado. Richard y Liz están con los invitados. Él lleva turbante marrón. Los novios reciben guirnaldas de flores. Ella le pone a él la guirnalda. Él se la pone a ella. Él dibuja un punto en la frente de ella. Se descalzan. Ella pone sus manos entre las de él. Un enrejado de guirnaldas cubre el patio a modo de techo. Los invitados tiran pétalos a los novios. Richard y Liz tiran pétalos riendo. Hombres y mujeres bailan en torno a los novios, que ocupan el centro del patio. Tulsi mira a Liz, que tiene la mirada fija al frente. Años atrás en su boda.</i></p>
<p>Ladies and gentlemen, please, welcome into the dance floor for their very first couple dance, Liz and Steven.</p>	<p>Damas y caballeros, por favor, un aplauso para recibir en la pista a la pareja, Liz y Steven.</p>

<i>At their table, the new bride and groom kiss. Then, head on to a dance floor ringed by a dozen elegant tables within an intimate dining. As the DJ readies the music, Steven smiles at Liz as she takes her hand. They hold each other.</i>	<i>Los novios se besan en los labios y salen al centro del salón. Ella viste de blanco con velo de tul y él lleva esmoquin con chaqueta blanca.</i>
Are you ready?	¿Estas preparado?
I'm ready.	Sí, estoy preparado.
<i>He lifts her hand and kisses it.</i>	
You look beautiful.	Oh, estás preciosa.
Thank you.	Gracias.
I married a hottie.	Me he casado con un pibón.
<i>Liz's smile fades.</i>	
What is that? That's not our song.	¿Qué es eso? No es nuestra canción.
No, it's not.	No, claro que no.
Baby, that's not our song.	Cielo, no es nuestra canción.
Definitely not.	Ya lo creo que no.
Everybody's looking at us.	Nos están mirando todos.
It's okay. I'm going to talk to the guy.	Tranquila, voy a ver qué pasa.
	Vale.
It's going to be fine.	Tú tranquila.
<i>Steven heads to the DJ. He suddenly turns and strikes a silly dance pose. He goofily dances back to Liz.</i>	<i>Él va hacia la música. Gira y baila frente a ella con movimiento estridentes.</i>
I told you I'd get it.	Te lo he dicho, mi vida. Tú tranquila.
This is taking care of it?	No sé qué pasa.
<i>Liz glances at the guests. Steven dances around her. With his back to her, he pauses and wipes his side to reveal his tux jacket revealing his rear. He gives a sassy look. Pointing and acknowledging their guests, Steven moves past his wife, then spins to face her and kicks to her direction. Liz mockingly mouths "wow" at him. Steven does a spin and Liz covers</i>	<i>Baila alrededor de ella, que permanece de pie en el centro de las mesas. Ella se sorprende de una patada de artes marciales que da él al aire. Él se acerca a ella, la enlaza y bailan juntos. Liz permanece seria en la boda india. Reacciona y se va. Richard la sigue con la mirada y queda pensativo. Tulsi abandona el patio, entra en una</i>

<i>her mouth to style full laughter. She mouths “come here” and Steven takes her into his arms. She whispers, “I love you”. Back at Tulsi’s wedding. With the grimed look, Liz goes out of the crowd. Richard watches her leave and shifts his eyes thoughtfully. He glances at the newlyweds to dance with uneasy expressions. Letting out of breath, Richard gives a lowly smile. Now Tulsi leaves the ceremony and finds Liz in a gift room festooned in floral gardens. As she joins the woman at the gift table, Liz looks sober. She smiles warmly at the new wife.</i>	<i>estancia con la comida preparada y camina hasta Liz, que está de espaldas a la entrada.</i>
I owe you a wedding gift. I didn’t know what was appropriate.	Te debo un regalo de boda. No sabía qué era lo apropiado. Quería decirte que te he dedicado a mi Guru Guita, Tulsi. Imaginarte a ti feliz me ha hecho conseguirlo.
<i>Blinking sadly, Tulsi looks away.</i>	
I wanted to tell you I’ve been dedicating my Guru Gita to you.	
<i>Tulsi gives an amazed look.</i>	
Imagining you happy is what got me through it.	
<i>Tulsi’s gazes drifts and returns to Liz.</i>	¿Cómo me veías cuándo estaba feliz?
What it looked like when I was happy?	
<i>She stares at Liz with wide hopeful eyes.</i>	
I imagine you and Rijul smiling and looking at each other with love and kindness.	Os imagina a ti y a Rijul sonriendo y mirándoos el uno al otro con amor y ternura. Parecía muy real.
<i>She fights back tears.</i>	
It seemed very real.	
<i>Tulsi’s eyes welled up too. Her mouth switches a smile.</i>	
Thank you so much, Liz. That helps me to believe it as well.	Muchas gracias, Liz. Me ayuda que me lo crea yo también.
<i>She holds her dear friend’s gaze. Liz gives a supportive nod and smile. Her eyes are filling with tears. As she and Tulsi turn and face the table of gifts, they reach out and takes each other’s hands.</i>	<i>Ambas se miran con los ojos llorosos. Giran hacia la mesa de comida y de pie se cogen de la mano.</i>

Aquí, la nueva amiga india de Liz, Tulsi, se casa porque sus padres así lo creen conveniente, pero no es por amor. En mitad de la ceremonia, Liz recuerda su boda con Steven y, cuando vuelve en sí, se marcha del jaleo de los invitados de la boda tradicional india de Tulsi.

Como en otras ocasiones, se puede observar que el GAD en inglés da mucha más información que el español, pero no siempre tiene por qué ser mejor. Por ejemplo, como ya dijimos en el análisis del cuadro 5, Rica Peromingo (2020) opina que no hay que añadir información innecesaria. Aquí, en inglés nos cuentan el tipo de música o sonido de fondo que hay en la boda: «Later, a brass band plays and guests dance around the couple, jumping and waving red scarf in the air». En este caso, quizás no sería necesario indicar el tipo de música que se escucha, pues los usuarios de esta AD ya están escuchando el sonido de fondo y es un cambio de estilo musical bastante notorio. Además, en la imagen se ve muy brevemente y no se hace hincapié en ella; simplemente con la última parte de información referida a los invitados y al baile sería suficiente, como hace la versión española: «Hombres y mujeres bailan en torno a los novios, que ocupan el centro del patio».

Por el contrario, es muy importante añadir cierto tipo de información imprescindible para entender las expresiones y actos de los personajes. Por ejemplo, cuando en las imágenes se visualiza el *flashback* de la boda de Liz y Steven, ambos salen al centro del salón para hacer su primer baile como casados. Antes de que comience la música, Steven besa la mano de Liz. En la versión en inglés si añaden una descripción donde se indica: «He lifts her hand and kisses it». Sin embargo, en la versión en español no reflejan nada y, aunque se escucha el inconfundible sonido de un beso, al no dar detalles, se podría pensar que se lo está dando en la mejilla o en los labios.

Ocurre algo parecido justo después de ese beso. Ellos están esperando a que suene la canción que introducirá su baile, pero de pronto, suena una melodía que no es la que estaba acordada y a Liz se le borra la sonrisa del rostro, dejando ver una cara de perplejidad. Aquí, la versión en inglés si ha descrito algo de esta escena entre los huecos de diálogo que permite la obra original («Liz's smile fades»); sin embargo, la versión en español ha optado por no añadir nada, lo cual, deja un vacío importante en el desarrollo de la escena.

Otro factor que también se ha mencionado en otros ejemplos es el dejar escuchar y disfrutar la música de fondo de la obra original. Al principio de esta escena, suena una música tranquila y romántica; sin embargo, en la versión inglesa apenas se aprecia por su gran cantidad de información en el GAD que no permite al oyente deleitarse, cosa que, como otras veces, sí sucede con la versión española.

En cuando a las emociones que presenta este fragmento, la versión española se queda escasa en algunas ocasiones. Un ejemplo de esto sucede cuando Tulsi y Liz están hablando en privado en la India. Las imágenes muestran las caras de felicidad y agradecimiento de Tulsi, pero la versión española no dice nada al respecto. Por el contrario, la versión inglesa añade un comentario casi después de cada frase: «Blinking sadly, Tulsi looks away», «Tulsi gives an amazed look», «Tulsi's gazes drifts and returns to Liz», «She stares at Liz with wide hopeful eyes» o «Tulsi's eyes welled up too. Her mouth switches a smile». Aquí la versión española ha dejado de incluir información que te hace entender cómo pueden estar sintiéndose los personajes y prepara al espectador para las palabras de agradecimiento que llegarán después.

## 7. Conclusiones

El presente trabajo ha sido un largo camino en el que se han podido estudiar, observar y tener en cuenta muchos y muy diversos aspectos sobre la traducción audiovisual, más concretamente la accesibilidad y la audiodescripción.

Se comenzó con el estudio de la accesibilidad y las leyes vigentes que existen acerca de ella, no sólo en el ámbito audiovisual, sino en muchos otros campos, y se pudo observar que, en España, estas cumplen con los requisitos marcados sobre los derechos que indica la Constitución Española de 1978. Gracias a la accesibilidad muchas personas con cierto tipo de discapacidad, ya sea visual, auditiva, física..., pueden acceder a gran cantidad de productos y servicios para intentar igualar el número de oportunidades para acceder a ellos.

Después se ha podido comprobar el largo recorrido de la accesibilidad en el entorno de la cultura y el ocio en la sociedad española, comenzando con un fin nada parecido al que tiene actualmente y evolucionando hasta lo que conocemos hoy en día.

Nos hemos podido dar cuenta de que dentro del ámbito de la traducción audiovisual existen dos ramas o vertientes que protegen y garantizan la accesibilidad: la primera de ellas es el subtítulo para sordos y la segunda, en la cual se centra y se basa este trabajo, la audiodescripción.

Partiendo de esta segunda especialidad, se han podido investigar los diversos campos en los que se puede dar este servicio, no solo en el cine y la televisión, como podría haberse pensado en un principio, sino también en pinacotecas, galerías, salas de teatros, óperas...

Sin embargo, después de haber estudiado todos los espacios en los que se puede dar una audiodescripción, la autora ha decidido enfocarlo en el mundo del cine para abordar el tema de los guiones audiodescritos, de las características que deben tener y de todas las pautas que se deben tener en cuenta a la hora de elegir un vocabulario específico, exteriorizar las emociones, expresar las intenciones de los personajes, dejar respirar a los oyentes para que disfruten del sonido ambiente o, por el contrario, dar la máxima información posible para la perfecta comprensión de las imágenes sin la necesidad de verlas, entre otras.

Con esto, después del análisis comparativo de los guiones audiodescritos en español y en inglés de la película *Come, reza, ama*, la autora ha observado que hay varias y muy diferentes maneras de hacer un tipo de trabajo como este.

La elaboración de los guiones audiodescritos requieren un estudio previo de la obra a describir y luego un profundo análisis sobre los elementos que se van a tener en cuenta. Por eso, no siempre es mejor mucho contenido o información en las descripciones que se incluyan, pues en ocasiones, como hemos visto en el punto anterior sobre el análisis de la obra, esto puede desencadenar en la pérdida de otros factores propios de la obra original, tales como diálogos, música o sonido ambiente. Sin embargo, tampoco es del todo recomendable no ser explícito y dejar muchas cosas en el aire, pues puede llevar a momentos de confusión por parte del espectador debido a la falta de información. No obstante, hay que tener cuidado, pues un exceso de descripciones puede acarrear en la pérdida de atención del público si se satura y no tiene momentos de descanso entre las intervenciones de la película.

Además, se ha podido observar los retos que suponen ciertos elementos discursivos, como los *flashbacks*. Al tener una imagen delante es muy sencillo darse cuenta de estos momentos, pero al realizar una audiodescripción hay que tener en cuenta los elementos externos que no tienen que ver con la imagen para decidir si es necesario explicar este cambio de tiempo de la historia o si otros componentes, como, por ejemplo, la música, nos pueden ayudar.

Lo mismo ocurriría con las *voces en off*. En esta ocasión, cuando en un producto audiovisual se presenta este tipo de recurso suele acompañarse con gran cantidad de imágenes de cierto valor para el discurso de la obra; sin embargo, al elaborar una audiodescripción nos encontramos con un gran punto negativo: las *voces en off* suelen «ocupar» la mayor parte del tiempo mientras se suceden las imágenes, pero no acostumbran a describirlas. Aquí es donde entra en juego el trabajo del audiodescriptor: ¿dónde se deben insertar las descripciones de tal cantidad de información si el personaje habla continuamente? En muchas ocasiones será imposible describir lo que muestran las fotografías o el vídeo y se deberá limitar la cantidad de información.

Otro desafío lo protagonizan los momentos en los que se intercalan imágenes de dos o más situaciones. Aquí es realmente difícil aportar la información necesaria que nos

vaya llevando de un lugar a otro, por eso, se opta por aclarar esta información al principio de estas escenas superpuestas, indicando lo que irá sucediendo en los segundos o minutos siguientes, eliminando así el problema de que aparezcan conversaciones o descripciones cruzadas.

Algo parecido sucede con las elipsis narrativas. Al ver las imágenes suele quedar muy claro que se ha pasado de un momento a otro y que se ha «sufrido» un salto en el tiempo y/o el espacio, pero cuando tenemos que realizar una audiodescripción es muy necesario ser precisos para que los espectadores no pierdan el hilo de la historia. Este tipo de situaciones suele resolverse con una frase breve al principio de cada nueva escena para introducir el nuevo tiempo y espacio.

Como conclusión final, la autora ha deducido que es muy complicado hacer una audiodescripción correcta y para todos los gustos, que mantenga todos los elementos de la forma correcta y que a la vez no sature la capacidad de atención del público. Es por esto, que se debe estudiar muy bien cada obra que vaya a ser audiodescrita para decidir qué elementos se van a usar y de qué manera.

## 8. Bibliografía

- Access Friendly. (2014). *Access Friendly*. Recuperado de <http://www.accessfriendly.es/mas-info/pictogramas>
- AENOR. (12 de septiembre de 2003). Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva. Subtitulado a través de teletexto. UNE 153010:2003. Madrid. Recuperado el 17 de marzo de 2021, de <https://www.une.org/encuentra-tu-norma/busca-tu-norma/norma/?c=N0029761>
- AENOR. (26 de enero de 2005). Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguias. UNE 153020:2005. Madrid. Recuperado el 27 de noviembre de 2020, de <https://www.une.org/encuentra-tu-norma/busca-tu-norma/norma/?c=N0032787>
- AENOR. (30 de mayo de 2012). Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva. UNE 153010:2012. Madrid. Recuperado el 17 de marzo de 2021, de <https://www.une.org/encuentra-tu-norma/busca-tu-norma/norma/norma/?Tipo=N&c=N0049426>
- Aja Sánchez, J. L. (2019). *Introducción a la teoría de la traducción*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas.
- Allen, W. (Dirección). (2005). *Match point* [Película].
- Allen, W. (Dirección). (2005). *Match point (con audiodescripción)* [Película]. Recuperado el 22 de noviembre de 2020, de [https://www.ivoox.com/match-point-drama-romance-tenis-2005-audios-mp3\\_rf\\_10135631\\_1.html](https://www.ivoox.com/match-point-drama-romance-tenis-2005-audios-mp3_rf_10135631_1.html)
- Arnáiz Uzquiza, V. (2012). Los parámetros que indentifican el subtitulado para sordos. Análisis y clasificación. *MonTI 4*, 103-132. Recuperado el 28 de marzo de 2021, de <https://www.redalyc.org/pdf/2651/265125413005.pdf>
- Barry, A. M. (2005). Perception Theory. In A. M. Barry, *Handbook of Visual Communication: Theory, Methods, and Media* (págs. 45-61). Londres: Routledge.
- Bartoll, E. (2008). *Paramètres per a una taxonomia de la subtitulació*. Tesis doctoral inédita. Universitat Pompeu Fabra.
- Bertolucci, B. (Director). (1972). *El último tango en París* [Película].
- Brescia, M., & Matamala, A. (Septiembre de 2020). La audiodescripción de la violencia. Estudio descriptivo de tres películas. *TRANS*(24), 111-128. Recuperado el 28 de abril de 2021
- Boletín Oficial del Estado (BOE). (6 de diciembre de 1978). Constitución Española. *Constitución Española*. Recuperado el 18 de diciembre de 2020
- Cabeza, C., & Matamala, A. (2008). La audiodescripción de ópera: una nueva propuesta. *Ulises y la comunidad sorda*, 95-108.
- Castro Fernández, D., Cosío Piccone, G., Hu Huang, D., & Calderón Díaz, S. (2018). Evaluación del proceso y producto de la propuesta de audiodescripción de tres

- obras de a exhibición permanente de arte moderno del Museo de Arte de Lima. *Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas*, 147-177.
- Centro Español del Subtitulado y la Audiodescripción (CESyA). (Diciembre de 2020). *Centro Español del Subtitulado y la Audiodescripción (CESyA)*. Obtenido de <https://www.cesya.es/comunicacion/pautas/quees>
- Chica Núñez, A. J. (2019). Estudio de recepción sobre la transmisión de aspectos estéticos y emocionales en audiodescripción fílmica. *E-Aesla*, 369-279. Recuperado el 7 de diciembre de 2020
- Cieza, E. (17 de julio de 2016). Una visita táctil mejora la comprensión del teatro a invidentes en Almagro. *clm24*. Recuperado el 11 de enero de 2021, de <https://www.clm24.es/articulo/cultura/visita-tactil-mejora-compresion-teatro-invidentes-almagro/20160717181746124064.html>
- Díaz Cintas, J. (2006). Competencias profesionales del subtitulador y el audiodescriptor. *Centro de Subtitulado y Audiodescripción*, 15-24. Recuperado el 8 de noviembre de 2020
- Diccionario panhispánico del español jurídico*. (2020). Recuperado el 9 de enero de 2021, de <https://dpej.rae.es/>
- Dosch, E., & Benecke, B. (2004). *Wenn aus Bildern Worte werden: durch Audio-Description zum Hörfilm*. Múnich: Bayerischer Rundfunk.
- Fernández, A., C. Permuy, I., Arias-Badia, B., Azkarate-Gaztelu, E., & Rica Peromingo, J. P. (21 de noviembre de 2020). Las quedadas de ATRAE (Asociación de Traducción y Adaptación Audiovisual) - La accesibilidad. (A. -M. Pérez, Entrevistador)
- Filmaffinity España. (s.f.). *Filmaffinity España*. Obtenido de <https://www.filmaffinity.com/es/main.html>
- Fraser, J. (1974). *Violence in the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fundación ONCE. (2020). *Fundación ONCE*. Obtenido de Fundación ONCE: <https://www.fundaciononce.es/es/pagina/accesibilidad>
- Fundación ONCE & COAM, F. A. (2011). *Accesibilidad universal y diseño para todos. Arquitectura y urbanismo*
- Giansante, L. (2003). *Writing Verbal Descriptions for Audio Guides*. Retrieved March 9, 2021, from <http://www.artbeyondsight.org/mei/wp-content/uploads/Writing-for-Audio-Guides-short.pdf>
- Gilbert, E. (2006). *Eat, pray, love*. Penguin.
- Gómez Blázquez, Á. L. (2014). AudescMobile: la llave para la accesibilidad audiovisual. *AMADIS 2014*.
- Hurtado, A. (2011). *Traducción y Traductología: Introducción a la traductología*. Madrid: Ediciones Cátedra.

- IMDb. (n.d.). *IMDb*. Recuperado de [https://www.imdb.com/?ref\\_=nv\\_home](https://www.imdb.com/?ref_=nv_home)
- Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM). (18 de octubre de 2018). *Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM)*. Recuperado el 14 de enero de 2021, de <https://www.entradasinaem.es/informacion/noticia/674/calendario-de-teatro-accesible-del-inaem>
- Instituto para el Desarrollo Tecnológico y la Innovación en Comunicaciones. (s.f.). *Instituto para el Desarrollo Tecnológico y la Innovación en Comunicaciones*. Recuperado el 14 de enero de 2021, de <https://idetic.ulpgc.es/idetic/index.php/es/para-personas-ciegas#:~:text=El%20audiosubtitulado%20consiste%20en%20la,no%20se%20utiliza%20con%20frecuencia.>
- International Organization for Standardization. (2015). ISO/IEC TS 20071-21:2015(E).
- Jakobson, R. (1959). *On linguistic aspects of translation*. London and New York: Routledge.
- Jakobson, R. (1974). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.
- Jakobson, R. (1975). En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción. En *Ensayos de lingüística general* (págs. 67-77). Barcelona: Seix Barral.
- Jakobson, R. (1987). *Language in Literature*. Cambridge (Massachusetts): Belknap Press.
- Jiménez Hurtado, C., Seibel, C., & Soler Gallego, S. (2012). Museos para todos. La traducción e interpretación para entornos multimodales como herramienta de accesibilidad universal. *MonTI 4*, 349-383. Recuperado el 3 de diciembre de 2020
- Lee, A. (Dirección). (2005). *En terreno vedado* [Película].
- Limbach, C. (junio de 2012). La neutralidad en la audiodescripción fílmica desde un punto de vista traductológico. Granada: Universidad de Granada.
- Matamala, A. (2007). La audiodescripción en directo. *Traducción y accesibilidad: la subtitulación para sordos y la audiodescripción para ciegos*, 121-132. Recuperado el 2 de diciembre de 2020
- Matamala, A., & Orero, P. (2007, January 1). Accessible opera in Catalan: opera for all. *Media for All*, págs. 201-2014. Recuperado el 14 de enero de 2021
- Milán, S. (Dirección). (2015). *Para Sonia* [Película]. Recuperado el 4 de enero de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=R6ZJ4ER-bA8>
- Murphy, R. (Dirección). (2010). *Come, reza, ama* [Película].
- Murphy, R. (Dirección). (2010). *Come, reza, ama (con audiodescripción)* [Película]. Recuperado el 2021 de marzo de 15, de [https://www.ivoox.com/come-reza-ama-audios-mp3\\_rf\\_1220511\\_1.html](https://www.ivoox.com/come-reza-ama-audios-mp3_rf_1220511_1.html)

- Murphy, R. (Director). (2010). *Eat, pray, love* [Motion Picture].
- Murphy, R. (Director). (2010). *Eat, pray, love (with audio description)* [Motion Picture].
- Neves, J. (2004). Interlingual Subtitling for Deaf and Hard-of-Hearing. (págs. 151-168). Londres: Surrey Roehampton University.
- Ogea, M. (2021). *TradAV - Universidad de Córdoba, Facultad de Filosofía y Letras*. Obtenido de <http://www.uco.es/tradav/>
- Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE). (s.f.). *Catálogo AUDESC*. Obtenido de <https://versionaccesible.blog/category/catalogo-audesc/>
- Orero, P. (2005). La inclusión de la accesibilidad en comunicación audiovisual dentro de los estudios de traducción audiovisual. *Quaderns. Revista de traducció*, 173-185. Recuperado el 7 de diciembre de 2020
- Rodrigo Llodio, M., & Azkarate-Gaztelu, E. (2015). *La linterna del traductor. La revista multilingüe de ASETRAD*. Recuperado el 7 de enero de 2021, de <http://www.lalinternadeltraductor.org/n12/audiodescripcion.html>
- Sánchez-Moreno, R. (octubre de 2017). La (auto)censura en audiodescripción. El sexo silenciado. *Parallèles*(29 (2)), 46–63. Recuperado el 28 de abril de 2021
- Saussure, F. d. ((2004 [2002])). *Escritos sobre lingüística general*. Barcelona: Gedisa.
- Saussure, F. d. (1945 [1916]). *Curso de lingüística general*. (A. Alonso, Trad.) Buenos Aires: Editorial Losada. Recuperado el 27 de marzo de 2021, de [https://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb\\_dl=59](https://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=59)
- Sensacine. (s.f.). *Sensacine*. Obtenido de <https://www.sensacine.com/>
- Snyder, J. (2007). Audio Description: The Visual Made Verbal. *National Captioning Institute*. Recuperado el 15 de marzo de 2021, de [https://audiodescribe.com/about/articles/ad\\_international\\_journal\\_07.pdf](https://audiodescribe.com/about/articles/ad_international_journal_07.pdf)
- Soler, S., & Chica, A. (2014). Museos para todos: evaluación de una guía audiodescriptiva para personas con discapacidad visual en el museo de ciencias. *Revista Española de Discapacidad* 2, 145-167.
- Stanton, A. (Dirección). (2003). *Buscando a Nemo* [Película].
- Universitat Autònoma de Barcelona. (2017). *Universitat Autònoma de Barcelona*. Recuperado el 14 de enero de 2021, de [https://pagines.uab.cat/hbb4all/sites/pagines.uab.cat/hbb4all/files/audio\\_subtitles\\_in\\_hbbtv\\_2017.pdf](https://pagines.uab.cat/hbb4all/sites/pagines.uab.cat/hbb4all/files/audio_subtitles_in_hbbtv_2017.pdf)
- Vidor, C. (Dirección). (1946). *Gilda* [Película].
- Vidor, C. (Dirección). (1946). *Gilda (con audiodescripción)* [Película]. Recuperado el 13 de noviembre de 2020, de [https://www.ivoox.com/gilda-1946-audios-mp3\\_rf\\_1151889\\_1.html](https://www.ivoox.com/gilda-1946-audios-mp3_rf_1151889_1.html)