

TRABAJO FIN DE GRADO
Grado en Traducción e Interpretación



TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL DIRIGIDA A PERSONAS INVIDENTES:
LA AUDIODESCRIPCIÓN

Maite Rodrigo Llodio
4º Grado en Traducción e Interpretación
Directora: Dña. Reyes Bermejo Mozo
Madrid, mayo de 2015

«Si para un vidente una imagen
vale mil palabras, para un
ciego una palabra vale mil imágenes».

De la revista francesa *CINEMA*

Agradecimientos

Gracias a todos aquellos que han hecho posible la realización de este trabajo y, en particular, a Reyes Bermejo por su ayuda, su energía y sus ánimos en los momentos de mayor desesperación. A Esmeralda Azkarate-Gaztelu por su indudable colaboración. También a Cristino Ortuno por abrirme las puertas de la ONCE y atenderme tan amablemente.

Por último, quisiera darles las gracias a mi familia por apoyarme y darme esta oportunidad, y a Miguel por su infinita paciencia. A ellos les dedico este broche final.

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN.....	1
2	FINALIDAD Y MOTIVOS.....	3
3	ESTADO DE LA CUESTIÓN Y MARCO TEÓRICO.....	4
3.1	La audiodescripción como modalidad de la traducción	14
3.2	Perfil profesional del audiodescriptor.....	17
4	METODOLOGÍA	20
5	ANÁLISIS Y DISCUSIÓN.....	21
5.1	Audiodescripción: nuestra experiencia personal	21
5.2	Entrevista con Esmeralda Azkarate-Gaztelu: traductora audiovisual especializada en accesibilidad	25
5.3	Comparativa de las competencias profesionales del audiodescriptor y del traductor ...	30
5.4	La importancia de la audiodescripción para la traducción	32
6	CONCLUSIÓN.....	33
7	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	37
8	ANEXOS:.....	40
I.	Legislación.....	40
II.	ENTREVISTA A ESMERALDA AZKARATE-GAZTELU	42

1 INTRODUCCIÓN

Madrid, diciembre de 1947. La capital española acoge el esperado estreno de *Gilda* (Charles Vidor, 1946) protagonizada —nada más y nada menos— que por Rita Hayworth y Glenn Ford. Las salas de cine no eran el único lugar donde disfrutar de este largometraje, ya que la radio comenzó a emitir una versión audiodescrita de la película¹. Y así, casi sin darnos cuenta, estábamos ante la primera audiodescrición española. Su fin era distinto al actual, puesto que se dirigía a un público general que no podía acudir al cine. Este sistema de audiodescrición derivó en la emisión de radionovelas como *Ama Rosa* o *Lucecita* y lograba concentrar a cientos de españoles frente a la radio.

El primer país en aplicar la audiodescrición tal y como la conocemos hoy fue Estados Unidos, en 1981. Sin embargo, no se empleó para la gran pantalla, sino sobre el escenario teatral. En Europa aterrizó a mediados de esa década, a través de Reino Unido y de nuevo para el teatro. Más tarde se incorporó al cine y a la televisión.

En España, comenzó a utilizarse como herramienta para las personas invidentes en 1987 cuando la ONCE elaboró la audiodescrición de la película *El último Tango en París* (Bernardo Bertolucci, 1972). Este trabajo supuso el punto de partida para que, en 1993, la Organización Nacional de Ciegos Españoles (en adelante, ONCE) creará el sistema de audiodescrición español AUDESC.

Aunque este trabajo se centre en la audiodescrición de contenidos audiovisuales, esta cuenta con otros campos de aplicación como pueden ser museos, eventos multitudinarios o puntos de interés cultural, ya sean con audiodescrición en directo o a través de audioguías.

¹ Audiodescrición de la película:
http://www.ivoox.com/gilda-1946-audios-mp3_rf_1151889_1.html

Cada vez es más frecuente la eliminación de barreras arquitectónicas en favor de las personas discapacitadas, así como la adecuación de lugares públicos para que estos puedan manejarse de forma autónoma. Sin embargo, existen otros ámbitos donde se necesita trabajar por la accesibilidad universal y el «diseño para todos». La comunicación audiovisual es uno de ellos.

La audiodescripción constituye un instrumento imprescindible para lograr esta accesibilidad, que no solo constituye una vía de escape para las personas invidentes sino que, además, cumple con una función integradora en la sociedad, favorece la transmisión cultural y contribuye al crecimiento personal de las personas ciegas y con deficiencias visuales.

2 FINALIDAD Y MOTIVOS

Durante nuestros años de estudio de Traducción e Interpretación en la universidad se nos forma en diversas especialidades de gran importancia para nuestro futuro, sin embargo, siempre nos hemos preguntado si podríamos aplicar lo aprendido colaborando en alguna causa que ayudara a algún colectivo minoritario de la sociedad y que, además, resultara especialmente interesante desde el punto de vista traductológico.

Es este interés el que da lugar al presente trabajo fin de grado. En numerosas ocasiones, nos ha surgido la curiosidad de saber de qué manera una persona invidente, o con deficiencias visuales, disfruta del cine, la televisión o el teatro de la misma forma que lo hacemos nosotros, nuestra familia o amigos. El hecho de que este campo esté aún por explorar a fondo avivó aún más nuestra curiosidad por estudiarlo.

Este trabajo fin de grado busca, en primer lugar, descubrir las claves de la audiodescripción, herramienta que como por arte de magia transforma las imágenes, los gestos y las sensaciones visuales en palabras.

En segundo lugar, pretende despertar la curiosidad de otras personas sobre la accesibilidad en los medios audiovisuales para las personas invidentes o con problemas de visión, de tal forma que el tema adquiriera la importancia que se merece. Por lo tanto, busca también servir de aportación a este campo.

Por último, tiene como finalidad responder a la cuestión de si es la audiodescripción una modalidad de traducción, y si debe ser o no el traductor la figura encargada de llevar a cabo la tarea de audiodescribir.

3 ESTADO DE LA CUESTIÓN Y MARCO TEÓRICO

Para comenzar nuestro estudio —basado en la audiodescripción (en adelante, AD) para invidentes y deficientes visuales— hemos consultado diversas fuentes, que van desde artículos académicos, revistas de traductología y tesis, hasta las normas y legislación vigentes.

Es necesario recalcar que el estudio de la audiodescripción se encuentra actualmente en desarrollo. No existen en la actualidad estudios claros ni normativas firmes sobre cómo se debe proceder ante un proyecto de AD. La mayor parte de los artículos que analizan este sistema están publicados por reconocidos profesionales de la traducción audiovisual, como es el caso de Jorge Díaz Cintas, o por las entidades que han puesto en marcha esta herramienta e intentan regularla: la ONCE y el Centro Español del Subtitulado y la Audiodescripción (en adelante, CESyA).

En concreto, nos hemos centrado en la AD para cine y televisión, ya que son los dos únicos campos con regulación de carácter oficial. Por esta razón, en el caso del teatro nos hemos decantado por acudir directamente a un profesional de la AD teatral.

De acuerdo con la norma UNE 153020 (AENOR, 2005), titulada: «Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías», la AD se define como:

Servicio de apoyo a la comunicación que consiste en el conjunto de técnicas y habilidades aplicadas, con objeto de compensar la carencia de captación de la parte visual contenida en cualquier tipo de mensaje, suministrando una adecuada información sonora que la traduce o explica, de manera que el posible receptor discapacitado visual perciba dicho mensaje como un todo armónico y de la forma más parecida a como lo percibe una persona que ve. (citado en Matamala y Rami, 2009, p. 1)

En términos más generales, la AD aprovecha los silencios de cualquier obra audiovisual (una película, una obra teatral, etc.) para incluir una narración descriptiva, en directo o grabada, de la imagen.

Bernd Benecke, pionero de la AD en Alemania y actual presidente de la Audio Description at Bayerischer Rundfunk, la única emisora de radio y televisión alemana que cuenta con edición para AD (Languages&TheMedia, 2014), propone esta definición:

Audio-description is the technique used for making theatre, movies and TV programmes accessible to blind and visually impaired people: an additional narration describes the action, body language, facial expressions, scenery and costumes. The description fits in between the dialogue and does not interfere with important sound and music effects. (Benecke, 2004)

Benecke (2004, pp. 2-3) puntualiza que la AD no es simplemente una forma de acceso a los medios de comunicación para las personas que tienen problemas de visión, sino que se trata de un instrumento para la integración social y cultural de las personas ciegas y con discapacidad visual. Explica que mediante la descripción de una película, por ejemplo, se le está dando la oportunidad a una persona ciega de participar en las actividades culturales cotidianas, al mismo tiempo que puede ser uno más en conversaciones sociales sobre el argumento de la película o la opinión que esta le merece.

Tal y como señala la Fundación Once (Fundación ONCE, 2015) la accesibilidad es «diseño para todos» para lograr «la igualdad de oportunidades de las personas con discapacidad». Sin embargo, es también un medio transmisor de cultura. Podría decirse, en una primera aproximación a la accesibilidad, que esta «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». (Orero, 2005, p.174)

Así pues, el séptimo arte no deja de ser un elemento cultural, como lo son también la televisión, el teatro o la ópera. La televisión y el cine, en especial, ocupan hoy un lugar destacado en nuestra vida social: su contenido es tema de conversación entre familiares y amigos, se divulgan modas y se crean tendencias a través de su publicidad, sus protagonistas se convierten en personas conocidas y admiradas, se adquieren conocimientos a través de documentales o programas infantiles, etc. Todo ello acaba formando parte de la cultura de una sociedad concreta, en un país determinado, y porque todo el mundo tiene derecho a ser partícipe de ella, sean invidentes o no, son necesarias herramientas como la AD.

Jorge Díaz Cintas (2007, p. 50) en su artículo «Por una preparación de calidad en accesibilidad audiovisual», establece tres categorías para la AD:

- **AD grabada para la pantalla:** es el caso de la AD que contiene cualquier emisión audiovisual en movimiento, por ejemplo películas, series y documentales, entre otros. Su canal de distribución varía: internet, cine, televisión o DVD.
- **AD grabada para audioguías:** se trata de la AD que encontramos en los espacios temáticos estáticos, como museos, iglesias, exposiciones, entornos naturales... pero donde, sin embargo, el uso de nuevas tecnologías o la experiencia táctil resulta esencial.
- **AD en directo o semi-directo:** es aquella AD que no ha sido previamente grabada —o al menos no del todo—. Podemos disfrutar de AD en directo o semidirecto en obras de teatro, espectáculos, ballet, musicales, ópera, competiciones deportivas, o incluso congresos.

Actualmente, la ONCE es el único organismo español que desarrolla un sistema de AD. Este sistema se denomina Audesc y se utiliza tanto en obras cinematográficas como en teatro.

En todas sus sedes, la ONCE dispone de una biblioteca con un gran número de películas audiodescritas; de esta forma y, por medio de un sistema de préstamo, sus afiliados pueden disfrutar de obras cinematográficas, ya sean clásicas o actuales. La única diferencia entre las películas que un usuario de la ONCE puede adquirir en su biblioteca y la película original es simplemente que la primera incluye la AD. Como esta no perturba el visionado para las personas videntes, las personas con deficiencias visuales pueden disfrutar de las películas en compañía de amigos y familiares, quienes escuchan también la AD de la grabación. Sin embargo, actualmente existen aplicaciones para móviles que permiten al usuario escuchar la AD de forma individual. Una de estas aplicaciones es la desarrollada por la Fundación Vodafone España, denominada *AudescMobile*². Gracias a esta aplicación, «las personas ciegas pueden disfrutar de la audiodescripción de aquellas películas que se emitan en los cines o televisión, que adquieran en DVD o Blue-Ray o bien disfruten a través de plataformas digitales. Los usuarios pueden consultar qué audiodescripciones de películas, documentales o series están disponibles en el servidor al que accede la aplicación y descargar las que les interesen en cualquier momento». (ONCE, 2014)

² Vídeo explicativo: <https://www.youtube.com/watch?v=bUiIagRluCg>

A continuación, describimos el proceso que el sistema Audesc lleva a cabo para producir la AD de una película.

Ana Isabel Hernández y Gustavo Mendiluce (2005, p. 246) se basan en Navarrete Moreno y en el Independent Television Committee (ITC) para enumerar los pasos que se siguen en este proceso técnico:

- a) **Selección de la película:** la ONCE selecciona las películas que van a ser audiodescritas. Para ello, tiene en cuenta la opinión de expertos y, también, de sus afiliados, quienes pueden transmitir sus sugerencias por diversos medios, como por ejemplo, a través del correo electrónico (audesc@once.es). Las películas deben cumplir con una serie de requisitos de imagen y sonido, tanto en calidad como en tiempo de duración.

- b) **Visionado:** previo a este paso, es necesario que la ONCE cuente con la traducción interlingüística oficial del filme, ya que el audiodescriptor trabajará con la obra traducida a la lengua del público meta. El audiodescriptor ve la película y la analiza extrayendo de ella su estilo, esencia, género, trama, etc. Esta fase le permite al audiodescriptor identificar cuáles van a ser los puntos problemáticos a la hora de elaborar el guion.

- c) **Elaboración del guion:** en este momento del proceso el audiodescriptor debe decidir qué elementos verbalizar en el guion. Aquí entra en escena la traducción intralingüística. El audiodescriptor debe elegir las imágenes y los detalles que considera esenciales y descartar lo prescindible. Es importante que el audiodescriptor sea neutral y no transmita sus impresiones personales. Esto no quita que incluya descripciones físicas o psicológicas de los personajes. Un revisor comprueba que el guion cumpla con los requisitos recogidos en la norma AENOR, mencionada anteriormente. En España solo hay dos revisores de guiones del sistema AUDESC de la ONCE: Javier Navarrete (asesor técnico de la ONCE) y Antonio Vázquez Martín (responsable de ARISTIA Producciones) (Aristia Producciones, 2014).

- d) Sincronización:** es importar asegurarse de que no haya solapamiento de la AD con los diálogos originales, o que vaya más rápida o más lenta que las imágenes. A pesar de que lo deseado sería una sincronía completa, pocas veces se consigue. La narración de AD suele adelantarse unos 2 segundos a la imagen. Sin embargo, el ritmo de la obra nunca debe verse alterado.
- e) Ensayo:** la narración ha de expresar los mismos sentimientos que despertaría la película en un espectador vidente. Por esta razón, es vital que la voz del narrador sea neutra. Normalmente se elige a actores de doblaje profesionales o a locutores para cumplir con esta función.
- f) Grabación:** este es el paso más técnico. Se comprueba la calidad de la banda sonora original, se ecualizan las voces y se ajusta cada uno de los cortes audiodescritos con el tiempo y el volumen de la obra. La duración de la grabación es de entre 4 y 5 horas.
- g) Revisión de la grabación:** los posibles errores y omisiones se corrigen para producir la mejor AD posible. Asimismo, se comprueba que estén presentes todos los criterios intersemióticos para no alterar el valor estético de la obra audiovisual.
- h) Distribución:** en cada cinta de vídeo se puede leer el título en braille, los datos de la película y un breve resumen del argumento. Se distribuyen a través de las sucursales de la ONCE.

Las normativas y las guías de buenas prácticas son fundamentales para que exista una unificación de criterios a la hora de elaborar un producto audiodescrito. De esta forma, se facilita y mejora la labor de los profesionales y se garantiza que la experiencia de los usuarios sea satisfactoria.

Son numerosos los factores que se deben tener en cuenta para la creación de un guion tan específico como este y, quizás, poca la formación que se ha venido recibiendo para su realización. Por ello, en el año 2005 se creó una comisión ad hoc formada por miembros de la ONCE y varios audiodescriptores profesionales del país que redactaron la norma UNE 153020, anteriormente citada. (Ramos, 2013, p.21).

El CESyA (Centro Español del Subtitulado y la Audiodescripción, 2015) presenta los seis requisitos que esta norma AENOR UNE 153020 aúna para la AD:

1. **Análisis de la obra:** puesto que no todas las obras audiovisuales son buenas candidatas para ser audiodescritas, se requiere un análisis previo que determine la idoneidad de determinados factores considerados importantes para poder realizar la AD.
2. **Confección del guion:** se trata de incluir unidades de información en los huecos del mensaje. Esta información debe ser la adecuada para según qué tipo de obra y público receptor. El guion debe presentar un estilo de escritura sencillo, fluido, con frases de construcción directa, terminología específica y adjetivos concretos. También señala que debe evitarse dar cualquier punto de vista subjetivo sobre las escenas.
3. **Revisión y corrección del guion:** en la revisión se asegura que el guion cumple con los requisitos. La norma sugiere que sea otra persona distinta al audiodescriptor quien realice las correcciones.

4. **Locución**: debe seleccionarse al locutor según su tono de voz. La locución debe ser lo más neutral posible, evitando entonaciones de cualquier tipo.
5. **Montaje**: los volúmenes, ambientes y ecualizaciones con la BSO deben estar equiparados.
6. **Revisión**: según la norma, cuando la grabación ha finalizado, se debe realizar otra revisión del producto ya audiodescrito.

La norma AENOR es lo más parecido a un intento de normalización para la AD. Sin embargo, la evolución de un campo tan novedoso y en plena experimentación provoca que su contenido se quede obsoleto con cierta rapidez. Además, algunos profesionales argumentan que la norma no cubre todos los campos en los que se puede aplicar la AD, y por lo tanto, al final lo que se aplica es el criterio personal de cada profesional. (Azkarate-Gaztelu, 2015)

Ante la falta de documentación estandarizada para la elaboración de guiones audiodescritos, es necesario acudir a autores especializados en la materia para encontrar breves pinceladas sobre lo que serían «las buenas prácticas del audiodescrito». Jorge Díaz Cintas (2008, p.174) proporciona algunas de estas pinceladas y apunta que la tarea del audiodescrito es «intentar aclarar el cuándo, dónde, quién, qué y cómo de la situación que va describir».

El autor recalca lo expuesto por la norma AENOR UNE 153020, y ya mencionado en este punto, en cuanto a la importancia de que el estilo sea «fluido, sencillo, con frases de construcción directa que compongan un escrito con sentido por sí mismo, evitando cacofonías, redundancias y pobreza de recursos idiomáticos básicos». Señala también que una AD excesiva puede provocar una saturación de información en el oyente, y al contrario, la escasez puede causar ansiedad, por lo tanto, la labor de AD requiere saber dónde está el punto medio entre ambas situaciones. Y es que, tal y como señala Díaz Cintas, «la descripción debe ser lo más objetiva posible con el fin de que sea el espectador el que haga su propia interpretación de lo que acontece en pantalla».

Así pues, «se intentara que las unidades descriptivas en la lengua de llegada no se solapen con los diálogos, las canciones, la música o cualquier otro elemento del original que tenga relevancia diegética». La voz también es un aspecto importante para la AD. Esta —puntualiza el autor— «debe ser neutra, con una dicción inteligible, que simplemente describa y no añada ningún rasgo narrativo en su descripción».

➤ **Legislación sobre accesibilidad.**

Como ya hemos comentado anteriormente, hay millones de personas invidentes o con problemas de visión en el mundo, para las que la AD es la llave de acceso a un bien tan preciado como es la cultura. Al igual que la AD, la subtitulación y el lenguaje de signos cumplen el mismo papel para los sordos y los sordomudos, respectivamente. Las administraciones públicas y los organismos internacionales deben garantizar que se cumplan los derechos de las personas con discapacidad y, para ello, es necesario que adopten medidas al respecto y vigilen su cumplimiento por parte de los entes implicados.

La primera ley en España dirigida a atender las necesidades de las personas con discapacidad fue la Ley 13/1982, de 7 de abril, de Integración Social de las Personas con Discapacidad. Con posterioridad, se aprobó la Ley 51/2003, de 2 de diciembre, de Igualdad de Oportunidades, no Discriminación y Accesibilidad Universal de las Personas con Discapacidad (BOE, 2013, p.95635).

La Asamblea Nacional de las Naciones Unidas (ONU) aprobó el 13 de diciembre de 2006 la Convención Internacional sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad. Su objetivo consiste en «promover, proteger y asegurar el goce pleno y en condiciones de igualdad de todos los derechos humanos y libertades fundamentales por todas las personas con discapacidad, y promover el respeto de su dignidad inherente».(Asamblea General de las Naciones Unidas, 2006, p. 4)

De esta forma, los países firmantes —entre ellos España— se comprometieron a implementar una serie de medidas que velen por la integración social de las personas con discapacidad, entre las que destacamos la de «alentar a los medios de comunicación, incluidos los que suministran información, a que hagan que sus servicios sean accesibles para las personas con discapacidad». (Asamblea General de las Naciones Unidas, 2006, p.17)

A raíz de la firma de esta convención, se aprueba la Ley General 26/2011, de 1 de agosto, de Derechos de las Personas con Discapacidad y de su Inclusión Social. Esta ley define el término *accesibilidad universal* como la «condición que deben cumplir los entornos, procesos, bienes, productos y servicios, así como los objetos o instrumentos, herramientas y dispositivos, para ser comprensibles, utilizables y practicables por todas las personas en condiciones de seguridad y comodidad y de la forma más autónoma y natural posible». (BOE, 2013, p. 95670).

Gómez (2014, pp.2-3) defiende que aunque se hayan eliminado muchas de las barreras que alejaban a los discapacitados visuales de su integración social, es el momento de favorecer «el libre acceso y uso a los medios de comunicación de masas». Señala que en la última década, y en especial en los últimos cinco años, se han dictado normas que han forzado a estos medios de comunicación a convertir algunos de sus contenidos en aptos para este colectivo, gracias a las tres técnicas ya comentadas: la AD, el subtítulo y la interpretación en lengua de signos.

En el anexo I se recogen los puntos más relevantes de la legislación vigente sobre cine y televisión accesibles.

3.1 La audiodescripción como modalidad de la traducción

En este apartado se presentan las postulaciones que defienden el interés de la AD desde un punto de vista traductológico.

Marina Ramos (2013, p.18), en su tesis «El impacto emocional de la audiodescripción», explica que los estudios de traducción justifican la inclusión de la AD como modalidad traductológica con base en la tipología triple que hace Roman Jakobson (Jakobson, 2000) de la traducción:

We distinguish three ways of interpreting a verbal sign: it may be translated into other signs of the same language, into another language, or into another, nonverbal system of symbols.(Jakobson, 2000, p.113)

Al primer tipo de traducción descrito, Jakobson la denominó **traducción intralingüística** o *rewording*. Se trata de la traducción que tiene lugar dentro de una misma lengua. Es, por ejemplo, el caso de la paráfrasis o la subtitulación para sordos. El segundo tipo, constituye lo que Jakobson denominó **traducción interlingüística** o *translation proper*, es decir, en palabras de Ramos (2013, p.18), «la traducción propiamente dicha». Se refiere a la traducción de una lengua a otra distinta, por cual, según Jakobson (2000, p.114) se crean dos mensajes equivalentes en dos códigos diferentes. Por último, al tercer tipo la denominó **traducción intersemiótica** o *transmutation*. Esta se produce entre diferentes sistemas semióticos, es decir, «la interpretación de los signos verbales por medio de signos no verbales (o viceversa)». (Ramos, 2013, p.18)

Teniendo en cuenta esta clasificación, la AD se englobaría, principalmente, dentro de la traducción intersemiótica o *transmutation*, ya que se produce un cambio de sistema semiótico: «el audiodescriptor trasvasa el contenido icónico de la obra al nuevo sistema verbal, para que, de este modo los deficientes visuales no se pierdan gran parte del contenido semántico de la obra». (Hernández y Mendiluce, 2005, p.243)

Aunque, según esta clasificación la AD quedaría incluida en la traducción intersemiótica, es posible que en algunos casos encontremos también rasgos de la traducción intralingüística o *rewording* (dentro de una misma lengua). Esto se debe a que, a veces, el audiodescriptor debe incluir detalles que considera claves para que el receptor comprenda el mensaje (Hernández y Mendiluce, 2005, p.243).

Hernández y Mendiluce (2005, p. 243-244) ponen como ejemplo el caso de la película *El espíritu de la colmena*, donde en una escena aparece una fotografía que al principio se transcribió como «en la cómoda hay una foto en la que aparece su abuelo». En la fotografía aparecía la imagen del célebre escritor Miguel de Unamuno, así pues, la AD se corrigió para incluir el detalle, cumpliendo, así, con uno de sus objetivos: promover la cultura entre las personas invidentes.

Asimismo, y aunque no pertenezca al proceso en sí de la AD, la traducción interlingüística o *translation proper* debe haber ocurrido previamente. Luego desde este punto de vista, podría concluirse que la AD combina los tres tipos de traducción descritos por Jakobson.

Según Ramos (2013, p.19), la tipología de Jakobson no es la única que apoyaría esta teoría. La autora utiliza también lo escrito por Gideon Toury para reforzar la consideración de la AD como modalidad traductológica.

Toury (1995, pp.33-35) delimitó el concepto de traducción a través de tres afirmaciones:

- a) hay otro texto en otra cultura/idioma prioritario y que, además, sirve como punto de partida para el texto meta (*the source text postulate*);
- b) la creación de la traducción supone la transferencia de ciertas características del texto origen al texto meta, (*the relationship postulate*);
- c) «existen relaciones responsables de la unión entre un texto y su traducción» (*the relationship postulate*). (Ramos, 2013, p.19).

Expuesto esto, Ramos afirma que la AD cumpliría con los tres postulados: existe un texto origen en otro idioma (en nuestro caso, código semiótico) que sirve como base al texto meta, las características transferidas corresponderían con los elementos visuales y, por último, surge una relación inherente entre el texto (en nuestro caso, las imágenes) y su traducción (la AD).

3.2 Perfil profesional del audiodescriptor

Existen dos vertientes en la descripción de las competencias profesionales del audiodescriptor. Una de ellas es la propuesta por Díaz Cintas —profesional de la traducción audiovisual— y la otra, los comentarios de Antonio Vázquez —uno de los principales audiodescriptores del sistema Audesc— a lo expuesto por Díaz Cintas.

Vamos a exponer algunas de estas competencias profesionales, en concreto, las que podrían considerarse como mayormente específicas para la AD. Para ello, recogeremos la clasificación de las competencias que realiza Díaz Cintas (Díaz Cintas, 2006, pp.19-24), cotejándolas con las expuestas por Antonio Vázquez (Vázquez, 2006, pp. 1-4).

- ✓ **Conocimientos lingüísticos:** dominio del idioma materno (léxico, gramática y sintaxis), creatividad y sensibilidad lingüística (encontrar la palabra clave para describir lo que sucede en pantalla) y competencia para el cotejo, la revisión y la edición de textos.

Mientras que Díaz Cintas aboga por la necesidad de poseer conocimientos de la lengua del texto de origen, Vázquez asegura que este no debe ser un requisito para los audiodescriptores, ya que según él «la necesidad que tiene un audiodescriptor de conocer idiomas extranjeros es la misma que puede tener un actor de doblaje de conocer los idiomas de las películas que dobla» (Vázquez, 2006, p.1). Y, mientras Díaz Cintas apuesta por la traducción directa de guiones audiodescritos en otros idiomas para audiodescribirlas en español, Vázquez asegura que las técnicas utilizadas en otros países difieren de las españolas, así como los gustos en AD de los invidentes españoles respecto a los de otros países.

Explica que en otros países como, por ejemplo, en Gran Bretaña se introduce narración audiodescrita durante los diálogos de los personajes, y esta estrategia sería inaceptable por parte de los invidentes españoles.

- ✓ **Temáticas o de contenido:** ambos autores consideran muy importante que el audiodescritor posea conocimientos teórico-prácticos de la AD, generales (contexto histórico, legislación actual), así como conocimientos cinematográficos o teatrales (artísticos en el caso de las audioguías). También señalan la necesidad de que el audiodescritor conozca a la perfección el mundo de la accesibilidad, la ceguera y la discapacidad visual. Así, el profesional puede percibir las carencias de su público y suplirlas de la mejor forma posible.

- ✓ **Tecnológicas y aplicadas:** se entiende que el profesional de la AD debe dominar las herramientas informáticas generales y específicas para su labor. Asimismo, debe presentar una buena disposición y tener talante para mantenerse actualizado y aprender programas informáticos nuevos que puedan surgir. Díaz Cintas y Vázquez hacen hincapié en la importancia para el audiodescritor de conocer y dominar las estrategias de documentación. Se valora también tener nociones de locución, ya que en algunos casos el audiodescritor narra la acción. En referencia a este tema, Vázquez (2006, p.4) asegura que «es muy diferente escribir para que el usuario lea para sí mismo o escribir para que el usuario reciba de forma comprensible un texto locutado».

- ✓ **Personales:** destacan, entre otros: amplia cultura general, capacidad de aprendizaje autónomo, capacidad de análisis e interpretación de la información, flexibilidad laboral y capacidad de trabajar en condiciones de estrés y presión temporal, capacidad de intermediación experta en entornos multiculturales.

En otro informe de Díaz Cintas sobre este mismo tema (2007, p.57), el autor concluye reclamando una mayor inversión en la formación de audiodescriptores para videojuegos ya que, según este, se conseguiría que ya desde niños la gente se familiarice con estas herramientas promoviendo la cultura y el ocio, así como aumentando la visibilidad social de este servicio. En su opinión, «ésta es una ocasión única en nuestro país para poder iniciar un debate serio encaminado a sentar unos pilares firmes en esta profesión, que garanticen unos niveles óptimos para los consumidores tanto de subtítulo para sordos como de AD». (Díaz Cintas, 2006, p.26)

4 METODOLOGÍA

Una vez expuesto el cuerpo teórico y analizada la investigación, nos hemos dado cuenta de que, a pesar de los escasos estudios en torno a este tema, existe aún mucho por descubrir y sobre lo que trabajar.

A continuación, presentamos la fase de análisis personal en el que se busca responder a las preguntas planteadas inicialmente. Se incluye un apartado que presenta los resultados de un experimento realizado a título personal. Este experimento consiste en el visionado —por primera vez— de dos filmes audiodescritos con los ojos vendados. Se buscan dos objetivos desde dos perspectivas distintas: por un lado, pretendemos experimentar las mismas sensaciones que puede provocar la AD en una persona invidente o con problemas de visión, así como identificar sus necesidades, y en segundo lugar, determinar las estrategias desarrolladas por el audiodescriptor e identificar cuáles han podido ser sus dificultades y cuáles sus soluciones. Para llevar a cabo este ejercicio, se han utilizado dos películas audiodescritas cedidas por la delegación administrativa de la ONCE en Ciudad Real. En el transcurso de este experimento, contamos con la colaboración de Cristino Ortuno, director de la ONCE en esa provincia.

Además del resultado de este experimento, se incluyen los aspectos más relevantes extraídos de una entrevista personal que realizamos a Esmeralda Azkarate-Gaztelu, traductora audiovisual especializada en AD para teatro. Azkarate-Gaztelu nos animó a vivir la AD casi en vivo y en directo, y asistimos a una obra teatral audiodescrita por ella. Se presentan también las conclusiones extraídas de esta experiencia.

5 ANÁLISIS Y DISCUSIÓN

5.1 Audiodescripción: nuestra experiencia personal

En nuestro afán por adentrarnos en el mundo de la AD, decidimos ponernos al otro lado de la técnica para conocerla desde los ojos y los oídos de un invidente; nos hemos puesto en la piel del público receptor, vendándonos los ojos y dejándonos llevar por la magia de la AD.

Para ello, hemos llevado a cabo un experimento, que ha consistido en el visionado con los ojos vendados de dos películas que no habíamos visto antes. Gracias a la colaboración de la delegación administrativa de la ONCE en Ciudad Real, pudimos extraer de su filмотeca dos películas: *Lincoln* y *Los increíbles*.

La razón de escoger, en concreto, estas dos películas ha sido tener dos perspectivas de la AD: por un lado la AD dirigida a un público adulto (*Lincoln*) y, por otro lado, la AD dirigida a un público infantil (*Los increíbles*). Nos gustaría puntualizar que, en ambos casos, el visionado de las películas no pasó de los 40 minutos debido a la complejidad de la experiencia. También, nos gustaría señalar que este experimento ha sido meramente una aproximación, ya que percibir las mismas sensaciones que un invidente sería muy complicado por muchos y muy diversos motivos.

Comenzaremos por la película *Los increíbles* (Walker y Bird, 2004) y comentaremos los aspectos que más nos han llamado la atención:

- a) Las pausas y los silencios son tan escasos durante la película que, ya desde antes de su comienzo, cuando aparece la animación introductoria de *Pixar*, el audiodescriptor aprovecha para iniciar la AD. En este primer espacio, que dura aproximadamente 10 segundos, se describe el contexto de las primeras escenas y a los personajes. Dado que no se cuenta con mucho tiempo, las descripciones –tanto físicas como de la escena– son muy concisas: «Mr. Increíble es alto, rubio, con gran caja torácica y mandíbula prominente, lleva antifaz negro (...)». «Los increíbles se preparan para ser grabados en televisión».
- b) La descripción física en esta película es muy importante por dos razones: la primera por ser un largometraje esencialmente dirigida a un público infantil que, como es habitual, juega mucho con la apariencia física de los personajes. Y, en segundo lugar, porque los increíbles son superhéroes, su físico y su vestimenta tienen una serie de características especiales que, además van en relación con sus poderes.
- c) Llama la atención la voz del locutor que, al contrario de lo que se puede esperar, aun en momentos de más acción y tensión, mantiene un tono lineal. En una posterior reflexión, nos damos cuenta de que es importante concienciarnos de que la AD no se trata de un mera narración como si de un cuento se tratase, la AD pretende constituir meramente un canal de transmisión del lenguaje, sin evocar ninguna sensación en el receptor que pueda verse condicionado por esta. Si que apreciamos que en determinados momentos, los huecos del mensaje son tan cortos que la narración se produce más rápido.

- d) En algunos momentos, nos hemos sentido desconcertados, descolocados y hasta perdidos, no por razones de la AD, sino porque realmente consideramos que se trata de una sensación muy difícil de entender por una persona sin ningún tipo de discapacidad visual. En particular, nos referimos a los momentos en los que escuchábamos diferentes voces sin saber identificar a quién correspondía cada una, y a las escenas de mucha acción que exigían una concentración plena para seguir la trama.

En el caso de *Lincoln* (Spielberg, 2012), estas son las conclusiones extraídas de su visionado:

- a) Observamos que, debido a que el ritmo de la película es lento, se encuentran más huecos para introducir la AD. Pero, sin embargo, a nuestro parecer, resulta más difícil audiodescribirla, ya que consideramos que en una misma escena intervienen demasiados personajes, y esto hace que sea más complicado seguir la trama.
- b) El guion no facilita ninguna información adicional sobre el contexto histórico de la película, al igual que tampoco lo hace el guion original. Esto coincide con una de las características de la AD en España: la no sobreexplicación, el guion de AD proporciona la misma información que las imágenes al receptor, dejando a este último la tarea de desentramar lo que sucede al igual que el receptor vidente.
- c) El trabajo de documentación del audiodescriptor en esta película es muy importante, dado que el filme está ambientado en el s.XIX y, por lo tanto, es necesario hacer una búsqueda de vocabulario y contexto histórico específicos.

A la luz de esta experiencia, podemos constatar la profesionalidad con la que se lleva a cabo el proceso de la AD en España. Consideramos que ambas películas respetan las normas y cumplen escrupulosamente con los requisitos necesarios para producir una AD de calidad. Además, ponemos en valor la tarea del audiodescriptor que identifica y cubre, con mucha precisión las necesidades del público receptor. De nuevo, nos gustaría señalar que nuestro estudio ha sido un humilde acercamiento a la AD, ya que haría falta un estudio más detallado y con un mayor número de películas, diversas entre sí, para extraer conclusiones más definitivas. Además, como ya he mencionado, sería muy difícil percibir las mismas sensaciones que una persona invidente.

5.2 Entrevista con Esmeralda Azkarate-Gaztelu: traductora audiovisual especializada en accesibilidad³

Esmeralda Azkarate-Gaztelu es Traductora Audiovisual, especializada en accesibilidad (AD y subtítulos para teatro, cine y tv). Trabaja en Aptent, empresa que se dedica a «eliminar las barreras de comunicación y de acceso a contenidos audiovisuales». (Aptent, 2015)

La mayor parte de la entrevista giró en torno al teatro accesible por tres razones: esta traductora cuenta con mucha experiencia acumulada en el campo de la AD para teatro, contábamos con poca información al respecto y, además, acto seguido al encuentro asistíamos a la obra de teatro *Rinoceronte*, obra en la que ella era la encargada de realizar la AD.

A continuación, vamos a presentar una síntesis con los puntos más relevantes para nuestro análisis:

En lo referente al proceso, existen algunas diferencias al de las películas, descrito en el punto 2.3. Por ejemplo, en este caso, para que una obra se audiodescriba, primero el teatro se pone en contacto con la empresa correspondiente que proporciona estos servicios, y llegan a un acuerdo en cuanto a número de obras audiodescritas para una temporada y los títulos. Una vez finalizado el acuerdo, el audiodescriptor recibe el libreto de la obra y va trabajando sobre él. La diferencia con el guion de una película es que el libreto se actualiza continuamente, se van escribiendo acotaciones a medida que avanza el ensayo de la obra. Por ello, resulta vital que el audiodescriptor reciba las actualizaciones de la obra.

³ (Azkarate-Gaztelu, 2015). Véase anexo II

El siguiente paso sucede una vez la obra está estrenada, los audiodescriptores ven la obra en vídeo e identifican los silencios. Después, acuden a verla para comprobar el montaje *in situ* y los efectos sonoros, ya que de estos dependerá si se puede introducir AD en un hueco o no.

Una vez se ha comprobado y revisado la AD, se acuerda con el teatro los días en que va a haber sesión accesible, que normalmente son dos. Se intenta que estos días sean al final, para que la obra esté «rodada» y los audiodescriptores puedan incluir cambios. En el último paso, el audiodescriptor facilita al técnico las pistas para que este las sintetice. Una vez hecho esta, ya está preparada la AD.

Llegado el día de sesión accesible, el audiodescriptor y un técnico acuden a la obra y manejan el funcionamiento de la AD y de los subtítulos. En algunas ocasiones, los autores improvisan o los efectos sonoros cambian ligeramente, y en consecuencia, tiene que cambiar también la introducción de la narración.

Los usuarios de AD en los teatros encuentran en la entrada un expositor donde se les proporciona una petaca y unos cascos, que tienen que devolver a la salida. Tras este breve paso, sólo les queda tomar asiento, regularse el volumen de la AD y disfrutar de la obra.

En lo referente a otras características, la AD en teatro no varía respecto a la de las películas. El audiodescriptor de teatro también tiene que realizar una gran labor de documentación, adaptar el vocabulario para su público —que no puede ser muy técnico pero, a la vez, debe ser el adecuado para la obra en cuestión—, y una vez más, el audiodescriptor no debe dejar su huella en el guion, evitando añadir explicaciones innecesarias. En palabras de Azkarate-Gaztelu, «de la misma forma que un traductor no debe reescribir un libro, tampoco una obra de teatro», además añade, «saber audiodescribir bien también consiste en saber cuándo no hay que hacerlo». Desde su experiencia, afirma: «me gusta que disfruten lo más posible de lo que ya se les da, y que mis intervenciones sean pertinentes e imprescindibles», «es necesario respetar los silencios que sean, por ejemplo, dramáticos o que se sean momentos para la reflexión de cada uno».

No quisiéramos terminar este análisis sin profundizar en su opinión acerca de la normalización de la AD y su situación actual, así como su punto de vista acerca del vínculo entre traductor y audiodescriptor.

Como profesional, Azkarate-Gaztelu incide en la escasez de estudios y, por lo tanto, de criterios. Reconoce que la norma UNE 153020 «se está quedando obsoleta» y además, según ella, en el momento de ser redactada «no estaba muy extendida» y no recoge todos los géneros. Es por eso que el criterio del audiodescriptor prima por encima de normas, que por otro lado no existen o no cubren todos los supuesto, como argumenta Azkarate-Gaztelu «es un proceso creativo completo».

Aunque demos por finalizado aquí el análisis de la entrevista, somos conscientes de que este encuentro podría dar para un estudio más extenso, ya que gracias a esta entrevista descubrimos información muy interesante sobre la que trabajar. Nos gustaría señalar que, aunque el resto de la entrevista no se incluya como tal en este apartado, nos ha sido de gran utilidad para la totalidad del trabajo.

❖ Experiencia personal de la audiodescripción en teatro:

Tal y como hemos mencionado, Esmeralda nos recomendó asistir a una obra de teatro que ella misma audiodescribía y que se estrenó en el Teatro María Guerrero. Se trata de *Rincoceronte*, escrita por Eugene Ionesco en 1959.

En esta ocasión, no nos vendamos los ojos. De esta forma, a medida que avanzaba la obra podíamos contrastar la narración de la AD con lo que veíamos sobre el escenario.

Nos dimos cuenta de cómo la AD se integraba perfectamente en la obra. Tanto fue así que, a veces, no distinguíamos si determinada información la habíamos recibido a través de los articulares, era algo que habíamos visto o si lo habíamos interpretado de las imágenes.

Comprobamos en primera persona lo complicado que es saber dónde se encuentra la línea entre AD necesaria y AD excesiva. Por ejemplo, la narración dice «Juan esta sentado en una silla frente a una ventana. Bebe *whisky* de la botella». La narración podría haberse limitado a: «Juan está sentado en una silla frente a un ventana mientras bebe de una botella». Sin embargo, era necesaria la introducción de la palabra *whisky* para que el usuario de AD pudiese comprender el comportamiento posterior del personaje. Este sería un ejemplo de AD necesaria.

Ahora pongamos un ejemplo de lo que podría ser una AD innecesaria. Aparece en escena un hombre corriendo en una carretera mientras suenan sirenas policiales. Aparecen las sirenas en la imagen. La AD narra: «Andrés es perseguido por la policía, se escuchan sirenas». En este caso, «por la policía» y «se escuchan sirenas» son ejemplos de AD excesiva porque «por la policía» es un factor que el vidente interpreta a través del sonido, al igual que lo hace la persona vidente. Lo mismo ocurre con «se escuchan sirenas», el usuario de la AD no necesita una narración de lo que escuchamos, sino de lo vemos. Estas aclaraciones serían, desde nuestro punto de vista, innecesarias.

En la entrevista, Esmeralda hizo referencia a la importancia para la AD de que el audiodescriptor no explique su interpretación de lo que está viendo en la obra, sino que se limite a describir la escena. Durante la representación, observamos un claro ejemplo de esta buena práctica: Juan, uno de los protagonistas, se está convirtiendo en rinoceronte. El espectador vidente lo sabe porque está viendo de forma clara como su cuerpo y su piel adquieren la apariencia física de este animal. Sin embargo, la AD no explica al usuario este proceso de descodificación mental de la imagen, es decir, no explicita que se está transformando en un rinoceronte, sino que se limita a describir los cambios que experimenta. Así el usuario debería llegar a la misma conclusión que el espectador vidente, pero en ningún caso se le facilita.

Otro punto que Esmeralda señaló, y que nosotros identificamos en la obra, es el factor de la improvisación que se produce en el teatro y que puede jugar en contra de la AD cuando esta no es en directo. Por ejemplo, en un momento de la representación, la AD narra como uno de los personajes entra en escena con un ramo de flores, aunque en realidad aparece con un periódico. En nuestra opinión, aunque esta situación no tuviera relevancia para el transcurso de la historia, ilustra las limitaciones con las que este tipo de AD podría encontrarse.

Una vez acabada la función y recogidas las impresiones, nos llamó la atención especialmente la importancia de que el audiodescriptor tenga los objetivos de su AD muy presentes, de tal forma que le impidan cruzar la delgada línea entre lo escaso y el exceso, así como contar con unas ideas muy claras sobre lo que va a audiodescribir y cómo.

5.3 Comparativa de las competencias profesionales del audiodescriptor y del traductor

Según las competencias profesionales del audiodescriptor descritas por Díaz Cintas y Vázquez en el punto 2.7, se podría interpretar que existe una cierta similitud con las competencias que desarrolla un traductor en su trabajo diario, al mismo tiempo que con ciertos rasgos de su personalidad.

Podría considerarse que en una traducción inciden numerosos elementos tales como la lingüística, el manejo de la informática, la consulta de no uno, sino varios diccionarios, largas horas de documentación, minuciosos glosarios, pasión por la cultura, curiosidad, aprendizaje y capacidad organizativa. No parece esta receta distar mucho de lo dispuesto por un audiodescriptor. Si observamos bien las competencias profesionales que señalan ambos autores, podrían considerarse también aplicables a un trabajo de traducción.

Argumenta Vázquez, al contrario que Díaz Cintas, que no es necesario que el audiodescriptor posea conocimientos de la lengua del guion original. Sin embargo, en nuestra opinión creemos que, no siendo un requisito imprescindible, sí podría constituir una herramienta de ayuda importante para el audiodescriptor, ya que de esta forma el profesional podría despejar dudas terminológicas o culturales que considerase no estar bien aclaradas en el guion original. O incluso, por ejemplo, si el traductor audiovisual no hubiese tenido acceso a la película durante su traducción —ya que el primer paso para la AD es el visionado de la película— podría darse el caso de que el audiodescriptor encontrase incongruencias en el guion traducido con respecto a la imagen.

Por otra parte, esta situación podría dar lugar a contrasentidos en ambas versiones. En caso de que el audiodescriptor considerase que la traducción contiene algún error grave, este podría decantarse por corregir el fallo creando dos versiones diferentes de la misma película. En tal caso, los revisores y correctores tendrían que decidir si mantener el original, o modificar el guion de AD, y se les presentaría el dilema de si subsanar el error de acuerdo con el fin último de la AD como canal transmisor de la cultura, o bien, no corregirlo para no crear diferencias en cuanto a referencias filmicas integradas en la cultura de un país. Por ejemplo, imaginemos que existieran dos versiones de la película ET. Una versión que incluye la famosa frase «ET, teléfono mi casa». y, otra con una traducción más fiel al original que hubiese sido: «ET llamar casa» (el original: «ET phone home»). Así, una frase más que conocida y utilizada por todos, para unas personas tendría un sentido y, para otras, simplemente no tendría ninguno.

Según Azkarate-Gaztelu, el hecho de que el audiodescriptor deba dar con la palabra justa para describir lo que sucede en la imagen, de forma precisa y concisa, es la razón por la que cree conveniente que este deba contar con «una formación lingüística importante y una base de recursos de documentación pertinente». Además, afirma que es recomendable que conozca las técnicas del subtítulo, ya que «su capacidad de aprovechar ese poquito tiempo que tiene, va a ser mucho mejor». Por todo esto, Esmeralda opina que el perfil del traductor es el adecuado para la AD.

Flexibilidad laboral, trabajo autónomo, condiciones de presión temporal, pasión por la cultura, sed de curiosidad, ambición por la perfección... podríamos estar describiendo al traductor, ¿o quizás al audiodescriptor?

A la luz de lo expuesto, parece que los perfiles profesionales y personales de ambos —traductor y audiodescriptor— incluso se superponen, por lo que se podría constatar que el mejor perfil profesional para realizar el trabajo del audiodescriptor, podría ser el traductor.

5.4 La importancia de la audiodescripción para la traducción

Hemos visto en el punto 2.1 como, a través de las teorías de autores consagrados en los estudios de traducción como Jakobson y Toury, se justificaría la inclusión de la AD como modalidad traductológica.

Dado lo estudiado en este trabajo, podríamos señalar dos motivos que expliquen la importancia del estudio de la AD para la traducción: en primer lugar porque, como ya hemos apuntado, según algunos autores el perfil del traductor coincidiría con el del audiodescriptor y, por lo tanto, podría decirse que el profesional más adecuado para realizar el guion audiodescrito sería el traductor. Y, en segundo lugar, el hecho de que exista una carencia real de estudios de la AD hace aún más interesante su investigación.

Desde nuestro punto de vista, vemos necesario un mayor interés por parte de las instituciones académicas para generar profesionales de la AD que garanticen la calidad del servicio, para que, poco a poco, adquiera importancia en la sociedad. Actualmente existen algunas universidades que ofertan, bien un máster general de AD cultural, con una parte audiovisual (por ejemplo, la Universidad de Salamanca), o bien un máster general de traducción audiovisual, con especialidades como la AD (por ejemplo, la Universidad Autónoma de Barcelona). Bajo nuestro punto de vista, consideramos que se debería prestar más atención a este tipo de especialización de traducción ya en el propio Grado de Traducción e Interpretación. Creemos que estos conocimientos podrían abrir aún más los horizontes laborales de futuros traductores, supondría un valor añadido en el currículum académico de los alumnos, y se podría considerar como una razón de diferenciación de la institución académica.

6 CONCLUSIÓN

La elaboración de este trabajo fin de grado ha supuesto para nosotros todo un camino de aprendizaje. Partimos de cero y, a medida que hemos avanzado, hemos ido sumando conocimientos hasta que llegar al destino deseado. Sin embargo, no podríamos hablar de destino como final del viaje, sino como una meta de una serie de objetivos planteados que nos anima a seguir escalando.

Estos objetivos que mencionamos se presentaban en el primer capítulo *Finalidad y Motivos* y son:

- a) descubrir las claves de la AD, es decir, adquirir la base del conocimiento;
- b) despertar la curiosidad del ámbito académico y de nuestro entorno en general sobre el tema en cuestión para servir de aportación al campo;
- c) analizar la inclusión de la AD como modalidad de traducción;
- d) esclarecer si el perfil profesional del audiodescriptor coincidiría con el del traductor y, por tanto, si este último sería el profesional idóneo para audiodescribir.

Consideramos objetivamente que hemos satisfecho los fines planteados inicialmente. La AD ha dejado de ser una herramienta desconocida para nosotros. Ahora sabemos lo qué es y cuál es su proceso. Además hemos podido ser testigos de su funcionamiento, a través de dos películas y una obra de teatro.

Basándonos en nuestro estudio, vemos necesaria una mayor implicación por parte de las instituciones académicas y de las empresas para fomentar su uso y aumentar su integración en la sociedad. Desde nuestro punto de vista, creemos que, a menudo, nos dejamos invadir por lo puramente académico y dejamos a un lado lo más humano. En nuestra opinión, tanto el traductor como el intérprete son personas comprometidas con la sociedad: tienden puentes entre culturas, median en situaciones de multiculturalidad, difunden conocimiento, acercan la cultura... Por esta razón, nos gustaría proponer que se incluyera, al menos, una asignatura optativa de carácter social en la oferta académica de Traducción e Interpretación (como sería el caso de la AD).

Al proponer la AD como materia de estudio en Traducción, estamos dando por hecho al mismo tiempo, que en nuestra opinión la AD podría considerarse como una modalidad de traducción. Las características descritas en torno al traductor como puente entre culturas y transmisor de conocimiento, coinciden con la labor del audiodescriptor. Razones por las que pensamos que el perfil idóneo para audiodescribir es el perfil del traductor.

En cuanto a los medios de comunicación, valoramos de forma positiva el avance dado por la Ley de Comunicación General de la Comunicación Audiovisual de 2010 que obliga a los medios de comunicación televisivos a emitir un porcentaje de sus programas utilizando herramientas accesibles como son el subtítulo, el lenguaje de signos y la AD. No obstante, observamos que dos horas de AD a la semana para los canales privados y diez para los públicos, es un objetivo pobre. Lo mismo ocurre con el lenguaje de signos. Proponemos como ejemplo a seguir el caso de *Canal Sur 2*. Este canal emite el cien por cien de sus programas de forma accesible para los discapacitados.

Los avances tecnológicos son la esperanza de millones de personas discapacitadas. Actualmente las personas invidentes se encuentran con numerosos obstáculos que impiden su integración social, sin embargo, estos avances les proporcionan la ayuda necesaria para sortear estas barreras. Es el caso del cine, en España existen muy pocas salas que proyecten películas con AD. Aplicaciones como *Audesc Mobile*, presentada ya en este trabajo, permiten al invidente cubrir estas carencias de accesibilidad que encuentran en su vida cotidiana.

De acuerdo con lo extraído de este trabajo, resulta crucial normalizar la AD para garantizar un buen servicio. Este debería ser el siguiente paso a dar hacia la accesibilidad audiovisual, fruto de la colaboración del gobierno con los organismos pertinentes.

Sin duda, la AD aún tiene por delante muchos desafíos que afrontar, pero gracias a los esfuerzos de diversas organizaciones como la ONCE y el CESyA, la presencia de la accesibilidad audiovisual es hoy una realidad. Iniciativas como *Cine Accesible* (<http://www.cineaccesible.com/cine-accesible/proyecto/>) (Cine Accesible, 2012) emprendida por la *Fundación Orange y Navarra de Cine* colaboran para que la sociedad no sólo conozca estos servicios, sino que además tomemos conciencia de que las personas con discapacidades tienen que combatir a diario con numerosas barreras sociales.

Por último, nos gustaría compartir este corto titulado «Para Sonia», finalista del certamen *Notodofilmfest* que, desde nuestro punto de vista, refleja muy bien lo que es la AD y lo que puede llegar a significar para una persona invidente. Como afirma su director, Sergio Milán, «Para Sonia» es «el viaje de una vida. El viaje por un sueño. Un viaje de cine. Esta es la historia de Sonia...». (Notodofilmfest, 2015) (<http://www.jamesonnotodofilmfest.com/masvistos.html?id=cw54f7381a65d4c>).

Antes de dar por finalizado este trabajo, nos gustaría recalcar la satisfacción personal que ha supuesto la elaboración de esta investigación. Sin duda, el aprendizaje adquirido ha contribuido a nuestro crecimiento personal y futuro profesional. Podemos decir que este trabajo de fin de grado bien podría ser *el principio de una gran amistad*.

7 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aptent. (2015). *Nosotros*. Recuperado el 3 de marzo de 2015 de:
<http://aptent.es/nosotros/>

Aristia Producciones (2014). *Confeción del guión audiodescritivo*. Recuperado el 10 de diciembre de 2014 de: <http://www.audiodescripcion.com/confecion.html>

AENOR (2005) Norma UNE 153020: *Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescrición y elaboración de audioguías*. Madrid: AENOR

Benecke, B. (2004). Audio-description. *Meta : Journal Des Traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 49 (1), p. 78-80. doi:10.7202/009022ar

Centro Español del Subtitulado y la Audiodescripción (CESyA) (2015). *Real Decreto de reglamento sobre las condiciones básicas de accesibilidad en la sociedad de la información*. Recuperado el 15 de enero de 2015 de:
<http://www.cesya.es/es/normativa/legislacion/reglamentoSI>

Centro de investigación, desarrollo y aplicación tiflotécnica ONCE (2014). *Audesc Mobile: La Audiodescripción en nuestra mano*. Recuperado el 27 de marzo de 2015:
<http://cidat.once.es/home.cfm?id=1516&nivel=2>

Cine accesible (2012). *Proyecto*. Recuperado el 25 de marzo de 2015 de:
<http://www.cineaccesible.com/cine-accesible/proyecto/>

Cine para ciegos. (6 de abril de 2012). *Gilda (1946)* [archivo de audio]. Recuperado de: http://www.ivoox.com/gilda-1946-audios-mp3_rf_1151889_1.html

Díaz Cintas, J. (2006). *Competencias profesionales del subtitulador y el audiodescritor*. CESyA. Recuperado de:
http://www.cesya.es/files/documentos/informe_formacion.pdf

Díaz Cintas, J. (2007). Por una preparación de calidad en accesabilidad audiovisual. *Trans:Revista De Traductología*, 2, pp.45-99. Recuperado de:
http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_11/T.45-59.JorgeDiazCintas.pdf

Díaz Cintas, J. (2008). La accesibilidad a los medios de comunicación audiovisual a través del subtitulado y de la audiodescrición. *El Español, Lengua De Traducción Para La Cooperación y El Diálogo*, Toledo, Campus Tecnológico de la Fábrica de Armas de la Universidad de Castilla-La Mancha. pp.157-180 Recuperado de:
http://cvc.cervantes.es/lengua/esletra/pdf/04/020_diaz.pdf

Ley 55/2007, de 28 de diciembre, de Cine. BOE. Legislación consolidada, pp 1-26.
Recuperado de:

<https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2007-22439>

Ley 7/2010, de 31 de marzo, General de la Comunicación Audiovisual. BOE, 1 de abril de 2010, núm. 79, pp 30157-30209. Recuperado de:

<https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2010-5292>

Fundación ONCE (2015). *Accesibilidad*. Recuperado el 18 de enero de:

<http://www.fundaciononce.es/es/pagina/accesibilidad>

Fundación Vodafone España (20 de septiembre de 2013). Aplicación móvil AudescMobile - Subtítulos en Español [archivo de vídeo]. Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=bUiIagR1uCg>

Gómez Pérez, F. J. (2014). Los discapacitados, una audiencia que exige una producción audiovisual accesible. Grupo de investigación Eumed.net, *Industrias audiovisuales y nuevas audiencias*. Recuperado de: <http://www.eumed.net/libros-gratis/2014/1413/discapitados.htm>

Grimaldi, A. (productor), Bertolucci, B (director). (1972). *El último tango en París* [Produzioni Europee Associate]. Italia.

Hernández, A. I., y Mendiluce, G. (2005). La semiótica de la traducción audiovisual para invidentes. *Signa: Revista De La Asociación Española De Semiótica*, 14, pp. 239-254. Recuperado de:

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1456692>

Jakobson, R. (2000). On linguistic aspects of translation. En L. Venuti (Ed.), *The translation studies reader* (pp. 113-118). London: Routledge.

Language&TheMedia (2014). *Audio Description - A Still Much- Unknown Discipline. Interview Benecke*. Recuperado el 10 de diciembre de 2014 de:

http://www.languages-media.com/press_interviews_benecke.php

Matamala, A., y Rami, N. (2009). Análisis comparativo de la audiodescripción española y alemana de “Good-bye Lenin”. *Hermès. Revista De Traducción E Interpretación*, 11, pp. 1-2. Recuperado de:

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3207906>

Notodofilmfest (2015). *Para Sonia*. Recuperado el 10 de abril de 2015:

<http://www.jamesonnotodofilmfest.com/cortos.html?id=cw54f7381a65d4c>

Orero, P. (2005). La inclusión de la accesibilidad en comunicación audiovisual dentro de los estudios de traducción audiovisual. *Quaderns*, 12, pp. 173-185. Recuperado de:

<http://www.raco.cat/index.php/quadernstraduccio/article/viewFile/25491/25328>

Organización Nacional de las Naciones Unidas (ONU) (2006). *Convención sobre los derechos con personas con discapacidad*. Recuperado de:
<http://www.un.org/esa/socdev/enable/documents/tccconvs.pdf>

Ramos, M. (2013). *El impacto emocional de la audiodescripción* (Tesis doctoral inédita). Facultad de Letras. Universidad de Murcia.

Real Decreto Legislativo 1/2013, de 29 de noviembre, por el que se aprueba el Texto Refundido de la Ley General de Derechos de las Personas con Discapacidad y de su Inclusión Social. BOE, 3 de diciembre de 2013, núm. 289, pp 95635-95673. Recuperado de:
http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2013-12632

Spielberg, S. (productor y director). (2012). *Lincoln*. [Dreamworks]. Estados Unidos.

Toury, G. (1995). Translations as facts of a "target" culture - an assumption and its methodological implications. *Descriptive translation studies and beyond* (pp. 33-35). Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Co.

Van Upp, V. (productor), Vidor, C. (director). (1946). *Gilda* [Columbia Pictures]. Estados Unidos.

Vázquez, A. (2006). *Comentarios al documento "competencias profesionales del subtitulador y del audiodescriptor"*. .CESyA. Recuperado de:
http://www.cesya.es/estaticas/jornada/documentos/comentarios_al_documento.pdf

Walker, J (productor) y Bird, B (director). (2004). *Los increíbles*. [Disney Pictures] Estados Unidos. Pixar Studios.

8 ANEXOS:

I. LEGISLACIÓN

Televisión. Ley 7/2010, de 31 de marzo, Ley General de la Comunicación Audiovisual (2010)

Esta norma «aspira a promover una sociedad más incluyente y equitativa y, específicamente en lo referente a la prevención y eliminación de discriminaciones de género».

Las medidas dictadas en esta ley afectan tanto a televisión como a radio, en rango nacional o autonómico, así como a los medios de carácter digital que están apareciendo actualmente.

Los derechos de las personas con discapacidad se detallan en el Artículo 8 del primer capítulo, donde, principalmente, se determina el derecho de accesibilidad universal a los medios de comunicación y se estipula el porcentaje mínimo de programación que debe emitirse aplicando la tecnología adecuada en cada caso. (BOE, 2010)

La ley exige a los canales televisivos privados dos horas de programación con audiodescripción a la semana, y diez horas en el caso de la programación en los canales públicos. Estas cuotas de AD frente al 75% de emisión de subtitulación para personas sordas marcado por la ley revelan, según Gómez (2014, p.8), «que son escasas las aspiraciones del legislador sobre los otros dos métodos», entendiéndose por los «otros dos métodos» el lenguaje de signos y la AD.

Cine. Ley 55/2007, de 28 de diciembre. Ley del Cine (2007)

Al igual que la Ley General de Comunicación, la Ley del Cine también tiene entre sus objetivos principales asegurar la accesibilidad universal de todos sus usuarios. No obstante, la Ley del Cine se centra en proponer toda una serie de beneficios para los empresarios cinematográficos que colaboren de alguna forma en la accesibilidad para sordos y ciegos. Por ejemplo:

Sección 4º. «Ayudas a la distribución». Artículo 28 «Ayudas para la distribución de películas» (BOE, 2007)

«Estas ayudas tendrán como objeto subvencionar hasta el 50 por 100 del coste del tiraje de copias, del subtítulo, de la publicidad y promoción, de los medios técnicos y de los recursos necesarios para el acercamiento de las películas a colectivos con discapacidades, con el límite máximo de la cantidad que se establezca reglamentariamente».

«Asimismo, en los términos que reglamentariamente se establezcan, se podrán conceder ayudas a la distribución de películas de largo metraje y corto metraje, comunitarias e iberoamericanas, en soporte videográfico o a través de Internet, siempre que incorporen un sistema de audiodescripción para personas ciegas y con discapacidad visual, así como un sistema de subtítulo especial que permita la comprensión de dichas películas por parte de personas sordas y con discapacidad auditiva».

Además, esta ley establece el CESyA como «el centro estatal técnico de referencia en materia de accesibilidad audiovisual para personas con discapacidad, en lo referente a la producción, distribución y exhibición de obras cinematográficas y audiovisuales» (Artículo 8, BOE 2007).

II. ENTREVISTA A ESMERALDA AZKARATE-GAZTELU

Transcripción de las preguntas y respuestas de la entrevista.

P: ¿Cuál es el proceso de AD en teatro?

R: En primer lugar se seleccionan las obras. Para una temporada en concreto, se llega a un acuerdo con el teatro que quiere prestar el servicio acerca del porcentaje de obras con audiodescripción que quieren tener, a veces títulos concretos, etc. Sobre todo las fechas, porque es necesario desplazar un equipo técnico y prestan servicios en diversos sitios y no pueden coincidir.

Para elaborar el guion, lo primero es recibir el libreto de la obra. Es importante que esté lo más actualizado posible. Con todas las intervenciones de los actores, acotaciones. Es importante también por cuestiones de documentación. Lo ideal sería que el libreto lo tuviesen lo antes posible pero desde el primero al último hay muchas modificaciones. Para Rinoceronte han utilizado 4 versiones. La fecha mínima para recibirlos sería una semana y media (también por la visitas técnicas). En una jornada-dos Esmeralda ejecuta la AD. No sólo tiene que hacer la AD sino que, a veces, hay una parte documentación (por ejemplo: vestimenta de época que hay que incluir en la AD).

Una vez el guion está hecho, se visualiza la obra ya estrenada y se acuerda una fecha con el teatro para que podamos ir y ver cómo es el montaje y cómo se articula en el escenario. A veces en vez de acudir, se envía un vídeo pero es peor. Independientemente de que la audiodescripción ya se haya hecho, se hace una revisión sobre lo que ya se ha trabajado. Esto es fundamental, se graba en vídeo. Sin imagen, evidentemente, no se puede hacer AD.

Este primer vídeo sirve para localizar dónde hay silencios. Es importante ir a verla porque aunque la imagen sea de calidad no distingues el volumen de los efectos sonoros. Dependiendo del volumen, vas a poder meter o no AD en ese espacio. En el vídeo no se percibe. Los colores también se modifican por la iluminación.

Se acuerda con el teatro los días, normalmente son dos. Se intenta que sean al final para que la obra esté lo más rodada posible y no haya cambios, también para que ellos tengan más tiempo para incluir los cambios.

Esos dos días, un técnico y yo acudimos a la obra y desde un palco manejamos la audiodescripción y la subtitulación. Dependiendo de cómo se vaya desarrollando la función, si hay cambios en los efectos sonoros o si los actores improvisan, se va incorporando el audio.

Dentro del libreto se meten las pistas de la AD. Se incluyen unas etiquetas para el técnico para que sepa que eso va audiodescrito y para que él se pueda guiar por el texto. Se le indica al técnico un tiempo de entrada, igual que para un subtítulo. Los subtítulos se modifican al momento si es necesario. Si es en directo se hace con un micro. Un par de días antes el audiodescriptor, en este caso yo, le doy las pistas al técnico para que las sintetice.

P: ¿Cuál es la desventaja principal de la AD en directo?

R: Es más arriesgado porque el teatro puede tener mucha improvisación. Además, la mayoría de las veces los teatros no están habilitados. Es un doble esfuerzo porque además requiere unos reflejos lingüísticos y literarios. Buena preparación y mucha experiencia

P: ¿Quién forma el equipo de AD?

R: El audiodescriptor, que conviene que sea un traductor audiovisual y técnico. Que suele ser también traductor audiovisual.

P: ¿Cómo tiene que ser el vocabulario en cuanto al registro y al tono en una AD?

R: Es necesario no utilizar un vocabulario muy técnico pero a la vez tiene que ser el adecuado para la obra en función y para que los usuarios lo entiendan. Dependiendo del tipo de obra y la audiencia que va a ver ese tipo de funciones se puede usar un registro u otro.

El tono tiene que ser neutral no debes convertirte en un actor más. De la misma forma que un traductor no debe reescribir un libro, tampoco una obra de teatro.

P: ¿Qué es lo primero que se hace al recibir un libreto?

R: Lo primero es ver la obra en vídeo para que no haya sorpresas. Mirar que yo tengo ninguna respecto al vídeo si no se ha acudido a la grabación, aunque generalmente asisto. Por ejemplo, en esta obra hay actividad entre el público, lo que la cámara no graba porque no se mueve.

P: ¿Audiodescribes cualquier tipo de función, ej: danza?

R: En principio, no. Es difícil saber donde está el límite de las necesidades de cada AD, es decir, si tiene que ser muy específico y muy técnico o no. Si no sé nada sobre danza, por ejemplo, difícilmente podré audiodescribir a menos que no se requiera una AD muy técnica.

P: ¿Es este un momento interesante para la AD y su normalización?

R: En la AD no hay casi estudios, no hay muchos criterios. Existe la norma UNE tanto para sordos como para AD pero la obra se va quedando obsoleta. Y además no regula todos los géneros. Cuando se redactó la UNE aún la AD no estaba muy extendida y eran cosas muy concretas y no es un criterio específico

Los criterios que existen en artículos son muy abiertos. Tu criterio desarrolla un papel fundamental. «Es un proceso creativo completo». La ventaja del teatro es que tienes acotaciones.

En el caso de la subtitulación para sordos, es más fácil de alguna manera porque puede haber diferentes formas de decir una cosa para que se ajuste al subtítulo, y por ejemplo, en el caso de las onomatopeyas está más pautado, pero en el caso de la AD es un trabajo más creativo porque estas más «solo», eres tú y tu criterio. Es muy relativo.

P: ¿Y la neutralidad?

R: «Saber audiodescribir bien también consiste en saber cuándo no hay que hacerlo» porque la gente tiende a audiodescribir. «Me gusta que disfruten lo más posible de lo que ya se les da, y que mis intervenciones sean pertinentes e imprescindibles». Es necesario respetar silencios que sean, por ejemplo, dramáticos o que se sean momentos para la reflexión de cada uno.

Es importante no caer en la tentación de no hacer notar las notas del traductor (por ejemplo, referencias culturales...), sino que es importante hacerse a la idea de saber qué es lo que se está viendo y no lo que yo estoy interpretando.

P: La precisión en la elección de los términos llama la atención cuando se ve una película.

R: Por eso conviene que el audiodescriptor sea una persona mínimo como una formación lingüística importante y una base de recursos de documentación pertinentes. Y si puede estar entrenado en subtulado mejor porque su capacidad de aprovechar ese poquito tiempo que tienes va a ser mucho mejor. Aparte, yo los guiones de AD los hago en un programa de subtulado, me evito saltarme trozos y me ayuda. Existen programas para AD pero no son muy accesibles y la experiencia es regular. No hace falta un software específico.

P: ¿Es necesario tener conocimientos sobre teatro?

R: Ayuda mucho. Más conocimientos literarios que sobre teatro. Al leer mucho tiene más referentes, más vocabulario y, aparte te resulta más fácil describir cosas como los gestos.

P: ¿Cuántos usuarios de AD se calcula que asisten al teatro al año?

R: Las sesiones con accesibilidad tiene un 10% más de asistencia. El mercado está creciendo. Es un mercado que, haciéndolo bien, fideliza al público.

P: Teatros vs. Festivales de Teatro

R: Los festivales son más complicados porque muchas veces no hay vídeos ya que son funciones que se van a representar ahí, hay que ir a los ensayos, que son más densos. Tienen más riesgos porque suelen ser al aire libre, de noche, cuestiones meteorológicas...

P: ¿Qué es lo más difícil en una obra de teatro? ¿describir vestuario, que haya poco diálogo entre los actores...?

R: El vestuario y la escenografía cuando son muy complicados y que haya muchos cambios, que hablen mucho y sean muchos personajes porque no da tiempo. Y que los efectos estén muy altos y aparezcan mientras pasen cosas. Es un problema porque por un lado pienso que como no se va a oír no digo nada, pero por otro lado pienso ¿y si se oye y es importante decirlo? Al final si se introduce algo pero el usuario no lo oye bien, resulta confuso para él porque ni disfruta de la música que suena ni escucha lo que le transmite, que puede ser importante, y se frustra. Hay que encontrar el equilibrio, creo que eso es lo que es más difícil. Por eso, es importante ir a las obras porque si no, no sabes a que volumen está en realidad.

P: ¿Cómo consigues que tu versión produzca el mismo efecto que el original?

«Por un lado es crear la misma experiencia y, por otro, otra experiencia»

Es la Teoría de la equivalencia dinámica de Nida. Producir el mismo efecto que ha producido el texto original. Yo me considero un puente para esa persona que no puede llegar a través del texto original. A veces, si es la misma obra prefiero hacer o AD o subtítulos. Contamina una u otra y es complicado porque no son los mismos usuarios y, por lo tanto, no hay que proporcionar la misma información