

REFLEXIONES SOBRE EL GUION CINEMATOGRAFICO Y LA AUDIODESCRIPCIÓN (AD): EL CASO DE *TODO SOBRE MI MADRE* EN ESPAÑOL E ITALIANO

LAURA MARRA
UNIVERSITÀ DEL SALENTO

Abstract – This paper reports on the preliminary results of a contrastive analysis involving Italian and Spanish audio description (AD) scripts provided for the drama film *Todo sobre mi madre* (Almodóvar 1999). The fact that the Italian AD is an interlinguistic adaptation of the content and style displayed in the film screenplay – published in Spanish – has led to enquire into whether and to what extent a faithful conversion from a text type (the screenplay) to another (the AD text) provides the AD users with an enhanced reception of the audiovisual product.

To this end, the Spanish and Italian AD scripts were transcribed and compared to observe the range of strategies adopted in the intersemiotic translation. The information contained in the screenplay of the film was considered both as a necessary tool to investigate the communicative intentions of the film director and as a paradigm for the evaluation of results.

Data suggest that the availability of the screenplay can be of use when it comes to selecting the content and style of the AD text. Nevertheless, their belonging to different text typologies may make the audio describer's intervention necessary in some cases.

Keywords: Audio description script; screenplay; contrastive analysis; intersemiotic translation; interlinguistic translation.

1. Introducción

La naturaleza heterogénea y multidisciplinaria de la audiodescripción (AD) se manifiesta en la definición recientemente propuesta por Matamala y Brescia, quienes precisan que la AD es:

una modalidad de traducción audiovisual (TAV) que convierte las imágenes de un contenido visual en palabras. Esta técnica narrativa proporciona información complementaria para aclarar el cuándo, dónde, quién, qué y cómo de la situación que describe. La función principal de esta narración ad hoc es hacer que el contenido audiovisual sea accesible para todos [...]. (Matamala, Brescia 2020, p. 112)

El creciente interés dedicado a la audiodescripción ha favorecido el desarrollo de una relevante cantidad de investigaciones llevadas a cabo para detectar las más aptas modalidades de priorización del contenido visual y no verbal (Zabalbeascoa, 2008) y sobre la relativa formulación de un mensaje verbal (Vercauteren 2012, p. 209) que transmita adecuadamente la significación producida.

Paralelamente a las contribuciones de la investigación en el ámbito académico, se ha asistido a la redacción de manuales útiles para el desarrollo de competencias profesionales en el campo de la AD. Perego (2019, p. 121) detecta una base común entre algunas de las directrices europeas y las estadounidenses: ambas abogan por el empleo de un estilo redaccional objetivo, que evite influir en la recepción del producto mediante la

inserción de evaluaciones o juicios personales del audiodescriptor.

A la defensa de la objetividad se oponen las argumentaciones de investigadores que consideran imposible sumarse a un estilo totalmente neutral (Hyks 2005; Pujol, Orero 2007; Udo, Fels 2009). Mazur y Chmiel (2012) rehúyen la dicotómica distinción entre objetividad y subjetividad en AD, y subrayan la necesidad de investigar sobre la percepción humana y el comportamiento narrativo, a fin de incentivar la creación de textos de buena calidad.

De igual modo, las posturas de Jekat *et al.* (2015), Jekat y Carrer (2018), Mälzer-Semlinger (2012), Ramos Caro (2013), Udo y Fels (2006), Walczak y Fryer (2017), apoyan el uso de diferentes elementos semánticos y lexicales que presuponen la introducción de matices connotativos. Todas comparten la necesidad de alejarse del principio de la objetividad en la redacción de AD para enriquecer la recepción del usuario.

A la misma tendencia pertenecen la elaboración de un “integrative style” en AD propuesto por Naraine *et al.* (2018), así como los modelos de “Auteur description” (Szarkowska 2013) y de “Creative description” (Walczak 2017). Estas propuestas evalúan el impacto de versiones AD alternativas, en las que el audiodescriptor no ha de responder del alejamiento del estilo denotativo (Fryer 2016, p. 54). Esto se debe a la posibilidad de conocer las intenciones comunicativas del director, del cineasta o del equipo de producción de la película, para proporcionar al destinatario de la AD una descripción que refleje la connotación asociada al proyecto narrativo subyacente al texto audiovisual.

En concreto, el modelo de “Auteur Description” (Szarkowska 2013) aboga por la implementación de una nueva modalidad redaccional del texto AD, en la que el audiodescriptor puede servirse de material adicional -por ejemplo, las entrevistas con el cineasta, pero principalmente el guion cinematográfico- para realizar una descripción que reproduzca fielmente el contenido del mensaje relativo al proyecto audiovisual, favoreciendo la inmersión del usuario de AD en la película. La autora precisa:

Departing from the notion of objective description, [Auteur Description] eagerly embraces vivid and emotional language. Going beyond the WYSIWYS [What You See Is What You Say] principle also means that the script can include additional information on the characters and their emotions, actions, and settings that are not necessarily visible on the screen, but are important from the point of view of the director and, as such, are included in the screenplay. (Szarkowska 2013, pp. 383-384)

En la misma línea, Walczak lleva a cabo un estudio de recepción en el que se investiga el nivel de aceptación de elementos lexicales pertenecientes al campo semántico de las emociones, así como de la mención de técnicas del lenguaje cinematográfico por parte de los usuarios. La autora afirma haberse beneficiado de la consulta del guion cinematográfico de la película objeto de análisis para la creación del texto AD correspondiente (Walczak 2017, p. 388).

Finalmente, Naraine, Fels y Whitfield realizan un estudio longitudinal que evalúa el nivel de diversión de los usuarios de una AD redactada en “estilo integrativo”. Esta definición se concreta en un texto AD cuyas características varían para amoldarse al estilo específico de cada uno de los ocho capítulos de una serie de comedia negra. También en este caso, la figura del productor ejecutivo, contactado en la fase de posproducción de la película, ha ofrecido la posibilidad de seleccionar los elementos y las modalidades más aptos para la creación del texto audiodescrito (Naraine *et al.* 2018, p. 6).

Los tres estudios mencionados consideran el material adicional como herramienta de soporte a la hora de redactar un texto AD; ninguno de ellos, sin embargo, parece utilizar la información tal y como se produjo en el guion cinematográfico. A fin de evaluar

si el traslado literal de las indicaciones contenidas en el guion cinematográfico a un texto AD es una opción viable, este artículo presenta un análisis contrastivo entre dos guiones AD propuestos para la película *Todo sobre mi madre* (Almodóvar 1999). El largometraje ha sido elegido tanto por la peculiaridad de su argumento, como por la existencia de materiales particularmente pertinentes para el objeto de nuestra investigación. Estos últimos se resumen a continuación:

- Disponibilidad de textos AD redactados en lengua española e italiana para el mismo texto audiovisual;
- redacción del guion AD italiano mediante adaptación interlingüística de español a italiano de información contenida en el guion cinematográfico de la película, escrito por su cineasta (Almodóvar, 1999).

La posibilidad de comparar una versión AD redactada a partir de los criterios estándares con un texto audiodescrito realizado mediante una adaptación interlingüística conlleva la detección de similitudes y diferencias entre las dos tipologías textuales (el guion y el texto AD).¹

La pertenencia a diferentes tipos textuales hace necesario, además, investigar sobre las consecuencias producidas por un traslado prioritariamente literal. Por esta razón, se ha decidido dirigir la atención hacia los elementos procedentes del guion cinematográfico que pueden optimizar o afectar a la recepción de la película por parte del destinatario de AD.

2. El análisis

2.1. *Todo sobre mi madre*

La película narra la historia de Manuela, una mujer soltera que vive en Madrid con su hijo Esteban. La noche de su decimoséptimo cumpleaños, después de asistir a la adaptación teatral de la obra *Un tranvía llamado Deseo* con su madre, Esteban intenta correr detrás del taxi en el que viaja su actriz favorita, cuando un coche lo atropella causando su prematura muerte.

Desesperada, y sin otro objetivo salvo mantener una promesa hecha a Esteban antes de que el chico muriera, Manuela decide volver a Barcelona después de mucho tiempo, para encontrar al misterioso padre de su hijo. En la ciudad catalana, que ha marcado de forma irremediable el pasado de Manuela, la mujer muestra no haber perdido su instinto maternal, convirtiéndose inesperadamente en la madre de muchas personas más.

2.2. Metodología

Para la realización de este análisis, hemos transcrito las pistas audio en lengua española e italiana que contienen los diálogos y las AD. El procedimiento ha facilitado la comparación de las dos versiones con el guion cinematográfico. Este último ha sido analizado a través de la adopción de la taxonomía de los componentes del mundo narrativo propuesta por Bandirali y Terrone (2009). Mediante este modelo, se hace posible detectar

¹ Nos referimos, en este caso, al proceso de traslado de un tipo textual (el guion cinematográfico) a otro tipo textual (el texto AD). Cada uno de los dos elementos se caracteriza, en efecto, por la presencia de idiosincrasias propias que los identifican.

en el texto cinematográfico los elementos generadores de la idea narrativa destinada a convertirse en representación audiovisual. Finalmente, la identificación de los elementos narrativos sobresalientes ha servido como punto de partida para la consideración de las modalidades traspositivas elegidas en los textos AD.

La completitud de la clasificación temática propuesta por Szarkowska (2013) en el análisis del modelo de “Auteur Description” y de sus rasgos, ha determinado la elección de las escenas que forman parte del corpus presentado en este análisis. Por lo tanto, hemos decidido centrarnos en los siguientes elementos: descripción de referencias espaciales, descripción de acciones, descripción de metáforas visuales, descripción de personajes y descripción de emociones. Los resultados del análisis cualitativo se presentan en el siguiente apartado.

2.3. Resultados

2.3.1. Descripción de espacios

Szarkowska (2013, p. 385) propone añadir elementos connotativos a la descripción de los lugares, siempre y cuando este conjunto de informaciones se halle en el guion cinematográfico o en el material adicional a disposición del audiodescriptor.

La escena de la película seleccionada para el análisis se refiere al primer lugar al que Manuela decide ir, nada más llegar a Barcelona (Tabla 2). A bordo de un taxi, la mujer pasa por el centro de la ciudad, para luego alejarse y dirigirse hacia las afueras. La peculiaridad del espacio que se abre a la vista de Manuela parece empezar a sembrar pistas sobre qué o quién está buscando la mujer en la ciudad catalana.

Guion original	AD IT	AD ES
<p>31. BARCELONA. EL CAMPO. – EXT. NOCHE.</p> <p>El mismo taxi entra en una zona de prostitución transexual. [...] El vehículo se integra en una fila de coches que da vueltas sobre un terraplén polvoriento. Es la cumbre de la prostitución travestí, el lugar donde prestan sus servicios los ejemplares más jóvenes, con mejores tetas, las más femeninas. Las que mejores resultados han conseguido de la aventura quirúrgica.</p> <p>Imagen apocalíptica: un terraplén, lleno de polvo, piedras y baches, junto a una muralla que da al cementerio. A pocos metros surge el Campo del Barça. Las trabajadoras del terraplén le llaman el Campo. “Vengo de trabajar del Campo”, o “voy a trabajar al Campo”. Labradoras del sexo, a destajo. Tierra de nadie, no hay farolas, ni hierba, ni árboles. Nada (la noche, a palo seco). Sólo baches,</p>	<p>Lo stesso taxi entra in una zona di prostituzione di transessuali. [...] Uno spiazzo sterrato, pieno di polvere, sassi e buche accanto al muro del cimitero. Il taxi si unisce ad una fila di automobili che gira intorno allo spiazzo. È il posto più battuto dai travestiti, dove prestano servizio gli esemplari più giovani, quelli con le tette più belle, più femminili. Quelli che hanno ottenuto i risultati migliori con l'avventura chirurgica. A pochi metri si trova il campo di calcio del Barcellona. Le lavoratrici dello spiazzo lo chiamano “il Campo”. Terra di nessuno, non ci sono lampioni, né erba, né alberi, nulla, la notte e basta. L'unica luce proviene da due o tre grandi falò e dai fari della auto che si muovono come in una giostra. Tra la polvere appaiono le lunghissime gambe dei travestiti, e bisogna osservare</p>	<p>El taxi llega hasta un mercado sexual donde travestis y prostitutas se ofrecen semidesnudos a los coches y motos que acuden en nutrida fila y giran en un vaivén de faros como el tío vivo de una alegre y despreocupada feria carnal. Sólo alumbrados por las luces de los vehículos y en medio del polvo, Manuela va encontrando lustrosos vestidos plateados. Rubias platinos que agitan su cabello como una bandera, trapicheos de drogas, pechos de silicona apuntando a su ventanilla, sexo oral a un motorista montado en su máquina y con el motor en marcha, travestis exuberantes a pecho descubierto y otros exhibiéndose en un sofá de cuero a la luz de una gran fogata.</p>

<p>chinatos y mucho polvo. La única luz proviene de dos o tres grandes hogueras diseminadas, y de los faros de los coches moviéndose como en una noria. Si la noche está despejada, la luna lo envuelve todo con su reflejo azulado. El resto es negrura y millones de partículas de polvo suspendidas en el aire. De entre el polvo surgen las piernas larguísimas de los travestis, hay que fijarse mucho para distinguir con claridad por encima de sus pezones desnudos. Aparecen en grupos de dos o tres provocando o negociando sus condiciones con los coches (también acude alguna moto, en busca de una felación fugaz). [...] (pp. 45-47)</p>	<p>con attenzione per distinguere qualcosa oltre alle loro tette nude. Stanno in gruppi di due o tre, provocando e mercanteggiando le loro tariffe con le auto.</p>	
---	---	--

Tabla 1
Descripción de espacios.




TEXTO AUDIOVISUAL	
 <p data-bbox="464 1411 702 1440">Imagen 1. El Campo.</p>	 <p data-bbox="943 1411 1181 1440">Imagen 2. El Campo.</p>
 <p data-bbox="469 1769 702 1798">Imagen 3. El Campo.</p>	

Tabla 2
Descripción de espacios: El 'Campo'.

La comparación de las elecciones empleadas para describir el lugar que representa el primer destino de Manuela en Barcelona arroja luz sobre diferencias en términos de estilo redaccional, así como de cantidad de información proporcionada al destinatario de AD.

La adaptación interlingüística de los contenidos del guion original, detectable en la versión AD italiana, parece introducir informaciones potencialmente redundantes a la hora de ser recibidas por el destinatario. Más específicamente, se observa la reiteración de conceptos afines para referirse a las personas que pueblan el campo (*è il posto più battuto dai travestiti, dove prestano servizio gli esemplari più giovani, quelli con le tette più belle, più femminili. Quelli che hanno ottenuto risultati migliori con l'avventura chirurgica*). Destaca, además, la introducción de información adicional que no resulta ser esencial para la recepción de la película y no se desprende de la visión de las imágenes (*A pochi metri si trova il campo di calcio del Barcellona. Le lavoratrici dello spiazzo lo chiamano 'il Campo'*).

Los elementos mencionados parecen no respetar la necesidad de proporcionar una AD cuyo procesamiento no requiera excesivo esfuerzo cognitivo por parte del usuario.² La inserción de estas informaciones parece, además, dificultar la fruición de la música extradiegética que permea la escena, confiriéndole un tono dramático y tenso a la vez (véase Holsanova 2016, pp. 56-57).

También la versión AD redactada en lengua española aprovecha la consistente cantidad de tiempo a disposición para la inserción de una larga descripción. El texto AD en cuestión, sin embargo, se presenta desprovisto de informaciones adicionales e introduce detalles sobre los individuos presentes en el campo mediante una descripción concreta y resumida (*Manuela va encontrando lustrosos vestidos plateados, rubias platinos que agitan su cabello [...], trapicheos de drogas, pechos de silicona apuntando a su ventanilla, sexo oral a un motorista montado en su máquina y con el motor en marcha, travestis exuberantes a pecho descubierto y otros exhibiéndose en un sofá [...]*).

Otro marco de divergencia pertenece al estilo redaccional empleado en los dos textos AD. Se observa, en efecto, que la traducción interlingüística de español a italiano permite a la AD italiana la introducción de expresiones con matices connotativos, a las que se añaden elementos lexicales pertenecientes a un registro lingüístico informal (*Terra di nessuno, non ci sono lampioni, né erba, né alberi, nulla. La notte e basta. L'unica luce proviene da due o tre grandi falò e dai fari delle auto che si muovono come in una giostra. Tra la polvere appaiono lunghissime le gambe dei travestiti, e bisogna osservare con attenzione per distinguere qualcosa oltre alle loro tette nude*).

El estado de desolación en el que se encuentra el campo se menciona también en el texto AD redactado en lengua española. En este caso es igualmente posible encontrar referencias a la oscuridad y a la precariedad del lugar y de sus condiciones (Sólo

² Estas consideraciones proceden de los resultados de investigaciones realizadas en el ámbito neurocientífico para arrojar luz sobre las modalidades y características del procesamiento de informaciones verbales en individuos con ceguera. En particular, se hace referencia a la contribución de Cattaneo y Vecchi (2011, p. 73) quienes hablan de una modalidad de procesamiento de la información que se desarrolla de forma secuencial, creando en primer lugar una imagen mental básica, producida por la recuperación de conocimientos previos. Este proceso es útil para la creación de un esquema al que posteriormente se añaden detalles necesarios a la visualización de una imagen específica. Estos resultados se agregan a las contribuciones de Schmidt *et al.* (2012), quienes confirman la dificultad de los individuos ciegos para procesar información de manera global y simultánea. Los autores concluyen que el escaso éxito de los participantes invidentes en el proceso de construcción de un modelo mental relativo a contextos espaciales se debe, entre otros factores, al intento de los mismos participantes de basarse en metodologías prevalentemente verbales. En concreto, la estrategia adoptada por estos individuos consistía en tratar de memorizar las descripciones relativas a los lugares y a las ambientaciones mencionados. Estos datos hacen posible considerar que la adición de informaciones contextuales, reiteradas y no estrictamente necesarias para la creación de una imagen mental relativa al espacio en el que Manuela se encuentra, puede perjudicar la recepción de la AD, dificultando su adecuado procesamiento por parte de la audiencia.

alumbrados por las luces de los vehículos y en medio del polvo [...]; [...] otros exhibiéndose en un sofá de cuero a la luz de una gran fogata).

Sin embargo, teniendo en cuenta la centralidad que desempeña el topos – el entorno espacial en el que se observa a Manuela nada más llegar a Barcelona – se considera que el estilo adoptado por el texto AD italiano consigue sugerir de forma más penetrante las características del lugar hacia el que la mujer se dirige con actitud inquisitiva. Resulta, por ejemplo, particularmente eficaz la mencionada combinación de pronombres indefinidos y de conjunciones que hacen referencia al estado de abandono del campo, emblema del ambiente marginal de la sociedad barcelonesa. Parece, empero, necesario añadir que la fruición de la misma audiodescripción podría verse afectada por la adición de indicaciones innecesarias en AD, potencialmente perjudiciales para el procesamiento de la información relativa al pasaje.

2.3.2. Descripción de acciones

Szarkowska concibe las acciones de los personajes como un asunto “relacionado con su identidad y con su manera de actuar” (2013, p. 385).³ El ejemplo que se pone en este apartado, aun perteneciendo a la descripción de acciones desarrolladas por un personaje, se ve relacionado más con una condición emotiva que con la evidencia de una actitud del mismo. Sin embargo, se considera adecuado observar su trasposición a la luz de la tipología de significación que proporciona a la audiencia.

La escena que nos ocupa representa a Manuela en el Teatro Tívoli de Barcelona (Tabla 4). La mujer se acerca a la taquilla y compra un billete para la representación de “Un tranvía llamado Deseo”. La protagonista parece invadida por un profundo estado de tristeza, debido al hecho de que la última vez que había asistido a la misma representación estaba en compañía de Esteban. El contexto situacional y espacial, junto a la reacción de Manuela al recordar a su hijo, logran crear un paralelismo entre la situación actual y su última vez en un teatro, cuando gozaba de la presencia de su única razón de vida.

Guion original	AD IT	AD ES
<p>52. BARCELONA. FACHADA DEL TEATRO TÍVOLI. – EXT. NOCHE.</p> <p>[...] Manuela compra su entrada en la taquilla. A ambos lados de la fachada, hay sendas fotos del rostro de Huma Rojo, como la que cubría la fachada del teatro de Madrid, pero de tamaño más pequeño. El plano que encadena con el primer plano del cuaderno, de la secuencia anterior, se hace con grúa, movida de arriba abajo. En el mismo plano vemos las luces de las bombillas, el rostro, los ojos y la boca de Huma Rojo,</p>	<p>[...] Manuela compra il biglietto alla cassa. Si volta e guarda il marciapiede di fronte, cerca suo figlio e lo trova che la osserva attentamente mentre finisce di scrivere qualcosa sul taccuino. Il ricordo è tanto vivido da sembrare un'allucinazione.</p>	<p>[...] En la taquilla, Manuela compra una entrada. Al coger la entrada, Manuela mira hacia la acera opuesta y se imagina que Esteban la está mirando tras los barrotes de un café como hace unos meses cuando fueron juntos a ver la obra.</p>

³ La traducción es nuestra. La versión original se menciona a continuación: “linked with who they are and how they do things”.

<p>testigo inconsciente de todo, y más abajo, a Manuela, con los párpados ya un poco rojos, el pelo sobriamente recogido, comprando una entrada en la taquilla. Manuela, de perfil, recoge la entrada para ver (si es que puede) la función. En cualquier caso va a ser testigo de su representación. Piensa en el teatro de Bellas Artes de Madrid, escenario de la última cita con su hijo, no puede evitarlo. Imagina a Esteban corriendo hacia ella, cruzando la calle, sin mirar los coches.</p> <p>Desde la taquilla (los ojos opacos, enfocando claramente el Más Allá), Manuela mira a la acera de enfrente. Busca a su hijo. Y lo encuentra, mirándola fijamente mientras termina de escribir algo en su cuaderno de notas. El recuerdo es tan vívido que se parece a una alucinación. (pp. 79-80)</p>		
---	--	--

Tabla 3
Descripción de acciones.

TEXTO AUDIOVISUAL	
 <p>Imagen 1. Manuela en la taquilla.</p>	 <p>Imagen 2. Manuela en la taquilla.</p>
 <p>Imagen 3. Esteban.</p>	 <p>Imagen 4. La reacción de Manuela.</p>

Tabla 4
Descripción de acciones: Manuela en el teatro.

La comparación entre las versiones mencionadas conlleva algunas reflexiones. El análisis de la escena en cuestión permite considerar el momento como un enlace entre dos fases de la vida de Manuela, cuya existencia tiene ahora que continuar sin Esteban. Desde el punto de vista narrativo, el enfoque parece estar orientado hacia la representación de la condición emotiva de Manuela (su *psiche*).

La trasposición de dicha información se realiza parcialmente en el texto AD italiano, en el que se observa la adopción de grupos de verbos empleados de forma literal (*si volta e guarda il marciapiede di fronte*) y metafórica (*cerca suo figlio e lo trova che la osserva attentamente mentre finisce di scrivere qualcosa sul taccuino*). La preponderante intencionalidad que se confiere a las acciones de Manuela parece reconducir inmediatamente la narración a la realidad mediante la aclaración de la naturaleza del proceso, que ha tenido lugar sólo en la mente de la mujer (*il ricordo è tanto vivido da sembrare un'allucinazione*).

El texto AD redactado en lengua española opta por otro tipo de solución. Explicitando las informaciones relativas a las acciones desarrolladas por la protagonista, el guion confiere verbalmente la simultaneidad entre la presencia de Manuela en el teatro y la asociación mental que se origina de forma casi inevitable en la mente de la misma. Se observa, además, la elección de poner de manifiesto que la mujer imagine ver a su hijo (*Al coger la entrada, Manuela mira hacia la acera opuesta y se imagina que Esteban la está mirando tras los barrotes de un café como hace unos meses cuando fueron juntos a ver la obra*).

Parece interesante observar que, aunque proporcionen la misma información sobre las acciones de Manuela, los dos textos AD emplean elementos lexicales que confieren diferentes matices de significación a la narración. Traduciendo de forma literal las expresiones contenidas en el guion cinematográfico, la AD redactada en italiano parece detectar en su actividad de búsqueda e individuación de la mirada de Esteban la desesperación de Manuela (*cerca suo figlio e lo trova [...]*). Por otro lado, la versión AD española recurre al verbo “imaginarse”, cuyo uso en forma pronominal parece acentuar el carácter interior y subjetivo del proceso imaginativo, lejos de relaciones con la realidad (*se imagina que Esteban la está mirando*). A la elección que se acaba de mencionar, se añade la inmediatez otorgada por la referencia a un momento pasado que parece conferir a la traducción intersemiótica características coherentes con el objetivo comunicativo expresado en el guion cinematográfico (*[...] como hace unos meses cuando fueron juntos a ver la obra*).

2.3.3. Descripción de metáforas visuales

Para profundizar en este tema, se ha elegido poner un ejemplo relacionado, otra vez, con la experiencia de Manuela en el teatro Tívoli de Barcelona (Tabla 6, Imagen 2). La mujer aparece en la sala, mientras asiste a la representación del espectáculo. La visión de la escena nos impone la percepción de un signo visual, no-verbal concebido como una metáfora en el proyecto narrativo del guion cinematográfico.

Guion original	AD IT	AD ES
53. TEATRO TÍVOLI. EN EL ESCENARIO Y ENTRE EL PÚBLICO. – INT. NOCHE. Manuela está sentada entre el público de la sala. A su lado una butaca vacía recuerda	Accanto a Manuela una poltrona vuota ricorda inevitabilmente Esteban. [...] Manuela piange.	Manuela contempla la obra llorando. La butaca de su lado está vacía.

inevitablemente a Esteban. [...] En el patio de butacas el público aplaude. Manuela aplaude y llora. (p. 81)		
--	--	--

Tabla 5
Descripción de metáforas visuales.

TEXTO AUDIOVISUAL.	
	
Imagen 1. Manuela y Esteban en Madrid.	Imagen 2. Manuela en Barcelona.

Tabla 6
Descripción de metáforas visuales: la butaca vacía.

El pasaje que nos ocupa parece estar íntimamente relacionado con otro momento previo, relativo a la vida de Manuela en Madrid. Como ya hemos afirmado, esta no es la primera vez que la mujer asiste a la representación, sino que la ha visto previamente en Madrid, poco antes de la muerte de Esteban. Se deduce, entonces, que la reiteración de la visión de la misma obra constituye una razón de gran sufrimiento para la mujer.

En efecto, la lectura del guion cinematográfico permite detectar la intencionalidad de poner de manifiesto su soledad. La Tabla 6 que se muestra arriba introduce una comparación entre los dos momentos, justificando el estado de ánimo de Manuela; es posible individuar en la butaca vacía a su lado la manera adecuada para señalar la llamativa ausencia de Esteban y la influencia que la pérdida ejerce en la reacción de su madre.

Debido a su estrecha relación con la experiencia en el teatro de Madrid, la percepción de la intensidad expresiva del contexto situacional corriente se considera, en este apartado, fuertemente condicionada por el *epos*, el tiempo pasado que determina el presente (Bandirali, Terrone 2009, p. 65).

La fruición de las imágenes facilita la recuperación de similitudes entre los dos momentos; en consecuencia, la elección del guion italiano de poner de manifiesto la relación existente entre la representación de la butaca vacía y la insustituible ausencia del joven (Accanto a Manuela *una poltrona vuota ricorda inevitabilmente Esteban*), parece deberse al intento de introducir información que compense la inaccesibilidad al campo visual.

El caso de la audiodescripción redactada en lengua española no presenta las mismas características. El texto cumple con el principio de objetividad, por el que sólo se facilita información sobre el tipo de signos visuales y no verbales que aparecen en pantalla. La elección de estructurar verbalmente la traducción intersemiótica mediante dos

oraciones independientes deja que la audiencia infiera a su discreción la existencia de relaciones lógicas entre las dos frases, evitando afectar a su interpretación (*Manuela contempla la obra llorando. La butaca de su lado está vacía*).

La estrategia descriptiva que se acaba de comentar podría considerarse la única opción viable a la hora de describir la imagen de forma fiel desde la perspectiva denotativa; sin embargo, la disponibilidad del guion cinematográfico ofrece otra alternativa para señalar de forma acertada e incontrovertible la significación figurada que se atribuye al elemento visual y no verbal presente en la escena.

2.3.4. Descripción de los personajes

Antes de morir, Esteban ha suplicado a Manuela que le contara la verdad sobre el padre que el chico no ha conocido. La lectura del cuaderno de notas del que Esteban nunca se separaba permite a Manuela enterarse de que el chico quería conocer a su padre, a pesar del daño que sus acciones habían acarreado en la vida de su madre y en la suya. Precisamente para satisfacer este deseo, después del evento trágico, la mujer vuelve a Barcelona para ir en busca de Lola, una persona transgénero que trabaja en la prostitución.

A pesar de ser la única razón por la que Manuela se encuentra en Barcelona, Lola no aparece hasta las últimas escenas de la película, en un momento en el que se hace evidente el gran dolor que ella misma ha causado a varias personas. Quizás no casualmente, el cineasta ha decidido introducir el personaje en un momento luctuoso: el funeral de la Hermana Rosa, la joven mujer que ha fallecido por SIDA después de parir el segundo hijo de Lola.

La peculiaridad del personaje y su presencia invisible a lo largo de la narración, hacen interesante observar las diferencias informativas entre los guiones AD propuestos en las lenguas comparadas.

Guion original	AD IT	AD ES
<p>109. BARCELONA. CEMENTERIO. – EXT. DÍA.</p> <p>Entre cruces camina lentamente una figura femenina vestida totalmente de negro. Se apoya en un paraguas como si fuera un bastón.</p> <p>Es la Muerte en persona. Agazapada, súbita, precisa, imponente, hermosa y escuálida. En el rostro, de una palidez restañada por el maquillaje, lleva esculpida la historia de una trayectoria excepcional. Unas grandes gafas negras le ocultan la mitad.</p> <p>[...]</p> <p>Casualmente, Manuela descubre la figura soberbia y enlutada que aparece en la parte superior de una larga escalera de piedra.</p> <p>[...]</p> <p>110. CEMENTERIO. – EXT. DÍA.</p> <p>La imagen de Lola bajando</p>	<p>Cimitero. Tra le croci cammina lenta una figura femminile completamente vestita di nero. Si appoggia ad un ombrello come se fosse un bastone.</p> <p>Si sta celebrando il funerale di Suor Rosa. La figura solitaria, nervosa, imponente, porta scolpita sul viso, di un pallore esagerato dal trucco, la storia di un trascorso fuori dal comune. Grandi occhiali neri lo coprono per metà.</p> <p>L'immagine di Lola mentre scende lentamente una scalinata in pietra, appoggiata all'ombrello, è inquietante. Con i tacchi e l'acconciatura raggiunge quasi i due metri di altezza. Manuela la nota. Senza dire nulla, abbandona il gruppo e si dirige verso la base della scalinata.</p>	<p>Una figura misteriosa observa un entierro desde lo alto de la colina. El personaje porta abrigo negro entallado, gafas de sol y el pelo castaño rojizo le cae hasta los hombros. Baja la escalera ayudándose con un paraguas a modo de bastón.</p> <p>Entre los asistentes, Manuela se seca las lágrimas con un pañuelo. Agrado, Huma y la madre de Rosa lloran en silencio.</p> <p>Manuela ve bajar la figura de negro por las escalinatas.</p> <p>Manuela se aparta y va hacia las escalinatas al encuentro del que baja.</p>

lentamente la escalera de piedra, apoyada en el paraguas, resulta sobrecogedora. Sumándole los tacones y el tocado, la Gran Viuda, alcanza casi dos metros de altura. (pp. 161-163)		
--	--	--

Tabla 7
Descripción de los personajes.

TEXTO AUDIOVISUAL	
	
	

Tabla 8
Descripción de los personajes: Lola.

Desde la perspectiva analítica de los componentes del mundo narrativo, parece posible considerar que la presentación del personaje se realiza por combinación de tres elementos, a saber: *soma*, *aísthesis* y *epos*.

La corporeidad de Lola, información perteneciente al *soma*, se configura como el elemento sobresaliente que se proporciona en el guion cinematográfico. Sus rasgos físicos, en efecto, parecen hacer de las dimensiones excesivas de su cuerpo un elemento discordante con respecto a su elegante feminidad. ([...] una *figura femenina* vestida totalmente de negro; *Se apoya en un paraguas como si fuera un bastón; Agazapada, súbita, precisa, imponente, hermosa y escuálida*. En el rostro, de una *palidez* restañada por el maquillaje [...]; Manuela descubre la figura *soberbia y enlutada* [...]; *Sumándole los tacones y el tocado, la Gran Viuda, alcanza casi dos metros de altura*).

El conjunto de informaciones pertenecientes a su vestuario y clasificables como *aísthesis* ([...] una *figura femenina vestida totalmente de negro*; En el rostro, *de una palidez restañada por el maquillaje* [...]; *Unas grandes gafas negras* le ocultan la mitad), se mezcla a la mención del pasado (o *epos*) de Lola ([...] lleva esculpida la *historia de una trayectoria excepcional*), para designar con palabras lapidarias lo que la mujer simboliza

(*Es la Muerte en persona*).

Cada elemento perteneciente al proyecto narrativo de la escena parece confluír hacia la presentación del personaje como emblema de la muerte. La inmediatez de la significación otorgada por la referencia al color negro que imbuye total y completamente el cuerpo “imponente” y “soberbio” de la mujer, junto a la referencia a su palidez y al paraguas que sirve de bastón, contribuye a comunicar a la audiencia que este ser humano, que tanto dolor ha causado, está a punto de acercarse a la muerte para fundirse con ella.

La observación de las informaciones contenidas en los textos audiodescritos varía sensiblemente; como es posible observar en la Tabla 7, el texto audiodescrito en lengua italiana reproduce gran parte de los elementos mencionados en el guion cinematográfico. Entre los recursos lingüísticos relativos a la descripción del personaje, destaca el empleo frecuente de la adjetivación que en algunos casos se presenta de forma reducida con respecto al texto cinematográfico (Una figura *femminile*; La figura *solitaria, nervosa, imponente*; [...] viso di un pallore *esagerato* dal trucco; L'immagine di Lola mentre scende lentamente una scalinata in pietra, appoggiata all'ombrello, è *inquietante*).

La consistente tendencia a la adjetivación no se constata en el caso de la AD española, en la que la recurrencia de elementos adjetivales se reduce a pocos ejemplos (Una figura *misteriosa*; [...] la figura *de negro*; El personaje porta *abrigo negro entallado*).

La divergencia que emerge de la comparación entre las versiones AD no parece ser sólo cuantitativa, sino también semántica. Parece, en efecto, adecuado observar que los adjetivos empleados en el texto audiodescrito en lengua española se refieren principalmente a la caracterización cromática asociada a esta “figura *misteriosa*” (El personaje porta abrigo *negro* entallado, gafas de sol y el pelo *castaño rojizo* le cae hasta los hombros).

El empleo de adjetivos o locuciones pertenecientes al ámbito de la percepción visual, y referidos al aspecto de la persona que se describe, se opone, en la versión italiana, a una más recurrente gama de expresiones relativas no solo al aspecto, sino también al carácter y a la actitud de Lola (figura *femminile*; figura *solitaria, imponente, nervosa*).

Si bien es evidente que la información contenida en el guion audiodescrito en lengua italiana no cumple con los criterios de descripción objetiva, detectables en la AD española, parece posible considerar el primer ejemplo eficaz desde la perspectiva de la recepción.

La información proporcionada por el guion cinematográfico, en el que se implementa la presentación de Lola como de la Muerte en persona, parece ser sugerida de forma más funcional mediante el conjunto de elecciones presentes en el guion AD italiano. Esto se debe a la facilitación de informaciones pertenecientes al hecho de que la misteriosa figura que aparece en lo alto del cementerio tenga rasgos femeninos, así como a la calificación de la mujer mediante la mención de adjetivos que resultarían coherentes también con la descripción de la muerte (figura *femminile, solitaria, imponente*), que el guion cinematográfico identifica con Lola en esta escena.

2.3.5. Descripción de las emociones

El mencionado artículo de Szarkowska introduce el tema de la descripción de las emociones, relacionándolo con la dificultad de proponer una interpretación de las expresiones faciales de los personajes. La autora sugiere basarse en las indicaciones contenidas en el guion cinematográfico para establecer de forma clara e incontrovertible qué tipo de emoción hay que comunicar a la audiencia receptora de AD.

El pasaje que se menciona en este análisis está relacionado con el encuentro entre Manuela y Lola en el cementerio (Tabla 9). En esta ocasión, Lola explica a Manuela que está a punto de morir; sin embargo, su actitud exagerada y firme se derrumba al saber por Manuela que el hijo de la Hermana Rosa no es el único que Lola ha tenido. Su exmujer le comunica, en efecto, que cuando se fue de Barcelona estaba embarazada. La tristeza de Lola se agudiza hasta el desmoronamiento cuando Manuela añade que Esteban ha muerto por accidente. A pesar del sufrimiento de Lola, que se desprende de forma directa de sus lágrimas, resulta conveniente hacer hincapié en la reacción mostrada por Manuela después del encuentro con la mujer. Como se evidencia a continuación, el guion cinematográfico facilita información de forma clara a este propósito. Por razones de brevedad, se ha decidido mencionar solo parte de la descripción de la escena.

Guion original	AD IT	AD ES
<p>Lola susurra un débil no, casi inaudible [...]. Lola no puede con el peso de tanta muerte, la noticia la hace envejecer súbitamente de cien años. Manuela ya no siente odio por Lola, sino una pena enorme. Baja los escalones y se reúne con el resto de la comitiva. Lola, sola en la escalera de piedra, se enjuga las lágrimas con sus manos descomunales. (pp. 165-166)</p>	<p>Lola sussurra un debole “no” quasi impercettibile. Non può soportare il peso di tanta morte. La notizia la fa invecchiare improvvisamente di cent’anni.</p> <p>[...]</p> <p>Manuela: “sono venuta a Barcellona solo per dirtelo. Mi dispiace, mi dispiace”.</p> <p>Manuela non prova più odio nei confronti di Lola, solo una pena grandissima. Scende le scale e raggiunge il resto del gruppo. Lola, rimasta sulla scalinata in pietra, si asciuga le lacrime con le sue enormi mani.</p>	<p>Lola la mira consternada, los ojos llenos de lágrimas. La boca pintada se ahoga en una mueca. Manuela se seca las lágrimas.</p> <p>[...]</p> <p>Manuela: “Vine a Barcelona sólo para decírtelo. Lo siento, lo siento”.</p> <p>Manuela da media vuelta y baja las escalinatas dejando a ese ser exagerado bañado en lágrimas. Lola la ve alejarse y se seca las mejillas con la punta de sus largos dedos de afiladas uñas pintadas de morado.</p>

Tabla 9
Descripción de las emociones.



TEXTO AUDIOVISUAL	
 <p>Imagen 1. Primer plano de Lola.</p>	 <p>Imagen 2. Primer plano de Manuela.</p>



Imagen 3. Primerísimo plano de Lola.

Imagen 4. Plano americano de Manuela.

Imagen 5. Primerísimo plano de Lola.

Tabla 10
Descripción de las emociones: Manuela y Lola.

Parece posible considerar *psiche*, entendido en términos de condición emotiva tanto de Lola como de Manuela, el componente del mundo narrativo predominante en la escena. La traducción interlingüística del guion cinematográfico al texto AD italiano permite mantener un alto nivel de subjetividad en la descripción de las emociones de los personajes.

Existe, entre los guiones AD, una consistente diferencia en términos de elementos mencionados para facilitar informaciones relativas a lo que ocurre en este trágico evento: el estilo adoptado por la versión española recurre a una reiterada mención de las reacciones de los personajes mediante la representación de sus expresiones faciales y de sus movimientos. La referencia continua a las lágrimas y al sufrimiento de ambas señala al receptor español el desmoronamiento provocado por el encuentro de las dos mujeres (*Los ojos llenos de lágrimas. La boca pintada se ahoga en una mueca. Manuela se seca las lágrimas; Manuela da media vuelta y baja las escalinatas dejando a ese ser exagerado bañado en lágrimas. Lola la ve alejarse y se seca las mejillas con la punta de sus largos dedos de afiladas uñas pintadas de morado*).

Como se ha afirmado, el caso de la AD redactada en lengua italiana introduce consideraciones valorativas que ponen de manifiesto la interpretación de las reacciones de los personajes en algunos casos, y la causa de las mismas en otros (*Non può sopportare il peso di tanta morte. La notizia la fa invecchiare improvvisamente di cent'anni; Manuela non prova più odio nei confronti di Lola, solo una pena grandissima*). El hecho de que se trate de una traducción interlingüística del guion cinematográfico permite suponer que las evaluaciones que se acaban de mencionar pertenecen a la categoría de las indicaciones que se facilitan a los actores y a los cineastas para que tomen decisiones sobre el estilo actoral más adecuado para expresar dichas emociones. Sin embargo, el traslado de la misma información al tipo textual de la AD italiana podría perjudicar su accesibilidad.

Si se considera la trasposición literal de la expresión empleada en sentido figurado en el guion para señalar la reacción de Lola al enterarse de la muerte de Esteban (Lola no

puede con el peso de tanta muerte, *la noticia la hace envejecer súbitamente de cien años*), se observa que la elección de no aportar modificaciones al texto AD italiano infringe los principios de “meticulosidad” y de “intensidad visual” por los que parece caracterizarse la selección lexical en audiodescripción (Perego 2019, p. 119).⁴

Por otro lado, parece eficaz la explicitación de las causas del comportamiento de Manuela que, desanimada, decide alejarse de Lola a pesar del intenso sufrimiento mostrado por la misma. La expresión de la reacción de la mujer, junto a la razón relacionada con su actitud (*Manuela non prova più odio nei confronti di Lola, solo una pena grandissima*), confirma de forma incontrovertible que la certeza de su muerte inminente convierte a Lola en un ser tan vulnerable que no parece posible guardar rencor hacia ella. El hecho de que el establecimiento de las emociones de Manuela proceda directamente de las intenciones narrativas del cineasta evita, además, el planteamiento de problemas relativos a intervenciones interpretativas por parte del audiodescriptor.

3. Reflexiones conclusivas

El presente estudio ha intentado verificar la viabilidad de la creación de un texto AD reproduciendo literalmente forma y contenidos expresados en el guion cinematográfico.

La discusión presentada no puede prescindir de algunas consideraciones relacionadas con el carácter multimodal del producto audiovisual. En efecto, el traslado de una idea narrativa escrita para ser escenificada se concreta en una ampliación de códigos y de canales mediante los que se transmiten ciertos mensajes. La sucesiva inserción de la audiodescripción para un producto fílmico conlleva la reducción de los medios por los cuales se realiza la comunicación, ya que el complejo sistema de imágenes, sonidos y palabras estructurado por los criterios cognitivos y lingüístico-culturales del emisor (Kress 1993) tiene que basarse en una trasposición prevalentemente verbal.

La centralidad del proceso que rige la selección de la información y las modalidades preferenciales de descripción en AD se hace aún más evidente si se considera que el creciente interés hacia la multimodalidad ha planteado cuestiones en contra de una tendencia “logocéntrica” observada en el ámbito traductor. Más específicamente, se rechaza el concepto de universalidad de significado generalmente atribuido al no-verbal, y se insiste en que, al igual que el lenguaje, esta categoría de signos adquiere connotaciones relacionadas con sus contextos de producción y frecuencia de uso.

La adopción de esta perspectiva hace que el lenguaje no represente el único elemento que hay que tener en cuenta a la hora de traducir un texto multimodal; se hace necesaria la adquisición de “conocimiento semiótico” que informe al traductor sobre las modalidades de producción de significado a cada nivel compositivo del mismo texto. Se trata, sin embargo, de una perspectiva casi ideal: “the reality instead is that target audiences are left to make meaning without any type of mediation between them and what can be very complex semiotic environments” (Adami, Ramos Pinto 2020, p. 80).

En conformidad con las consideraciones relativas al texto multimodal de partida, entonces, parece posible reflexionar sobre las limitaciones procedentes de un rígido

⁴ La autora menciona los adjetivos “meticulous”, “concise”, “visually intense” y “usable” para resumir en categorías las principales características distintivas de la audiodescripción. La misma precisa que “meticulous” y “visually intense” pertenecen al conjunto de las elecciones léxicas, mientras que “concise” y “usable” se refieren a decisiones tomadas con respecto a la sintaxis.

recurso a la neutra objetividad en AD; también en este caso, se hace oportuna la adquisición de conocimientos semióticos por parte del audiodescriptor. Esta competencia podría, en efecto, librar al profesional de la acusación de subjetividad a la hora de traducir contenidos multimodales al solo medio verbal.

Desde esta perspectiva, la disponibilidad de material adicional relativo al texto audiovisual se convierte en una ventaja, en la medida en que permite establecer de manera inequívoca cuál es la intención subyacente a una determinada estructuración de códigos y modos.

El análisis que se ha llevado a cabo en esta contribución sugiere que el traslado de informaciones del guion cinematográfico al texto AD puede enriquecer la recepción del texto audiovisual por parte del usuario; esta posibilidad, sin embargo, no está exenta de riesgos. Los resultados obtenidos muestran que, en algunos casos, la traducción interlingüística literal del guion cinematográfico al texto AD conlleva potenciales dificultades de recepción o de procesamiento de la información por parte de su destinatario. Similares limitaciones ponen de manifiesto la exigencia de examinar las idiosincrasias y las peculiaridades propias de cada tipo textual involucrado en el proceso de trasposición, a fin de reflexionar sobre potenciales estrategias de traducción accesibles y enriquecedoras.

Cabe destacar, sin embargo, que los resultados del análisis cualitativo presentado en esta contribución constituyen conclusiones preliminares; su validez debería, por lo tanto, ser confirmada mediante la realización de más estudios del mismo corte, así como de estudios de recepción. La investigación en este ámbito podría resultar ventajosa para detectar la existencia de bases comunes entre el guion cinematográfico y el texto AD y, consecuentemente, para reflexionar sobre la elaboración de las técnicas más aptas para responder a las exigencias del público de destino.

Nota biográfica: Laura Marra es doctoranda del curso de Doctorado en '*Lingue, Letterature, Culture e loro applicazioni*' en la Universidad del Salento. Se ha licenciado en Traducción Técnico-Científica e Interpretación en la Universidad del Salento, con una tesis sobre las modalidades de trasvase de los elementos culturales en la traducción de artículos periodísticos de español a italiano. Su proyecto de investigación doctoral se centra en el estudio de audiodescripciones fílmicas (AD) en lengua española e italiana, observadas desde una perspectiva traductológica funcionalista.

Dirección de la autora: laura.marra1@studenti.unisalento.it

Bibliografía

- Adami E. and Ramos Pinto S. 2020, *Meaning- (re)making in a world of untranslated signs: Towards a Research Agenda on Multimodality, Culture and Translation*, en Boria M., Carreres A., Noriega-Sánchez M. and Tomalin M. (eds.), *Translation and Multimodality: Beyond Words*, Routledge, London, pp. 71-93.
- Almodóvar P. 1999, *Todo sobre mi madre. Guión original*, Reclam.
- Bandirali L. e Terrone E. 2009, *Il sistema sceneggiatura. Scrivere e descrivere i film*, Lindau, Torino.
- Cattaneo Z. and Vecchi T. 2011, *Blind Vision: The Neuroscience of Visual Impairment*, The MIT Press, Cambridge.
- Fryer L. 2016, *An Introduction to Audio description*, Routledge, London.
- Holsanova J. 2016, *A cognitive approach to Audio description*, en Matamala A. and Orero P. (eds.), *Researching Audio Description*, Palgrave Macmillan, London, pp. 49-73.
- Hyks V. 2005, *Audio description and translation. Two related but different skills*, en “Translating Today” 4, pp. 6-8.
- Jekat S.J. and Carrer L. 2018, *A reception study of descriptive vs. interpretative Audio Description*, en “Proceedings of the Second Barrier-Free Communication Conference – Accessibility in Educational Settings”, pp. 54-57. <https://digitalcollection.zhaw.ch/handle/11475/14641> (16.06.2021).
- Jekat S.J., Prontera D.Y and Bale R.J. 2015, *On the perception of audio description: developing a model to compare films and their audio described versions*, en “Trans-kom – Zeitschrift für Translationswissenschaft und Fachkommunikation” 8 [2], pp. 446-464.
- Kress G. 1993, *Against Arbitrariness: The Social Production of the Sign as a Foundational Issue in Critical Discourse Analysis*, en “Discourse & Society” 4 [2], pp. 169-191.
- Mälzer-Semlinger N. 2012, *Narration or Description. What Should Audio Description “Look” Like?*, en Perego E. (ed.), *Emerging Topics in Translation: Audio Description*, EUT, Trieste, pp. 29-36.
- Matamala A. y Brescia Zapata M. 2020, *La audiodescripción de la violencia. Estudio descriptivo de tres películas de Quentin Tarantino*, en “Trans. Revista de Traductología” 24, pp. 111-128.
- Mazur I. and Chmiel A. 2012, *Audio Description Made to Measure: Reflections on Interpretation in AD Based on the Pear Tree Project Data*, en Remael A., Orero P. and Carroll M. (eds.), *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads. Media for All 3*, Rodopi, Amsterdam, pp. 173-188.
- Naraine M.D., Fels D. and Whitfield M. 2018, *Impacts on quality: Enjoyment factors in blind and low vision audience entertainment ratings: A qualitative study*, en “PLoS ONE” 13 [12]. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0208165> (16.06.2021).
- Perego E. 2019, *Audio description. Evolving recommendations for usable, effective and enjoyable practices*, en Pérez-González L. (ed.), *The Routledge Handbook of Audiovisual translation*, Routledge, London/New York, pp. 114-129.
- Pujol J. and Orero P. 2007, *Audio description precursors: ekphrasis and narrators*, en “Translation Watch Quarterly” 3 [2], pp. 49-60.
- Ramos Caro M. 2013, *El impacto emocional de la audiodescripción*, Tesis doctoral, Universidad de Murcia.
- Schmidt S., Tinti C., Fantino M., Mammarella I.C. and Cornoldi C. 2013, *Spatial representations in blind people: The role of strategies and mobility skills*, en “Acta Psychologica” 142, pp. 43-50.
- Szarkowska A. 2013, *Auteur description: from the director’s creative vision to audio description*, en “Journal of Visual Impairment and Blindness” 107 [5], pp. 383- 387.
- Udo J.P. and Fels D. 2006, *A comparison of Alternative Approaches to Video Description for Animated Comedy*, en “Journal of Visual Impairment & Blindness” 100 [5], pp. 295-305.
- Udo J.P. and Fels D. 2009, *“Suit the Action to the Word, the Word to the Action”: An Unconventional Approach to Describing Shakespeare’s Hamlet*, en “Journal of Visual Impairment & Blindness” 103 [3], pp. 178-183.
- Vercauteren G. 2012, *A narratological approach to content selection in audio description. Towards a strategy for the description of narratological time*, en “MonTI. Monografías De Traducción E Interpretación” 4, pp. 207-231.
- Walczak A. 2017, *Creative Description: Audio Describing Artistic Films for Individuals with Visual Impairments*, en “Journal of Visual Impairment & Blindness” 111 [4], pp. 387-391.
- Walczak A. and Fryer L. 2017, *Creative description: the impact of audio description style on presence in visually impaired audiences*, en “British Journal of Visual Impairment” 35 [1], pp. 6-17.
- Zabalbeascoa P. 2008, *The nature of the audiovisual text and its parameters*, en Díaz Cintas J. (eds.), *The didactics of audiovisual translation*, Benjamins, Amsterdam, pp. 21-37.

Filmografía

Almodóvar P. 1999, *Todo sobre mi madre*, El Deseo.