

Audiodescripción, subjetividad y experiencia fílmica

FLORIANE BARDINI

Profesora asociada

Universitat de Vic - Universitat Central de Catalunya

floriane.bardini@uvic.cat

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5116-6631>

Artículo recibido el 27/06/22 y aceptado el 30/09/22

Resumen

Este artículo trata de la audiodescripción (AD) de películas en Cataluña. Tras un repaso del marco normativo que rige esta práctica, se pone de relieve la contradicción entre la exigencia de objetividad de la norma vigente y el carácter altamente connotativo del lenguaje cinematográfico. A continuación, se presentan los resultados de un estudio de recepción que pone a prueba tres estilos de AD con personas con discapacidad visual: un estilo convencional y dos estilos interpretativos, la AD narrativa y la AD cinematográfica. Los resultados muestran que los estilos de AD interpretativos son una alternativa válida, que podría ayudar a mejorar la experiencia fílmica de las personas con discapacidad visual.

Palabras clave

Audiodescripción, accesibilidad audiovisual, discapacidad visual, ceguera, lenguaje cinematográfico.

Abstract

This article examines the audio description (AD) of films in Catalonia. After reviewing the regulatory framework governing this practice, it highlights the contradiction between its demand for objectivity and the highly connotative nature of the film language. Then presents the results of a reception study which tests three AD styles with individuals with visual impairment: a conventional style and two interpretative styles, namely narrative AD and cinematographic AD. The findings show that the interpretative AD styles are a valid alternative which could help to improve the film experience of individuals with visual impairment.

Keywords

Audio description, Audiovisual Accessibility, Visual Impairment, Blindness, Film Language.

*"A spectator does not find herself 'receiving' a film: she finds herself 'living' it."*¹

Francesco Casetti

1. Introducción

La audiodescripción (AD) consiste en la descripción verbal y auditiva de un contenido visual o audiovisual. Surgida en los años cuarenta y cincuenta del siglo XX con la descripción semanal de una película en la radio española, no se empieza a consolidar como servicio de accesibilidad audiovisual para personas ciegas o con discapacidad visual hasta finales de los años ochenta (Orero, 2007: 112-114). A principios del siglo XXI, la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad de las Naciones Unidas, de 13 de diciembre de 2006, reconoce la importancia de la accesibilidad como medio para garantizar que las personas con discapacidad puedan disfrutar plenamente de sus derechos. Se abre una nueva etapa donde vemos aumentar la oferta en accesibilidad audiovisual, así como la investigación y la formación en este

ámbito, mayoritariamente en las facultades de traducción. En el estudio presentado en este artículo, nos centramos en la audiodescripción de películas y ficciones audiovisuales. En primer lugar, veremos el marco normativo que rige la oferta y la elaboración de audiodescripciones de este tipo en nuestro país. Seguidamente, explicaremos el funcionamiento connotativo del lenguaje cinematográfico y sus implicaciones para la elaboración de audiodescripciones. Finalmente, presentaremos un estudio de recepción realizado con personas con discapacidad visual para poner a prueba estilos de audiodescripciones alternativos, que ofrecen más interpretación del lenguaje cinematográfico que la audiodescripción convencional.

2. La audiodescripción de películas en Cataluña

En Cataluña, la legislación vigente en materia de accesibilidad audiovisual es la Ley española 7/2010, de 31 de marzo, General de la Comunicación Audiovisual, que estipula que "Las personas con discapacidad visual tienen el derecho a que la comunicación

audiovisual televisiva, en abierto y cobertura estatal o autonómica, cuente al menos con dos horas audiodescritas a la semana” (BOE, 2010: 14), y prevé un aumento gradual de la oferta de hasta 10 horas semanales en las televisiones públicas a partir de 2013 (*ibíd.*: 43). Por otro lado, la Ley catalana 3/2014, de 30 de octubre, de Accesibilidad, estipula que “los medios de comunicación audiovisuales” y “las empresas distribuidoras de obras cinematográficas y audiovisuales” son responsables “de incorporar gradualmente sistemas de subtítulo y de audiodescripción” (DOGC, 2014: 15).

Según el estudio de Rovira-Esteva y Tor-Carroggio (2018), en 2017, la presencia de audiodescripción en catalán era todavía muy limitada. No había ningún contenido audiodescrito en catalán en las televisiones privadas, y en las televisiones públicas, únicamente las cadenas TV3 y Super3/33, de la CCMA, ofrecían audiodescripción, por debajo de las 10 horas marcadas por la Ley estatal, con una oferta de 8,9 y 8,3 horas semanales respectivamente, es decir, un total de 801 horas audiodescritas en las cadenas de la CCMA aquel año (Matamala, 2019). En 2018, para adaptar el servicio de accesibilidad para personas con discapacidad visual a las nuevas maneras de consumir contenidos, se introdujo la versión audiodescrita en los programas a la carta, y se audiodescribieron casi 900 horas (Matamala, 2019). En 2021, volvíamos a la cifra de 807 horas (CCMA, 2021).

El Proyecto de Decreto por el cual se aprueba el Código de Accesibilidad de Cataluña, que todavía se encuentra en tramitación, prevé en su versión del 20 de mayo de 2021² que las televisiones públicas ofrezcan 15 horas semanales de audiodescripción, y las privadas, 10, con lo cual se superan las exigencias mínimas de la Ley estatal. El código también quiere regular la oferta de audiodescripción en los cines con un aforo superior a 500 plazas en conjunto y/o en las salas con un aforo superior a 250 plazas, pero deja de lado las plataformas de *streaming*, a pesar de que se hayan convertido en un actor importante dentro del panorama actual del consumo audiovisual.

Vemos, pues, que las leyes actuales están lejos de garantizar la accesibilidad universal para las personas con discapacidad visual, pero permiten avanzar hacia más accesibilidad audiovisual y la oferta de más contenidos audiodescritos. En cuanto a la manera de crear estos contenidos, en Cataluña, no disponemos de ninguna guía propia de buenas prácticas, y la creación de audiodescripciones está regulada por la norma UNE 153020 (AENOR, 2005).

La norma (AENOR, 2005, pág. 4) define la audiodescripción como:

“un 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 la percibe una persona que ve.”

En esta definición, vemos como se hace hincapié tanto en la comprensión de la información, garantizada por una “información sonora que la traduce o explica”, como también en la experiencia de las personas con discapacidad visual, que tendrían que percibir este mensaje “[...] de la forma más parecida posible a como la percibe una persona que ve”. A pesar de la intención inicial en la definición del servicio, la norma en sí misma se centra esencialmente en la información que debe transmitirse, más que en cómo se tiene que transmitir, de forma que obvia una parte de la experiencia de las personas usuarias del servicio.

Las principales recomendaciones emitidas por la norma UNE 153020 para preparar un guión de audiodescripción son las siguientes (AENOR, 2005, págs. 7-8):

- La audiodescripción debe ofrecerse en la misma lengua que la producción (menos en el caso del audiosubtitulado; véase Matamala, 2019: 231-232).
- Debe realizarse un análisis previo de la obra, para ver si es adecuada para ser audiodescrita, es decir, si hay espacio suficiente para integrar “fragmentos de información” a la banda sonora, así como analizar el tipo de obra, la temática y el público a quien se dirige.
- Hay que asegurarse de poder ofrecer la cantidad de información adecuada: un exceso podría saturar y una escasez podría agobiar.
- Se aconseja dar prioridad a los datos necesarios para entender la trama por delante de los datos estéticos y ofrecer la información siguiendo la regla espacio-temporal, es decir, ofreciendo la información relativa al *cuándo*, al *dónde*, al *quién*, al *qué* y al *cómo* de cada situación.
- El guión debe redactarse en tercera persona, con palabras con un significado preciso y en un estilo fluido y directo. Queda prohibido el uso de expresiones como “vemos...”, que distancian a las personas usuarias de la película y les recuerdan inútilmente el hecho de que no ven.
- Se pide que las descripciones sean objetivas y que se prescinda de expresar cualquier punto de vista subjetivo y de añadir o recortar información.
- La norma no menciona el lenguaje cinematográfico, ni cómo debe describirse.

Como el resto de consejos, la exigencia de objetividad es habitual también en otras guías europeas reconocidas o de carácter oficial. Por ejemplo, la Charte de l’audiodescription francesa indica que “el audiodescriptor no tiene que interpretar las imágenes, sino describirlas” (Morisset y Gonant, 2008: 2, traducción propia), y en la guía de estilo británica (Ofcom, 2021), se aconseja producir descripciones que ofrezcan información solo sobre lo que se ve en pantalla (Ofcom, 2021: 7). Aun así, podemos ver que la cuestión de la objetividad es espinosa: la Charte es tan tajante como la norma española, pero, a pesar de este planteamiento decididamente objetivo, indica que “describir una obra es [...] transmitir su mensaje para provocar la emoción por la verbalización” (pág. 2), con lo cual

entra en una paradoja sorprendente en la que el objetivo fijado es muy claro, pero los medios permitidos para lograrlo pueden ser limitadores. En cuanto a la guía de estilo británica, matiza su exigencia de limitarse a la información en pantalla apelando al criterio de la audiodescriptora: da el ejemplo de un puente báscula con dos torres (pág. 7), que podríamos denominar con el nombre de “*Tower Bridge*” si efectivamente aparece el emblemático puente de Londres en pantalla, aunque ningún cartel o subtítulo lo indique al público vidente. El ejemplo no trata sobre la interpretación de un significado complejo de la imagen, pero nos muestra que una toma de decisión de cómo describir, donde interviene la subjetividad de la audiodescriptora, es inevitable.³

En los últimos años, la exigencia excesiva de objetividad en la audiodescripción se ha cuestionado en varias investigaciones y, a la vez, se ha hecho hincapié en la necesidad de audiodescribir el lenguaje cinematográfico. Podemos citar aquí los trabajos de Kruger (2010) sobre la audionarración, de Fryer y Freeman (2013) sobre la audiodescripción cinematográfica, de Orero (2012) sobre la importancia del análisis fílmico para la audiodescripción, la descripción para cine de autor de Szarkowska (2013), o la audiodescripción del encuadre de Wilken y Kruger (2016). Esta tendencia crítica respecto a la exigencia de objetividad, así como la apertura a un enfoque más funcional en la toma de decisiones de audiodescripción, resaltando la importancia del análisis fílmico, queda reflejada en pautas elaboradas más recientemente, que no tienen carácter oficial, pero que se presentan como herramientas valiosas para la formación de audiodescriptoras (Remael et al., 2014; Fryer, 2016; Valero Gisbert, 2021).

En este artículo, presentaremos también propuestas de audiodescripción alternativas a la convencional, que interpretan el lenguaje cinematográfico. Pero, antes de entrar en el detalle de estas modalidades, nos adentraremos en el funcionamiento del lenguaje cinematográfico y en porque es necesario interpretarlo para trasladar su significado al guion de la audiodescripción.

3. El valor connotativo del lenguaje cinematográfico y sus implicaciones para la audiodescripción

Una manera de analizar las películas es considerarlas como textos: son textos audiovisuales y se componen de información que se transmite a través de dos modos, el verbal y el no verbal, y dos canales, el auditivo y el visual. La película nace de la utilización de estos modos y canales de forma intencionada y complementaria para transmitir información (Zabalbeascoa, 2008: 24). Cuando falta una parte de la información porque las espectadoras no tienen acceso a uno de los canales, hay que suplirla por una información alternativa a través del canal disponible. Tal y como hemos visto antes, en el caso de la discapacidad visual, hay que aportar información relevante a través del canal auditivo.

A su vez, según Wollen (2013: 102), la información puede

tener diferentes valores: icónico, indéxico o simbólico. Un icono se representa a sí mismo, como por ejemplo una imagen de una manzana puede representar una manzana. Un índice indica como, por ejemplo, la imagen de una columna de humo transmite la existencia de un fuego. Finalmente, un símbolo representa una cosa por convención, como la cruz representa el catolicismo. Según Monaco (2000: 166), el equivalente simbólico metafórico está demasiado presente en la pantalla y no puede funcionar como en la literatura. En cambio, el índice es una alternativa válida para el cine, que se puede declinar de varias maneras. Da el ejemplo del calor, que puede ser representado por un termómetro, una gota de sudor o un efecto espejismo, pero también por unos colores cálidos. Las películas funcionan muy bien en el ámbito indéxico, puesto que generan connotaciones válidas en el contexto de cada film. Esta idea de que cada film responde a sus propias convenciones es recurrente en diferentes estudiosos del cine, como Monaco, pero también Metz (1964: 59) —“no entendemos una película porque entendemos su sintaxis, entendemos la sintaxis de la película porque hemos entendido la película” (traducción propia)— o más recientemente, Carroll (2008: 118) —“no existe ningún vocabulario del cine; ningún diccionario fijado de las imágenes en movimiento. Hay tantas películas como cosas e, igualmente, tantas combinaciones posibles para fotografiar desde un número infinitamente grande de posiciones de cámara” (traducción propia). Por otro lado, según Monaco (pág. 167), algunas connotaciones son tan recurrentes que se convierten en convenciones. Podemos citar el ejemplo del plano contra plano, una técnica cinematográfica que consiste en alternar primeros planos de dos protagonistas mirando a cámara para expresar la idea de que se están mirando mutuamente. Este tipo de convención se interpreta de forma inconsciente e inmediata cuando se mira una película —y también cuando se escucha una audiodescripción.

Al contrario de los iconos, que se representan a sí mismos, y de los símbolos, cuyo significado conocemos o reconocemos a través de una convención, la comprensión del significado de un índice requiere una interpretación. Si volvemos al ejemplo del calor, una gota de sudor que resbala sobre la mejilla de la protagonista puede significar que hace calor, pero también que está nerviosa o que acaba de hacer un esfuerzo físico. Sin embargo, cuando miramos una película, nuestra mirada capta más información, y las ondas de calor en el aire y los tonos cálidos de la fotografía se suman a la gota de sudor para transmitir la idea de calor. En palabras de Schmid (2014: 22), las espectadoras interpretan las películas “combinando las señales verbales, visuales y musicales para dar forma a una impresión semántica, sensual y emocional que capte el máximo de símbolos, iconos e índices del ‘texto’ cinematográfico multimedia” (traducción propia). Todos estos elementos, según Plantinga (2010: 94), se pueden transmitir a través de todos los componentes del lenguaje cinematográfico, de la composición de la imagen al movimiento de la cámara, pasando por el montaje, el color, o la música.

La complejidad de una actividad que podría parecer tan simple como mirar una película se hace patente en este pequeño recorrido por el funcionamiento del lenguaje cinematográfico. Esta complejidad tiene implicaciones para la audiodescripción a la hora de hacer una descripción más allá del plano denotativo y de los elementos básicos de la narración: más allá del cuándo, del *dónde*, del *quién* y del *qué*, *¿cómo* describimos el *cómo*?

Para ejemplificarlo, presentamos a continuación tres audiodescripciones de un mismo fragmento de la película *Slumdog Millionaire* (2008), extraídas de un estudio descriptivo más amplio en el que se comparan las audiodescripciones británica, alemana y española de esta película, que adoptan tres enfoques diferentes para describirla (Bardini, 2020a). *Slumdog Millionaire* transcurre en tres ejes temporales, que coinciden en el desenlace. Antes de llegar a este punto, el presente es una comisaría de policía, donde el protagonista, un joven indio musulmán de casta baja, mira la grabación del juego televisivo “Who Wants to be a Millionaire”, en el que estaba participando cuando fue detenido por, presuntamente, haber hecho trampa. El pasado próximo es el juego televisivo donde vemos como Jamal va contestando a todas las preguntas correctamente gracias al pasado lejano: experiencias de su vida que van apareciendo como flashbacks entre pregunta y pregunta. En el fragmento que nos interesa, Jamal se encuentra en la comisaría, a pesar de que la película no lo recuerda en aquel momento: lo que vemos es una transición entre un recuerdo (*flashback*) y el retorno a la realidad del momento, es decir, al plató del juego televisivo. Vemos en primero plano y de espaldas la mitad de la cabeza de Jamal y, en segundo plano, una imagen oblicua y borrosa del público y del presentador. Se trata de un plano subjetivo, que quiere transmitir la sensación de que ahora vemos a través de los ojos de Jamal y que quiere que sintamos lo que él siente: una gran dificultad para volver a la realidad después de haber tenido un recuerdo muy duro. Este plano es una transición entre el recuerdo y la realidad, un conector lógico del discurso cinematográfico, que tan solo dura unos segundos. Aquí tenemos un buen ejemplo del funcionamiento indéxico del lenguaje cinematográfico, y vemos la dificultad que esto nos supone si queremos ofrecer una audiodescripción objetiva. En primer lugar, ofrecer toda la información anteriormente mencionada para que las personas con discapacidad visual puedan hacer la interpretación por sí solas podría implicar

romper la suspensión de la incredulidad. Por otro lado, el espacio libre disponible para el fragmento de información de la audiodescripción es reducido y no permite darla toda. Esta situación se ha resuelto de diferentes maneras en las diferentes audiodescripciones, que explicaremos a continuación y que se reproducen en la tabla 1.

En la AD británica, se ofrece una descripción icónica de este fragmento, es decir, una descripción de lo que se ve, prescindiendo tanto de mencionar las técnicas cinematográficas como de interpretarlas, tal como marcan la mayoría de guías de estilo de audiodescripción. Se da la información esencial de tiempo y de espacio, pero se pierde la parte emocional del mensaje. En cambio, la AD alemana opta por una descripción cognitiva (o indéxica), es decir, que interpreta el lenguaje cinematográfico para extraer su significado y plasmarlo en palabras para que sea accesible a las personas usuarias de la audiodescripción. En este caso, la dimensión emocional del plano subjetivo se transmite en la audiodescripción, y esto es posible gracias a la interpretación. Finalmente, la AD española ofrece una descripción creativa, una interpretación que va más allá de la información que facilita el fragmento en cuestión para ofrecer una narración que transmita tanto los elementos narrativos como emocionales del momento.

En el estudio descriptivo de la AD del lenguaje cinematográfico en estas tres audiodescripciones, pudimos observar cómo las técnicas de AD más interpretativas (la descripción cognitiva y la descripción creativa) eran mayoritariamente las más adecuadas para transmitir, en la versión audiodescrita, tanto el significado como las emociones y sensaciones asociadas al lenguaje cinematográfico de cada fragmento estudiado.⁴ Estas técnicas afectan solo al fragmento en cuestión, pero su uso repetido e intencionado afecta también al estilo general de cada audiodescripción. Partiendo de estas observaciones, quisimos definir estilos de AD alternativos para ponerlos a prueba con personas con discapacidad visual y comprobar si la inclusión de más interpretación del lenguaje cinematográfico en la audiodescripción, a pesar de contravenir la norma vigente en Cataluña, podría permitir ofrecer una mejor experiencia fílmica a las personas con discapacidad visual. A continuación, presentaremos estos estilos y nuestro diseño experimental, antes de pasar a los resultados del estudio y a las conclusiones del artículo.

Tabla 1. *Slumdog Millionaire*: fragmento en tres AD [TCR 00:21:50]

AD británica	<i>Present day. Jamal sits on the studio stage opposite the host.</i> [Hoy. Jamal está sentado en el estudio de cara al presentador.]
AD alemana	<i>Im Studio. Abwesend betrachtet Jamal die applaudierenden Zuschauer. Er löst sich aus seinen Gedanken.</i> [En el estudio. Ausente, Jamal mira a los espectadores que aplauden. Vuelve de sus pensamientos]
AD española	<i>En el presente, en comisaría. Siguen viendo el vídeo del concurso. Jamal parece olvidar sus recuerdos y volver a la realidad.</i>

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 2. Estilos de audiodescripción

Audiodescripción convencional: AD denotativa, que describe lo que se ve en pantalla en el ámbito icónico, de forma que se evita cualquier mención o interpretación de las técnicas cinematográficas. El objetivo principal de este estilo de AD es dar una descripción objetiva de lo que se ve para que las personas con discapacidad visual reconstruyan ellas mismas el significado de las imágenes.
Audiodescripción cinematográfica: AD interpretativa, que ofrece un equilibrio entre descripción icónica, utilización de terminología cinematográfica e interpretación del lenguaje cinematográfico. La utilización de términos técnicos interviene sobre todo para describir elementos específicos del cine, como los movimientos de cámara y las técnicas de montaje. Además, cuando la descriptora lo considera relevante, ofrece una interpretación del significado de las técnicas cinematográficas utilizadas.
Audiodescripción narrativa: AD interpretativa, que se concentra en la interpretación del lenguaje cinematográfico y en la integración de las informaciones visuales en una narración fluida y coherente. En este estilo de AD, no siempre se describe todo lo que se ve (o no en el momento exacto donde se ve) sino que se busca una recreación verbal de todo lo que el lenguaje cinematográfico permite a las espectadoras sentir y entender.

Fuente: Elaboración propia.

4. Interpretación de lenguaje cinematográfico en la audiodescripción: la opinión de las personas usuarias

4.1 Estilos de audiodescripción convencional e interpretativos

Para realizar nuestro estudio de recepción sobre audiodescripción del lenguaje cinematográfico y experiencia fílmica de las personas con discapacidad visual (Bardini 2020b), definimos tres estilos de AD: uno convencional, que corresponde a la práctica actual de la audiodescripción en Cataluña, y dos estilos alternativos, de carácter interpretativo. Definimos los tres en la tabla 2.

Para aplicar estos estilos a un caso real y probarlos con personas con discapacidad visual, elegimos el cortometraje *Nuit Blanche* (2010), del canadiense Arev Manoukian, un corto sin diálogo que hace un uso extenso del lenguaje cinematográfico para transmitir su mensaje.⁵ *Nuit Blanche* explora un momento de atracción entre una mujer y un hombre cuando cruzan la mirada, cada uno desde un lado de la calle, en una estética en blanco y negro que recuerda el cine hollywoodense de los años 1950. Parte del cortometraje transcurre fuera de la realidad: desde el momento donde se cruzan las miradas, la imagen es a cámara lenta, el hombre y la mujer se desplazan el uno hacia la otra. La mujer, que estaba sentada en un restaurante, sale atravesando el ventanal, que se estrella en mil trocitos que la rodean como una aureola. El hombre atraviesa la calle y un coche choca contra él —pero es el coche el que sufre más, el hombre apenas se inclina de lado y enseguida se pone de pie y vuelve a avanzar hacia la mujer. Se encuentran en medio de la calle, rodeados de trozos de cristal que flotan y brillan y, justo antes del desenlace, están a punto de abrazarse y de darse un beso. En este momento, se para la música y escuchamos el ruido de la calle, la cámara vuelve a velocidad normal, y la imagen de los dos rostros muy próximos entre sí se funde para dejar paso al de la mujer, que sonríe sentada en el restaurante. El plano siguiente y final es del hombre, que está de pie en

la otra acera, mirando a la mujer. A continuación, en la tabla 3, reproducimos las tres audiodescripciones del desenlace del cortometraje, muy representativas de cada estilo.

Para crear tres audiodescripciones de *Nuit Blanche* que no fueran totalmente diferentes, ya que se multiplicarían los factores que influyen sobre las preferencias de las personas usuarias, partimos de una versión común, escrita por la audiodescriptora Carme Guillamon en el marco de nuestro proyecto, y aplicamos modificaciones puntuales según el enfoque de cada estilo. Hay que remarcar que nuestro estudio está centrado en el guion de AD, y se prestó especial atención a ofrecer una prestación vocal similar en las tres versiones, para que este aspecto tampoco interfiriera en la experiencia de las personas participantes con las diferentes versiones.

Tal y como lo muestran los diferentes elementos destacados en la tabla 3, las tres audiodescripciones adoptan una estrategia diferente para describir el desenlace de *Nuit Blanche*. La AD convencional, denotativa por esencia, indica el hecho de que la imagen vuelve a velocidad normal, así como la situación de los protagonistas. Estas informaciones, junto con el cambio en la banda sonora del cortometraje, son suficientes para que las personas con discapacidad visual puedan deducir que nos encontramos en una situación de retorno a la realidad. Aun así, en las audiodescripciones cinematográfica y narrativa, se verbaliza el hecho de que se “vuelve a la realidad” porque se considera que esta interpretación facilitará la experiencia de las personas con discapacidad visual, que podrán dedicar sus capacidades cognitivas a otras cuestiones que puedan surgir en el desenlace en torno a los protagonistas, a lo que ha pasado o a lo que pasará. Las respuestas a estas preguntas son interpretaciones más subjetivas y dependen de la personalidad y la experiencia de cada persona, en cambio, la interpretación del retorno a la realidad corresponde a un ejercicio de lectura fílmica. Esta situación se produce también justo antes, cuando la versión convencional se limita a decir que los protagonistas “cierran los ojos y acercan los labios”, pero las versiones interpretativas

Tabla 3. AD del desenlace de *Nuit Blanche* en tres estilos

AD1: Audiodescripción convencional	++00045901+00051303 [...] Cuando están a un palmo el uno de la otra, cierran los ojos y acercan los labios. ++00053001+00054120 A velocidad normal. La mujer está sentada en el Café de Flore, y sonríe mirando hacia el hombre, que se encuentra de pie en la otra acera, con sombrero y maletín, mirándola.
AD2: Audiodescripción cinematográfica	++00045901+00051303 [...] Cuando están a un palmo el uno de la otra, se miran los labios y cierran los ojos, <u>a punto para recibir el beso.</u> ++00053001+00054120 El <u>encuadre</u> se centra en los labios, que casi se tocan. <u>Los sobrepasa y vuelve a la realidad, a velocidad normal.</u> la mujer está sentada en el Café de Flore y sonríe mirando hacia el hombre, que se encuentra de pie en la otra acera. <u>Se miran a los ojos.</u>
AD3: Audiodescripción narrativa	++00045901+00051303 [...] Frente a frente, se miran los labios y cierran los ojos, <u>a punto para recibir el beso</u> ++00053001+00054120 <u>De golpe, todo vuelve a la realidad:</u> el viento sopla; y la mujer está sentada en el Café de Flore, sonriendo. El hombre, con sombrero y maletín, se encuentra de pie en la otra acera. <u>Se miran a los ojos</u>
Leyenda: Negrita: indicadores del retorno a la realidad. <u>Encuadrado:</u> elementos interpretativos. <u>Subrayado:</u> elementos de carácter cinematográfico. <u>Punteado:</u> elementos de carácter narrativo.	

Fuente: Elaboración propia.

verbalizan que están “a punto para recibir el beso”. Por otro lado, siempre con el objetivo de acercar el público a la manera como se siente la película para que la pueda vivir más intensamente, la audiodescripción cinematográfica añade información sobre los planos cinematográficos y los movimientos del encuadre, y la descripción narrativa destaca algunos aspectos, secundarios en la historia, pero que contribuyen a la atmósfera de la película, como el viento que sopla. A continuación, veremos cómo las personas participantes en el estudio recibieron estas tres versiones.

4.2 Diseño experimental del estudio de recepción

En el estudio participaron 45 personas con discapacidad visual, afiliadas a la ONCE y/o miembros de la ACIC (Asociación Catalana para la Integración de las personas Ciegas). Las oficinas de la ONCE que participaron fueron las de Girona, Lleida, Vic, Manresa y Reus. Las entrevistas tuvieron un formato grupal de 2 a 5 personas y perseguían varios objetivos. Ante todo, la idea era ofrecer a las personas participantes la posibilidad de disfrutar de un rato de cine y charla conjunta, pensado como una actividad cultural enriquecedora, puesto que en muchos casos se tenían que desplazar expresamente. A pesar de la presencia de la investigadora y de que la entrevista fuera semiguída, este ambiente distendido permitía favorecer la conversación entre las personas participantes y que surgiera más información de la solicitada a medida que la discusión se iba construyendo. No obstante, para evitar cualquier contaminación entre las respuestas de las diferentes personas en la recopilación de respuestas en el cuestionario, se confeccionaron unos ábacos

que podían utilizar para todas las preguntas binarias y de escala. Para analizar los datos recogidos, adoptamos un modelo cuasiexperimental de comparación entre grupos no equivalentes (Trochim y Donnelly, 2006: 216), por su adecuación al estudio de grupos naturales, dado que los grupos y las fechas de la actividad se elegían según la disponibilidad de las personas, y no de manera aleatoria, y se asignaba a cada grupo una versión de AD, de forma que el número total de personas que había escuchado cada versión quedara equilibrado al final del estudio.

Además de esto, 100 personas sin discapacidad visual participaron en el estudio. Estas vieron el cortometraje sin audiodescripción y contestaron una encuesta en línea. Aunque existieran diferencias en los protocolos, algunas preguntas idénticas nos permitieron comparar la experiencia de las personas con discapacidad visual que veían una versión audiodescrita de *Nuit Blanche* con la de personas sin discapacidad visual que disfrutaban del mismo cortometraje sin AD.

Los cuestionarios se diseñaron para poder evaluar diferentes aspectos de la experiencia fílmica de las personas participantes, e incluían preguntas de comprensión sobre elementos narrativos, preguntas sobre la interpretación del lenguaje cinematográfico y preguntas sobre la recepción emocional, la experiencia fílmica y la valoración de la audiodescripción. Las preguntas sobre elementos narrativos y lenguaje cinematográfico tenían un formato de respuesta múltiple con opción a ampliación libre, las preguntas sobre recepción emocional tenían un formato de respuesta múltiple con escalas, con posibilidad de ampliación libre y, finalmente, la valoración de la experiencia fílmica y de la audiodescripción se hacía a través de una pregunta en

formato de escala de Likert de cuatro ítems a seis puntos. La escala diseñada, con los seis puntos, obligaba a las personas que respondían a decantarse más bien por el sí, o más bien por el no. Por otro lado, los cuatro ítems permitían obtener una visión más contrastada de la valoración, incluyendo diferentes aspectos: en nuestro caso, el interés y la comprensión, el disfrute, la emoción y la estética.

El estudio de recepción tenía por objetivo la verificación de las hipótesis siguientes:

- Comprobar si las AD interpretativas cumplen con la función de servicio de accesibilidad audiovisual, así como su aceptación por los usuarios.
- Investigar si las AD interpretativas permiten una mejor transposición del lenguaje cinematográfico en la audiodescripción que las AD convencionales.
- Investigar si las AD interpretativas pueden ofrecer a las personas usuarias una mejor experiencia fílmica que las convencionales y comparar esta experiencia con la de personas sin discapacidad visual sin AD.

Presentamos, a continuación, los resultados más relevantes..

4.3 Resultados del estudio de recepción

Los resultados del estudio se analizaron mediante métodos cualitativos (etiquetado y análisis de los temas emergentes) y técnicas de estadística descriptiva, como el análisis de la varianza (ANOVA). Este método estadístico permite comparar las medias de muestras independientes para determinar si el efecto de una variable es estadísticamente significativo. Si el valor “p” obtenido es inferior a 0,05, se considera que se puede rechazar la hipótesis nula, es decir, que existe significación estadística del efecto de la variable sobre la muestra (en nuestro caso: el estilo de audiodescripción). Este método es adecuado para el análisis estadístico de grupos reducidos, y su uso se ha consolidado en el análisis de los resultados de estudios de recepción de audiodescripción (por ejemplo, Fryer y Freeman 2013; Fidyka et al., 2021).

4.3.1 Comprensión del cortometraje

La comprensión del cortometraje se evaluó esencialmente a través de dos preguntas:

Tabla 4. Preguntas de comprensión

¿Ha sentido la atracción entre los protagonistas?			
	Sí	No	ANOVA
AD1	81,80%	18,20%	F(2;28)=0,77; p=0,474 (p<0,05)
AD2	83,30%	16,70%	
AD3	100%	0%	
Videntes	90%	10%	
¿Ha notado que la acción del cortometraje salía de la realidad?			
	Sí	No	ANOVA
AD1	86,70%	13,30%	F(2;41)=1,47; p=0,242 (p<0,05)
AD2	64,30%	35,70%	
AD3	86,70%	13,30%	
Videntes	79,20%	20,80%	

Fuente: Elaboración propia.

- “¿Ha notado que la acción del cortometraje salía de la realidad?” y
- “¿Ha sentido la atracción entre los protagonistas?”

Se recogieron un gran número de respuestas positivas, tal como se ve reflejado en la tabla 4. En los dos casos, un análisis de la varianza entre los tres grupos de personas con discapacidad visual no reveló ningún efecto estadísticamente significativo del estilo de audiodescripción sobre la respuesta a la pregunta.

Estos resultados muestran que las tres versiones de audiodescripción, tanto la convencional como las interpretativas, son capaces de transmitir los elementos esenciales para la comprensión del cortometraje por parte de las personas con discapacidad visual, con unos resultados similares a los de las personas videntes. A pesar de que el resultado no sea estadísticamente significativo, remarcamos que hay un porcentaje más alto de personas con la versión de AD2 que no notaron la salida de la realidad, y pensamos que puede ser interesante investigar los motivos. Es un estilo más denso, porque añade informaciones cinematográficas, como “el encuadre se centra en los labios” y no podemos descartar que esta información, a pesar de que ayude a algunas personas, confunda a otras.

Tabla 5. Impacto emocional del cortometraje

¿En qué estado de ánimo se sentía al final del cortometraje?									
Grupo	Alegre	Feliz	Sentimental	Admirativo	Triste	Decepcionado	Pensativo	Nostálgico melancólico	Ninguno
AD1	18,2%	9,1%	45,5%	36,4%	18,2%	18,2%	36,4%	9,1%	36,4%
AD2	46,2%	38,5%	53,8%	46,2%	22,2%	11,1%	100,0%	44,4%	0,0%
AD3	86,7%	86,7%	60,0%	46,7%	40,0%	26,7%	20,0%	33,3%	0,0%
Videntes	10,0%	11,0%	36,0%	13,0%	5,0%	6,0%	31,0%	34,0%	15,0%

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 6. Valoración de la audiodescripción [M (Desv.)]

Grupo	Acceso a la comprensión	Acceso a una experiencia agradable	Acceso a aspectos estéticos y de estilo	Acceso a aspectos emocionales
AD1	4,3 (1,0)	4,9 (0,8)	3,4 (0,9)	3,4 (1,3)
AD2	4,9 (1,4)	4,8 (1,9)	4,8 (1,2)	4,8 (1,5)
AD3	5,3 (0,8)	5,0 (1,1)	4,3 (1,1)	4,7 (1,1)

Fuente: Elaboración propia.

Dicho esto, en el estudio británico de Fryer y Freeman (2013) sobre la audiodescripción cinematográfica, se hacía un uso más extensivo de la terminología cinematográfica en la descripción, y la recepción por parte de las personas participantes fue buena, sin que la comprensión se viera afectada.

4.3.2 Afectación emocional

Un dato importante para determinar el efecto emocional que producían las diferentes versiones de AD fue el de saber en qué estado de ánimo se encontraban las personas participantes después de ver el cortometraje. Hemos hablado antes de subjetividad, y es evidente que en materia de recepción emocional, hay tantos matices como personas. Por eso, lo que nos ha interesado a la hora de valorar las respuestas a esta pregunta, no es tanto lo que se había sentido, sino el hecho de que se haya sentido algo. Los resultados se reproducen en la tabla 5.

Los resultados muestran que el 36,4% de los participantes con el AD1 no notaron ningún estado de ánimo especial después de ver el cortometraje. En cambio, el 100% de las personas con las AD2 y 3, y el 85% de las personas videntes estuvieron afectadas emocionalmente por el cortometraje. Un análisis de la varianza entre los tres grupos de participantes con discapacidad visual muestra que existe un efecto estadísticamente significativo de la versión de AD sobre este aspecto ($F(2;36)=7,38$; $p=0,002$; $p<0,05$). Una prueba *post hoc* de Tukey muestra que no existe ninguna diferencia entre la AD2 y la AD3, pero sí entre la AD1 y la AD2, y entre la AD1 y la AD3. Esto significa que tanto la AD2 como la AD3, las dos versiones interpretativas, permiten una experiencia emocional más intensa que la AD1, la AD convencional.

4.3.3 Evaluación de la audiodescripción

Los aspectos mencionados anteriormente también quedan reflejados en la evaluación de la audiodescripción. Las personas participantes tenían que calificar la audiodescripción con una

escala de Likert de cuatro ítems y seis puntos. Se les pedía valorar el acceso proporcionado por la audiodescripción a cuatro aspectos: el acceso a la comprensión de la película, a una experiencia agradable, a una experiencia estética y, finalmente, a una experiencia emocional. Los dos primeros aspectos se pueden considerar elementos generales a los que se tendría que dar acceso en todas las películas, mientras que la estética y la emoción son dos aspectos característicos de la película *Nuit Blanche*. Los resultados se reproducen en la tabla 6.

Estos resultados nos dan dos tipos de información relevante. Primero, las valoraciones similares con los tres estilos para los dos primeros aspectos muestran que tanto el AD convencional como las alternativas interpretativas garantizan un acceso satisfactorio a la película, ofreciendo las claves para entenderla y disfrutar de una experiencia agradable. En cambio, en cuanto a los aspectos estéticos y de estilo y emocionales, transmitidos esencialmente a través del lenguaje cinematográfico, podemos observar que las audiodescripciones interpretativas están mejor puntuadas que la convencional. En el caso de los aspectos estéticos y de estilo, el método ANOVA no llega a mostrar ningún efecto significativo en el nivel $p<0,5$, pero sí en el caso de los aspectos emocionales ($F(2;34)=3,57$; $p=0,039$). En este caso, un test *post hoc* de Tukey revela una diferencia entre la AD1 y la AD2 y entre la AD1 y la AD3, lo que confirma que las audiodescripciones interpretativas consiguen transmitir mejor los aspectos emocionales del cortometraje.

Además de las informaciones que recogimos en respuesta a los cuestionarios, el análisis cualitativo del contenido de las entrevistas de grupo dio información adicional de interés. Uno de los temas emergentes de este análisis fue la inmersividad de la experiencia.

4.3.4 Inmersión en la ficción audiovisual

Robrecht Vanderbeeken (2010) define la inmersión como:

"[...] a psychological phenomenon, specifically an

Tabla 7. Inmersión en el cortometraje

Grupo	Inmersión	Ninguna inmersión	Ningún dato disponible
AD1	5	5	5
AD2	7	1	7
AD3	8	0	7

Fuente: Elaboración propia.

imaginative experience, initiated and controlled through our senses. The spectator, the listener, or the reader (in one word: the immersant), should not merely succeed in holding on his or her attention to a work. (S)he should also be able to live the fictitious aspect of the work..”

En el cuestionario, no preguntamos directamente por este aspecto, porque consideramos que puede ser por sí solo objeto de estudio, con el uso, entre otros, de herramientas de la psicología. Aun así, la inmersión se dibujó como tema emergente, porque diversas personas dieron información sobre si se sentían inmersas o no en el cortometraje, y pudimos observar respuestas diferentes según la versión de AD escuchada. A modo de ejemplo, se incluyen los comentarios de dos personas:

- Participante 13, mujer, AD3: “Llega mucho la emoción, mucho. Me recuerda un libro que se te lleva en el relato, no es una descripción fría.”
- Participante 38, hombre, AD1: “Los personajes no pueden transmitir emociones porque es un conjunto de fotografías que se van relatando. Es igual que un libro, porque falta la interacción.”

Estas dos personas comparan la AD con un libro, pero han tenido dos experiencias antagónicas: la primera se ha sentido transportada en el cortometraje, y la segunda, justamente, no. Analizando y etiquetando comentarios en esta línea, hemos llegado a los resultados reproducidos en la tabla 7.

Según nuestro análisis, aproximadamente la mitad de las personas participantes con una versión de AD interpretativa (AD2 y AD3) y un tercio con la convencional (AD1) indicaron sentirse inmersas en el cortometraje. Al contrario, ninguna persona con la AD narrativa (AD3), una sola persona con la AD cinematográfica (AD2) y un tercio del grupo con la AD convencional (AD1) expresaron que no se habían sentido inmersas en la película. Este resultado, que habría que ampliar con estudios complementarios, apunta a una mejor inmersión con audiodescripciones interpretativas.

5. Conclusión

En este artículo, hemos mostrado como la exigencia de objetividad de la norma de audiodescripción UNE 153020 (AENOR, 2005), vigente en Cataluña, es contradictoria con la naturaleza connotativa de las películas y el carácter interpretativo de la actividad espectral. Para avanzar hacia la resolución de esta contradicción, hemos propuesto dos estilos de AD interpretativos, que hemos puesto a prueba con personas con discapacidad visual, junto con una AD convencional. Nuestros resultados muestran que los dos estilos de audiodescripción que proponen una interpretación del lenguaje cinematográfico, la AD cinematográfica y la AD narrativa, ofrecen un acceso tan satisfactorio como la audiodescripción convencional a

aspectos clave de la experiencia fílmica, como la comprensión de la película y una experiencia agradable. Además, en nuestro estudio, estas audiodescripciones interpretativas han permitido a las personas participantes disfrutar de un mejor acceso a los aspectos estéticos y de estilo de la película, y de una experiencia más inmersiva y emocionalmente más intensa. A la vista de estos resultados, pensamos que las AD narrativas y cinematográficas son una vía a explorar para mejorar la experiencia de las personas usuarias de audiodescripción de películas. El único matiz, en el caso de la AD cinematográfica, es la necesidad de un estudio complementario para evaluar posibles dificultades de comprensión con este estilo, más denso y que incluye terminología cinematográfica. A la espera de este estudio, recomendamos crear audiodescripciones cinematográficas para películas dirigidas a cinéfilos más que para el gran público.

Nuestra investigación se ha centrado en un modelo de películas con prominencia del uso del lenguaje cinematográfico. Aun así, en el sentido de la reflexión de Romero-Fresco y Chaume (2022) sobre la accesibilidad audiovisual creativa, pensamos que el enfoque que proponemos puede servir para diferentes tipos de películas y que podrá surgir la necesidad de definir nuevos estilos de audiodescripción para satisfacer las exigencias del estilo de película, o del tipo de audiodescripción que se quiera ofrecer. Para reforzar los beneficios de la interpretación y la creatividad en la audiodescripción, sería óptimo incluir la AD en el proceso creativo desde el principio de la concepción de una película u otra ficción audiovisual, tal como defiende Romero-Fresco (2012) en su propuesta de creación cinematográfica accesible (“*accessible filmmaking*”).

En consecuencia, a pesar de que entendemos que la exigencia de objetividad de la norma UNE 153020 (AENOR 2005) tiene por objetivo el de proteger a las personas con discapacidad visual de interpretaciones excesivas, de descripciones paternalistas o de la exposición de opiniones personales por parte de las audiodescriptoras, pensamos que, en la práctica, esta exigencia se ha vuelto excesivamente limitante y no permite ofrecer a las personas con discapacidad visual la mejor experiencia fílmica posible. En definitiva, hay que confiar en el criterio ético de las audiodescriptoras y en su capacidad para ofrecer una interpretación informada, basada en sus conocimientos fílmicos y narratológicos, para trasladar de la mejor manera posible la carga narrativa, emocional y estética de la película en el texto de la audiodescripción.

Nota

Esta investigación obtuvo su primer premio en los XXXIII Premios CAC a la investigación sobre comunicación audiovisual.

Notas

1. “Una espectadora no es ‘receptora’ de una pel·lícula: la vive.” (Casetti, 2011: 53).
2. Los documentos relativos al proceso de aprobación del Decreto están disponibles en las páginas web de Gobierno abierto. El documento consultado (el más reciente en el momento de la redacción de este artículo) está disponible en la dirección <https://bit.ly/3DjBp1M> (consultado: 21/06/2022).
3. Para una lista más completa de las normas y las guías de audiodescripciones de referencia publicadas en diferentes países europeos, véase Perego (2020).
4. En Bardini (2020a) definimos 14 técnicas de audiodescripció, entre ellas las descripciones icónicas, cognitivas y creativas. Si bien no entraremos aquí de nuevo en esta clasificación, queremos recordar que una técnica de audiodescripció es una opción para trasladar el mensaje de un fragmento de texto audiovisual al lenguaje verbal.
5. La productora Stellar Scene facilita el cortometraje en este enlace: <https://bit.ly/3Ng4L5R>

Referencias

- AENOR (2005). UNE 1530220. *Audiodescripció para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripció y elaboració de audioguías*. AENOR. <https://bit.ly/3yd7fvA>
- Bardini, F. (2020). Audio description and the translation of film language into words. *Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, 73(1), 273-296. <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2020v73n1p273>
- Bardini, F. (2020b). *La transposició del llenguatge cinematogràfic en l'audiodescripció i l'experiència fílmica de les persones amb discapacitat visual*. [Tesis doctoral]. Universitat de Vic – Universitat Central de Catalunya. <https://bit.ly/3Cu1MDc>
- Boletín Oficial del Estado (BOE). (2010). Ley 7/2010, de 31 de marzo, general de la comunicació audiovisual.
- Boyle, D., & Tandan, L. (2008). *Slumdog Millionaire*. 2008. [Pel·lícula]. Celador Films, Film4, Fox Searchlight.
- Carroll, N. (2008). *The Philosophy of Motion Pictures*. Blackwell.
- Casetti, F. (2011). Beyond subjectivity: The film experience. En: D. Château. (Ed.), *Subjectivity* (p. 53-65). Amsterdam University Press.
- Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals (CCMA). (2021). *Estat d'informació no financera*. CCMA. <https://bit.ly/3LZZhLI>
- Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya (DOGC). (2014). Llei 13/2014, del 30 d'octubre, d'accessibilitat. DOGC, núm. 6742, del 4 de novembre. <https://bit.ly/3y9X8aL>
- Fidyka, A., Matamala, A., Soler-Vilageliu, O., & Arias-Badia, B. (2021). Audio description in 360° content: results from a reception study. *Skase*, 14(1), 14-32. <https://bit.ly/3yep6lF>
- Fryer, L. (2016). *An introduction to audio description: a practical guide*. Routledge.
- Fryer, L., & Freeman, J. (2013). Cinematic language and the description of film: keeping AD users in the frame. *Perspectives*, 21(3), 412-426. <https://doi.org/10.1080/0907676x.2012.693108>
- Kruger, J. L. (2010). Audio narration: re-narrativising film. *Perspectives*, 18(3), 231-249. <https://doi.org/10.1080/0907676x.2010.485686>
- Manoukian, A (Director). (2009). *Nuit Blanche*. 2009. [Pel·lícula]. Stellar Scene Pictures.
- Matamala, A. (2019). *Accessibilitat i traducció audiovisual*. Eumo.
- Metz, C. (1964). Le cinéma: langue ou langage? *Communications*, 4(1), 52-90. <https://doi.org/10.3406/comm.1964.1028>
- Monaco, J. (2000). *How to read a film* (3ª ed.). Oxford University Press.
- Morisset, L., & Gonant, F. (2008). *La Charte de l'audiodescripció*. <https://bit.ly/3M2UbhT>
- Ofcom. (2021). *Ofcom's Guidelines on the Provision of Television Access Services*. <https://bit.ly/3CsKSEY>
- Orero, P. (2007). Sampling audio description in Europe. En: J. Díaz Cintas, P. Orero, & A. Remael (Eds), *Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language* (p. 111-125). Brill/Rodopi.
- Orero, P. (2012). Film reading for writing audio descriptions: A word is worth a thousand images. En: E. Perego (Ed.), *Emerging topics in translation: Audio description* (p. 13-28). EUT Edizione Università di Trieste.
- Perego, E. (2020). 8. Audio description: Evolving recommendations for usable, effective and enjoyable practices. A: L. Pérez-González, *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. Routledge.
- Plantinga, C. (2010). Emotion and affect. En: C. Plantinga, & P. Livingstone (Eds.). *The Routledge companion to philosophy and film* (86-96). Routledge.
- Remael, A., Vercauteren, G., & Revers, N. (Eds). (2014). *Pictures painted in words: The ADLAB audiodescripció guidelines*. EUT Edizione Università di Trieste. <http://hdl.handle.net/10077/11838>
- Romero-Fresco, P. (2019). *Accessible Filmmaking: Integrating translation and accessibility into the filmmaking process*. Routledge.
- Romero-Fresco, P., & Chaume, F. (2022). Creativity in Audiovisual Translation and Media Accessibility, *JoSTrans*, 38, 75-101.

- Rovira-Esteve, S., & Tor-Carroggio, I. (2018). Servicios de accesibilidad sensorial en las televisiones que emiten en catalán: situación actual y propuestas de futuro. *Quaderns del CAC*, 21(44), 71-80.
<https://bit.ly/3AAAnOG>
- Schmid, W. (2014). The selection and concretization of elements in verbal and filmic narration. En: J. Alber, & P. K. Hansen (Eds.). *Beyond classical narration: Unnatural and transmedial challenges* (p.15-24). De Gruyter.
- Szarkowska, A. (2013). Auteur Description: From the Director's Creative Vision to Audio Description. *Journal of Visual Impairment & Blindness*, 107(5), 383-387.
<https://doi.org/10.1177/0145482x1310700507>
- Trochim, W. M. K., & Donnelly, J. P. (2006). *The research methods knowledge base*. Atomic Dog.
- Valero Gisbert, M. J. (2021). *La Audiodescripción: de la imagen a la palabra. Traducción intersemiótica de un texto multimodal*. CLUEB.
- Vanderbeeken, R. (2010). Cinematic immersion at the turn of a millenium: Postmediality, cybertribes and hypericonography, *Apertúra*, primavera 2010.
<https://bit.ly/3RLfJkB>
- Wilken, N., & Kruger, J. L. (2016). Putting the audience in the picture: *Mise-en-shot* and psychological immersion in audio described film. *Across Languages and Cultures*, 17(2), 251-270.
<https://doi.org/10.1556/084.2016.17.2.6>
- Wollen, P. (2013). *Signs and Meanings in the Cinema* (5ª edición). Palgrave Macmillan.
- Zabalbeascoa, P. (2008). The nature of the audiovisual text and its parametres. En: J. Díaz Cintas, (Ed.). *The Didactics of Audiovisual Translation* (p. 21-37). John Benjamins.