

Marta Pereyra (dirección)

LA PALABRA, PUENTE HACIA LA IMAGEN

*APROXIMACIÓN A LA PRÁCTICA
DE AUDIODESCRIPCIÓN DE OBRAS AUDIOVISUALES*

COLECCIÓN
MATERIALES Y DOCUMENTOS
DE **CÁTEDRA**

La palabra, puente hacia la imagen

Aproximación a la práctica
de audiodescripción
de obras audiovisuales

AUTORIDADES

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

Rector. Mgtr. Jhon Boretto

Vicerrectora. Mgtr. Mariela Marchisio

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

Decana. Dra. Mariela Parisi

Vicedecana. Dra. Fabiana Martínez

Secretaría de Ciencia y Tecnología: Dra. Ileana Ibáñez

Directora del I.E.C.E.T.: Dra. Eugenia Boito

Directora del C.I.Pe.Co.: Dra. Paula Alicia Morales

COMITÉ EDITORIAL ANARCHIVO

Directora: Ileana Ibáñez

Coordinador editorial: Lucas A. Aimar

Coordinadora administrativa: Micaela Arrieta

COMITÉ DE REFERATO

Dr. Marcelo D'amico

Dra. Paula Morales

Lic. Natalia Vaccaro

La palabra, puente hacia la imagen

Aproximación a la práctica de
audiodescripción de obras audiovisuales

dirección

MARTA PEREYRA

autoría

PABLO ÁLVAREZ EBERHARDT ◊ CATALINA ARISMENDI

◊ ANA PAULA BADINI ◊ MARÍA EVANGELINA GIRÓ ◊

FANNY MARCONETTO ◊ SUSANA SANGUINETI

◊ ROXANA SINGER ◊ MARIANA VALDEZ ◊ CECILIA VALLES

prólogo

MARCUS AURÉLIO DE CARVALHO

La palabra, puente hacia la imagen. Aproximación a la práctica de audiodescripción de obras audiovisuales / Marta Pereyra.

- 1a ed. - Córdoba : Anarchivo. Editorial de comunicación, cultura y tecnología.

Facultad de Ciencias de la Comunicación, 2025.

Libro digital, PDF - (Materiales y documentos de cátedras)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-631-90053-9-X

1. Producción audiovisual. 2. Comunicación Audiovisual. 3. Accesibilidad para los

Discapacitados. I. Pereyra, Marta, comp.

CDD 302.2

Universidad Nacional de Córdoba

Facultad de Ciencias de la Comunicación

Anarchivo. Editorial de cultura, tecnología y comunicación

Bv. Enrique Barros esq. | Los Nogales Cdad. Universitaria | 5000 | Córdoba | Argentina

Tel. +54 351 5353680

www.fcc.unc.edu.ar | anarchivo.fcc.unc.edu.ar | editoralanarchivo@fcc.unc.edu.ar

Dirección de la colección: Mauricio Grasso y Eduardo Pelosio

Edición y corrección: Gabriel Giannone

Diseño y composición: Gabriel Giannone

Diseño de cubierta: Gabriel Giannone, sobre diseño original de Rafael Caminos.

febrero, 2025

Editado en Argentina



Creative Commons - Reconocimiento-NoComercial-SinDerivados 4.0

Licencia Pública Internacional • CC BY-NC-ND 4.0

Usted es libre de: *Compartir* > copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato. **Bajo las siguientes condiciones:** *Reconocimiento* > Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. *NoComercial* > No puede utilizar el material para una finalidad comercial. *SinObraDerivada* > Si transforma o crea a partir del material, no puede difundir el material modificado.

DEDICATORIA

Para Susana, maestra y amiga

AGRADECIMIENTOS

*A todas las personas que, con generosidad y sensibilidad,
compartieron su experiencia y conocimientos
para que nuestro equipo descubriera
las múltiples formas de percibir el mundo.*

Contenido

- 9** **Presentación**
- 11** **Prólogo.** De las ventanas de la radio a las puertas y puentes
de la audiodescripción
Marcus Aurélio de Carvalho
- 15** **Introducción**
Marta Pereyra
- 19** **Capítulo 1.** El arte de hablar en imágenes
Fanny Marconetto
- 31** **Capítulo 2.** Mirar con los sentidos
Evangelina Giró
♦ Entrevistas: Cecilia Valles y Maximiliano Pinela ♦ Colaborador: César Pereyra
- 41** **Capítulo 3.** El lenguaje cinematográfico y la audiodescripción
Cecilia Valles ♦ Pablo Álvarez Eberhardt
- 49** **Capítulo 4.** La audiodescripción en cuanto manifestación
del lenguaje humano
Roxana Singer
- 59** **Capítulo 5.** La palabra en la audiodescripción
Susana Sanguinetti
- 65** **Capítulo 6.** La creación del significado con la voz
en la audiodescripción
Marta Pereyra

75	Capítulo 7. Gestualidad, kinesia y proxemia <i>Susana Sanguinetti</i>
81	Capítulo 8. Preferencias de usuarios de audiodescripción <i>Evangelina Giró ♦ Cecilia Valles</i>
95	Capítulo 9. Análisis de las modalidades discursivas de la audiodescripción <i>Roxana Singer ♦ Catalina Arismendi ♦ Ana Paula Badini ♦ Mariana Valdez</i>
105	Capítulo 10. El proceso de audiodescribir <i>Marta Pereyra</i>
111	Capítulo 11. Formulación conceptual para una mejor comprensión de la audiodescripción <i>Susana Sanguinetti ♦ Roxana Singer ♦ Cecilia Valles</i>
119	Referencias bibliográficas
123	Sobre las autoras y los autores

Presentación

El Equipo de Investigación y Producción de Audiodescripción de Obras Audiovisuales, radicado en el Centro de Investigaciones en Periodismo y Comunicación (CIPECO) de la Facultad de Ciencias de la Comunicación (FCC), presenta el primer libro producido en la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) sobre audiodescripción. Esta publicación reúne textos de los y las integrantes del equipo que trabajamos en conjunto desde el año 2018 con financiamiento de la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la UNC.

La audiodescripción es un tema que reunió a personas del ámbito académico y profesional, y otras que sin pertenecer a estos espacios mostraron su compromiso ético con la inclusión y la accesibilidad. Arribamos a esta práctica como público y comenzamos un camino de descubrimiento, aprendizaje y crecimiento compartidos con diferentes actores (personas, instituciones, organizaciones civiles) que el devenir de la investigación y la producción nos fue presentando.

El trabajo fue intenso tanto en el análisis como en la producción y a medida que avanzamos fuimos teniendo mayor claridad y proyección sobre la complejidad de los ámbitos y niveles involucrados en la accesibilidad de los bienes culturales para las personas con discapacidad visual.

La demanda inicial provino de la Red Mate, un espacio que produce materiales tifloeducativos en la FCC-UNC, que además de sugerir el tema de trabajo se sumó al equipo y convocó a otros referentes relevantes de

la comunidad. Cinco años después de aquellos encuentros iniciales presentamos la producción intelectual que se materializa en este libro, que tiene por objetivo realizar una introducción a la audiodescripción. En el andar, produjimos audiodescripciones para conocer el objeto de estudio, realizamos una serie de podcast para divulgar la práctica y conocer a quienes se involucran en ella, organizamos tres Jornadas Interdisciplinarias de Audiodescripción para intercambiar conocimientos y experiencias con colegas de reconocida trayectoria de Buenos Aires, Uruguay y Brasil, entre otras tantas acciones que emprendimos para incursionar apenas en una parte del vasto territorio por explorar.

En el libro hemos incluido avances conceptuales, experiencias prácticas, reflexiones teóricas y guías de producción que permitirán, a quienes estén interesados, introducirse a la accesibilidad y la inclusión a través de la enorme puerta que abren las palabras como herramienta para describir el mundo y compartirlo.

Esperamos que esta obra resulte de interés y utilidad. Y sirva de guía para reflexiones y acciones que colaboren en mejorar la condición de ciudadanía de todas las personas, con y sin discapacidad.

Prólogo

De las ventanas de la radio a las puertas y puentes de la audiodescripción

MARCUS AURÉLIO DE CARVALHO

En su libro *Radio, la mayor pantalla del mundo* (1982), el profesor Walter Ouro Alves –del CIESPAL (Ecuador) y del Centro de Capacitación de Radio Nederlands (Países Bajos)– afirmó que el audio es capaz de producir la pantalla infinita: la pantalla de la imaginación. Destacó que, a partir de la subjetividad de cada uno, la oralidad –característica destacada en la comunicación de las distintas etnias de América Latina–, asociada a los recursos técnicos del diseño sonoro, permite a cada oyente construir paisajes sonoros vinculados a sus afectos, a sus formas particulares de ver la vida. Alves también señaló que la voz humana es el más versátil de los instrumentos. El paisaje sonoro, según el maestro canadiense Murray Schafer (2001; 2011), creador de este término, puede definirse como una forma de entender cómo suceden las relaciones humanas, considerando los sonidos que se experimentan en los lugares en los que se insertan. En este prólogo, nunca despreciaré la relevancia de la radio, nuestra ventana. Sin embargo, la audiodescripción, el tema de este relevante libro, es más que una ventana: es nuestra puerta abierta y nuestro puente con tráfico libre hacia los paisajes sonoros de Schafer.

Desde que nací, en un suburbio de la ciudad de Río de Janeiro, he sido ciego de mi ojo derecho y tengo solo un 10% de agudeza visual en mi ojo izquierdo. Cuando era joven en la década de 1970, como la mayoría de nosotros, las personas ciegas o con baja visión, me enamoré de la radio. Quería ser locutor de radio, periodista y docente, amores recíprocos profesionalmente desde 1981 hasta ahora. Todavía no conocía la audiodescripción, pero ya conocía, digamos, el poder inclusivo de los medios sonoros.

Leer textos era muy agotador, incluso después de haber descubierto, en mi adolescencia, las llamadas gafas especiales para las personas con baja visión. Por eso, como afirmé en una entrevista para el periódico brasileño *O Globo* en 2015, “la radio, desde la infancia, ha sido mi ventana al mundo”.

Nosotros, ciegos o con baja visión, sabemos desde pequeños que las telenovelas, los sketches humorísticos, las narraciones de fútbol, los programas de auditorio, las entrevistas a los invitados en los estudios y las transmisiones de hechos políticos relevantes nos fascinan y, por qué no, nos incluyen.

La fascinación del público por estas modalidades de programación es el resultado de dos potencialidades sobresalientes del lenguaje radiofónico: la factibilidad de, con un solo sentido, el oído, activar todos los “seis sentidos” y el potencial de promover lo que suelo llamar en mis clases de comunicación “el transporte virtual” del oyente al escenario: las escenas de telenovelas, estadios de fútbol, etc.

¿Seis sentidos? Puede parecer exagerado, pero te invito al siguiente viaje: imagina a un comunicador que, con interpretación de textos y un eficiente diseño sonoro, explica las etapas de la preparación de una pasta. El oyente puede ser “transportado” al aroma de la pasta, imaginar la textura de la pasta, “ver” los ingredientes en la sartén, “probar” la salsa, escuchar más sonidos de la cocina que los que transmite el diseñador de sonido e incluso deducir lo satisfactorio que será disfrutar de este almuerzo. El olfato, el tacto, la visión, el gusto, el oído e incluso el llamado “sexto sentido”, el del placer futuro, se movilizan.

Contar historias atractivas, que combinen lo descriptivo con lo narrativo y el discurso con la interpretación capaz de producir imágenes en cada frase, es un gran comienzo para la construcción de la pantalla infinita. En la audiodescripción, este tema, la interpretación de las palabras, es

controvertido. En la radio, siempre ha sido un recurso lingüístico admirado por nosotros, las personas con discapacidad visual. La locución íntima es decisiva para la construcción de relaciones de confianza entre el comunicador y el oyente, como afirma Maria Immacolata Lopes (1982).

El efecto del discurso es el establecimiento de una relación íntima y afectiva entre el comunicador y el oyente. A través del lenguaje coloquial y emocional, el comunicador cumple las funciones del amigo, del familiar, del consejero. Esto le permite producir un discurso comercial, moral, estético, afectivo, pasando de uno a otro sin la menor dificultad. (Lopes, 1982, p.126)

¡Listo! Tenemos una ventana. La ventana que nos conectaba con el mundo mucho antes de los recursos de accesibilidad digital. Sobre todo en la segunda mitad del siglo pasado, la radio nos animó a luchar por los espacios profesionales. Hubo y hay no pocos locutores talentosos ciegos y con baja visión que brillaron y brillan en la radio.

Sin embargo, para los oyentes con discapacidad visual, se necesita algo más que la ventana que nos da el paisaje sonoro. Necesitamos puertas abiertas y puentes para superar las barreras actitudinales. Necesitamos la descripción de los espacios en los que nos encontramos en un evento. Necesitamos saber lo que sucede en el escenario de una obra de teatro. Queremos la descripción de las imágenes de las películas y programas de televisión. En estos momentos y en la mayoría de nuestras acciones diarias, claro que no contamos con un locutor de radio privado y personalizado.

En *El modelo social de discapacidad* (2008), Agustina Palacios señala que ya estamos en la etapa del modelo social de la discapacidad. Ya hemos superado el modelo denominado de prescindencia, que consideraba que la discapacidad tenía su origen en causas religiosas y que las personas con discapacidad eran una carga para la sociedad, sin nada que aportar a la comunidad. Este modelo prevaleció hasta la Edad Media. Superamos también la etapa médico-rehabilitadora, aproximadamente desde el siglo XIX hasta la década de 1980 del siglo XX.

En el modelo social de la discapacidad, consolidado en el texto de la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad (2006), no basta con ser espectadores de las ventanas posibles. Es nuestro derecho ser protagonistas. Necesitamos puertas abiertas, romper

barreras actitudinales, ocupar en igualdad de condiciones los espacios de la escuela regular, el mercado laboral, los espectáculos, etc.

Para ello, la audiodescripción va más allá de la ventana. Es una puerta abierta y un puente que nos lleva al otro lado: el de ampliar las oportunidades. Nos sitúa en los espacios donde se juega el partido de la inclusión. Nos abre caminos.

El libro *La palabra, puente hacia la imagen* es, sin duda, una herramienta importante para mejorar la práctica y consolidación de esta puerta abierta y este puente de libre tránsito para nosotros. La profesora Marta Pereyra y todos los autores aportan contribuciones actualizadas sobre el arte de hablar y producir imágenes, el lenguaje, la creación del significado, las modalidades discursivas de la audiodescripción, cómo es el proceso de describir y mucho más.

No voy a tirar mi vieja radio de pilas, ni mi celular que, en una sola aplicación, me da acceso a todas esas emisoras nacionales e internacionales que escuchaba en la década de 1970, estirando la antena de un aparato de radio portátil. La radio sigue vigente e incidente. Sigue siendo, por así decirlo, un amigo de todos nosotros, las personas con discapacidad visual.

Pero las casas deben tener puertas y ventanas. Las ciudades deben tener puentes. *La palabra, puente hacia la imagen* es el cemento. Todo el mundo en un sistema verdaderamente inclusivo, en el modelo social de discapacidad, es el trabajador de esta “construcción civil”.

Recomiendo encarecidamente leer todos los capítulos completos. El contenido de esta investigación académica consistente te ayudará a abrir las puertas y liberar nuestro “tránsito” en los puentes para construir un mundo más justo.

Este libro es una valiosa contribución a un mundo en el que las obras audiovisuales accesibles a las personas ciegas y con discapacidad visual no son sólo elementos de una lista de demandas. Son garantías de un derecho esencial.

Entonces, ¡abramos esa puerta! ¡Y vamos a viajar por este puente!

Introducción

MARTA PEREYRA

Escribo esta introducción con el entusiasmo de haber dirigido el proyecto de investigación y producción que desarrolló un grupo de personas sensibles, comprometidas y rigurosas en su trabajo; al mismo tiempo, con el orgullo de materializar la labor del equipo en este libro. El tema del proyecto es el acceso de la comunidad con discapacidad visual a los bienes culturales audiovisuales a través de la técnica de la audiodescripción. Esta consiste en la inserción de descripciones verbales para ilustrar los elementos visuales de productos y fenómenos audiovisuales para la accesibilidad de personas con discapacidad visual.

El acceso de las personas ciegas a los contenidos audiovisuales es un problema que, desde el enfoque de derechos, radica en vivir en un entorno que levanta barreras comunicacionales, impidiendo que ejerzan sus derechos en igualdad de condiciones y oportunidades. De manera que la accesibilidad –entendida como participar de los circuitos de producción, intercambio y consumo de bienes y servicios, tanto materiales como simbólicos– es un requisito esencial para la inclusión de las personas.

Esta obra recoge el resultado del trabajo desarrollado entre el año 2018 y el 2023. En este período, docentes, profesionales del campo audiovisual, de la traducción y de la comunicación social desarrollamos un proceso de conocimiento sobre la audiodescripción en un abordaje

interdisciplinario desde la traducción intersemiótica (Eco, 2008, p. 156) y la ciudadanía comunicativa (Mata, 2006, p. 13), en el marco político de la ideología de la normalidad (Rosato et al., 2009, p. 98). Comprender la práctica de la audiodescripción desde diferentes disciplinas exigió decisiones metodológicas que permitieran el intercambio, no sólo entre las disciplinas, sino con las personas con discapacidad visual que integraron el equipo de producción e investigación.

Los objetivos del proyecto fueron contribuir al desarrollo de la investigación y la producción de la audiodescripción en Argentina; aportar, desde la universidad pública, al ejercicio pleno de la ciudadanía en condiciones de igualdad de las personas con discapacidad visual en el marco de las políticas de democratización e inclusión de calidad en la educación superior y realizar aportes para la formación de audiodescriptores y de usuarios de audiodescripción. Desarrollar el trabajo del equipo en el ámbito de la universidad pública implica un desafío en tanto institución promotora de políticas de inclusión de calidad.

La metodología que aplicamos fue la investigación activa y participativa inscripta en los estudios cualitativos en ciencias sociales, que nos proporcionó una base reflexiva, sistemática y consensuada para producir conocimiento significativo para y con los actores involucrados. Cuando se aplica esta metodología, los resultados incluyen la generación de conocimientos y la transformación social real, además de los procesos de aprendizaje de quienes participamos. La legitimidad social del conocimiento producido bajo esta metodología surge de su capacidad de explicación y de proposición de soluciones fundamentadas, viables y deseables en torno a los temas que afectan a nuestra sociedad.

En la primera etapa del trabajo, revisamos las representaciones colectivas que se han tenido sobre la discapacidad a través del tiempo. En las últimas décadas se han promovido cambios fundamentales en las nociones de discapacidad y accesibilidad con el enfoque biopsicosocial. Este modelo las considera como un problema creado por la sociedad; por lo tanto, su gestión recae en la sociedad, y es responsabilidad de esta hacer las modificaciones del entorno para la participación plena de las personas en todas las esferas de la vida social. Esta perspectiva sociopolítica asume que la discapacidad es resultado de la interacción de los individuos con su entorno físico y social.

La Convención Internacional sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad define a la discapacidad como un concepto que evoluciona, y que resulta de la interacción entre las personas con deficiencias y las barreras o los facilitadores, según limiten y/o dificulten su actividad y su participación plena y efectiva en la sociedad, en igualdad de condiciones con las demás. Desde este abordaje, se revela como una cuestión relacional y relativa al ambiente, una situación construida socialmente.

Desde el enfoque sociopolítico se explicita la necesidad de revisar las estructuras sociales, culturales y económicas que discriminan a los individuos con discapacidad en las sociedades; lo cual implica cuestionar las políticas públicas, es decir, la dimensión de las relaciones que establece la ciudadanía con el Estado en tanto regulador de la sociedad. Desde sus políticas sociales, el Estado tiene el poder de delimitar un conjunto de personas dentro del conjunto mayor. Un aporte relevante al cambio de paradigma lo exponen Rosato y otros autores (2009) al expresar una comprensión de la discapacidad que la distingue de la enfermedad y la considera una producción sociocultural inscrita en los modos de producción y reproducción de una sociedad. Esto permite trasladar el “problema individual” de la discapacidad a la producción social y, por lo tanto, operar desde otros campos para la transformación, no sólo desde la medicina o la pedagogía.

Los autores (2009, p. 93) proponen pensar que la normalidad social –que está en la base de la producción de discapacidad– no puede pensarse sino en términos de ideología. Eso permite incorporar la cuestión de los derechos y, por lo tanto, del rol del Estado en tanto protagonista que regula las relaciones sociales de poder en el accionar de sus instituciones, en el despliegue estratégico de sus políticas, y que se erige como un vehículo para instalar en el sentido común, en los discursos científicos y en las prácticas profesionales e institucionales un modo diferente de comprensión de la discapacidad.

No es posible imaginar un derecho efectivo y real a la accesibilidad sobre los bienes culturales si la desigualdad y la diferencia son parte constitutiva de esos mismos bienes, así de la sociedad y la cultura. La cotidianeidad nos muestra que la accesibilidad –que constituye un derecho presente en las leyes– está en la realidad limitada: por ignorancia de las necesidades de las personas con discapacidades, por el

desconocimiento de productores, directores, programadores, distribuidores, funcionarios, gestores, técnicos y especialistas.

Por otra parte, la accesibilidad ha estado históricamente ligada al “acceso físico” (modificaciones urbanas y en las edificaciones). Este concepto es limitado e impide verla como una condición, una cualidad, un requisito básico que deben cumplir los espacios, ámbitos, servicios o bienes para poder ser utilizados por todas las personas de manera autónoma, segura, confortable y equitativa. En lo referido al enfoque de derechos humanos, el Art. 30 de la Convención establece el derecho de las personas con discapacidad a participar de la vida cultural a través de formatos accesibles, a la vez que reivindica el derecho al reconocimiento y el apoyo de la identidad cultural y lingüística, entre otros.

Esta dimensión comunicacional de la accesibilidad es la que retomamos en el presente proyecto, por cuanto el acceso de las personas ciegas a los contenidos cinematográficos y/o audiovisuales es una dificultad que podría atribuirse a las propias condiciones de discapacidad. Sin embargo, desde el modelo biopsicosocial y el enfoque de derechos entendemos que el mayor problema no recae allí, sino en un entorno que levanta barreras sociales, físicas, psicológicas y comunicacionales ante quienes tienen una discapacidad, impidiendo que ejerzan sus derechos en igualdad de condiciones y oportunidades.

Capítulo 1

El arte de hablar en imágenes

FANNY MARCONETTO

En nuestros estudios sobre audiodescripción (AD) encontramos que, tanto quienes se dedican a audiodescribir como quienes teorizan sobre la práctica, la conceptualizan focalizando algún aspecto. Atendiendo a su finalidad, se la considera un servicio de apoyo o una herramienta de inclusión; enfocando la naturaleza de la técnica, una modalidad de la traducción o una técnica narrativa. Repasemos algunos de estos conceptos.

Según la Asociación de Traducción y Adaptación Audiovisual de España (ATRAE), la audiodescripción es:

Un servicio de apoyo a la comunicación para las personas ciegas o con baja visión, regulado por la norma UNE 153020:2005, y que consiste en compensar la falta de información visual relevante para la comprensión global y el disfrute del producto audiovisual con la descripción objetiva, clara y sucinta de las imágenes, de modo que las personas con discapacidad visual lo perciban de la forma más parecida posible a como lo hacen las personas videntes. Se utiliza en el cine, la televisión, las artes escénicas (teatro, danza, ópera) y los museos. (ATRAE, 2023)

El Centro Español de Subtitulado y de Audiodescripción (CESyA) la define de la siguiente forma:

Un servicio de accesibilidad destinado a las personas ciegas o con discapacidad visual, que consiste en la aportación oral de descripciones objetivas, ya sea en directo o mediante locución grabada, para describir acciones, escenarios, personajes o demás elementos visuales presentes en cualquier obra audiovisual, contenido o espacio. (CESyA, 2023)

Este centro afirma que la audiodescripción permite ejercer los derechos de acceso a información, educación, tecnologías, cine y televisión, museos, turismo, teatro y ocio.

Para Carballada (2015), es una “nueva forma de traducción audiovisual cuyo objetivo es aportar a las personas ciegas o con problemas de visión la información que les permita acceder a los contenidos visuales”. El objetivo de esta es traducir toda la información visual relevante para que pueda ser percibida sin que se pierda la función comunicativa. Piety (2004, p. 453) la definió como “la práctica de usar el lenguaje para dar a las personas con discapacidad visual acceso [...] a películas, programas de televisión y eventos en vivo”. Matamala (2005, p. 9) comprende la práctica como “proporcionar una narración de lo que se ve, es decir, dar una descripción oral de elementos visuales como acciones, vestuario o herramientas que forman parte de eventos culturales” para las personas con discapacidad visual. Greening y Rolph (2007, p. 128) la piensan como “la adición de una narrativa descriptiva para acompañar los elementos visuales clave del teatro, la televisión, el cine y otros medios visuales”.

Basándonos en estas definiciones, ya podemos recopilar algunas características básicas de la audiodescripción. En primer lugar, es un servicio de asistencia para personas con pérdida de visión. En segundo lugar, como se desprende de la última definición, se trata de un servicio que se puede añadir a cualquier tipo de producto audiovisual, tanto estático como dinámico, pregrabado y en directo. Una definición más reciente de Remael, Reviery y Vercauteren (2015) incluye más dimensiones:

Un servicio que hace que los productos audiovisuales sean accesibles y agradables para los ciegos y disminuidos visuales mediante la transferencia de imágenes y sonidos poco claros a una narración verbal que interactúa con los diálogos y sonidos del texto original con el que forma un todo coherente. (Remael et al., 2015, p. 9)

Un elemento que agrega esta última definición es que no solo debe hacer accesible un producto, sino que debe ser agradable de escuchar. Además, mientras que las definiciones anteriores dicen que es una descripción de imágenes visuales, los autores señalan que también se debe prestar atención a los sonidos que las personas con pérdida de visión no pueden interpretar sin una explicación. Como tal, la AD también debe enmarcar los diálogos –es decir, asegurarse de que se sepa quién está hablando– e identificar los sonidos poco claros. En otras palabras, interactúa con todos los diferentes modos del texto audiovisual.

El proyecto europeo ADLAB¹ define a la audiodescripción como:

Un servicio destinado a hacer que cualquier tipo de producto audiovisual sea accesible y agradable para las personas con discapacidad visual mediante la traducción de información auditiva visual y poco clara en una narración verbal que aumenta su comprensión y mejora el disfrute de ese producto. (ADLAB, 2015)

La plataforma de cine accesible Teilú la define como “un servicio dirigido a ciegos que consiste en locutar la información más significativa de una imagen dentro de una pieza audiovisual (programa de tv, cine, teatro).” (Teilú, 2019) Un sistema creado para sustituir la falta de percepción visual y una herramienta de inclusión en manifestaciones audiovisuales.

Por su parte, una de las fundadoras de la Agencia Percepciones Textuales, Gabriela Ortiz (2014), afirma que la función de la AD es lograr que el público de una película audiodescrita construya una historia similar a la que construye el público de la película original. Por lo tanto, se la puede definir como “una técnica narrativa que brinda información complementaria sobre los dónde, los quiénes, los qué y los cómo de un contenido audiovisual, y los traduce en palabras” (Ortiz, 2014).

En línea con esta definición, Mariela Sosa (2021), conductora de radio y persona con discapacidad visual adquirida, manifiesta:

... cuando uno ve una película la voz en off te describe cómo son los personajes a medida que van apareciendo; sus rasgos físicos, su contextura. También

1 ADLAB es un proyecto financiado por la Unión Europea bajo el Programa Erasmus+, Acción Clave 2 – Asociaciones Estratégicas, centrado íntegramente en la audiodescripción de películas. <http://www.adlabproject.eu/>

dónde sucede la situación, puede ser una casa, un dormitorio, en la calle, en un bar, en un banco; lo que visualmente se ve, esta voz te lo dice. Te pone en contexto, te permite percibir cosas. Por ejemplo, si el protagonista está llorando, si está enojado, si se ríe, y no nos dicen nada con respecto a eso, uno se pierde ese detalle. (Sosa, 2021)

Otra experiencia que acompaña el enfoque de Remael et al. es la de la traductora Vanesa Fundaró (2021), ciega de nacimiento y usuaria de AD:

Hace 15 años que soy usuaria de audiodescripción. Al pensar en esos tiempos recuerdo cómo me molestaba el exceso de información descriptiva, por la falta de costumbre, y cómo actualmente casi no podría concebir una película que no esté audiodescripta. Las personas ciegas, si no encontramos la AD, estamos todo el tiempo preguntando ¿qué pasó?, ¿qué hace?, o sintiendo una cierta bronca por no entender la obra completa. Un caso muy concreto que me acuerdo es la película Titanic. La vi sola cuando salió en el cine, y en gran parte de las escenas, las más trágicas, son con música así que no llegué a entender gran parte de la película. En 2009 pude consumirla con audiodescripción, fue única, tenía tanto cúmulo de detalles, el barco estaba a cuarenta y cinco grados con la popa hacia arriba, la gente colgando de las barandas, gente que salta y de repente las succiona el barco... llegué a un punto que decía no me cuenten más porque me voy a morir, y supongo que eso era lo que la gente estaba viendo, y lo que uno estaba imaginando a partir de esa descripción tan precisa. Hoy no concibo ver una película que no tenga AD. (Fundaró, 2021)

Por todo lo expresado, y por entender que es necesario asumir una posición tanto política como teórico-metodológica en relación con la audiodescripción como práctica objeto de estudio, desde el Equipo de Investigación y Producción de Audiodescripción de obras audiovisuales del que formo parte elaboramos una definición desde la perspectiva de derechos, según la cual:

La audiodescripción de obras audiovisuales es un recurso de accesibilidad para garantizar la ciudadanía comunicativa de las personas con discapacidad visual. Se trata de un proceso de traducción que consiste en la descripción de los signos visuales de la obra, mediante la intervención del texto sonoro original. (Pereyra y Rodríguez, 2019)

Estilos de audiodescripción

Maximiliano Pinela, cofundador de la productora AD y de la plataforma Teilú (2021), afirma que desde un punto de vista práctico:

La audiodescripción toma elementos de la imagen, de una escena, de una secuencia y los jerarquiza, entre la inmensa cantidad de información visual. Se crea un estilo a la hora de audiodescribir, se jerarquiza cuáles de todos esos elementos son realmente funcionales en términos narrativos para que la persona ciega pueda seguir el hilo conductor de lo que está sucediendo, no solo en la escena sino en todo el relato. (Pinela, 2021)

Pinela afirma que la audiodescripción sirve para ubicar espacial y temporalmente a la persona ciega, y se apoya en la banda original de la película dándole un entendimiento mucho más completo, de fácil acceso y funcional.

Existen documentos que brindan diversos estilos a la hora de audiodescribir, como guías de buenas prácticas elaboradas por instituciones relacionadas con la discapacidad visual o instituciones públicas de comunicación; esto ocurre tanto en España como el Reino Unido, que cuentan con una norma oficial producida por una comisión independiente. La norma UNE 153020, titulada Audiodescripción para personas con discapacidad visual –validada en 2005 por la Asociación Española de Normalización y Certificación (AENOR, 2005)–, orienta de forma general los criterios de calidad para la producción de audiodescripciones y audioguías en España. En el Reino Unido, la Independent Television Commission (ITC, por su sigla en inglés) lanzó en 2000 un código que brinda orientación sobre cómo se debe escribir y producir la descripción. Este fue actualizado en 2006 por el área que regula la comunicación (Ofcom) y está disponible como Código Ofcom de Servicios de Acceso a la Televisión. Por otra parte, países como Alemania, Francia, Suecia, Bélgica y Grecia también lanzaron sus directrices, estándares y/o códigos para la producción de AD. Con una naturaleza similar, estas guías brindan orientación sobre los estándares para la producción y presentación de audiodescripción. En Estados Unidos, en 2010, con la aprobación de la Ley de accesibilidad de video y comunicaciones del siglo XXI se otorgó jurisdicción a la

Federal Communications Commission (FCC, por su sigla en inglés) para hacer cumplir los requisitos de descripción de video.

Las recomendaciones que presentan la mayoría de los documentos orientadores coinciden en la información que es necesario incluir –es decir, la acción y sus circunstancias: qué, quién, cuándo, dónde–, la conveniencia de hacer uso del tiempo verbal presente, la referencia al texto escrito y a sonidos que puedan presentar dificultad de reconocimiento.

Otro punto de convergencia es la recomendación unánime, aunque no exenta de contradicciones, de asumir una actitud objetiva a la hora de audiodescribir, evitando la interpretación. Así, por ejemplo, las recomendaciones del American Council of the Blind de Estados Unidos refieren la sigla WYSIWYS (*What you see is what you say*), en el sentido de describir “lo que se ve”. En la misma línea, la norma española indica que debe “evitarse transmitir cualquier punto de vista subjetivo” (AENOR, 2005, p. 8). En este sentido, la selección de adjetivos, adverbios y sustantivos de carácter neutro será vital para controlar la eventual subjetividad.

Uno de los aspectos en los que la neutralidad es mencionada explícitamente es en lo que respecta a la expresión de las emociones y la gestualidad de los personajes; aunque no es sencillo imaginar cómo evitar la subjetividad que necesariamente implica interpretar el estado emocional de un personaje en cuestión. Ante esto, las normas estadounidenses recomiendan describir de forma objetiva los gestos que realiza el personaje, sin mencionar el estado emocional al que se asocian; en otras palabras, en lugar de decir “está nervioso”, deberían describirse las acciones asociadas: “se frota las manos”, “aprieta los puños” o “camina de un lado al otro”, por ejemplo.

En la norma británica se recomienda caracterizar a los personajes como “lindos” o “atractivos” si es relevante para la historia, lo que supone una evaluación subjetiva por parte de quien audiodescribe. Expresamente se refiere: “*Don't shy away from using colours or describing a character as pretty, or handsome, where relevant to the story*” (“No evites usar colores o describir a un personaje como bonito o guapo, cuando sea relevante para la historia”; Rai, Greening y Petré, 2010, p. 110).

Diversos investigadores (Bourney y Jiménez, 2007; Matamala y Rami, 2009; Seibel, 2007, entre otros) se dieron a la tarea de comparar los guiones audiodescritos de largometrajes inspirados en diversas normas y

tradiciones nacionales, con el objetivo de identificar sus características y contrastarlas. El resultado de estos estudios, sumado al análisis de las recomendaciones establecidas por las normas, permite reconocer una serie de recurrencias en las decisiones sobre cómo audiodescribir.

El modelo inglés ofrece el máximo de información posible según el tiempo disponible para la intervención, incluyendo detalladas descripciones de personajes y de los escenarios, riqueza léxica en la selección de verbos que expresan acción, por lo que algunos son guiones “detallados”. En muchos sentidos el contraste es claro con el modelo español, que presenta una caracterización de los personajes más escasa y una selección de verbos de acción de referencia más general y guiones sucintos centrados en la acción.

Brasil, en 2016, presentó la “Guía para producciones audiovisuales accesibles”, editada por la Secretaría del Audiovisual (Sav/Ministerio de Comunicaciones). En ella se plantea que una buena narración debe ser fluida y no monótona. Su propósito es comparar imágenes sin olvidar que las obras audiovisuales –como su propio nombre lo indica– están formadas por otros elementos, además del visual, y que lo sonoro tiene gran relevancia en la significación. En la elaboración de una obra, la AD no participa de la construcción del significado, sin embargo, pasa a ser un elemento con significación para quien hace uso de ella. De esta forma una narración neutra, que no tiene en cuenta el tipo de film, puede comprometer su ritmo. Por ejemplo, una narración neutra de una película de acción puede desentonar, mientras que la narración más ágil puede colaborar con su significado. De la misma forma, una narración más pausada, con entonación melancólica, puede contribuir al dramatismo de una escena. Por lo tanto, esta guía expresa que la AD debe ser objetiva, simple, sucinta, pero vívida e imaginativa; es decir, priorizar el uso de léxico variado, adaptado a la poética y a la estética del producto audiovisual.

Livia Villela de Mello Motta (2016) plantea que la AD es una actividad de mediación lingüística, una modalidad de traducción intersemiótica que transforma lo visual en verbal, abriendo posibilidades de acceso a la cultura y a la información, contribuyendo a la inclusión cultural, social y escolar. Además de las personas con problemas visuales, la audiodescripción también amplía la comprensión para las personas con discapacidad intelectual, personas mayores y disléxicas.

La audiodescripción como práctica interdisciplinaria

La investigación en AD está incluida en los estudios de traducción. Jakobson (1995) reconoce tres tipos: la interlingüística o traducción propiamente dicha –texto de salida y llegada en lenguas diferentes–, intralingüística o reformulación –texto de salida y llegada en la misma lengua– e intersemiótica o transmutación –texto de salida y llegada en medios semióticos diferentes, de lo visual a lo verbal y viceversa–. La audiodescripción es, entonces, una traducción intersemiótica, porque transmuta las imágenes de una película en palabras.

Roxana Singer (2022) afirma que, como todo proceso de traducción, la AD reposa sobre dos presupuestos existenciales: inclusión e interdisciplina. Plantea que resulta interesante, en este contexto, reformularnos las preguntas esenciales propuestas en el campo de la traducción interlingüística: por qué, para qué y para quién se traduce. En nuestro caso: por qué, para qué y para quién se audiodescribe.

En el contexto interlingüístico, se traduce porque las lenguas y las culturas son diferentes: la razón de ser de esta actividad es la diferencia lingüística y cultural. En el caso de la audiodescripción, se realiza porque el mundo es diverso, porque las personas tienen perspectivas diferentes. Este tipo de traducción se hace para comunicar, para traspassar la barrera de la incomunicación, debido a esa diferencia lingüística y cultural. En la audiodescripción se traduce para comunicar, pero a su vez para superar la barrera originada en las diferentes capacidades físicas y/o fisiológicas: ella tiene una función no sólo comunicativa sino particularmente inclusiva.

En la traducción interlingüística se trabaja para alguien que no conoce la lengua y, generalmente, tampoco la cultura. No se traduce para sí mismo, sino para un destinatario que necesita de un mediador lingüístico y cultural para acceder a un escrito. En el caso de la audiodescripción de textos audiovisuales, el audiodescriptor/traductor debe familiarizarse con conocimientos relativos al campo de producciones audiovisuales y sus contextos de realización para lograr una adecuada “descripción” del texto de traducción. El traductor/audiodescriptor se ve obligado a recorrer entornos lingüísticos que le son ajenos, y de allí el carácter interdisciplinario de la actividad (Singer, 2022).

La traducción ha sido históricamente el campo disciplinar encargado de la mediación intersemiótica que requiera la audiodescripción. Juan Baquero (2021), traductor, afirma que la AD “se trata de una interpretación de aquellos aspectos visuales para convertirlos a un texto lingüístico a fin de facilitar la comprensión de las personas ciegas o con visión reducida”. Agrega que,

... en toda traducción, el traductor es un mediador entre aquella persona que escribe en un lenguaje y la persona que lo recibe en otro. Entonces lo que realiza el traductor es facilitar la comprensión entre una persona que habla un código y otra que habla un código diferente. Es por eso que la AD tiene tanto que ver con la traducción y los estudios traductológicos del mensaje. (Baquero, 2021)

Marta Pereyra (2021) expresa que la práctica de la AD no abrevia sólo en una disciplina, sino que requiere los aportes de la traducción, de las artes audiovisuales y del lenguaje sonoro como vehículo para comunicar.

La traducción, el cine, la comunicación y otras áreas diversas estudian, se pisan, se encuentran y dialogan entre sí en el campo multidisciplinario de la audiodescripción. Todas aportan para mejorar la experiencia de los usuarios y las usuarias con los productos audiodescriptos. (Pereyra, 2021)

La autora afirma que la AD puede ser definida desde distintas dimensiones: como un servicio, como traducción audiovisual con el fin de que no se pierda la función comunicativa, como herramienta de inclusión (o un derecho) o como una técnica narrativa. En el texto de la AD se deberán aplicar técnicas narrativas que respeten el lenguaje cinematográfico, se deberá aprovechar la banda sonora de la obra y explotar los vacíos o pausas, sin interferir en el significado, dejando que el espectador coopere en dar sentido al texto.

La audiodescripción como derecho

Casi intuitivamente entendemos que audiodescribir es, como su nombre lo indica, hacer una descripción sonora. Es decir, contar lo que vemos en una imagen que no está contando el diálogo o los efectos sonoros de la película. Traducir una información que solo está presente para la vista y

hacerla accesible para aquellos que no la pueden ver. Podemos audiodescribir obras de teatro, videos para la educación a distancia, programas de televisión, series, documentales, museos, espacios culturales, exposiciones y por supuesto, el cine.

En el mundo existen más de dos mil millones de personas con algún tipo de discapacidad, lo que equivale a un 15% de la población mundial. Este número crece constantemente porque la discapacidad no es únicamente una característica congénita o de nacimiento, sino que puede desarrollarse en cualquier etapa de nuestra vida. Por eso, todas las personas somos potenciales usuarias de audiodescripción.

Las personas con discapacidad visual aparecen como el primer colectivo en tensionar el espacio público para demandar el derecho a la accesibilidad en la cultura. Así, han sido históricamente protagonistas de la entrada de la audiodescripción en la agenda de las políticas públicas.

Por esto, entendemos a la audiodescripción como un servicio, un objeto de estudio, un arte y una herramienta para la accesibilidad. La audiodescripción siempre es una forma de garantizar la igualdad de participación en la cultura. Y, ¿por qué es importante garantizar el acceso de todas las personas a la cultura?

Carlos Colere, titular de la Federación Argentina de Instituciones de Ciegos y Ambliopes (FAICA), afirma que la audiodescripción es un derecho, en la misma categoría del derecho a acceder a la información, ya que implica una condición de igualdad de oportunidades y de ejercicio de la libertad que como sujetos tenemos dentro de la sociedad.

En el año 2009 pudimos incidir positivamente desde FAICA en la llamada Ley de Medios,² tanto en el articulado de la ley, como en el decreto reglamentario para que la misma contemple que los medios realicen AD en sus contenidos. Más allá de estos postulados los avances fueron pequeños, muy circunscriptos a los medios de Capital Federal (CABA) o de la televisión digital abierta. (Colere, 2021)

Mariela Sosa (2021), expresa:

2 La Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual, conocida como Ley de Medios, es una ley que establece las normas que regulan los medios radiales y televisivos en la República Argentina. Fue sancionada por el Congreso Nacional el 10 de octubre de 2009.

[...] al principio, para quienes tenemos una discapacidad visual adquirida, es un poco invasivo, pero después te vas acostumbrando porque te permite disfrutar de una película y no perderte detalles. Estaría buenísimo que todas las películas pudieran tener AD, subtítulo, un intérprete de señas, sería un sueño cumplido para todas las personas con discapacidad, poder tener acceso a esta información todos de igual manera. La accesibilidad está en la Convención de los Derechos de las Personas con Discapacidad; hablamos de la accesibilidad en todos los aspectos que un ser humano puede necesitar y, en este caso, es un derecho poder disfrutar de una película, que todos podamos tener acceso y disfrutar de ello. (Sosa, 2021)

En Argentina, la Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual hace referencia al subtítulo oculto, el lenguaje de señas y la audiodescripción como medios a utilizar para lograr el acceso de las personas con discapacidad a los contenidos audiovisuales, espectáculos en vivo y programas culturales. La reglamentación de esta ley establece la cantidad de horas mínimas de programación en las que se deben emitir contenidos accesibles. Además, dispone que tanto el subtítulo oculto como el lenguaje de señas y la audiodescripción deberán realizarse con tecnología de última generación a los efectos de garantizar servicios de calidad, conforme a las buenas prácticas internacionales.

Es importante tener en cuenta que la audiodescripción no sólo es útil para personas ciegas, sino también para otras personas que no pueden disfrutar de los medios de cultura e información en condiciones óptimas como por ejemplo, ancianos y discapacitados intelectuales. Además, hay que considerar que hay personas ciegas de nacimiento y personas que han perdido la vista por un accidente o enfermedad. Estos distintos grupos tienen diferentes requerimientos, por lo que la audiodescripción debería satisfacer el mayor número posible de las necesidades de los potenciales usuarios.

Capítulo 2

Mirar con los sentidos

EVANGELINA GIRÓ

♦ ENTREVISTAS: CECILIA VALLES Y MAXIMILIANO PINELA

♦ COLABORADOR: CÉSAR PEREYRA

En este texto desarrollaremos algunos conceptos centrales del proceso de la percepción desde un enfoque psicológico y antropológico, para luego focalizar en la percepción de las personas con discapacidad visual. En base al análisis de las entrevistas realizadas, al material audiodescripto analizado y a la reflexión sobre la relación entre el corpus teórico y el pragmático, se intentará ofrecer un aporte a la producción de audiodescripción de producciones audiovisuales.

Desde la psicología, en el marco de la teoría de la Gestalt, se entiende a la percepción como el proceso fundamental de la actividad mental. El aprendizaje, la memoria, el pensamiento, entre otras actividades psicológicas dependen del funcionamiento del proceso de organización perceptual. Los datos de la experiencia son sometidos a una forma particular de organización (buenos contornos, similaridad, figura/fondo). De ese modo, la percepción se basa en un intento de agrupación de la información circundante dentro de unidades simples que le permitan a la conciencia adquirir noción de objeto y de ese modo afinar su capacidad abstracta. La percepción es entendida como un permanente acto de conceptualización (Oviedo, 2004, p. 92).

La antropología de los sentidos entiende que la pertenencia cultural y social determina la relación sensible del hombre con el mundo, por lo cual, las percepciones sensoriales no son sólo un hecho fisiológico (Le Breton, 2007). Dos individuos con culturas e historias diferentes no experimentan las mismas sensaciones ante una misma realidad, cada uno percibe las informaciones que reconoce y que remiten a su propio sistema de referencia. Las experiencias sensoriales, moldeadas por la adscripción social y cultural y determinadas según la historia personal, varían de una cultura a otra. Esta variación se debe a la importancia y el significado que se le atribuye a cada uno de los sentidos y determina lo que es o no una discapacidad. En relación a ello es importante pensar los significados atribuidos a la discapacidad visual en un momento sociohistórico determinado, por ejemplo, el lugar de los ciegos en la mitología o en los relatos grecorromanos, y también en la sociedad occidental regida por una supremacía de lo visual.

Las percepciones no son la suma de informaciones sensoriales provenientes del tacto, el olfato, el gusto, la vista o el oído. La percepción se basa en la convergencia entre los sentidos. Las áreas sensoriales del cerebro interactúan entre sí, por lo cual es difícil afirmar que algún estímulo pertenezca exclusivamente a un sentido en particular. De este modo la persona que posee alguna discapacidad, ejerce, estimula, desarrolla otras habilidades que enriquecen su experiencia perceptiva.

La pérdida del oído o la visión implican para el ser humano una transformación de funciones sociales concretas en términos de interacción, percepción y construcción del mundo social exterior. A partir de la pérdida de un “sentido”, el individuo transforma su manera de conocer el mundo exterior, de relacionarse con las formas cotidianas, tanto en su desarrollo social como individual. El mundo se interioriza por otras vías. Un buen ejemplo, lo brinda una de las entrevistadas, M.¹:

El lenguaje oral, el tono de voz, básicamente, es lo que define a una persona. El estado de ánimo, el cómo se encuentra, el cómo te habla, el tiempo que tarda en responderte, en hablarte. El cómo también, si te dedica tiempo, si está apurado, si está agitado... habla mucho de la persona en sí. Noto los estados de

1 M. tiene una disminución visual desde la infancia. Es comunicadora social y locutora. Actualmente se desempeña en el área de marketing de una empresa.

ánimo de una persona justamente por los cambios de voz. Cuando uno está afligido o con tensión tiene tonos más graves o tiende a decaer la voz. (M.)

Es decir que se percibe al otro, sus estados de ánimo, por las modalidades de la voz, por los tiempos y los silencios que dan distintos significados al relato, a la respuesta.

Las personas son actitudes, las películas son discursos, la belleza es contacto, la velocidad es ruido, el sonido de los objetos determina su distancia, la cocina es olfato; estas y muchas otras formas son las que determinan la manera en que se interpreta el mundo. (Quintero Marín, 2014, p. 35)

En este complejo mundo de las personas con discapacidad visual, es preciso tener presente la diferencia entre la ceguera congénita y la ceguera adquirida. Los primeros son quienes nacieron ciegos o perdieron la visión en posparto, lo que implica que no han tenido experiencias visuales significativas en ningún momento de su vida. Cuando a mayor edad se adquiere la ceguera, menor será el distanciamiento en relación con las personas sin discapacidad visual. En relación a este punto, la Directora del Instituto Helen Keller, Nora Fuentes,² explica:

La diferencia es, primero, en la aceptación de la discapacidad. El pequeño que nace ciego, que se construye como persona, que se subjetiva como persona con ceguera no conoce otra cosa, ese es su mundo y su percepción. En cambio, el niño que tiene una enfermedad o por accidente –que son las cegueras traumáticas– de un día al otro queda ciego, o una enfermedad que lo deja con la ceguera, la verdad que tiene que trabajar mucho el tema de la aceptación de eso distinto que le toca vivir. En cuanto al aprendizaje o al conocimiento, le sirve todo lo que adquirió cuando veía para enriquecer su percepción.

M., desde su experiencia, afirma:

Reconstruyo mis recuerdos mediante el olfato; el instinto olfativo es el que más a flor de piel tengo. Recuerdo que podía hacer algunas cosas, que veía llegar a mi mamá cuando me buscaba a un cumpleaños, que jugábamos a la pelota y esas cosas que hoy no puedo hacer. Las imágenes mentales, así como

2 Nora Fuentes es profesora y directora del Instituto Helen Keller. Se especializa en la formación de niños con ceguera y baja visión en esa institución, la cual depende del Ministerio de Educación de la provincia de Córdoba, Argentina; y cuya comunidad educativa está comprometida en la formación integral de niños y jóvenes con discapacidad visual.

las personas y los objetos que veo o que no veo, o veo borrosos, los reconstruyo con la intuición. Yo veo borroso, por ejemplo, sobreentendiendo que acá donde termina la línea negra es el fin del monitor y que lo blanco es la pared, y la sombra entiendo que termina el escritorio; pero si no estuviera, capaz que se me confunde con el piso, que es del mismo color.

En las personas con ceguera las partes visuales del cerebro permanecen, pero con actividades y funciones nuevas. Con la reasignación de partes de la corteza visual, el oído, el tacto y sus demás sentidos pueden potenciarse de formas que una persona que ve no puede imaginar. Al perder la vista, muchos no sólo no pierden sus recuerdos de imágenes visuales, sino que incluso fabrican imágenes mentales de lo que les rodea (Rodríguez Díaz, 2013). J.³ explica desde sus vivencias:

Construyo los recuerdos basándome en sentimientos, en experiencias vividas, en sabores, en olores, en audiciones, en experiencias a nivel táctil. Por ejemplo, las experiencias sensorio-perceptivas, experiencias corporales, básicamente con todos los sentidos que tengo menos el de la visión. (J.)

Completando esta idea, el neurólogo y escritor británico Oliver Sacks (2009) afirma que algunas áreas del cerebro se activan o inhiben en función de las circunstancias y de su propia dinámica, y eso determina la aparición de habilidades extraordinarias (musicales, memorísticas, visuales lingüísticas).

Cuando un sentido se altera también lo hace el modo en que el mundo exterior nos significa. En la investigación realizada por Ricardo Quintero Marín sobre la transformación y percepción del mundo social en personas en situación de discapacidad visual médica, se explica: “la diferenciación entre comprender un contexto o un espacio en específico no difiere en cuanto a sentidos o discapacidad visual, todo lo contrario”. Y agrega que las personas consultadas con discapacidad visual, llegaron a coincidir (con personas sin discapacidad visual) en muchos elementos descriptivos (desde movilidad peatonal, espacialidad, orientación, etc.) pero con elementos desapercibidos para las personas videntes, como ritmos y velocidades. (Quintero Marín, 2014, p. 34)

3 J. es ciego de nacimiento. Es licenciado en psicología y profesor, músico, voluntario en la fundación Por Igual Más, consultor en nuevas tecnologías y docente de informática para estudiantes con discapacidad visual.

En relación a ello, M. detalla:

La mayoría de los lugares tienen zócalos y esos zócalos te ayudan a delimitar el espacio físico. Las personas con baja visión solemos necesitar de límites, de bordes que nos indiquen desde dónde hasta dónde. Uno sabiendo que hay marcos, sabe desde dónde hasta dónde hay lugar. Hay un marco, el problema es cuando no están delimitados, por ejemplo, cuando el piso es blanco y la pared también.

La directora Nora Fuentes añade:

La construcción de las representaciones se basa en lo multisensorial, usando todos los otros sentidos. Fuertemente el tacto, el oído, pero también el gusto y el olfato. En todo aquello que es imperceptible para nosotros porque no lo usamos, para ellos tiene un gran significado; y el pequeño que tiene una baja visión, también usa esa visión, por más que sea disminuida o que sea poquita también la va usando. La representación se hace con todos los otros sentidos que tiene; se hace una integración multisensorial.

Es decir que las respuestas sensoriales de los demás sentidos, exceptuando la vista, de una situación o momento en concreto posibilita la generación de una visión imaginaria, donde la función de la imaginación es conectar las partes constitutivas del proceso mental y las representaciones del mundo social. Quintero Marín afirma que las personas ciegas,

... utilizan una visión imaginaria, una visión de pensamiento, de construcción, sustentada en las respuestas no quiméricas de todas las formas de percepción habilitadas, que define a grosso modo una 'lógica visual'. El sujeto en cuestión se reafirma a partir de sus nuevas concepciones de mundo, tal vez no nuevas, instauradas socialmente, pero que le significan una visión alterna. (Quintero Marín, 2014, p. 36).

En el caso de las personas con disminución visual, M. explica desde su experiencia que ella se maneja con la imaginación y la deducción. "A la noche las sombras generan incertidumbre e incomodidad, porque hacen pensar que hay un borde, una rama y no está".

Pero pese a incertidumbres, a pensamientos equívocos, las personas con discapacidad visual, al igual que cualquier persona sin discapacidad

visual, tienen la capacidad de concebir el espacio público y sus interacciones cotidianas y de reconocer a otros. J. explica que la propiocepción es la distancia de una parte del cuerpo a otra parte del cuerpo. Y afirma que es importantísima para realizar movimientos y para reconocer a una persona.

Teniendo en cuenta lo expresado hasta aquí, aparece como fundamental conocer la estructura social y cultural de los individuos con discapacidad visual para entender sus representaciones mentales, dado que impregnan la interpretación del mundo interior. Como ya se mencionó, las personas con discapacidad visual reconocen espacios y a otros u otras. Según Quintero Marín, este reconocimiento tiene:

... un valor agregado intrínseco a la misma situación de discapacidad, el cual radica en una interacción muchísimo más directa con su entorno y con sus agentes; en pocas palabras, están en contacto directo con todo aquello que les signifique un elemento o sujeto exterior. (Quintero Marín, 2014, p. 44).

En las imágenes mentales, me parece muy importante la orientación espacial: tener idea de la lateralidad, por ejemplo, cuando es izquierda o derecha. Entonces, se te crea una imagen mental de algo que está a la derecha, de algo que está a la izquierda. De un objeto, por ejemplo, arriba, a la izquierda del teclado, está la tecla escape. (J.)

El mundo exterior no cambia, lo diferente son las maneras de contacto entre el individuo y el exterior.

El oído se convierte en el que define las direcciones de los sonidos, de ubicación; el cuerpo entra en un estímulo constante permeado por cambios ambientales, en olores, en temperatura, en sonidos; ya no es día y noche sino ruidos y silencios. (Quintero Marín, 2014, p. 19)

En las entrevistas realizadas, la profesora del Instituto Hellen Keller, Alejandra Ulloa explica:

No puede faltar lo concreto, es imprescindible, porque la manera en que ellos van a formar una imagen mental es conociéndolo de todas las formas, tocándolo, percibiéndolo, experimentándolo, oliéndolo, usando todos los sentidos. A un ciego podemos contarles y queda sólo en palabras, vos tenés que llevarlo a la experiencia y a lo más cercano a lo real.

En función de su experiencia, J. explica: “Yo lo que más hago con las imágenes mentales es profundizar lo que es la audición, la experiencia táctil y olfativa, básicamente, porque en cuanto a las otras estoy como en desarrollo de eso”.

La capacidad para reconocer un objeto y sus características por medio de la exploración táctil, sin el auxilio de otros sentidos, se denomina estereognosia. Este concepto es muy importante para entender la percepción de la belleza en las personas con discapacidad visual.

La belleza se percibe como simetría, armonía entre las formas y contornos en general; es apreciada mediante la estereognosia fuertemente desarrollada por las personas no videntes, que, mediante el tacto, generan una representación mental de un objeto o sujeto concreto. Cambia la manera de ver un objeto, entendiéndolo desde sus partes constitutivas y sus rasgos más detallados, donde el tamaño y composición brindan una imagen delimitada, donde la imaginación y la experiencia de vida entran a configurar y a moldear una representación más exacta de dicho objeto o sujeto. (Quintero Martín, 2014, 42)

Las imágenes mentales de los objetos elaboradas mediante experiencias sensoriales permiten a las personas ciegas realizar asociaciones entre los objetos experimentados y los descritos verbalmente. Al escuchar la descripción de una persona o un objeto, las personas con discapacidad visual realizan asociaciones con personas u objetos ya conocidos sensorialmente y pueden hacerse una imagen mental de lo que se relata. De esta forma es posible la representación de la belleza y la fealdad, por relación y asociación entre lo conocido y lo relatado. Sin embargo, la directora Nora Fuentes, sostiene:

La belleza es un concepto muy personal, particular, la belleza la construye cada uno. También ellos construyen la belleza. A lo mejor para ellos bello es venir un día a la escuela y estar en el patio y para el resto de los niños ir a la escuela es lo peor que les puede pasar. La belleza no es uno de los valores que yo escuche que están continuamente en los chicos, no es lo común. Algo lindo es más relacionado a la acción que a lo estético, digamos. Nosotros tenemos un estándar de lo que es la belleza y va muy unido a la visión. Si ellos no tienen la visión buscan otro tipo de cuestiones que lo provoquen. A lo mejor no es la belleza y es la bondad otro valor. Va unido siempre la belleza

con la juventud, la belleza con la bondad. Vos sos muy buena entonces sos muy joven, estoy hablando de niños.

Retomando las posibilidades de percepción a través del tacto, la lectura táctil es otra puerta de acceso al conocimiento. En relación a lectura braille, la profesora Alejandra Ulloa explica:

Por lo general, con los dedos índices van buscando hasta llegar a lo que vos necesitás. Todo esto es un entrenamiento, un aprestamiento hasta que tarde o temprano llegan a leer en braille. Se está haciendo toda una habilitación para que estos deditos puedan leer este puntito que es el braille. El índice es el dedo lector. El dedo de la izquierda va marcando dónde está el renglón; leo con el derecho.

Para las personas con discapacidad visual, la visión es en sí la reconstrucción del mundo a partir de fragmentos. Armar el todo a partir de las partes, teniendo en cuenta que

... ese todo sólo responde a una muestra significativa de la realidad, cuya complementación se da por la significación de otros sentidos. Conocen el mundo a partir del tacto y el oído, mezclando percepciones que darían paso a la creación de una idea o representación estricta de un objeto contundente o de un fenómeno social latente. (Quintero Marín, 2014, p. 21).

Dado que la construcción de las representaciones se basa en los otros sentidos, Nora Fuentes sostiene:

La estimulación tiene que ser multisensorial, tienen que entrar en juego todos los sentidos, partiendo del conocimiento del material real, del elemento real que quiero que ellos aprendan. Para conocer una naranja, teóricamente, las personas que vemos no necesitamos tocarla, a lo mejor nunca en la vida tocamos una naranja, pero podemos dar cuenta de cómo es una naranja, de haberla visto en las imágenes. El niño ciego necesita tocarla, necesita olerla, necesita probarla, compararla, saber de dónde sale la naranja; si se compra en la verdulería, de dónde sale antes.

En relación a esto, J. explica:

Por ejemplo, si decimos una manzana, ¿cuál es la imagen mental que tengo de una manzana? No es una esfera, para mí resulta difícil describirla, yo prefiero

decir manzana. Y me acuerdo de su olor, me acuerdo de su forma. No encuentro las palabras para decirlo, pero tengo la experiencia táctil, el recuerdo táctil de haber tocado manzanas: que tiene el centro con el palito y el olor que tiene, la forma que tiene. Un objeto, una pelota, toda redonda como con gajitos de diferentes tamaños, de diferente dureza, de diferente forma también hay. Las de rugby son perfectamente ovaladas casi con puntas en los extremos. A veces tienen algo escrito en el medio, en alguna parte, el escrito de alguna marca, algo así en relieve, pero no muy legible con los dedos. A veces son texturadas esas pelotas.

Es preciso tener presente que las percepciones sensoriales tienen estrecha relación con el lenguaje. Sin embargo, la lengua tiene dificultades para traducir en palabras una experiencia: ¿con qué palabras nos referimos al sabor de una comida, a una sensación de dolor, al calor de un abrazo? Estas experiencias requieren recurrir a metáforas y comparaciones y llevan al individuo a un esfuerzo de la imaginación (Le Bretón, 2007).

En relación a las representaciones abstractas, J. aclara:

Siento que tengo dificultades en lo que son las convenciones creadas por el hombre en cuanto a las imágenes mentales; por ejemplo, a las nubes las representan como círculos, semicírculos, una cosa así y para mí sería como aprender y memorizar eso, para mí es como ciencia ficción.

La percepción es entonces multisensorial. Todos los sentidos convergen en la experiencia. Esa percepción además no es sólo fisiológica, sino que es cultural, social y está teñida con la historia personal de cada individuo.

Las personas con discapacidad visual miran con los otros sentidos, es decir, construyen desde la experimentación táctil, olfativa, auditiva y gustativa una imagen del objeto, del espacio, de las personas, los lugares. Ante la disminución o pérdida de la visión, lo que cambia es la manera en que el mundo exterior significa. Los elementos que permiten reconocer personas, lugares, objetos son diferentes, e incluso pueden pasar desapercibidos para personas sin discapacidad visual.

Capítulo 3

El lenguaje cinematográfico y la audiodescripción

CECILIA VALLES ♦

PABLO ÁLVAREZ EBERHARDT

La obra de teatro, la televisión o el cine comparten un lenguaje audiovisual no tan diferente, pero con características distintivas en cada caso. Por la orientación y características de nuestro tema de investigación – la realización de audiodescripciones – podemos abocarnos a cualquiera de los tres, pero haremos centro en el cine.

La imagen que nos ofrece el cine está compuesta por un código visual y uno auditivo, pero además está atravesada por un complejo entramado de otros códigos cinematográficos: fotografía, ángulos, iluminación, planos, encuadres, montaje, color e interpretación, que aportan distintos matices al sentido. Al respecto, Elisa Perego (2015) indica que el lenguaje cinematográfico es:

[El conjunto de] los sistemas, métodos o convenciones aceptados a través de los cuales la historia de una película llega a la audiencia. [...] Este] lenguaje es flexible y se basa en la calidad, forma y combinación de planos más o menos convencionales. Sirve para comunicarse con el público, orientar sus expectativas, moldear sus emociones, etc. (Perego, 2015, p. 30)

Ejemplificando lo que acabamos de formular, en la película *La ballena*, la poca iluminación del único lugar donde transcurre la acción refuerza lo lúgubre, lo dramático de la historia. Si este espacio hubiese sido luminoso, no hubiera reflejado tan certeramente el sentido de la historia.

Otro ejemplo es el de la película *Todo en todas partes al mismo tiempo*, gracias al montaje, nos cuenta una historia en distintos espacios y tiempos al mismo tiempo.

En *La chica danesa*, un acercamiento de cámara lento a la mano del protagonista que acaricia la tela de un vestido, que apoya sobre su cuerpo e inmediatamente se desliza a su rostro, que se mira con una sonrisa de sorpresa, como por primera vez, enfrenta al espectador al incipiente descubrimiento del protagonista sobre su sexualidad pero, a la vez, en esa falta de prisa la cámara recrea una imagen de gran belleza. Los directores saben cómo utilizar cada uno de estos códigos, qué es lo que les otorga la diferencia de estilo entre uno y otro.

Por ejemplo, en las películas de Bergman el ralentizado sobre personas y paisajes es su especial forma de contar la historia, y así le otorga a la película un valor estético que hace que el espectador exclame: “¡qué belleza!” Mientras, en las películas de Tarantino –*Pulp fiction* por ejemplo– las secuencias del montaje logran que el espectador diga: “¡qué buen cine!”.

Más allá de las acciones, la violencia se representa de forma distinta según el estilo del director. En *El padrino* de Coppola el encuadre en primer plano de Marlon Brandon, que personifica al capo mafioso, es frecuente y siempre se lo muestra con una frialdad infranqueable. Si bien no es el acercamiento lo que define al personaje, lo acentúa.

En *Caracortada*, de Brian de Palma, sin insistir en acercamientos, la cámara resalta la violencia del personaje en planos generales donde lo muestra en sus acciones violentas.

El audiodescritor necesita entender ese lenguaje cinematográfico del que someramente hemos hablado, porque va a traducirlo en palabras. Con conocimientos de este lenguaje, que conforma lo que llamamos *texto de origen*, estará más cerca de generar productos que verdaderamente incluyan a la persona con discapacidad visual como espectador y público del cine.

Por todo lo expuesto, creemos que conocer detalles del lenguaje cinematográfico brindará información importante al audiodescritor. Deseamos que luego de repasar juntos estas categorías y características

que seleccionamos, tengan elementos que permitan una mirada más atenta de las creaciones audiovisuales.

A grandes rasgos, el lenguaje cinematográfico puede dividirse en:

- ◇ el código visual
- ◇ el código sintáctico o del montaje
- ◇ el código sonoro.

A continuación desarrollaremos algunos aspectos importantes del código visual y sintáctico o de montaje.

Código visual

Francesco Casetti y Federico Di Chio (2007), refiriéndose a cómo analizar un film, hacen foco en los códigos de composición fotográfica, entre los que se encuentran la perspectiva, el encuadre, la iluminación, el blanco y negro y el color.

Filmar un objeto quiere decir destacarlo de su contexto, recortarlo del continuum del que forma parte. Establecer los márgenes del cuadro generando *el encuadre*, una pluralidad de recortes de la realidad de acuerdo a la intención que tengamos. Por ejemplo, un marco pequeño sería el espejo de un automóvil o las ventanas, entre otros elementos.

Existen distintos modos de filmación, que tienen el propósito de decidir desde qué punto mirar un objeto y hacerlo mirar. En este sentido la escala de los campos y de los planos dan cuenta de la cantidad del espacio representado y la distancia de los objetos filmados. Por ejemplo, cuando se realiza un primer plano, es decir, un encuadre cercano al personaje, concentrado sobre el rostro, con el contorno del cuello y de la espalda; o un primerísimo primer plano: un encuadre muy cercano, concentrado sobre la boca y los ojos, se puede querer hacer énfasis sobre los gestos y las emociones de un personaje. Así también, el plano detalle –que implica un acercamiento concreto a un objeto o un cuerpo– denota la importancia que representa en la escena.

También los grados de angulación están cargados de sentido y de intención de generar determinados efectos en el receptor. Un ejemplo claro es el encuadre desde arriba o picado, que se obtiene situando la cámara por arriba del objeto filmado, de esta forma se transmite

debilidad, impotencia, mezquindad o timidez. Por su parte el encuadre desde abajo o contrapicado, que se obtiene emplazando la cámara por debajo del objeto filmado, pone de relieve la majestuosidad de un personaje o su soberbia.

Estos aparentemente simples detalles o marcas del estilo del relato no son tan simples ni desnudos de intencionalidad, más bien todo lo contrario. ¿Se imaginan una película de superhéroes sin el típico plano contrapicado para potenciar la fuerza y la bondad de personajes como Batman o Superman?

Hablemos ahora del uso de la luz y sus particularidades. La iluminación, si es neutra, hace reconocibles los objetos encuadrados y genera resultados realistas. En cambio, si es subrayada puede alterar los contornos de los objetos encuadrados y da resultados antinaturalistas, generando sensaciones de onirismo, angustia, ternura o dureza en las imágenes.

Las películas sobre alienígenas o extraterrestres suelen utilizar este exceso de luz blanca para generar contornos difusos antinaturalistas. A su vez, no hay nada más clásico que mostrar el cielo, el paraíso o un sueño agradable con mucha luz blanca.

En cuanto al color que se le suele dar a las imágenes, tiene diferentes connotaciones: *verde*, relaja; *azul*, tranquiliza; *rojo*, excita o moviliza. Puede haber tonalidades calientes, frías, pastel. Además de las referencias ideológicas: rojo-progreso, negro-reacción. Es factible encontrar estos colores como elementos de transición entre las tomas o secuencias y también en los fundidos que habitualmente se usan como elementos de transición en las películas.

¿Se imaginan *La lista de Schindler* sin la niña del tapado de color rojo? Obviamente se usó para destacar a esa niña del resto. Ustedes, como audiodescriptores ¿obviarían ese detalle o el de indicarle al espectador con discapacidad visual que la película está filmada en blanco y negro?

Las imágenes en blanco y negro representan la realidad opuesta al sueño, el pasado opuesto al presente. O tal vez se busca no generar demasiado impacto emocional, como podría producir una escena de crimen en color. Volviendo a *La lista de Schindler*, se consultó a su director Steven Spielberg sobre por qué decidió que la película sea en blanco y negro, y él expresó que buscaba que fuese muy parecida a un documental, que la audiencia sintiera que lo que estaba viendo era real y no un acto ensayado.

Siguiendo con el código visual, es importante mencionar la movilidad en la imagen de la realidad filmada. Existen dos tipos de movimientos: el de la realidad representada, que incluye todos los objetos que están frente a la cámara, y el de la imagen a través del desplazamiento de la cámara. Adoptar un punto de vista móvil sobre los objetos, quizá para acompañar su movimiento, provoca siempre una sensación de intensa participación, y por ello una idea de subjetividad, de perfección de la mirada.

Entre los movimientos se encuentra la panorámica, mediante la cual la cámara se mueve sobre su propio eje en sentido vertical, horizontal u oblicuo. El *travelling*, que consiste en movimientos en plano frontal, para impulsarse en profundidad e incluso para moverse transversalmente por el decorado; a diferencia del zoom, en el que el cambio es sólo aparente.

Estos movimientos pueden tener algunas intenciones: la simple descripción de un ambiente pasando revista a los objetos y las personas (panorámica), o la acentuación del carácter subjetivo de la mirada (*travelling*).

Otros componentes que el audiodescriptor debe tener en cuenta son los códigos gráficos: estos son todos los géneros de escritura que están presentes en un film. Los didascálicos integran todo lo que presentan las imágenes; se perciben sobre todo en el cine mudo, donde se observan los intertítulos o subtítulos de los diálogos; o las características de los personajes, por ejemplo: “chica dulce e ingenua”. También se emplean para pasar de una a otra imagen: “dos años después”, “en otro lugar de la ciudad”. Además, podemos ubicar los subtítulos que se encuentran impresos sobre la imagen para traducir el idioma o hacer accesible la película a personas con discapacidad auditiva. Tampoco se pueden olvidar los títulos al principio y al final del film, o los llamados créditos, donde se mencionan los nombres de quienes participaron en la producción.

Al audiodescribir también son importantes los textos, que son los índices gráficos pertenecientes a la realidad que el film reproduce fotografiándolos. Los diegéticos pertenecen al plano de la historia –el nombre de una tienda, el título de un libro en manos de un personaje, el cartel con el nombre de una ciudad–. Por su parte, los no diegéticos son extraños al mundo narrado. Y algo muy atractivo es el tratamiento gráfico de los títulos, los estilísticos y figurativos, que poseen caracteres que, por su forma, remiten a la época en que está ambientada la historia: por ejemplo, un título escrito con estilo gótico.

Por su parte, en los códigos connotativos: el tamaño variable de las letras, la posibilidad de animarlas y de hacerlas actuar, ornamentos o adornos, subrayan estados de ánimo o de crear atmósferas. Un ejemplo es el logo de las películas de Pixar, en la cual la letra I, transformada en lámpara, se mueve dando brinco de una forma divertida.

Códigos de montaje

Existen otros tipos de códigos en la realización de un film, de gran utilidad para comprender el sentido de la película. Nos referimos a los sintácticos o de montaje. El montaje es el principio que regula la organización de los elementos filmicos visuales y sonoros, o su conjunto, yuxtaponiéndolos, encadenándolos, regulando su duración. Este asegura las relaciones formales entre los elementos que une, a través de sus formas más relevantes:

- ◊ el *plano-secuencia* consiste, como su nombre indica, en un plano que abarca una secuencia completa. Esto quiere decir que una secuencia completa del guion se rodará en un solo plano y no habrá un montaje de varios planos, como suele ser habitual. Este puede ser fijo o puede incluir movimientos de cámara.
- ◊ el *decoupage* –que significa recorte– asocia una serie de imágenes diferentes, cada una subraya un aspecto. El resultado es la formación de una unidad que reposa en la capacidad de amalgamar los elementos.
- ◊ y el *montaje* o *montaje-rey* consiste en una asociación de imágenes que no presentan un nexo directo entre sí, pero que lo alcanzan por ser vecinas: por ejemplo, bueyes en el matadero y, al lado, obreros trabajando, como símbolo de la situación laboral de estos últimos.

Acercamiento a los géneros cinematográficos

El lenguaje cinematográfico crea y a la vez es creado por la influencia que tienen en él los géneros cinematográficos. Se puede decir –generalizando y siendo obviamente injustos con las excepciones– que estos géneros poseen características que les son propias y que no pueden ser desconocidas por un audiodescriptor.

En la siguiente tabla sintetizamos rasgos de los principales géneros que guiarán el análisis que haga el audiodescriptor del texto de origen.

TABLA 1. Rasgos de géneros cinematográficos.

COLOR	PLANOS	MONTAJE	MÚSICA
COMEDIA			
Priman los colores para aportar realidad y vivacidad a las escenas.	Preponderancia de planos convencionales.	Generalmente la historia es contada de manera lineal y temporal.	Sirve para aportar dinámica y contextualizar la historia narrada. Resaltar estados de ánimo de los protagonistas.
DRAMA			
Es muy habitual el uso de una amplia gama de colores donde se incluyen los pasteles y también el blanco y negro.	Preponderancia de planos convencionales. En caso de usarse picados o contrapicados buscan un aporte de sentido.	Generalmente la historia es contada de manera lineal y temporal.	Aporta dinámica y contextualiza la historia narrada. Resalta estados de ánimo de los protagonistas.
ACCIÓN			
Priman los colores para aportar realidad y vivacidad a las escenas. También puede haber presencia de blancos y negros.	Se utilizan planos no convencionales para generar sorpresa y tensión en el espectador.	La historia es contada de manera lineal y temporal. Pueden usar el efecto de flashback.	Aporta dinámica y contextualiza la historia narrada. Resalta estados de ánimo de los protagonistas.
TERROR			
Es habitual el uso del blanco y negro para generar angustia, incomodidad y suspenso.	Se utilizan planos no convencionales para generar sorpresa y tensión en el espectador.	La historia es contada de manera lineal y temporal. Pueden usar el efecto de flashback.	La música y los sonidos son necesarios para crear las emociones que se pretenden generar. Los tonos agudos y excesivamente graves son muy frecuentes por ser más incómodos buscando generar miedo, tensión, etc.

DOCUMENTAL - BIOGRÁFICO			
Priman los colores para aportar realidad y vivacidad a las escenas. Aunque hay casos en los que se usa de manera intencionada el blanco y negro.	Preponderancia de planos convencionales en caso de usarse picados o contrapicados buscan un aporte de sentido.	Generalmente la historia es contada de manera lineal y temporal.	Aporta dinámica y contextualiza la historia narrada. Además, aporta ritmo.

Elaboración propia.

Películas referidas

La ballena (2022). Dirección: Darren Aronofsky.

Todo en todas partes al mismo tiempo (2022). Dirección: Daniel Kwan, Daniel Scheinert.

La chica danesa (1987). Dirección: Nicholas Ray.

Pulp Fiction (1994). Dirección: Quentin Tarantino.

El padrino (1972). Dirección: Francis Ford Coppola.

Scarface (1983). Dirección: Brian De Palma.

La lista de Schindler (1993). Dirección: Steven Spielberg.

Capítulo 4

La audiodescripción en cuanto manifestación del lenguaje humano

ROXANA SINGER

En cuanto manifestación del lenguaje humano, la audiodescripción es – ante todo – una práctica social, una forma particular de acción discursiva, articulada a partir de un uso lingüístico contextualizado. Ella es parte constituyente y a la vez instrumento articulador de la vida de un cierto colectivo de nuestra sociedad.

Desde el punto de vista discursivo, audiodescribir consiste en crear piezas textuales orientadas hacia un fin determinado con alta dependencia del contexto. Las formas lingüísticas se actualizan para llevar a cabo una singular intención comunicativa de *representación del mundo*.

En cuanto práctica social discursiva, la audiodescripción se presenta como discurso complejo y heterogéneo. Complejo, en cuanto constituye la traducción entre dos universos semióticos – imagen / palabra – y heterogéneo, porque constituye una acción regulada por normas y principios de carácter textual y sociocultural que orientan a los audiodescriptores en su tarea de construir piezas textuales coherentes y apropiadas para la particular situación de comunicación. Esta circunstancia implica tener en cuenta las personas a quienes van dirigidas esas formas y las intenciones,

metas y finalidades concretas de cada situación. Como miembros de grupos socioculturales, los usuarios de las audiodescripciones se encuentran involucrados en una compleja relación de poder y de solidaridad que configura las relaciones sociales siempre en tensión entre la igualdad, la desigualdad, la identidad y la diferencia.

La reflexión sobre la audiodescripción, como todo estudio discursivo, implica tomar como objeto de análisis datos empíricos. Esta tiene lugar en un contexto singular, se constituye en parte de dicho contexto y, a su vez, crea contexto.

Reflexionar sobre ello nos lleva a detenernos sobre el particular marco de la interacción. El análisis lingüístico de la audiodescripción, en cuanto práctica sociocultural, se orienta hacia la comprensión de esta particular acción discursiva en la que los usos lingüísticos se imbrican con otras actividades a las que ella se encuentra supeditada: los tiempos / silencios de la actividad audiovisual.

La audiodescripción – traducción intersemiótica o transmutación –, como todo proceso de traducción, puede definirse como “la re-enunciación de un texto” (Hurtado Albir, 2001). Resulta interesante, entonces, detenernos un momento en el concepto de *enunciación* tal como ha sido definido por Émile Benveniste (1970), para luego proyectarlo a nuestro objeto de investigación.

En su interesante artículo publicado en los años setenta en la revista *Langages*, Benveniste nos señala que “por enunciación entendemos la puesta en funcionamiento de la lengua por un acto individual de utilización”. Y nos advierte sobre que “la condición específica de la enunciación” es “el acto de producir un enunciado” y no “lo enunciado”, lo que constituye su objeto, su centro de interés. Y continúa: “el centro de interés está puesto en el locutor que pone en movimiento la lengua por su propia cuenta, toma la lengua como su instrumento y se proyecta en lo que será su enunciado”.

Esta teoría nos propone una interesante estructura de análisis: el acto mismo de la enunciación – en nuestro caso, la audiodescripción –, las situaciones en que se lleva a cabo – en nuestro caso nos ocupamos únicamente de audiodescripciones de piezas audiovisuales – y los instrumentos mediante los cuales ocurre.

La teoría de la enunciación nos permite reflexionar sobre la puesta en funcionamiento de todos los elementos que conforman la

audiodescripción, resultante de un cierto y particular mecanismo de producción. Se trata de evaluar cómo *se genera* sentido a partir de la singular interacción de dos sistemas semióticos: audiovisual y sonoro. Es justamente este proceso de *generación de significado* lo que pivotea la reflexión de Benveniste.

Resulta interesante ubicar a la audiodescripción en el cuadro formal de su realización. La evaluaremos desde el horizonte de esta teoría, en cuanto re-enunciación de un texto audiovisual como texto sonoro, en cuanto “acto de re-generación de sentido” en una cierta y determinada situación, un cierto espacio / tiempo, y “los instrumentos por medio de los cuales el audiodescriptor decide realizar su acción discursiva”.

Un aspecto importante de la teoría: introduce al locutor –en nuestro caso, el audiodescriptor– como actor social responsable de producir un enunciado –la audiodescripción–. Tal como sostiene el autor, la enunciación puede definirse como un proceso de apropiación. En esta instancia el emisor –el audiodescriptor– se apropia del aparato formal de la lengua y se proyecta en su enunciado según las regulaciones propias de esta singular acción discursiva.

Benveniste sostiene que desde el mismo momento en que asume el rol de emisor construye a su particular destinatario –en nuestro caso, “*el espectador ciego*–. La audiodescripción constituye siempre una alocución, y por lo tanto postula su alocutario; en este caso es un alocutario particular, un alocutario ciego.

Señala también que durante el proceso de la enunciación, esta “apropiación” de la lengua por parte del locutor responde a la necesidad de co-referir de manera idéntica, por medio de su discurso y dentro del marco de un consenso pragmático con su alocutario, creando un contexto de “co-referencia, co-alocución”, particularmente importante en el caso de la audiodescripción. Algo importante: Benveniste señala que en el acto de apropiación de la lengua se introduce al que habla –el audiodescriptor– en su discurso. Según el autor, este es un dato no menor y es constitutivo del proceso de enunciación. La presencia del locutor en su discurso hace que cada instancia de su audiodescripción se convierta en un centro de referencia interna. Esta situación se evidencia en la particular estrategia asumida que pone al audiodescriptor en relación constante y necesaria con su actividad.

Resumiendo: por enunciación entendemos la acción comunicativa generadora de significado. Esta transcurre en un espacio tiempo – ¿la agencia de doblaje? – e interpela ciertos actores sociales: el audiodescriptor y su público. La resultante de esta acción generada por estos actores sociales es la audiodescripción.

En todo enunciado, sea éste de la naturaleza que fuere y de la extensión que fuere, es posible reconocer siempre dos niveles: el del enunciado – lo expresado, la información transmitida, la historia contada – y el de la enunciación, es decir, el proceso subyacente. En toda audiodescripción reconocemos ambos: el nivel del enunciado y el nivel de la enunciación.

La audiodescripción se reconoce así como la materialidad perceptiva oral, como *ergon*, resultado de una energía generada – por ciertos actores sociales, los audiodescriptores – en situación de enunciación.

Importante: enunciación y enunciado son dos conceptos que se suponen mutuamente. Cada enunciado es la resultante de una enunciación. Y cada enunciación genera un enunciado. En la situación de enunciación se genera la energía que dará como resultado un producto, *ergon*, el enunciado, en nuestro caso la audiodescripción.

Tal como sugiere Amparo Hurtado Albir (2001), deberíamos reflexionar en este momento sobre la audiodescripción en cuanto acto complejo de comunicación que afecta dos espacios comunicativos diferentes: un texto (audio)visual como partida y un texto sonoro como llegada. La singularidad del primero se acentúa si pensamos que *lo que ha de ser traducido* es, en realidad, fragmentos de un texto mayor: los espacios/silencios de una producción audiovisual, es decir, todo aquello que constituye el marco en el que se desarrolla la acción: verdaderos espacios comunicativos que responden y/o representan rasgos, peculiaridades que superan la sola imagen visual.

En este momento, resulta interesante recordar la definición ofrecida por Ladmiral (1979), quien habla de la traducción como metacomunicación que debería garantizar la identidad global a través de la diferencia de sistemas.

El audiodescriptor, como traductor, debe además tener en cuenta que su texto de partida – la producción audiovisual – fue realizado en una particular situación de enunciación, en un contexto sociocultural determinado que condicionó su funcionamiento. Es decir, el audiodescriptor debe

analizar las particulares relaciones que su texto de partida intenta establecer con el contexto de producción y/o de proyección.

La audiodescripción / traducción –en cuanto re-enunciación– va a producirse también en una particular situación de enunciación que condicionará, a su vez, su funcionamiento. Es decir, tiene que concentrarse en las particulares relaciones que su audiodescripción / texto de llegada intenta establecer con el singular colectivo a quien está dirigida.

Entre ambos contextos, el de partida y el de llegada, existen grandes diferencias que el audiodescriptor debe conocer, analizar y resolver. La audiodescripción se presenta como un caso particular de comunicación que se produce particularmente para salvar diferencias y discapacidades y lograr, de este modo, la inclusión de un importante colectivo de personas.

¿Cuáles son los elementos por tener en cuenta en el acto traductor / *audiodescriptor*? En el caso de nuestro objeto de reflexión, pensamos que es primordial el receptor de la audiodescripción. Los estudios traductológicos (históricos y modernos) destacan la importancia de la reflexión sobre “el receptor de la traducción”. Un complejo abanico de actores sociales interviene en el proceso traductor:

- ◊ el emisor y los receptores del texto original. En nuestro caso, los directores / productores del film audiovisual y su público.
- ◊ el emisor y los receptores del texto traducido. En nuestro caso, el audiodescriptor y sus destinatarios, el colectivo de personas con discapacidad visual.

Los actores involucrados en el texto de partida (el film) efectúan una “oferta comunicativa” a un abanico complejo de receptores. Los involucrados en el texto de llegada (la audiodescripción) efectúan, a su vez, una singular “oferta comunicativa” al colectivo de personas con discapacidad visual. Singular oferta comunicativa porque se trata de microtextos insertos en los espacios –silencio– distribuidos a lo largo del film. Microtextos que, a su vez, tienen que lograr una coherencia con la película y con sus propios textos a fin de alcanzar una cohesión y coherencia global. En todo este proceso intervienen múltiples factores que complejizan la situación y que el audiodescriptor debe atender y superar.

Resulta interesante recordar lo propuesto por Nord (2008) respecto de la singular participación del traductor –en nuestro caso, el

audiodescriptor – en cuanto participante adicional, involucrado en el proceso de traducción pero no incluido en el colectivo de destinatarios genuinos de la producción audiovisual. Lo que implica un desfase entre el emisor genuino del texto audiovisual –quien lo genera con la intención de transmitir un determinado mensaje– y el traductor, responsable de las elecciones lingüísticas de su audiodescripción. Con las dificultades y responsabilidades que la situación implica.

Otro aspecto muy importante para tener en cuenta en el proceso audiodescriptor –considerando los parámetros socioculturales y económicos que intervienen en este singular proceso– es la naturaleza socioeconómica de lo que se denomina “el encargo de traducción”. Surge así un importante actor social en el campo enunciativo: el iniciador de la actividad, la persona que realiza el encargo de la audiodescripción con fines precisos y determinados.

Deberíamos, en este momento, abordar la cuestión de *la descripción*: ¿qué se describe? ¿Cómo se describe en el contexto de las audiodescripciones? Desde el horizonte de la teoría de la traducción, definimos la audiodescripción como la re-enunciación de un texto, lo que involucra dos sistemas semióticos. En nuestro caso particular, se trata de traducir un texto audiovisual a un texto puramente auditivo.

Fundamentaremos nuestra reflexión en el concepto desarrollado por Lorenzo Vilchez (2002), quien evocando las modernas teorías del lenguaje nos recuerda que “la imagen es un texto”. Se trata –en nuestro caso– de interpretar el audiovisual por audiodescribir como un enunciado textual, resultado de un conjunto complejo de procedimientos que lo transforman en un continuo discursivo, es decir, una representación semántico-sintáctica.

El audiodescriptor deberá internarse en la complejidad textual del film objeto de su traducción, considerándolo no como el resultado de una suma de fenómenos –secuencias– independientes, sino como una unidad, un todo coherente. Vilchez sostiene que “la coherencia de una producción audiovisual es un principio de identificación semántica (qué se ve) que se revela en función de la distribución coordinada de la información visual a nivel de la expresión” (2002, p. 22). Y que acceder a dicha coherencia textual audiovisual sólo se logra por una aguda competencia del lector, en nuestro caso, el audiodescriptor.

El traductor-audiodescriptor debe conocer que las nociones de secuencialidad y temporalidad constituyen las bases de la producción audiovisual. Todo film es *un enunciado* constituido por un número determinado de secuencias, una compleja *macroestructura* compuesta, a su vez, por microestructuras, tales como:

- a. un texto visual complejo formado por imágenes fotográficas animadas o móviles y múltiples (o sea susceptible de diversas lecturas);
- b. un texto gráfico correspondiente a manifestaciones escritas que aparecen en la pantalla;
- c. sonidos, sonido verbal y ruidos sonoros.

Como vemos, los diferentes niveles de expresión que atraviesan el texto filmico dan cuenta de la heterogeneidad de la producción audiovisual y nos dificultan teorizar sobre el carácter normativo de la audiodescripción.

Vilchez (op.cit. p.76) se pregunta en qué medida es posible teorizar sobre el concepto de texto visual para traducirlo al campo de la lengua natural. Para dar respuesta cita a Metz, quien ante las dificultades planteadas habla de secuencias aceptables para un cierto contexto. Lo que resulta particularmente importante en el contexto de la audiodescripción. Además, analiza la secuencialidad como base de la coherencia de una producción audiovisual. Según el autor, esta reside en la articulación de plano por plano. En el nivel pragmático de la percepción del espectador la unidad detectada es la secuencia.

- a. La sustancia de la expresión cinematográfica puede estar actualizada por diversas materias de expresión específicas, principalmente auditivas y visuales. El objetivo de la audiodescripción consiste en “traducir” las secuencias visuales en secuencias auditivas.
- b. La forma de la expresión corresponde a los elementos figurativos que el cine impone. Entre ellos: el encuadre. Las imágenes se desarrollan en un marco o cuadro, un espacio ocupado por ciertas figuras. El marco puede estar fijo o movilizado, o bien ambos alternativamente. Las figuras pueden estar fijas en el cuadro o animadas de ciertos movimientos. El encuadre aparece como un elemento importante para tener en cuenta a fin de lograr la coherencia textual.
- c. Combinatorio de planos: las imágenes filmicas pueden superponerse en el espacio y el tiempo o sucederse como eslabones, encadenándose

en un orden lineal determinado. Las definiciones de la imagen fílmica o televisiva están íntimamente relacionadas con su función expresiva o comunicativa, de tal modo que éstas son un punto de vista metodológico que facilita la competencia de actuación por parte del espectador. ¿Cómo *traducir* esta superposición de planos en el corto tiempo de que dispone la audiodescripción?

Para lograr un principio de coherencia entre las secuencias fílmicas y la audiodescripción deberíamos pensarlo dentro de un concepto semiótico textual, una relación entre estructuras y macroestructuras, es decir un encadenamiento de fragmentos que nos permita recuperar una verdadera sintagmática narrativa. La asociación de secuencias fílmicas y de secuencias audiodescriptas deben actualizarse como una sucesión de elementos ofrecidos en un cierto orden temporal capaz de producir una macroestructura narrativa.

Como vemos, la coherencia estructural de las producciones audiovisuales reside en la relación existente entre proposiciones narrativas y representaciones visuales. Surge entonces una serie de interrogantes ante la propuesta audiodescriptiva.

- ◇ ¿Cómo esquematizar la relación entre secuencias fílmicas y audiodescriptas?
- ◇ ¿Cómo lograr una coherencia entre los fragmentos audiodescriptos y las secuencias fílmicas, habida cuenta de que el espectador con discapacidad visual solo recibe las secuencias sonoras de las secuencias fílmicas no audiodescriptas?
- ◇ ¿Cómo se logra el montaje entre secuencias? ¿Así como hay un montaje cinematográfico, podríamos hablar de uno en la audiodescripción? Ese montaje debe conducir a que el espectador con discapacidad visual pueda comprender completamente la sucesión de secuencias.
- ◇ ¿Cómo pasar del esqueleto estructural de códigos secuenciales a un esquema dinámico de secuencias?

Otro aspecto que los audiodescriptores deberían considerar: las puestas en escena dentro de los planos. Toda disposición en el plano representa “un punto de vista” (Vilchez, 2002, p. 88). Por lo tanto, es necesario que el audiodescriptor tenga en cuenta que la coherencia secuencial del encadenamiento de los planos obedece al aspecto dinámico de la representación y al aspecto funcional del montaje.

Por esta razón, el audiodescriptor debería tener en cuenta que:

- ◇ la coherencia espacial viene dada por la puesta en escena (dentro del plano) y su relación con las reglas del montaje (fuera del plano);
- ◇ la alternancia de planos puede responder a funciones narrativas;
- ◇ la unidad secuencial no es coherente si no actualiza convenientemente la relación entre el espacio y el tiempo de la narración.

Otro aspecto importante: la secuencia temporal. El lenguaje audiovisual implica una lógica temporal. En la actualización audiodescripta, la expresión temporal y discursiva tienen que coincidir entre el tiempo de la historia y el tiempo de la escucha.

Tiempo y espacio son dos categorías fundamentales de toda secuencia narrativa. El tiempo de la audiodescripción debe coincidir con el acontecimiento fílmico. El paralelismo entre una y otra temporalidad se convierte, de esta manera, en la única posibilidad –para los espectadores con discapacidad visual– de recuperar las totalidades perceptivas ofrecidas a lo largo del encadenamiento de secuencias.

Para concluir, algunas reflexiones sobre el audiodescriptor como actor social/autor del guion de la audiodescripción. Lorenzo Vílchez (2002, p. 99) sostiene que “todo discurso sobre las imágenes funciona como una negociación pragmática”. Pragmática, porque requiere de competencias especiales basadas en presupuestos existenciales que guiarán al audiodescriptor para que actualice, de manera adecuada, la coherencia y los propósitos comunicativos del texto audiovisual objeto de su traducción. La preparación de su guion será objeto de una continua negociación donde se evaluará –a cada paso– la rentabilidad de las elecciones, considerando su singular contexto enunciativo.

Algo muy importante que todo audiodescriptor debe tener en cuenta: Filmar es un hacer ver de un autor. Audiodescribir es un hacer ver a través de la palabra.

Para transformar el *ver* en un *hacer ver*, el lector audiodescriptor debe hacer una lectura intensiva del texto audiovisual para poder pasar del “simple ver indiscriminado y pasivo” a un “mirar selectivo y cognoscitivo”. Se transforma así en un sujeto activo, orientado hacia un *ver* para *hacer*, opuesto al *hacer* para *ver* del autor de la producción audiovisual objeto de la audiodescripción. Para ello, es necesario que el audiodescriptor considere su texto por traducir como un “mapa espacio-temporal”

cuyas regiones le permitirán recuperar las informaciones explícitas e implícitas en la representación visual, para lograr las inferencias pragmáticas que debe actualizar de manera adecuada en la producción de su guion. Su lectura del “producto audiovisual” por traducir solo será una preparación para la posterior acción de translación regida por la estructura activa del hacer.

Si el *hacer* para *hacerver* es lo propio del productor audiovisual, el *ver* para *hacer* es lo propio del audiodescriptor, acción en la que comienza a verificar su *saber/hacer* respecto del *hacer* del productor audiovisual.

Es así como podemos concluir recordando que, como en toda acción traductora, la categoría de audiodescriptor es inseparable a la de autor, concepto dinámico que evoca la competencia de un sujeto observador que pondrá en evidencia su competencia para lograr “traducir” lo visible a audible.

Capítulo 5

La palabra en la audiodescripción

SUSANA SANGUINETI

De dónde dice Basiles vino la luz.

Vino de la voz del oráculo.

Eurípides, Hipólito

La relación entre la luz y la palabra oral son sintomáticas en toda la mitología griega, en la Biblia, en toda la filosofía antes y después del cristianismo. Y si no, recordemos:

Y dijo Dios: Sea la luz. Y hubo luz. (Génesis 1: 3)

La palabra de Dios es luz, luz que nos permite ver y apartarnos, botar, desechar las infructíferas razones del corazón que constituyen tinieblas.

Tu palabra es una lámpara a mis pies; es una luz en mi sendero (Salmo 119: 105)

Otra conexión insoslayable es la que nos lleva a la relación entre la palabra y el pensamiento. “El lenguaje y el pensamiento son una misma cosa, como lo son Dios, su Shekinah y su Tabernáculo. Donde no hay palabra, no hay razón ni tampoco mundo”. “Toda la cháchara sobre la razón es simple viento; el lenguaje es su órgano y su criterio”, expresa Nicolás Casullo (2008) refiriéndose a la concepción del lenguaje de Johann Hamann.

Para nosotros que estamos incursionando en la audiodescripción como un intento de inclusión de las personas con discapacidad visual en el mundo de la imagen visual – sea cine, tv, espectáculos públicos, espacios públicos –, esta idea ancestral de que la palabra ilumina ratifica nuestra posición. Efectivamente, la palabra con su fuerza, su pluralidad significativa, es una apertura luminosa hacia un mundo vasto que invade todos los sentidos cuando pronunciamos: terruño, hogar, sangre, guerra, seamos ciegos o no. Esto comenzó hace mucho con aquel antepasado remoto que empezó a nombrar y se maravilló con el sonido de su voz nombrando. Ese antepasado que, al darle nombre a las cosas, arbitrariamente, con una sola palabra, desnudó la esencia de la cosa nombrada. Dijera Milton¹: el nombre es el sentido inherente.

Pero avanzando en esta puesta de la palabra, muchas veces nos encontramos diciendo o escuchamos decir que una imagen vale por mil palabras. Seguro, es así. Pero la palabra “vale” no es la apropiada para explicar la trascendencia de una y de la otra. Digamos entonces que la imagen sustituye a una o a mil palabras.

El cuadro de *Las bailarinas* de Degas es de una belleza tal que es casi irreproducible en palabras y ahí confirmamos la primera premisa: una imagen sustituye a mil palabras, que a veces ni encontramos para describir o explicar lo que estamos viendo. Si lo intentamos, por esa riqueza del lenguaje, posiblemente encontremos mil palabras que la describan y posiblemente sean tan exactas que logren descubrir su sentido. Pero son mil.

Cuando hablamos de belleza en toda su abstracción –y no de una sola imagen como en el ejemplo que acabamos de dar, sino de la creación del dios o del hombre, sea cual sea la expresión artística–, la palabra belleza condensa y provoca en nosotros mil imágenes sonoras, visuales.

Para refrescar conceptos conocidos recordamos que una imagen sonora o acústica es la imagen subjetiva mental que cada uno experimenta ante un estímulo. No estamos hablando del sonido real percibido por nuestro sentido del oído, sino de la imagen que ese sonido provoca en nuestra mente. Sin embargo, diferentes textos, diferentes autores nos dicen que la imagen visual es la percibida por el sentido de la vista en la realidad exterior: pintura, fotos, grabados, una ilustración, una

1 La autora refiere al cantante y compositor brasileño Milton Nascimento

escultura. Nos preguntamos entonces ¿es la imagen, por ejemplo la foto que estamos mirando en la pared, la que llamamos imagen visual? Hablamos incluso de un mundo de imágenes cuando entramos a una muestra de pintura o de fotografía, por dar algún ejemplo.

Nosotros, teniendo muy en cuenta la teoría de la percepción y la diferenciación entre sonidos e imágenes acústicas, consideramos válido – por no tener otra denominación – llamarle también imágenes visuales a aquellas que se experimentan ante cualquier estímulo en nuestra mente, incluida la imagen visual. Ejemplo claro es el que dimos en el párrafo anterior cuando nos referíamos a la palabra belleza, cuando al oírla o al leerla en nuestra mente surgen imágenes de cualquier tipo. Y ese es el poder soberano de la palabra: una sola crea mil imágenes en quien la escucha, premisa tan cierta como la anterior.

La palabra provoca una imagen acústica conceptual, por lo tanto, puede representar la realidad mediante unas imágenes acústicas. Sin embargo, no todas las palabras tienen la misma capacidad representativa. Existe una gradación que va desde la fuerte representación de las onomatopeyas hasta la escasa o nula expresión matemática (logaritmo de Pi), pasando por las descripciones. La palabra relata, evoca y –a diferencia de los otros códigos con los que nos manifestamos cotidianamente– define, califica, caracteriza, teoriza, conceptualiza. Es imposible explicar el teorema de Pitágoras con el código musical, o una fórmula matemática a través de nuestros gestos. Sólo lo conseguimos a través de la palabra.

En el mensaje de audio, en la audiodescripción, a la palabra “se la hace” responsable del significado del discurso. Es la palabra escrita, el guion, lo que ordena al audiodescriptor a la hora de audiodescribir. Es el guion el que marca el camino a la oralidad, no sólo en el caso de la audiodescripción, sino en las obras teatrales, cinematográficas, publicitarias.

La puntuación, las pausas, los tiempos, los reposos, la elección precisa de las palabras dentro del texto total, la combinación sintagmática, dónde y cómo se inserta, la forma en que una palabra apoya, complementa a las otras para la comprensión del sentido.

Pero es la palabra en su oralidad la que completa el significado, le da plenitud. Es a través de los tonos, los timbres, las distintas cadencias, ritmos, intensidades, es decir, los rasgos suprasegmentales, lo

paralingüístico de la lengua, que distinguimos los matices de la significación, de forma tal que el sentido global del texto, del mensaje, se plasma cabalmente en el discurso oral. Y doy un ejemplo que no es mío, pero que me parece poéticamente ejemplificador: si digo *pájaro* estoy aludiendo a un ave con plumas y dos patas. Pero con la inflexión, el tono de voz, puedo hacerlo volar.

Ahora bien, nuestro trabajo como audidescriptores es justamente ese: describir con palabras, oralmente, todo aquello que la imagen visual nos cuenta. Y parece tarea fácil, mientras no se crucen en el camino las dudas con respecto a si se detalla o no la escena que debemos describir, a si damos o no por sentado que el otro sabe, o sospechar que estamos redundando. Tracémonos un camino sencillo:

- a. La palabra exacta es fundamental. No es lo mismo decir bosque que selva, monte que cerro, desierto que estepa, sorna que ironía.
- b. Además, mientras la banda de sonido lo permita, el detalle es clarificador. No son iguales los bosques de pinos que los bosques de fresnos. No es lo mismo decir que un personaje llora a decir que llora de alegría o de tristeza. En un caso la palabra exacta, en el otro el detalle.

Ustedes podrán decir que una persona ciega no puede distinguir entre uno y otro. No pensemos desde nuestra posición de personas sin discapacidad visual y recordemos una conceptualización de Umberto Eco.

Los comienzos de un sistema de codificación común se hallan latentes en nuestra naturaleza biológica, nuestra anatomía común y nuestra experiencia compartida de funcionamiento y maduración corporal. Cuando se encuentran dos seres humanos inevitablemente comparten premisas acerca de cosas tales como brazos y piernas, órganos sensoriales, hambre y pánico. (Eco, 1976, p. 113)

Sean ciegos o no, agregamos. Pero, además, confiemos en la capacidad de la palabra para lograr que aquel que alguna vez vio reconstruya –y el que nunca vio cree– una imagen propia, entrañable, aunque los que sí vemos no lo sepamos de todos modos nunca. Le demos la oportunidad al que está escuchando de poner en movimiento su capacidad creativa, de incorporar elementos que no recordaba o no conocía, de ampliar su mundo de imágenes mentales.

Ocupémonos ahora de otro tema del cual hemos hablado mucho: la subjetividad del relato. Pensemos que todo lo que formula un sujeto es subjetivo, justamente porque el que lo dice es un sujeto. Pero la descripción tiene poca probabilidad de caer en la subjetividad que nos es inherente, porque en esa subjetividad del yo sujeto pesan varios elementos que nos pueden ayudar a realizar una descripción “no teñida”: no hay compromisos emocionales, no hay intereses comprometidos, ni con autores ni con receptores, que influyan en esa descripción. Con lo cual no queremos decir que la subjetividad no esté batiendo a su puerta.

Cuando la audiodescripción se refiere a personajes de la historia contada en el audiovisual, debemos tener en cuenta –aun a riesgo de entrar en el pedregoso camino de la objetividad / subjetividad– la importancia de las descripciones de los personajes en su imagen visual, fundamentalmente cuando no haya ningún rastro en el contenido de los diálogos que nos indique sus estados de ánimo, su personalidad.

Valgan los ejemplos para esclarecer: alguien está llorando de tal manera que nos lleva a decir que es de tristeza. No hay subjetividad en la expresión del descriptor al decirlo porque todo el sentido del texto, la contextualización de la escena, el carácter de los personajes, el lenguaje gestual y el juego de entonaciones en la oralidad que debemos tener en cuenta dicen que el llanto no es de dolor ni de alegría. No es una interpretación arbitraria. Se basa en señales conocidas, es un hecho demostrable a través de esos indicadores estables que nos llevan al sentido.

Aun en casos en donde lo interpretable es plurisemántico, sobre *Guernica*, el cuadro de Picasso, por ejemplo, se puede decir que es la guerra, un mundo roto, caballos asesinados o una mezcla incomprensible de elementos, pero no que es un campo de amapolas. Siempre el mensaje en su plurisemanticidad nos dirige hacia la interpretación que transita en un mismo sentido.

Terminamos este punto: el miedo a ser subjetivos no debe llevarnos a la exclusión de detalles que son de suma importancia en el relato. Por ejemplo, la distinción clara de una risa de burla o de alegría, una tos porque se necesita toser o una tos de alguien que está incómodo, un suspiro por amor a un suspiro por hartazgo.

Todo esto que hemos planteado nos lleva a la necesidad de tener o de formar audiodescriptores que conozcan la lengua pura, sin ningún

otro soporte que su propio significado y la forma que esta adquiere en la oralidad. De la imagen en su condensación de sentidos. De la forma de decodificar del receptor.

Pero también es indispensable conocer el lenguaje del audiovisual donde se va a insertar ese nuevo discurso, acercarse también a su receptor, a las imágenes sensoriales que recrea la persona con discapacidad visual ante la formulación de las palabras, de la conjunción de varias de ellas, de ese núcleo semántico particular. Es un camino que el audiodescriptor laboriosa, esforzada, rigurosamente debe transitar para que quien no ve, “vea” a través de sus palabras a la hora de audiodescribir. Por su lado, los que escuchan tienen que tener la certeza de que, así planteada la tarea, la audiodescripción va a ser justa, completa y rica.

La misma confianza y certeza que tuvieron los antiguos ante la fuerza, el poder de la palabra en la oralidad de los juglares que, de pueblo en pueblo, iban contando aquello que habían visto, experimentado en su trayecto. Los que los escuchaban tal vez no conocían lo que era el mar o las encinas. Los juglares no sólo hablaban de reyes, de edictos, de leyes; contaban historias de mundos, de pueblos y ciudades desconocidos. Los otros, sentados a su alrededor, los escuchaban con atención sin saber que, con esa palabra hablada, estaban reconstruyendo la historia y los contornos del mundo.

No se sabe a ciencia cierta si esa palabra fue siempre veraz y justa, pero sí completa y rica en su descripción, capaz de comenzar con la historia de la humanidad. Luego vino el libro, que logró apresar en papel y tinta esas palabras que inundaban el mundo, que logró retenerlas y hacer de ellas la herencia inamovible, inmortal de los hombres.

Capítulo 6

La creación del significado con la voz en la audiodescripción

MARTA PEREYRA

Joel Snyder (2014, p. 47), pionero de la audiodescripción, afirma: “creamos significado con nuestras voces”.

La voz manifiesta la palabra escrita en el guion y se combina con los otros elementos de la banda de sonido original del audiovisual (película, serie, publicidad, etc.) a describir. El guion de la audiodescripción traduce las imágenes, la trama, el escenario y la acción de la obra, y luego la voz completa el significado que se entregará al público. Esta locución se sitúa entre los diálogos y no debe interferir con la música y los efectos de sonido: “la entrega de la voz debe estar en consonancia con la naturaleza del material que se describe” (Snyder, 2014, p. 47). En la audiodescripción el guion es fundamental, pero también lo son las habilidades vocales de quien lo interpretará. La persona que expresa la descripción es el locutor o talento de voz. Cabe señalar que, con el avance de la inteligencia artificial, se experimenta el uso de voces sintéticas¹ para las audiodescripciones, pero ésta sigue siendo una alternativa investigada para algunos géneros, por ejemplo, en documentales.

1 La creación de una voz sintética implica el uso de algoritmos y modelos lingüísticos para convertir texto en habla artificial. Las voces sintéticas se utilizan a menudo en aplicaciones de voz en off, asistentes virtuales y otras aplicaciones de automatización de voz.

La voz, a través de la palabra como soporte enunciativo, es transmisora de los enunciados significantes codificados según las normas del lenguaje, puestos al servicio de la acción comunicativa. La energía de la palabra, su fuente de producción, es el sonido de la voz. Los sonidos con que se realiza el acto de habla están producidos por el aparato fonador de las personas y son percibidos por su aparato auditivo. Del uno al otro se transmiten habitualmente por un medio físico, el aire. Es decir que al hablar realizamos dos actividades: la primera es lingüística, y por ella elegimos palabras y frases que transmitirán la intención comunicativa. La otra es mecánica, y consiste en la articulación de las unidades básicas del sonido del habla para que se conviertan en palabras y frases con el fin de que las otras personas las perciban. Ambas confluyen en el objetivo de crear significado para el público, quien dispone de la banda de sonido original, la voz de quien audiodescribe y la imaginación para comprender y disfrutar la propuesta audiovisual. La percepción de la audiencia depende de lo que hay depositado en la palabra de quien audiodescribe, tanto a nivel fonético-fonológico como gramatical (sintaxis y morfología) y semántico. La importancia de la comunicación verbal oral en la comunicación social se remonta a la tradición griega y romana de la oratoria. La psicología, por su parte, ha abordado el papel que desempeña en la transmisión de las emociones y de la personalidad. En el campo de la traducción los estudios se enfocan en la interpretación, ocupándose del uso eficaz de las cualidades de la voz para transmitir el mensaje. Además, la psicoacústica, la lingüística, la psiquiatría, la comunicación radiofónica han demostrado interés por las sensaciones que produce la voz humana.

En este capítulo nos centraremos en las categorías necesarias para encontrar el sonido de la locución de la audiodescripción. Las abordaremos desde la perspectiva de la retórica de la voz, que puede definirse como el arte de dotar a la voz de rasgos sonoros que expresan y completan el discurso; se ubican sobre segmentos del habla y permiten identificar la intención de las palabras (Guevara, 2003, p. 90). Estos rasgos se constituyen en recursos que aportan una mayor comprensión al mensaje que se quiere transmitir, sin importar lo cortas que sean las descripciones que pueden introducirse. Estudiarlos también permite confirmar o cuestionar los criterios de los estándares que definen lo que se espera de una locución para audiodescripción. En general, estos

apuntan a la neutralidad, agradabilidad, expresividad, pronunciación, entre otras características.

Poder pensar al público con discapacidad visual es pensar la voz de otra manera, concebir otra voz relacionada con las figuras retóricas que permiten introducir los matices que el lenguaje escrito del guion y el lenguaje sonoro de los diálogos, la música y los efectos sonoros de la obra proponen. De manera similar a las figuras retóricas literarias, en la locución estas figuras tienen como finalidad destacar una idea, persuadir, embellecer un texto o despertar una emoción en el destinatario. La retórica es, ante todo, una técnica, un hacer que se organiza en conformidad con un fin y que se presenta como un discurso sobre el discurso o, en otros términos, como un metalenguaje cuyo lenguaje-objeto es el discurso. Es una práctica descriptiva y a la vez normativa e institucionalizadora, depende de la intención comunicativa como del público y la cultura. Opera a través de los *rasgos retóricos*² destinados a informar, conmover, convencer, deleitar. Es decir, estos indican el sentido del habla, señalan cómo debería interpretarse, forman parte de los rasgos suprasegmentales del habla que indican la intención de la alocución.

Los rasgos funcionan a partir de la asociación compartida, convenida entre hablantes; apoyan y completan la estructura retórica de la comunicación oral colaborando con la sintaxis gramatical y la sonora.

En la medida que ese rasgo es portador de la intención, es una herramienta a la cual recurrir para comunicar. Si bien estos son aprendidos en la cultura, ser consciente de su uso permite mejorar notablemente la comunicación hablada. En la locución de la audiodescripción, el estudio de los rasgos retóricos es relevante en la medida que la forma en que se entrega la audiodescripción a la audiencia es tan importante como la escritura del guion. Estos se pueden dividir en *expresivos* y *específicos*, siendo los primeros los que

expresan información accesoria o complementaria al contenido sintáctico, y también información autónoma. Son los que dan datos sobre quién habla (hombre, niño, etc), los que permiten saber si está triste, alegre o emocionado, y los que buscan infundir esas sensaciones en el auditorio. (Guevara, 2003, p. 92)

2 Se llama rasgos a las diferencias que definen a los fonos (sonidos) y que permiten distinguirlos.

Para quienes no están viendo la escena, el personaje o la situación, los rasgos permiten identificar la intención de interrogar o las intenciones imperativas o apelativas, en la medida en que un mandato puede denotar un determinado estado de ánimo o que una pregunta puede reflejar un estado de deseo.

Diversos estudios se han ocupado de determinar las asociaciones de los rasgos que indican generalidades, por ejemplo, para comunicar tristeza se aplican rasgos con volumen suave, tono grave, timbre resonante, velocidad lenta, ritmo irregular. Y para alegría, se aplican otros con volumen alto, tono agudo, timbre brillante, velocidad rápida, ritmo regular. Sin embargo, basta reconocer los rasgos compartidos socialmente en determinada cultura para establecer las asociaciones y generar las marcas que el guion de audiodescripción necesite.

FIGURA 1. Sonidos asociados con rasgos expresivos (Guevara, 2003).

RASCOS CON VOLUMEN		
MAYOR VOLUMEN + TONO AGUDO + INESTABILIDAD <i>terror</i>	MAYOR VOLUMEN + TONO AGUDO <i>alegría</i>	MAYOR VOLUMEN <i>euforia - extroversión - seguridad</i>
MENOR VOLUMEN + TONO GRAVE + VELOCIDAD LENTA <i>aburrimiento</i>		MENOR VOLUMEN <i>calma - intimidad - secreto</i>
RASCOS CON TONOS		
TONO GRAVE <i>seriedad - solemnidad - lentitud - oscuridad</i>	TONO AGUDO <i>alegría - distensión - dulzura - felicidad - rapidez - luminosidad</i>	
TONO GRAVE + VOLUMEN MEDIO <i>seguridad</i>	TONO AGUDO + VOLUMEN BAJO + RITMO IRREGULAR <i>angustia</i>	
TONO GRAVE + VOLUMEN MEDIO + VELOCIDAD LENTA <i>tristeza</i>	TONO AGUDO + VOLUMEN ALTO + RITMO IRREGULAR <i>histeria - excitación</i>	
TONO GRAVE + VOLUMEN MEDIO + VELOCIDAD LENTA + TIMBRE RESONANTE <i>afecto - calidez</i>		

RASGOS CON VOLUMEN	
VELOCIDAD ALTA <i>vértigo.nerviosismo.excitación.euforia</i>	VELOCIDAD BAJA <i>lentitud - tristeza - reflexión - tranquilidad - apatía - cautela</i>
RITMO <i>la musicalidad de la locución es producto de la distribución armoniosa de los sonidos del tiempo.</i>	
RASGOS CON TIMBRE	
<i>el timbre es una cualidad del hablante que depende de su anatomía.</i>	
TIMBRE RESONANTE <i>seriedad - aplomo - poder</i>	

Además de los rasgos expresivos, en la locución de audiodescripción cobran especial relevancia otros que afinan y definen el significado de las palabras. Este tipo de rasgos más específicos no son generalizables a todas las palabras porque dependen de la narrativa en la que se insertan. “Su condición de retóricos deriva de la búsqueda de la elocuencia en la expresión. Encontrar el rasgo específico es encontrar el sonido justo de cada término para cada situación” (Guevara, 2003).

Los específicos cambian en cada palabra según la carga subjetiva, por lo cual no pueden establecerse normas generalizables. Cada vez que alguien elige ciertas palabras y las organiza para decir algo, las carga de subjetividad.

Para aplicar los rasgos específicos, se deben revisar los *grupos fónicos*, es decir, las unidades mínimas con sentido en la que podemos dividir una frase. Cuando leemos un texto en voz alta, necesitamos separarlos en pequeños segmentos para dotar de sentido a la frase. El rasgo se hace audible cuando aplicamos una carga subjetiva en una palabra. En cada frase es posible identificar palabras claves o fuertes cuyos rasgos suelen influir sobre las demás y a partir de las cuales podemos deducir los de los otros términos de la frase.

Los rasgos específicos cambian en cada palabra según la carga subjetiva. Las diferencias involucran a las cualidades de la voz, pero no pueden establecerse patrones aplicables a todas las palabras (como en algunos rasgos expresivos):

|amo| rascarme las orejas

Te |amo| más que a mi vida

Si en ambos casos la palabra |amo| es informativa, sonará parecido. Si las dice como si las dirigiese a la palabra amada, hay notables diferencias. Lo que cambia entre una situación y otra es que se aumentó la carga subjetiva, el rasgo específico en la palabra |amo| y se hizo más evidente y, por lo tanto, más audible. (Guevara, 2003, p. 102)

Tradicionalmente se les aconseja a los audiodescriptores que usen un estilo neutro (Norma UNE 153020, en AENOR, 2005; Fryer, 2016, entre otros) Pero cada vez más se propone que se pase de esa audiodescripción neutra y objetiva a un estilo más orientado a la narración. Si bien se señala una necesidad por cierta neutralidad, se considera que –según el género de la obra audiovisual– es importante añadir emoción, entusiasmo, cierta gracia.

Los cuestionamientos al modelo tradicional de locución de audiodescripciones habilitan a seleccionar rasgos para cumplir el objetivo de *mostrar* con palabras, es decir, la locución tendrá la misión de que se pueda ver, sentir, oler, gustar y oír.

¿Cómo se expresan los estándares que se solicitan en la audiodescripción sobre la neutralidad y la agradabilidad? Respecto a lo primero, la carga subjetiva en la voz –entendida como el peso o presencia de quien locuta– transmitirá mayor o menor cantidad de información dentro una escala que va de la *objetividad* a la *sobreactuación*. Se le llama carga subjetiva baja a la que contenga menos datos y alta a la más densa.

La guía de los servicios de televisión británicos sugiere que “la forma de hablar debería ser firme, discreta y con un estilo impersonal, para que la personalidad y las opiniones del audiodescriptor no interfieran en el programa” (ITC, 2000). En general, cuando se la llama *lineal* o *neutral*, se hace referencia a una locución puramente informativa, de baja carga subjetiva. En oposición, una locución matizada tendrá alta carga subjetiva. Machuca, Matamala y Ríos (2020) desarrollan un repaso por los diferentes enfoques de las normas, directrices y recomendaciones en materia de sonorización en Europa que van desde “estilo de lector de noticias (que transmite información de manera seria), estilo de comentarista (que proporciona

entretenimiento), primera persona (que asume un papel de primera persona) y tercera persona". (Machuca, Matamala y Ríos, 2020, p. 58)

La clave para una locución *objetiva o neutra* es la colocación de esa objetividad en los rasgos de la voz a través de la linealidad, variando tonos, volúmenes, velocidades y pausas de manera uniforme, de forma que permita distinguir las partes del discurso y las palabras fuertes o claves, pero sin aportar mayor información subjetiva. "Los rasgos retóricos en este caso, desprovistos de parte de su función, pueden definirse como lineales" (Guevara, 2003, p. 125) El punto de interpretación se encuentra a mitad de camino entre el relato y el informativo: una locución amable, segura y rítmica. Quien audiodescribe debe sonar confiable y auténtico. Una estrategia es trabajar sobre el guion con las denominadas *marcas lineales*, diferencias de sonido que distinguen palabras e indican su importancia en la frase. Esa marca puede recaer sobre el verbo, en otros casos en el nombre del protagonista, el lugar, un detalle de la escena, etc. Sobre la palabra elegida se hace una variación y luego se regresa al patrón anterior.

Hay que resaltar estas palabras principales y difuminar las que sólo se necesitan en la transmisión del sentido general. Hay que conseguir una entonación reposada, una especial atención y seguridad que darán a la locución la claridad y agilidad necesarias. Para ello, se trabaja sobre la relación de acentos fuertes, medios y débiles a los que es necesario coordinar de tal manera que los acentos pequeños no debiliten, sino que resalten, la palabra principal. Esto es necesario tanto en las frases sueltas como en párrafos más extensos. Esta coordinación de planos da perspectiva a la frase. A una palabra clave se le puede dar relieve también si se la coloca entre dos pausas, sobre todo si una de ellas es psicológica, o puede que las dos lo sean.

La *agradabilidad* de la voz no es un concepto fácil de definir desde un punto de vista objetivo, pues no deja de estar sujeto al gusto particular de cada persona. Pero, a pesar de la inevitable subjetividad en la opinión de los usuarios de audiodescripción, es posible revisar algunos parámetros sobre los matices sonoros de las voces, la armonía y el equilibrio con la banda sonora de la obra, los recursos expresivos que se usan según el contenido, entre otros.

Inicialmente, vale recordar que quien locuta la audiodescripción no actúa, sino que cuenta la historia. Esto quiere decir que quien

audiodescribe no debe caer en la *sobreactuación*. Por ejemplo, si la música de fondo sugiere amenaza, la voz debería reflejar esa tensión, aunque sin volverse melodramática. En comedias, el rasgo debería ser firmeza, pero también con una pequeña sonrisa perceptible en la voz. Relatar implica aplicar rasgos específicos que ayuden al público a componer los lugares, los olores, las sensaciones presentes para la comprensión y el disfrute de la historia. Pero no sólo debe atenderse al género (romance, acción, drama, infantil, etc.), el clima de la locución debería corresponderse con los sucesos, para lo cual será necesario teñir la voz de los rasgos que sugieren un clima particular.

Otros recursos para potenciar la expresividad en la voz son los gestos físicos, es decir, los movimientos que hacemos mientras hablamos, el lenguaje corporal y las pausas. La pausa tiene un lugar particular en el estudio de los rasgos de la voz porque cumple funciones objetivas y subjetivas. Objetivas en tanto da cuenta de aspectos gramaticales del guion, y subjetivas en la medida que es portadora de emocionalidad. Distinguimos tres tipos de pausas: la de respiración, la psicológica y la pausa lógica. La primera a menudo ni siquiera es una interrupción, sino solamente una retención del ritmo del habla sin suspender la línea sonora. La pausa lógica ayuda a aclarar la idea del texto, mientras que la psicológica da vida a esa idea, a la frase, intentando transmitir su subtexto.

FIGURA 2. Tipos de pausas en la locución. Elaboración propia

<i>La pausa es un espacio de silencio cuyo sentido está indicado en las palabras que la rodean</i>	
PAUSAS LÓGICAS	PAUSAS EMOCIONALES
◇ enmarcan la articulación gramatical ◇ dan tiempo para organizar las ideas	◇ para dejar correr una emoción ◇ para generar expectativa ◇ para permitir reflexionar sobre lo dicho anteriormente ◇ indican desconcierto, reprobación, indignación

La técnica frente al micrófono también influye en la calidad de la locución de una audiodescripción. Los elementos clave para recordar son colocar el micrófono correctamente y no proyectar la voz; el micrófono ya lo hace por sí solo, se debe intentar hablar lo más natural posible. También

es importante calentar y entrenar la voz; puede ser con ejercicios de canto, tarareando, con trabalenguas y con ejercicios para liberar la tensión de la mandíbula. También grabarse a uno mismo y leer en alto frecuentemente ayuda a entrenar la voz.

Finalmente, es relevante recordar que las buenas voces de quienes locutan deben tener comunicabilidad, porque a través de ellas el público comprenderá el contexto, lo que está ocurriendo, lo que están haciendo en la escena. Como síntesis de las recomendaciones, podemos afirmar que el locutor de audiodescripción tiene que describir como si estuviera leyendo a alguien para que pueda entender la historia junto a él. Para ello es muy importante entender el contexto de lo que se está leyendo en el guion, porque al lograrlo –aun cuando se lea– se estará contando una historia, no sólo *leyendo*. Incluso si está describiendo algo, sigue contando una historia.

Al grabar la audiodescripción es importante ser claro, conocer al público, saber a quién está dirigida, sentir las emociones de una escena y, sin embargo, no ponerlas. Hay que ser objetivo y mantenerse al margen, y ser una voz objetiva, pero sin romper el ambiente de la escena.

El trabajo sobre la voz se mantiene sobre el esfuerzo de quien audio-describe, quien ve los hechos reales vivos detrás de la palabra, evoca en sí las imágenes de las cosas sobre las que trata y a la vez influye con sus visiones en el oyente. De lo que hay depositado en la palabra, de lo que surge en la imaginación del acto tras ella, de la forma en que se la diga, depende por entero la percepción de los oyentes al escuchar las palabras de la audiodescripción.

Capítulo 7

Gestualidad, kinesia y proxemia

SUSANA SANGUINETI

La cultura se adquiere a través de la lectura de libros, pero el conocimiento del mundo –cultura ésta bastante más necesaria– solamente cabe conseguirlo observando a los hombres y estudiando con detenimiento las diversas clases de los mismos que existen.

Lord Chesterfield, *Cartas a su hijo*

Agregamos, el conocimiento del mundo también se adquiere a través del relato de otros hombres que lo registraron en maravillosos libros. Pero, adhiriendo a las palabras de Lord Chesterfield, amerita decir que para conocer a los hombres es casi indispensable la observación –y el conocimiento que con ella se adquiere– sobre aquel que, siendo igual a nosotros, tiene particularidades que se ponen de manifiesto no sólo en sus palabras, sino en sus acciones, sus gestos, sus posturas, su forma de moverse.

Todo este comportamiento gestual, postural, kinésico nos indica muchas veces rasgos de su personalidad, su forma de mirar el mundo, sus estados de ánimo: euforias, ansiedades, tristeza, alegría, depresión.

Rememore sus vivencias y en su memoria van a aflorar las caras contraídas de aquellos que han perdido un ser querido. Es la gestualidad, entre muchos otros signos que nos indican su sentimiento, su dolor, su angustia, su tristeza. O la sonrisa, los ojos abiertos de un niño pequeño, los brazos extendidos cuando ve acercarse a su mamá o a su papá.

La *kinesia* se encarga de estudiar los movimientos, la postura, la gestualidad, los gestos del rostro. La *proxemia* es una disciplina dedicada al estudio de la organización del espacio en la comunicación lingüística no verbal, las distancias que establecemos con el otro o con algún objeto.

El director de actores de cine o de teatro sabe muy bien que lo que el libreto le *dice* se concreta realmente cuando los artistas comprenden que cada personaje es un mundo expresivo, aun sin hablar, y logran transmitirlo a los espectadores con el lenguaje no verbal.

El audiodescriptor, para poder serlo en toda la implicancia del concepto, para comprender a los personajes en la totalidad de la obra, tiene que observar a cada uno con mucho más detenimiento que una simple mirada y sin preconceptos, sea en cine, video, publicidad, pintura o fotografía.

Pero comencemos desde el principio. En primera instancia debe detenerse en la observación del todo y luego en la de cada uno de los componentes:

- ◇ el contexto que rodea la escena: cómo es ese lugar, dónde se desarrolla la acción o se detiene la imagen.
- ◇ la imagen: su color, su ralentado o su aceleración, su tiempo, su duración, los enfoques distintos de la cámara, la fotografía que acerca o aleja personajes y escenarios. Obviamente nos estamos refiriendo a audiovisuales de cualquier carácter. No se pretende que el audiodescriptor siga un curso de cine, pero sí que tenga experiencia en la observación de imágenes visuales.
- ◇ los personajes: en esas imágenes aparecen los protagonistas que llevan adelante la trama. En esta observación de los personajes del audiovisual, nos ayuda la que hacemos de forma espontánea, no programada, en la vida cotidiana. Muchas veces eso nos lleva a *catalogar* al otro, una impresión que puede estar equivocada, es cierto, pero que también nos dice que *el observador* no es indiferente ante los hechos que suceden a su alrededor, que le importan los otros con los que interactúa.

Es esa observación de todos los días la que nos permite decir: “Qué mal carácter tiene el chofer de la línea 60...” “qué tímida es Raquel...”, “qué mandona es la mamá de Diego”. O, recibiéndonos de adivinos: “Yo intuí que se iba a escapar...”, “nosotros nos dimos cuenta que era un asesino”.

Lo que llamamos intuición no es más –ni menos– que la rápida suma de elementos que recogimos en una corta observación, la que nos lleva a

concluir en un relámpago sobre la personalidad, el carácter, el modo de interactuar de quien tenemos adelante, o de una imagen visual en general. Recordamos la conclusión final, pero no cuáles fueron los gestos, el movimiento del cuerpo, la postura del otro, su verbalidad en esa primera impresión luego de un corto encuentro. Esa certeza en la afirmación la posibilitó una compleja comunicación que puede incluso ser solamente no verbal: gestos, posturas y movimientos.

El conocimiento a través del tiempo puede ratificarnos o no esta primera *impresión*, pero no cabe duda que será más certero cuanto más interés y compromiso con el otro, con la relación que establezca *el observador*.

El análisis de audiovisuales –cine, tv, espectáculos– lleva a superar ese primer impacto visual y auditivo, pero de todos modos no lo neguemos a la hora de audiodescribir. Es el primer dato y ayuda. Si nos equivocamos siempre existirá alguien que nos enfrente a nuestro error. La peor equivocación es retacear detalles que son significativos, el silencio por temor a equivocarse.

Ejemplifiquemos: el estremecimiento de un personaje nos lleva a suponer que tiene frío o miedo o ambos. Páselo por el tamiz de la circunstancia en que se produce el hecho y del contexto cercano y lejano que lo envuelve y tendrá la respuesta.

Juan está cruzando un campo de amapolas, avanza con una amplia sonrisa, con la cabeza levantada, los ojos cerrados sintiendo el sol y el viento en su cara. La imagen es muy clara, a pleno sol. En el film no se escuchan diálogos. En este momento usted se preguntará si ayudan al relato tales detalles. Ayudan; a captar al personaje en su íntimo sentir –no cruza sonriente, avanza sonriendo, lo que puede implicar firmeza, satisfacción o alegría–. Es su gestualidad, su sonrisa, su postura, la cabeza levantada, lo que nos da la clave de la sensación, del sentimiento. Y es también la elección de las palabras: *avanza* en lugar de *camina*. Pero esa, es agua de otro molino.

Es posible que, además, lo contextual nos dé luz sobre los motivos de esos sentimientos y sensaciones: hay sol y el personaje lo siente en su cara, y es muy posible que esa sensación influya en la postura y en el gesto que descubrimos, lo que nos lleva a hablar de satisfacción y alegría, firmeza.

Es largo. Sí, es largo si el espacio que nos da el video, la película, la publicidad es corto. Pero no tomemos la posición de excluirlo sin intentar.

El conocimiento de los ítems que transcribimos en ese corto párrafo le otorga al receptor de la audiodescripción no más, sino mejor información. Y cuando decimos mejor, nos estamos refiriendo a aquella que le va a completar el significado total de la escena.

¿Qué seleccionamos?: ¿que el “campo es de amapolas”, que hay sol, que hay imágenes claras que nos inducen a pensar que el personaje está realmente contento? Eso sólo lo vamos a determinar de acuerdo a la visión y comprensión que tengamos del texto visual, del diálogo anterior o posterior de los protagonistas, de los movimientos de cámara, de la fotografía, de la música de fondo, de los silencios, del conocimiento y habilidad del audiodescriptor en la selección paradigmática y la combinación sintagmática de las palabras.

Haremos un breve punteado sobre las operaciones que el audiodescriptor debe tener en cuenta si su objeto de análisis es un audiovisual:

- ◆ la estructura, el género del texto audiovisual,
- ◆ la selección de contenido,
- ◆ la organización de palabras y frases,
- ◆ la palabra y sus rasgos suprasegmentales, considerando la carga de contenido de los diálogos,
- ◆ la imagen en todas sus formas de expresión.

Esa prolija observación y análisis del texto que tiene en cuenta el audiodescriptor debe reflejarse en la redacción y expresión oral de su trabajo. Es decir que el camino que realiza es de doble vía: la observación y análisis de lo que ve y la creación de su propio texto.

Nos hemos acercado al conocimiento general del lenguaje no verbal sin excluir los otros, ya que se integran en un todo. Desde su lugar de lenguaje mudo, reafirma, contradice, complementa al lingüístico y al visual.

Pero este interés que hoy manifestamos sobre los aspectos no verbales no es solo prioridad nuestra. Varios estudios sobre comunicación cara a cara nos dicen que la comunicación verbal cubre el treinta y cinco por ciento, y la no verbal el sesenta y cinco por ciento, del total del intercambio comunicativo. Consideramos que estos valores varían de cultura en cultura. Otros estudios podrán afirmar o refutar esta afirmación.

Haciendo un repaso de la historia del estudio de la comunicación no verbal podemos decir que han sido muchos los estudiosos abocados al tema (Knapp, 1980). Darwin entre otros. Este investigador desarrolló una

teoría sobre las causas de las expresiones no verbales en los humanos y afirmó que, para entenderlas, no había que considerar a hombres y animales como creaciones separadas: “Aquel que admite en líneas generales que la estructura y los hábitos de los animales se han desarrollado gradualmente, enfocará el tema global de la expresión con una perspectiva nueva e interesante” (Darwin, 1984, p. 45). Bajo esta creencia, desarrolló sus estudios comparativos, tanto entre distintas culturas como entre distintas especies animales observando sus expresiones faciales.

Varios son los principios que propone Darwin para explicar el origen y el desarrollo de la mayoría de las expresiones y gestos usados por el hombre y los animales, provocados por diversas emociones y sensaciones; por ejemplo, la repetición de gestos si se ejecutan a menudo; otro de ellos es el de la acción directa del sistema nervioso con independencia de la voluntad y del hábito.

Luego, distintas posturas pioneras en los años cincuenta se basaron en parte en indicaciones provenientes de la lingüística estructural. Investigadores como Birdwhistell (1970) –fundador de la kinésica– y Hall (1989 [1959]; 2003 [1966]) –fundador de la proxémica– observaron que la comunicación no verbal se determina por la cultura. Por su parte, Ekman y sus colaboradores (1973) iniciaron experimentos en los años sesenta para intentar demostrar la universalidad de expresiones faciales.

Desde el campo de la etología, Eibl-Eibesfeldt (1970) recogió diversos ejemplos de la similitud en las expresiones faciales de emoción y comportamientos que manifiestan semejanzas transculturales; como por ejemplo, la timidez, el flirteo y las situaciones embarazosas. Comprueba su posición al mostrar fotografías de catorce personas de cinco culturas distintas –Japón, Brasil, Chile, Argentina y Estados Unidos– que expresaban emociones primarias –felicidad, miedo, ira, enfado, sorpresa, tristeza, asco– ante estudiantes representantes de esos países. Las interpretaciones fueron las mismas en la mayoría de los sujetos encuestados.

Consideramos también la teoría de los neoculturalistas que afirman que la comunicación facial está determinada por elementos neurológicamente universales, por el sistema nervioso que une determinado músculo facial con emociones concretas. Pero admiten que es también la cultura la que determina gestos.

Birdwhistell considera que no es probable que existan expresiones universales porque considera las expresiones faciales y el movimiento del cuerpo como otro lenguaje tan organizable como el lenguaje verbal, y cada cultura tiene su propia organización. Pero además, refutando la teoría de los neoculturalistas, afirma:

Decir que los músculos causan la expresión viene a ser como decir que el aire al pasar por las cuerdas vocales produce los fonemas [...]. Es el problema del empleo de una descripción anatómica para alguna cosa que no funciona de ese modo. La anatomía no da cuenta de la colusión, de los contratos, de la creatividad. El contexto es esencial si se interesa usted por el marco de referencia de la comunicación. (Birdwhistell, 1984, p. 319)

De esta forma se ha dado una síntesis salvaje (frase de una amiga en la investigación y docencia, que empleamos por ser totalmente ilustrativa y sintética) sobre los diferentes enfoques acerca de la comunicación no verbal. No insistiremos en mostrarles los diferentes gestos, posiciones, movimientos –pese a considerar que pueden ser útiles en el aprendizaje– porque realmente creemos que es el contexto, la situación, cada historia particular, lo que otorga real significado. Y que es el observador el que debe encontrar el sentido. Simplemente les recordamos la enorme importancia de la comunicación no verbal para comprender un mensaje.

Usted que ve puede recoger gestos, posturas y movimientos para que, al describirlos, los que no ven, lo hagan a través de usted. Pero eso no lo puede hacer cuando se trata de las mujeres musulmanas que usan un burka; dejan ver solamente sus ojos; y este hecho no implica únicamente que los demás no las puedan ver, es que ellas no pueden manifestarse; no pueden expresar lo que sienten, lo que piensan, a través de sus gestos. Cuánta cara contraída en un gesto de dolor, cuánta alegría en una sonrisa, o contratiempo en un ceño fruncido. Cuánto capricho en un mohín de la cara, cuánta pregunta o sorpresa en un levantar de cejas, cuánto enojo en unos labios apretados, cuánta ira en un rechinar de dientes. Cuánto temor en una boca que se abre sin gritar, o ternura en la placidez de un rostro. Cuánto es lo que no muestran, lo que queda oculto, lo que no vemos, lo que ellas quisieran que nosotros supiéramos. Aunque solo sea una la que se vista con un burka, solamente una, cuánto es lo que perdemos todos.

Capítulo 8

Preferencias de usuarios de audiodescripción

EVANGELINA GIRÓ ♦ CECILIA VALLES

Existen muchas definiciones sobre lo que es una *buena* audiodescripción, no sólo por cuestiones de estilo sino porque las expectativas, las necesidades y la experiencia del público pueden ser muy diferentes. Algunas personas dependen totalmente de la audiodescripción para la comprensión y otras sólo la usan a modo de guía; algunos buscan distintos niveles de detalle y contenido y otros prefieren pocas intervenciones en la banda original de sonido de la película.

Este texto pretende ser una guía para determinar qué describir en una audiodescripción a partir de las consideraciones de usuarios de la ciudad de Córdoba (Argentina) que hemos relevado en diferentes instancias del proceso de investigación acción participativa que desarrolla el Equipo de Investigación y Producción de audiodescripciones (FCC-UNC). Los relevamientos incluyen entrevistas individuales realizadas en los años 2018 y 2019, y grupos de discusión en el año 2021. Para las consultas desarrollamos instrumentos de entrevista y encuesta que aplicamos a usuarios habituales y no habituales de audiodescripción que participaron del ciclo de cine accesible *Cine intempestivo. Abriendo el mate*¹ organizado por la

¹ *Cine intempestivo. Abriendo el mate* es un ciclo de cine-debate inclusivo organizado por el Área de Cultura de la Sec. de Extensión y la Red MATE de la FCC con el apoyo de CILSA Córdoba.

Red Mate de la Facultad de Ciencias de la Comunicación y de los grupos de discusión desarrollados en el Centro Educativo Julián Baquero en la validación del cortometraje audiodescrito por el equipo en el marco de la investigación, titulado “100 cuerdas de noche”.²

Hemos relevado consideraciones sobre los elementos no verbales de una obra audiovisual, tales como los personajes, la ambientación y las acciones, y los verbales como los títulos y los escritos pertenecientes a la historia narrada. Los usuarios han aportado sus requerimientos sobre los momentos en los que se inserta la audiodescripción y detalles referidos al vocabulario, así como el tono y la velocidad de voz utilizados.

Las decisiones en el proceso de traducción definen la coherencia y la responsabilidad en la producción de ese relato de la audiodescripción que explica la acción, el contexto y el acontecer de la obra, y determina la comprensión total de la misma y el disfrute del espectador.

J.P.V., usuario de AD, comenta respecto de la práctica de AD:

Para mí, básicamente, es un trabajo de hormiga porque es caracterizar, detallar, pero sin opinar, lo que está pasando. Incluso cuando dice “Maxi pone la mano en la mesa”. Y se escucha así [el entrevistado replica un sonido de bajo volumen sobre la mesa], por ejemplo, así va acompañando muy bien. Atrapa mucho a las personas, atrapa mucho la película al tener los efectos reales, las descripciones en tiempo y forma correctas.

¿Cómo serían unas descripciones correctas?, N.V., responde la pregunta:

Es muy importante que la audiodescripción respete los momentos de silencio. Que no pise las voces de los protagonistas, de los personajes. Que utilice bien los espacios dentro de lo que es la banda sonora de la película, los espacios que va teniendo para ir metiendo esa información. Obviamente que hay muchos momentos en los que hay que elegir y también eso es muy importante, porque hay momentos en los que a lo mejor hay mucho para describir y poco tiempo para hacerlo.

Y respecto a esa elección, sostiene que “siempre se tiene que centrar en lo que es relevante para la historia. En lo que es más importante, en lo que tenga más peso en el desarrollo de la historia”.

2 “100 cuerdas de noche” (2017). Dirección: Rafael Pérez Boero. [Trabajo final de grado], Universidad Nacional de Córdoba - Facultad de Artes - Departamento de Cine y TV.

Según lo mencionado hasta aquí, la audiodescripción debe respetar los tiempos, sonidos y silencios de la obra original. Es decir, complementar el desarrollo sonoro de la historia con la descripción oral de los elementos visuales significativos. Los sonidos y la banda sonora general de la producción audiovisual son centrales porque comunican, aportan información y sentido a la obra. Deben ser tenidos en cuenta para evitar la redundancia y aprovechar los espacios / silencios para la audiodescripción. F.A., usuaria de AD, explica que “hay cosas que son innecesarias, que te das cuenta, y por allí otras no. Cuando se reflejan sentimientos o cuando están cantando o escuchando música, que te digan ‘se encuentra escuchando música’. De eso te das cuenta”. Y., usuaria de AD, destaca que los sonidos también ayudan a comprender sin la audiodescripción: “escuchar, por ejemplo, que una persona está triste y capaz que ya te das cuenta que está triste porque está llorando”. En la misma línea, los participantes en los grupos de discusión destacaron que les gustó mucho de la obra audiodescrita³ utilizada para validar “que no se describen sonidos que uno sí escucha; por ejemplo, pájaros, cuando se los escucha cantar, no hace falta” (Grupo de discusión 1).

Para la construcción de la audiodescripción es clave la selección de los elementos significativos presentes en las imágenes, aquellos que se ven y no suenan, pero son significativos para la historia. El relato descriptivo debe poner en palabras los elementos, objetos, gestos, acciones que no se escuchan en la historia. Ese relato debe posibilitar a la persona con discapacidad visual la elaboración de una imagen mental, que se construye tomando como base las experiencias previas.

En relación a este planteo la profesora del Instituto Hellen Keller, Alejandra Ulloa, explica: “Para describir hay que tratar de que sea lo más rico posible, bien descriptivo y con cosas significativas. El sonido y la música van ayudando a que apele a su experiencia previa”. Nora Fuentes, directora del mismo Instituto y profesora especialista en niños con ceguera y baja visión, explica:

3 La obra audiodescrita por el Equipo de Investigación y Producción presentada a personas con discapacidad visual se titula “100 cuerdas de noche”, una obra del director Rafael Pérez Boero.

A veces uno piensa que una buena descripción es darle un montón de detalles de algo y, en realidad, cuando nosotros [personas videntes] observamos tampoco nos llevamos muchos detalles, a veces nos quedamos con uno o dos, los que más nos impactaron. Y después, cuando uno coteja con el otro, hubo cosas que uno no miró y el otro sí. Ser objetivo cuando uno describe algo, tratar de no impregnar ni con el tono de voz ni con el discurso lo que está pasando. Porque si yo estoy detallando una obra de teatro a alguien, puede ser que yo no la estoy entendiendo, pero no tengo que hacer saber lo que me pasa a mí a la otra persona.

Es importante tener en cuenta que, para lograr la finalidad de la audio-descripción, es necesario que los y las usuarias se acostumbren a consumir obras audiodescriptas. En los grupos de discusión, quienes eran nuevos en la escucha de AD manifestaron que, si bien esta aporta muchos datos que sirven para que no se pierdan elementos que la vista no les deja percibir, se necesita que el oído se acostumbre a la descripción y que logre identificar la voz del narrador, como alguien extra y no como un personaje de la película (Grupo 1). Más allá de eso, coinciden en que “la audiodescripción ayuda muchísimo a comprender la historia porque [en este caso] no está muy explícito todo” (Grupo 2).

Para pensar la audiodescripción hay que tener en cuenta que la percepción es social, cultural y tiene un componente personal, por ello, cada persona atiende a elementos que le resultan significativos en el desarrollo de una obra y le permiten dar sentido a la historia; la que puede ser diferente o parecida entre los espectadores, tanto con o sin discapacidad visual. Al respecto N.V. aclara:

Ser lo más descriptivo, pero siempre respetando la información misma, no tanto metiéndose con interpretaciones. Pienso que la película es una obra que está hecha y nunca es la misma interpretación que hace cada persona. Hay que dejar que cada uno la interprete, porque cada uno tiene sus propias experiencias, sus propias circunstancias para interpretar esa película. Y a cada uno le debe impactar de forma distinta. Hay que respetar eso. (...) Hay que evitar lo más que se pueda la subjetividad de la interpretación propia. Respetar los momentos, tratar de ser precisos en la información que se da y estar atentos a los momentos en que se pueda meter esa información.

J.P.V. agrega:

Me parece importante, al hablar de la audiodescripción, sacar el tema de la opinión; quitar la opinión para dar lugar a la imaginación de cada uno. Eso creo que es importante en el lenguaje, que aparezcan las categorías, las caracterizaciones, las menciones y demás en el tiempo y en forma requeridos y un manejo de los silencios correcto.

Además de distanciarse de sus emociones, el audiodescriptor debería despojarse de sus opiniones y pareceres, dando lugar a una descripción lo menos subjetiva posible, que brinde a quien la escucha la posibilidad de imaginar, emocionarse y sorprenderse con la obra. En cuanto a la subjetividad, Nora Fuentes propone:

Si yo describo una escena no meto lo subjetivo en la descripción de la escena. Dejo que el acontecer venga solo. Hay suspiros en las películas que ellos también los pueden escuchar, y el suspiro dice cosas. Porque a la vez no le dejo el poder de la sorpresa, para que él esté atento a lo que va a venir. Describo solo esa escena para que siga la inquietud de lo que va a venir. Si yo le voy describiendo más de la cuenta me estoy adelantando al acontecer.

Es muy importante la selección de los elementos. La sorpresa, la novedad de lo que acontece no debe perderse o perjudicarse con la audiodescripción. Al respecto, López Gómez y Ramírez del Río en su análisis recomiendan:

Una descripción nítida y precisa que no interfiera con los diálogos naturales de la película, que proporcione información valiosa para el entendimiento del audioescucha, que se describan las personas, lugares, gesticulaciones y todo el lenguaje visual que no logran captar, pero con la autonomía que merecen como receptores y resignificadores de sentido. (2017, p. 54)

Entonces es clave, para una correcta audiodescripción, respetar la obra utilizando los espacios dentro de la banda sonora de la producción audiovisual. En función de esos espacios es preciso realizar una elección de lo que es relevante para la historia. Los efectos, los sonidos y los silencios propios de la historia son fundamentales. Lo importante es describir los elementos significantes para la historia. También es preciso no impregnar lo descripto con lo que el descriptor interpreta de la obra. Hay

que dejar que cada uno interprete, respetar los momentos, ser precisos, dar lugar a la imaginación y permitir a los escuchas apelar a sus experiencias previas. La audiodescripción debe complementar lo que el que escucha va percibiendo por sus propios medios. M.L. explica:

Yo necesito tener el control de qué es lo quiero saber, no necesito saber toda la película. No necesito que me describan todo. A veces hay detalles por los que me gustaría poder volver un poquitito atrás y recapitular lo que pasó. A veces es una mínima escena de la que me perdí un detalle, pero que hace a toda la película. Lo que hago es imaginar otras películas. Eso también es subjetivo. Yo me voy del cine con un concepto, si es lo mismo que otra persona vio, es otro tema.

En las audiodescripciones, la voz que describe sumándose a la banda sonora cumple un papel fundamental para la comprensión de la obra. En relación a los criterios sobre la interpretación de la voz que narra, N.V. afirma:

La audiodescripción tiene que acompañar el ritmo de la película. Pero a la hora de ponerse a actuar, me parece que no, porque eso también es una cuestión muy subjetiva, le estás metiendo una connotación allí. (...) La película ya tiene su banda de sonido, tiene la música, tiene los sonidos y simplemente la audiodescripción se tiene que centrar en describir. Ya la película está acompañada por una banda de sonido, por determinados contactos sonoros y eso lo va poniendo a uno en ambiente, en clima. Me parece que no es necesario que esa voz en off le agregue otras cosas. Si te está describiendo una pelea o algo no da que la voz en off te diga (lentamente) 'y le pega una piña con la mano derecha'; tiene que ser más expeditivo, más rápido. Pero me parece que ponerle una voz de miedo a una película de terror o ponerle una gran carga de actuación, no.

Al consultar sobre la posibilidad de utilizar distintos tonos de voz para audiodescribir, F.A. expresa que no está de acuerdo:

porque la banda de sonido te adelanta lo que va a pasar. Por ejemplo, en las películas de terror, cuando va a pasar algo así, la banda de sonido te lo anticipa, ayuda mucho. Cuando no existían las audiodescripciones, la mayoría nos dejábamos guiar por los sonidos, era como una música distinta y sabías lo que iba a pasar.

En uno de los grupos de discusión sostienen que los actores son quienes interpretan o modulan, en algunos casos hablan muy bajo y no se entiende bien. Pero las AD deben ser neutras, claras y no superponerse con el sonido de la voz de los personajes (Grupo 1). En la misma línea, N.V. explica:

En lo poético ya le estás metiendo un grado de subjetividad importante. Si le metés analogía, comparaciones, metáforas; que ya son ideas tuyas o interpretaciones propias no estoy de acuerdo. Para mí, tiene que ser más descriptiva en un tono más informativo. Si en una película hay un efecto que se veía nieve y la película termina en un fundido blanco, lo describís así y sin meterte tanto en cuestiones de metáforas y todo eso.

En cuanto al lenguaje utilizado, N.V. recomienda:

Yo evitaría los términos locales de cada región. Trataría de usar términos más genéricos que pueda entender cualquiera. Tampoco hay que olvidarse que cada película está hecha en un lugar en particular. Por ejemplo: El secreto de sus ojos es una película que tiene una carga de historia argentina y esa película tiene una audiodescripción argentina y hay una versión en español de España. La audiodescripción de España no tiene los elementos para darle la interpretación o el significado que para nosotros tiene esa película. Nosotros vemos una escena que hace referencia a la dictadura militar o la relación misma que tiene la sociedad argentina con la justicia, esa sensación de que el tipo termina haciendo justicia por mano propia; y esos elementos de interpretación del contexto no lo tiene la audiodescripción española. Igualmente, siempre hay un matiz de que probablemente la audiodescripción no sea de la misma forma. Una audiodescripción argentina puede ir metiendo esos elementos por el contexto, por estar acá, por ser del mismo lugar donde se hizo la película. Pero en cuanto a la terminología de cada uno, los conceptos, siempre trataría de usar términos genéricos y no meterme en regionalismos o términos que pueden ser muy específicos de una región, un país o una provincia.

La audiodescripción brinda datos sobre la vestimenta, estados anímicos u otros rasgos de los personajes. En los grupos de discusión los participantes destacan la mención de elementos que les permitieron identificar a los personajes, como “la mochila y la gorra” en el caso del chico y la “cara de preocupada y asustada” de la protagonista.

Es muy importante, al inicio de una serie o película, diferenciar a los personajes para que la persona con discapacidad visual pueda, en base a eso, ir reconociendo las voces y a medida que avanza la historia pueda identificar a cada uno.

He notado que hay dos estrategias. Hay audiodescripciones que desde la entrada te dicen el nombre del personaje. Lo describen y te dicen el nombre, para evitar cualquier tipo de confusión. Yo me cuestiono si eso no es adelantarse al desarrollo de la película. Porque las personas que ven, cuando empiezan a ver la película tampoco saben cuál es el nombre del personaje. Hay otra forma que es dar una descripción del personaje: cómo es físicamente o cómo está vestido o algún rasgo distintivo de ese personaje. Y ya cuando vaya avanzando la película, la historia, la misma trama de la serie o película te va a ir dando los nombres de los personajes. Pero a veces depende de cada película. Hay veces que demoran mucho en definir los nombres y caracterizar los personajes. Y si se demora mucho la trama de la película, a veces sí es necesario acortar eso, porque si estás un tiempo largo describiendo las características del personaje se hace un poco engorroso sin el nombre (N.V.).

Para brindar una idea de la personalidad del personaje son necesarios algunos elementos que pueden describirse más objetivamente.

Por ejemplo, si alguien usa muchos aros, si tiene el pelo raro o se viste de una manera rara, la AD te dice: 'es un chico raro con tatuajes y lleva aros en la cara'. O te dice, 'tiene el pelo raro, de color rosa'. Eso te lleva a darte cuenta de las personalidades (Y.B.).

Sobre la caracterización física de los personajes, vestimenta, color de cabello, entre otras, N.V. afirma:

Sí, creo que es importante. Obviamente que siempre me parece más interesante destacar las cuestiones que tengan un peso importante en lo que después suceda en la película. Cuando haces una audiodescripción tenés un proceso previo en que vas sopesando todas las cuestiones que incluye el argumento de la película. A lo mejor, si es relevante cierta información sobre el personaje, hay que centrarse en eso. A lo mejor si el protagonista es de raza negra o si está ambientado en Lejano Oriente y son todos con características de los asiáticos, y eso tiene relevancia en la película, por allí si es importante

marcarlo desde el principio. Es importante para ir teniendo una imagen mental de cómo es el personaje

Al respecto, F.A. cuenta:

Dejo mucho a la imaginación porque por más que me diga es rubia, yo no voy a saber. Pero si me dice 'tiene baja estatura y delgada' yo me imagino más o menos. Pienso en una persona y digo 'capaz que es como esta persona' o como tal otra. O te hacés una imagen y capaz que nada que ver. Pero uno se imagina.

En cuanto a los estados de ánimo y personalidad de los personajes, J.P.V. agrega:

Los estados de ánimo son notables porque son permanentes. Se nota mucho en las películas, porque cada personaje tiene su rol, su emocionalidad, su animosidad. Por ejemplo, si un personaje es rebelde se va a notar en los actos: estará en contra de alguien, va a tomar su propia decisión. Es decir, los estados de ánimo se notan a través de las experiencias, en las películas le toca a un personaje determinado seguir su rol, a través del relato o a través de la película.

La personalidad me parece que es un contenido que hay que dejar que lo defina el propio espectador. No me parece que la audiodescripción tenga que meterse demasiado en ello. Vos podés describir cómo se viste una persona o, a lo mejor, los gestos porque a los gestos, obviamente, no los podemos percibir. Y esos gestos te dan una información de cómo es la personalidad de esa persona. Después el resto vos te vas dando cuenta por los tonos de voz, por la forma de hablar, por cómo trata a los demás personajes y todo eso que ya es un proceso individual de cada espectador, como cualquier otro que está viendo la película. Obviamente uno puede decir que, un personaje que se viste de una determinada forma tiene una connotación. No es lo mismo una mujer vestida con coquetería a otra mujer vestida en una situación más cotidiana de la casa. Eso te va dando información de cómo es el personaje. Pero el tema de cómo es la personalidad de los protagonistas de la historia es algo que tiene que hacer cada persona (N.V.).

Los entrevistados coinciden en que es central describir la gestualidad de los personajes. "Si los gestos de la cara o los movimientos de la mano denotan que alguien está nervioso, eso es fundamental que sea

audiodescripto. Generalmente, hacen ese aporte: ‘tiene la mirada triste’ o ‘la mirada perdida’. No todos, pero sí son necesarios” (Y.B. y F.A.).

Al respecto de la gestualidad de los personajes, N.V. sugiere:

Cuando los gestos son claros, denotan sorpresa o lo que sea, eso hay que ir describiéndolo. ‘El personaje se muestra sorprendido’, ‘se muestra enojado’. Pero hay veces que hay que interpretar esos gestos. Cuando son gestos que más bien dejan en suspenso la película, no hay que dárselo ya digeridos al espectador. Eso por allí es más complicado porque es una cuestión más de criterio. Pero me parece que en la descripción hay que ser lo más objetivo posible, para que la cuestión de la subjetividad y la interpretación la haga cada uno. Por ejemplo, si la película tiene un grado de suspenso y en una escena tenemos un gesto que está medio indefinido, que no sabemos si es un personaje que está ocultando algo o no, en la audiodescripción tiene ser cuidadosa de no anticiparle nada al que está viendo. Porque le estás un poco *espoileando* el desarrollo de la película.

Algunos entrevistados consideran valioso incluir el nombre del actor que interpreta el personaje. F.A. comenta:

En las películas españolas te dicen el nombre del personaje y del actor o actriz que lo interpreta. Vi una película con Bradley Cooper y Lady Gaga y apenas aparecen en escena te dice: “esta es Ali y está interpretada por Lady Gaga”.

En síntesis, podemos afirmar que para los usuarios es relevante, al momento de audiodescribir un personaje, elementos que permitan identificarlo. Puede ser el nombre o alguna característica, según lo permita la historia. Lo importante es que quien escucha pueda ir asociando la voz al protagonista. La gestualidad de los personajes es muy necesaria, pero debe describirse de la manera más referencial posible. La caracterización, en cuanto a lo físico, su vestimenta o cabello es importante, pero atendiendo a los detalles significativos para el desarrollo de la historia. En este punto hay que ser cuidadoso para no anticipar elementos de la película. La idea es que quien escucha vaya descubriendo la historia con los elementos descriptos, en los momentos en que se hacen evidentes para los espectadores videntes. En cuanto a la personalidad, es preciso que lo descubra el espectador a través de la descripción de las acciones, gestos, modos de actuar, que dicen mucho sobre la personalidad.

En relación a los espacios, los contextos en los que transcurre la historia, M.L. sostiene:

Es importante que quien audiodescriba haga una lectura previa sobre lo que es importante dentro de la película. Hay momentos en que es mejor hacer una descripción general del espacio, a lo mejor dando dos o tres detalles importantes. Y hay otros momentos en que es necesario describir mucho más en detalle, cuando hay elementos importantes sobre lo que se va a venir en la película. Depende del rol que esté cumpliendo el espacio físico en ese momento de la escena. Si el espacio físico es simplemente una escenografía, que no le suma demasiado al contenido, hay que dar una descripción general como para tener una idea. Ahora si es un espacio donde se desarrolla una acción importante de la película, como puede ser un crimen o una escena donde va a haber un conflicto dentro de la trama de la película, hay que estar más atentos y dar más información.

Respecto a los detalles, F.A. afirma que son valiosos siempre y cuando puedan incluirse en el tiempo destinado para la audiodescripción.

Por lo general, en algunas películas cuentan lo que hay. Por ejemplo, el teatro tenía butacas, tenía el escenario con una cortina o, cuando transcurre en una habitación, dice 'la cama tiene un cubrecama de tal...', si hay un escritorio, si hay una lámpara, las ventanas tienen cortinas... es decir, describen mucho los elementos contenidos en los espacios. Por más que no tenga que ver mucho en la escena está bueno que cuenten.

Por más que no tenga mucha importancia está bueno que lo diga. Porque te podrían decir 'están en una habitación' y listo. Pero está bueno cuando describen todo lo que hay en el lugar; si están en un living, que cuenten si hay sillones, si hay mesita, si hay cuadros en las paredes, si hay libros (Y.B.).

Los participantes en los grupos de discusión explicaron que pudieron identificar los lugares de la ciudad de Córdoba en los que transcurre la historia del cortometraje *100 cuerdas de noche*, como por ejemplo La Cañada, Tribunales, el puente que va a barrio General Paz, entre otros. Y mencionaron un aspecto clave a tener en cuenta al momento de audiodescribir: el tiempo. "Me pareció la noche más larga del mundo... no amanecía nunca... debe haber sido invierno" (Grupo 1). También hacen referencia al sonido

cuando afirman que “no sólo en la imagen hay planos, sino también en el sonido. Se escucha el sonido de la ciudad” (Grupo 2).

Entonces, es necesario evaluar la importancia que tienen los detalles de lugar y tiempo en la historia. Tener en claro cuán valioso es ese escenario en relación al devenir de los acontecimientos y, en función de ello, dar los detalles que sean necesarios. En este punto hay que tener en cuenta el tiempo disponible para la audiodescripción y ser muy cuidadosos en la selección de los elementos, de manera que el espectador cuente con información relevante y, si es posible, con otros elementos que están presentes para quienes ven. Sin embargo, conviene no recargar con descripción para que se pueda percibir la banda de sonido, aun cuando no tenga diálogos, porque tanto la musicalización como el sonido *ambiente* aportan datos sobre los lugares, la proximidad de las personas u objetos, así como el clima anímico.

También debe ser tenida en cuenta la temporalidad, porque no sólo es importante describir el contexto sino también el paso del tiempo, las horas, los momentos del día. En muchos casos, la luz da cuenta de ese avance del tiempo (el amanecer, el atardecer) que permiten hacerse a la idea de la duración de las acciones. Esos datos deben incluirse en la audiodescripción para que las personas con discapacidad visual cuenten con ese elemento para comprender la historia.

En relación a la belleza en las descripciones, Y.B. explica: “No hace falta que diga: ‘este lugar es lindo’. Puede ser un campo lleno de flores, pero no a todos les parecerá lindo. Algo que es bello para nosotras, para otra persona no”. Sobre este aspecto, N.V. responde:

Lo que he observado en las audiodescripciones es que al principio se hace una descripción más general y más objetiva, describiendo el lugar o una persona y tratando de dar lo objetivo. Describiendo el paisaje de montaña o lo que sea. Hay veces que también sirve decir eso: ‘se observa un bello paisaje’. Pero lo más importante es que si vos me decís ‘acá veo un paisaje muy lindo’ yo te voy a preguntar qué ves para que me des una descripción de lo que hay. Porque lo que para vos es lindo, a lo mejor para mí no. Entonces creo que la clave va por ser más descriptivo: es un paisaje que tiene esto, esto y esto, por eso es lindo. Vuelvo a lo mismo: a no quedarse tanto en las cuestiones subjetivas sino dejar que eso lo elija el que lo está viendo, el que está escuchando

la audiodescripción. Si te describen un paisaje con mucho verde, montañoso, con árboles, capaz que me parece lindo. Si te describen un paisaje de nieve, o montañas cubiertas de nieve, también te da la impresión de algo lindo, pero en ambos casos es bastante subjetivo. Lo importante es primero dar la información objetiva y después si querés meter algún comentario de que es una 'linda vista', a lo mejor lo podés agregar, aunque lo central es la descripción de los datos. Juega también la experiencia que cada uno ha tenido, la subjetividad. Entre las personas que ven también pasa. Yo tengo la experiencia con ciertos lugares, que otros no y otros tendrán otras experiencias de otros lugares que a lo mejor yo no.

En el caso de la belleza asociada a los personajes, F.A. explica desde su experiencia:

Para considerar que una persona es bella, me dejo llevar mucho por la personalidad, por cómo es como persona. Te puede gustar alguien que sea alto, buena voz, más allá de la personalidad. Obvio que no nos vamos a fijar si alguien tiene el pelo de un color o el color de los ojos, de la piel, porque no lo vemos. Pero sí interesan otras cosas. Te puede gustar una persona alta o con el pelo lacio, largo o corto, porque eso lo podés tocar. La piel se puede diferenciar de una persona o de otra, esos rasgos físicos sí, es decir, lo que sea tangible. A mí, que soy ciega de nacimiento, no me cambia nada si una persona es rubia, morocha, con ojos verdes. A mí no me cambia nada porque yo nunca vi colores, no sé cómo es ser rubio o como es ser morocho.

Cabe destacar que las entrevistas y los grupos de discusión abordaron las cualidades que debe tener un audiodescritor, como por ejemplo la capacidad de observación: "Los mejores audiodescriptores son los que saben percibir todos los elementos visuales que constituyen un evento" (Grupo 3). Además, destacan la habilidad para percibir lo más relevante y describirlo con palabras bien elegidas para transmitir a la audiencia esas imágenes. Respecto al lenguaje, consideran que debe tener un lenguaje objetivo, vívido e imaginativo. Además, desarrollar la voz entrenando la interpretación oral.

Finalmente, nos interesa remarcar la gran variedad de perfiles de los espectadores, tan variados como los del público sin discapacidad visual. La información que cada uno considera relevante remite al propio sistema

de referencia, determinado social y culturalmente. Pero, además, las diferencias son mayores según la edad y los diferentes grados de visión. Los entrevistados y participantes de los grupos de discusión realizaron valiosos aportes para tomar decisiones para ofrecer una experiencia de consumo lo más cercana posible a la de las personas sin discapacidad visual.

Entrevistados

NORA MARCELA FUENTES. Directora del Instituto Helen Keller. Profesora en educación de ciegos, especialista en niños con ceguera y baja visión.

ALEJANDRA ULLUA. profesora de Plástica en el Instituto Helen Keller.

M.L. Posee una disminución visual desde la infancia. Es comunicadora social y locutora. Actualmente se desempeña en el área de marketing en una empresa.

J.P.V. Ciego de nacimiento. Licenciado en Psicología y profesor, músico, voluntario en Fundación Por Igual Más, Consultor en nuevas tecnologías, dicta clases de informática en la UNC para estudiantes con discapacidad visual.

N.V. Ciego desde la infancia. Licenciado en Comunicación Social. Trabaja en la Gerencia de Diferencia del Cliente de una empresa. Integró la Selección Argentina de Fútbol "Los Murciélagos".

Y.B. Ciega desde la infancia. Psicóloga. Trabaja en el Departamento de Orientación al Alumno de una Institución Educativa.

F.A. Ciega de nacimiento. Cantante. Realiza trabajo a la gorra en el centro de la ciudad de Córdoba.

Los grupos de discusión fueron integrados con asistentes al Centro Educativo Julián Baquero de la ciudad de Córdoba, en grupos de cinco personas coordinados por un/a integrante del equipo de investigación y producción.

Capítulo 9

Análisis de las modalidades discursivas de la audiodescripción

ROXANA SINGER ♦ CATALINA ARISMENDI ♦
ANA PAULA BADINI ♦ MARIANA VALDEZ

Desde las últimas décadas del siglo **XX**, la reflexión sobre la traducción se inscribe en un complejo campo de investigación interdisciplinar, una verdadera selva, según Virgilio Moya (2004). La singularidad de la práctica –traducir imágenes en palabras– evoca las reflexiones de Jacques Derrida, quien subvierte la relación tradicionalmente establecida sobre original y traducción para proponer lo que él llama “una transformación regulada” (Derrida y Pavez, 2018), es decir, una escritura productiva generada por un texto original: escritura de la *différance* que deconstruye los valores de la diada traductológica tradicional para interpelar –en este caso particular– una “diferencia” de sistemas semióticos involucrados y “una rigurosa simultaneidad” en sentido temporal.

Dado el carácter singular de la traducción por audiodescripción, nos pareció pertinente la reflexión teórica desde lo que se conoce como Estudios de la traducción, surgida en 1985 a partir de los estudios realizados anteriormente por Holmes, Even Zohar (Israel) y Gideon Toury.

Estos estudios discuten los fundamentos de las teorías tradicionales de traducción de orientación prescriptiva para proponer el descriptivismo como método. Lo que esta nueva teoría plantea es observar la

realidad; a las obras ya traducidas (en nuestro caso las audiodescripciones), analizarlas para –si es posible– formular aportes sobre lo que ellos denominan “el comportamiento traductor” (en nuestro caso, el comportamiento audiodescriptor). Esta conducta descriptiva supone enfrentar textos reales, considerados a todos los efectos como traducciones –audiodescripciones– por sus respectivas comunidades culturales. Los Estudios de traducción sugieren el examen de los productos (audiodescripciones) y su inserción-funcionamiento en las culturas metas; una tarea compleja porque cada uno de estos productos constituye por sí mismos en un hecho de cultura.

Desde el punto de vista discursivo, la audiodescripción constituye ante todo una práctica social, es decir, una acción singular intersubjetiva, articulada a partir de un uso lingüístico contextualizado. Como toda práctica social, es compleja y heterogénea. Compleja por los diversos niveles de elementos implicados en su construcción: discursivos y tecnológicos. Heterogénea porque se encuentra regulada por una serie de normas y principios que exceden el sólo plano lingüístico y que orientan a los audiodescriptores en la tarea de construir piezas discursivas coherentes y apropiadas a cada ocasión de comunicación.

Analizar las audiodescripciones desde el punto de vista discursivo implica tomar en consideración a las personas usuarias de esas formas, inmersas en las complejas relaciones de poder, de solidaridad, que configuran las estructuras sociales, siempre en tensión entre la igualdad y la desigualdad, la identidad y la diferencia.

¿Cómo se realiza el análisis?

Como todo discurso, las audiodescripciones son parte de un contexto y, a su vez, crean contextos. Tenerlos en cuenta permite la comprensión de los fenómenos de esta práctica discursiva singular en la que distintas disciplinas se imbrican y entrelazan, y de las que también es necesario dar cuenta.

En lo que se refiere a los aspectos más concretos del estudio discursivo, es evidente que para abordarlo es necesario establecer unidades que permitan ordenar el análisis.

El *enunciado* –las audiodescripciones– como el producto concreto y tangible de un proceso de *enunciación* realizado por un *enunciador* (las distintas agencias) y destinado a un *enunciatario*.

Los *enunciados* se combinan entre sí para formar textos que configuran una unidad comunicativa, intencional y completa. Todo texto –en este caso las audiodescripciones– debe ser entendido como un *hecho* (acontecimiento o evento comunicativo) que se da en el transcurso de un devenir espacio-temporal.

Espacio y tiempo en el que el evento se realiza.

Estatus y roles característicos que se actualizan mediante instrumentos verbales y no verbales apropiados o no apropiados para los fines que pretenden, respetando normas de interacción y normas de interpretación de los enunciados.

Elementos lingüísticos –y no lingüísticos– se consideran marcadores o indicadores –*haz de instrucciones*– que, en su presencia o ausencia, orientan la interpretación del discurso en sus múltiples facetas.

La complejidad del discurso permite su abordaje desde un punto de vista global o local. La *perspectiva global* tiene en cuenta la unidad comunicativa en su conjunto, su estructura, su contenido general, su anclaje pragmático. La *perspectiva local* tiene en cuenta los elementos lingüísticos que lo constituyen, la forma de los enunciados, las relaciones establecidas entre ellos para formar secuencias. Tanto las unidades macrotextuales como las microtextuales son interdependientes.

La descripción como secuencia textual

Mediante las secuencias descriptivas representamos lingüísticamente el mundo real o imaginado: el ámbito humano y sus esferas de actividad. Es así como expresamos la manera de percibirlo a través de los sentidos y a través de lo que nuestra mente recuerda, asocia, imagina o interpreta.

Nuestra cultura ha favorecido el sentido de la vista como privilegiado para la representación de la realidad: por eso la descripción representa la diferenciación y la relación de lo que percibimos en el espacio y se ha asociado con la representación de escenas a través del dibujo, la pintura, la fotografía y el film. Esta se aplica tanto a estados como a procesos y se realiza según una perspectiva o un punto de vista determinado.

Toda descripción está condicionada por el contexto en el que aparece la comunicación, la relación entre los interlocutores, el contrato comunicativo establecido y el conocimiento compartido que se presupone. La experiencia humana se basa en la percepción directa impregnada de una mezcla de factores racionales y emocionales, condicionados por los valores culturales vigentes en cada comunidad y por la propia interpretación subjetiva. Bajo pretensión de *neutralidad*, las descripciones suelen ser –en mayor o menor grado– la resultante de estrategias ampliamente subjetivas.

Esquema modélico

Anclaje descriptivo, establecimiento del tema;

- ◆ Aspectualización: distingue las cualidades, las propiedades, etc. (modalización).
- ◆ Puesta en relación con el mundo exterior.
- ◆ Secuencias que suelen aparecer en el texto descriptivo: explicativas y/o narrativas (en las descripciones de procesos).
- ◆ Elementos léxicos característicos del texto descriptivo:
 - ◇ Los propios de la estructura nominal: sustantivos + adjetivos (modalizaciones: aposiciones, oraciones adjetivas, complementación).
 - ◇ Las propias de la estructura verbal, en la descripción de procesos (sujetos actores + verbos y sus modalizaciones).
 - ◇ Uso de los tiempos verbales: presente y/o imperfecto del indicativo marcan la posición del hablante ante un “mundo comentado” o “un mundo narrado”.
 - ◇ Los deícticos de tiempo y espacio propios del mundo comentado y/o narrado.
 - ◇ Descripción de lugares: el espacio se distribuye de modo característico, con el uso de los deícticos y elementos léxicos que permiten la orientación espacial. Utilización de verbos presentativos típicos como los marcadores locativos.
 - ◇ Descripción de personas: se alude al aspecto físico, a las actividades, a rasgos de la personalidad y de estilo.

Análisis de dos casos de audiodescripción

El equipo realizó un análisis descriptivo y comparativo de dos audiodescripciones de la película *El secreto de sus ojos* (Argentina, 2009, ganadora del Premio Oscar como mejor película de habla no inglesa); una realizada por una productora argentina llamada C.I. Rosario (AD1), país de origen de la película, y otra realizada por la ONCE, en España (AD2), país pionero en materia de audiodescripción. Se seleccionaron cinco escenas, en adelante denominadas *casos*. Dado que la audiodescripción se completa, se dispone y se limita según el montaje sonoro, el criterio de selección fue, en primer lugar, la densidad del diálogo y, en segundo lugar, su interacción con los demás elementos del sonomontaje.

CASO 1. Diálogo nulo. Música prevalente (en función poética).

CASO 2. Diálogo denso (prevalente) y efectos sonoros referenciales.

CASO 3. Diálogo densidad media. Efectos referenciales (prevalente).

CASO 4. Diálogo poca densidad (gran función expresiva) música con función reflexiva.

CASO 5. Diálogo denso (prevalente), presencia de música expresiva.

A continuación, se ejemplificará con el CASO 1.

Locación: estación de tren.

Características: diálogo nulo. Música prevalente (función poética).

Duración: 00:01:20 hasta 00:02:34.

Descripción: Irene y Benjamín están en una estación de tren. Él se sube al vagón y, cuando arranca el tren, ella lo persigue corriendo. Se miran y tocan sus manos a través del vidrio.

AD 1 ARGENTINA	AD 2 ESPAÑA
Pasado. La escena nos sitúa en una estación de trenes. Los ojos de Irene dominan la escena: una mirada fija, profunda, triste. Benjamín agarra su valija y comienza a caminar muy lentamente por el andén hacia el vagón del tren, que se encuentra detenido.	Una mujer está en un andén de una estación. Sus ojos miran al frente sin pestañear. Un hombre agarra el asa de una maleta y camina por el andén, alejándose de la mujer. Ella es joven, de melena larga y morena.

Benjamín se sube al vagón y se da vuelta en el escalón de la puerta.
Se queda parado mirando a Irene con mucha tristeza.
Los ojos de Irene vuelven a ser protagonistas absolutos de la imagen.

El tren arranca.
Ella corre hasta alcanzar el vagón donde ya se ha ubicado Benjamín. Se miran. Ponen sus manos juntas a través del vidrio.

El tren acelera. Benjamín corre veloz hacia el final del tren y ve como ella, toda su figura, que hasta ayer era gigantesca, se achica en el andén hasta quedar pequeña a sus ojos, pero cada vez más grande en su corazón.

El hombre la mira desde una puerta de un tren parado junto al andén. Entra en el vagón. Ella mantiene fija la mirada. La gente que pasa a su lado apenas son unas ráfagas de color.

El tren se pone en marcha.
La mujer corre por el andén junto al tren. Dentro, el hombre la ve a través de la ventanilla. Ambos ponen la mano en el cristal.

Ella queda rezagada y él camina hacia la parte trasera del convoy.
A través de la ventanilla de la puerta trasera del último vagón, él la ve correr por el andén mientras el tren adquiere velocidad.

Categoría involucramiento del enunciador

Caso 1: AD1 comienza con la frase “La escena nos sitúa...”, en la que encontramos un deíctico que opera como subjetivema, produciendo un efecto de involucramiento del enunciador que se posiciona en el aquí y ahora de la historia. Este efecto genera proximidad entre el enunciador de la AD y la audiencia.

Categoría personajes

Caso 1: en la AD1 se introducen los nombres de los personajes y sus respectivos actores desde los títulos, se utilizan sus nombres propios. Cabe destacar que en esa secuencia de la historia éstos aún no fueron introducidos, por lo cual, se adelanta información que aún no aparece en la obra original, revelando de antemano el protagonismo de esos personajes. De esta forma se genera una etiqueta que se mantiene a lo largo de todo el relato. En cambio, la AD2 emplea artículos indeterminados para introducir los personajes y una etiqueta semántica genérica que marca la diferencia sexual entre ambos: “Una mujer”, “Un hombre”. Observamos un predominio de los indeterminados para referirse también al contexto y a los objetos con los que ellos interactúan: “está en un andén de una estación”, “agarra el asa de una maleta”. Este uso genera un efecto de distancia y neutralidad descriptiva, que contrasta con la AD1. Esto responde al criterio de dosificación de la información que se maneja en la obra original, sobre todo tratándose de la escena de presentación de los personajes.

Categoría *pasiones*

Caso 1: En términos generales, la AD1 atribuye estados pasionales a los personajes, a diferencia de la descripción desafectada de la AD2. En la AD1 se construye una descripción modalizada con un alto grado de subjetividad, utilizando términos como “profunda”, “triste”, “fija” (para referirse a la mirada de los personajes) y frases como “Se queda parado mirando a Irene con mucha tristeza”. De esta forma, atribuye móviles pasionales a sus acciones (caminar, mirar, correr), que la AD2 sólo describe de manera mecánica. Las acciones se describen de manera densa, con minuciosidad. Una de las frases más cargadas de subjetividad es la final (“ve como ella, toda su figura, que hasta ayer era gigantesca...”), que conecta con la escena siguiente. Se omite enunciar que esa frase es tomada de la escena en que el personaje escribe en un cuaderno, pero no se sonoriza.

En contraposición, en la AD2 no encontramos modalizaciones, no hay adjetivos, adverbios, no se describen gestualidades. Las oraciones son simples en su construcción. No hay indicios que den cuenta de lo sentimental, más allá de lo que significa la ambientación musical prevalente, que cobra gran relevancia en esta escena particularmente.

Categoría *criterios cinematográficos*

Caso 1: Por otra parte, observamos que la AD1 emplea terminología específica audiovisual (“Los ojos de Irene dominan la escena”), en cambio, la AD2 describe de manera más concreta y literal (“Sus ojos miran al frente sin pestañear”). Sin embargo, en la AD2 la descripción específica de la acción de tomar “el asa de la maleta” podría interpretarse como una forma de traspolar el criterio fotográfico de la toma al detalle.

En la AD1 la dimensión pasional está mucho más presente. En la AD2 la descripción no es solo fría, sino también un poco cacofónica e incómoda desde la redacción. Es “pura y seca”. AD2 extradiegética, narradores fuera de la historia. AD1 el enunciador conoce los estados de ánimo de los personajes.

Categoría *Auricularización. Sonomontaje*

Si el sonido construye espacio-contexto en la AD, ¿cómo lo construye en cada caso particular? La AD1 de esta escena comienza en 0:39:26, un segundo antes que la imagen. Hay silencios que “podrían” ser

aprovechados para audiodescribir, sin embargo, prevalece el valor de ese silencio como elemento de narración, tensión... También sucede con la banda sonora: no se utilizan los silencios para describir porque la banda sonora es muy descriptiva.

PLANILLA 1. Planilla para volcar la información del análisis elaborado por el Equipo

TIEMPO	00:01:20 hasta 00:02:34
ESCENA	Diálogo nulo. Música prevalente (función poética) Irene y Benjamín están en una estación de tren. Él se sube al vagón que, cuando arranca, ella persigue corriendo. Se miran y tocan sus manos a través del vidrio. La escena se "pisa" con la escena siguiente en la cual él escribe en un cuaderno el pasaje romántico que se relata en la AD1.
	
SONIDO	Musica: Instrumental piano. Diálogos: NO Ambiente: Se enmascara con la música. Fx: NO
AD 1	Pasado. La escena nos sitúa en una estación de trenes. Los ojos de Irene dominan la escena: una mirada fija, profunda, triste. Benjamín agarra su valija y comienza a caminar muy lentamente por el andén hacia el vagón del tren, que se encuentra detenido. Benjamín se sube al vagón y se da vuelta en el escalón de la puerta. Se queda parado mirando a Irene con mucha tristeza. Los ojos de Irene vuelven a ser protagonistas absolutos de la imagen. El tren arranca. Ella corre hasta alcanzar el vagón donde ya se ha ubicado Benjamín. Se miran. Ponen sus manos juntas a través del vidrio. El tren acelera. Benjamín corre veloz hacia el final del tren y ve como ella, toda su figura, que hasta ayer era gigantesca, se achica en el andén hasta quedar pequeña a sus ojos, pero cada vez más grande en su corazón.
AD 2	Una mujer está en un andén de una estación. Sus ojos miran al frente sin pestañear. Un hombre agarra el asa de una maleta y camina por el andén, alejándose de la mujer. Ella es joven, de melena larga y morena. El hombre la mira desde una puerta de un tren parado junto al andén. Entra en el vagón. Ella mantiene fija la mirada. La gente que pasa a su lado apenas son unas ráfagas de color. El tren se pone en marcha. La mujer corre por el andén junto al tren. Dentro, el hombre la ve a través de la ventanilla. Ambos ponen la mano en el cristal. Ella queda reza-gada y él camina hacia la parte trasera del convoy. A través de la ventanilla de la puerta trasera del último vagón, él la ve correr por el andén mientras el tren adquiere velocidad.

ANÁLISIS	En esta escena, la música prevalece al punto que la banda sonora no describe el espacio ni las acciones. La AD1 comienza con la frase "La escena nos sitúa...", en la que encontramos un deíctico que opera como subjetivema, produciendo un efecto de involucramiento del enunciador, que se posiciona en el aquí y ahora de la historia. Este efecto genera proximidad entre el enunciador de la AD y la audiencia. En la AD1, se introducen los nombres de los personajes y sus respectivos actores desde los títulos, por lo cual se los referencia utilizando sus nombres propios. Cabe destacar que en esa secuencia de la historia aún no fueron introducidos sus nombres, por lo cual adelanta información que aún no aparece en la obra original, revelando de antemano el protagonismo de estos personajes. En cambio, la AD2 emplea artículos indeterminados para introducir a los personajes y una etiqueta semántica genérica que marca la diferencia sexual entre ambos: "Una mujer...", "Un hombre...". Observamos un predominio de los indeterminados para referirse también al contexto y a los objetos con los que interactúan los personajes: "...está en un andén de una estación", "...agarra el asa de una maleta". Este uso genera un efecto de distancia y neutralidad descriptiva, que contrasta con la AD1.//// Por otra parte, observamos que la AD1 emplea códigos audiovisuales ("Los ojos de Irene dominan la escena"), en cambio, al AD2 describe de manera más concreta y literal ("Sus ojos miran al frente sin pestañear"). Sin embargo, en la AD2 la descripción específica de la acción de tomar "el asa de la maleta" podría interpretarse como una forma de traspasar el criterio fotográfico de la toma al detalle.//// En la AD1 se construye una descripción modalizada de la mirada: profunda, triste, fija. Frases como "Se queda parado mirando a Irene con mucha tristeza" tienen un alto grado de subjetividad. Se atribuyen estados pasionales a los personajes, a diferencia de la descripción desafectada de la AD2. De esta forma, atribuye móviles pasionales a sus acciones (caminar, mirar, correr), que la AD2 sólo describe de manera mecánica. Las acciones se describen de manera densa, con minuciosidad. Una de las frases más cargadas de subjetividad es la final (ve como ella, toda su figura, que hasta ayer era gigantesca...), que conecta con la escena siguiente. Se omite enunciar que esa frase es tomada de la escena en que el personaje escribe en un cuaderno pero no se sonoriza./// En contraposición, en la AD2 no encontramos modalizaciones, no hay adjetivos, adverbios, no se describen gestualidades. Las oraciones son simples en su construcción. No hay indicios que den cuenta de lo sentimental, más allá de lo que significa la ambientación musical prevalente, que cobra gran relevancia en esta escena particularmente.//////// ----- A Pupy le molesta el uso del verbo "agarrar", que viene de garras (animales). En la AD1 al dimensión pasional está mucho más presente. En la AD2 la descripción no es solo fría, sino también un poco cacofónica e incómoda desde la redacción. Es "pura y seca". AD2 extradieгética, narradores fuera de la historia. AD1 el enunciador conoce los estados de ánimo de los personajes.
----------	---

A modo de cierre

El estilo de AD es el enfoque global elegido por quien audiodescribe una película. Hemos visto que se vale de diferentes estrategias semánticas y

textuales para convertir en palabras las imágenes, y de distintas técnicas para concebir la traducción del mensaje audiovisual al sistema verbal. En el análisis de las descripciones, hemos podido observar que la AD2 (ONCE, España) es de estilo denotativo, es decir, describe lo que se muestra en pantalla a nivel denotativo. Por otra parte, la descripción AD1 (C.I. Rosario, Argentina) es de estilo interpretativo, ya que ofrece un equilibrio entre la traducción del lenguaje cinematográfico y la descripción denotativa, e intenta interpretar el mensaje de la película para comunicarlo.

Aunque la mayoría de las directrices recomiendan el uso de descripciones objetivas y frías, observamos que el estilo de C.I. Rosario representa un enfoque que incorpora una visión creativa, para que el tono de la audiodescripción capture el de las imágenes vistas por los espectadores originales. Tras el análisis, podemos concluir que esta decisión artística repercute en la orientación que provee la audiodescripción a la audiencia, tanto en el ritmo como en el modo de avance de la historia, buscando permanecer fiel a la emoción de la escena. En otro orden, si bien se desaconseja la descripción de la información cinematográfica (movimientos de la cámara, planos, edición de las transiciones), es notable que la AD1 lo hace en la expectativa que los espectadores aprecien este contenido adicional.

Si la experiencia cinematográfica es una experiencia sensorial, emocional y cognitiva que ocurre como resultado del encuentro entre el espectador y la película, cabe destacar el rol esencial de las emociones como un elemento vital de ella. Si llegamos a un consenso sobre este modo de comprender el arte cinematográfico, podemos pensar en el estilo interpretativo como aquél que busca generar en la audiencia emociones más intensas, mejorar la comprensión con una descripción más detallada, apelando en algunos segmentos a la narración como técnica para lograr una experiencia más similar a la de los espectadores sin discapacidad visual.

Finalmente, interesa destacar la necesidad de evaluar con la audiencia final la calidad de la experiencia cinematográfica con el estilo de audiodescripción elegido, y recopilar información sobre las preferencias para tomar decisiones sobre el estilo.

Capítulo 10

El proceso de audiodescribir

MARTA PEREYRA

El ejercicio de audiodescripción por parte del equipo de investigación y la reflexión que esto supuso permitió bosquejar una propuesta de proceso, en tanto procedimiento que permite producir una AD situada y de calidad. Las decisiones tomadas durante el proceso se encuentran en su conjunto influenciadas por características de diversa índole del público meta, pero sobre todo por aspectos de la percepción de las personas con discapacidad visual que se expresan a través de los conocimientos adquiridos mediante la formación y la práctica en audiodescripción y, preponderantemente, por la intervención de usuarios en la conformación del equipo de producción.

De este modo, sin la pretensión de cerrar una cuestión que reconocemos abierta al enriquecimiento y la discusión teórica, delineamos un procedimiento metodológico.

Audiodescribir implica un proceso que tiene diferentes tareas, y momentos para realizar esas tareas. El análisis de la obra original para identificar la historia, los principios y las técnicas usadas para contarla, la selección de los elementos narrativos que es importante incluir en el guion; definir cómo formular la descripción; determinar los rasgos de la voz y el tipo de locución; desarrollar la corrección del guion, realizar el registro y el montaje de la audiodescripción. Estas son algunas de las tareas que intentaremos describir.

Al construir la historia el autor o la autora de la obra determina un entorno espacio-temporal para que los personajes realicen ciertas acciones. A estos personajes los dota de características físicas, mentales, de comportamiento, crea un marco temporal, los detalles del lugar y el momento en que ocurren las acciones. Les da un orden y una duración. Lo que el autor está haciendo es usar las infinitas posibilidades de selección y combinación de las técnicas cinematográficas. Elige qué mostrar y cómo hacerlo. Y establece las relaciones entre lo que muestra. Y así va construyendo una continuidad, un todo consistente y coherente que le permite contar la historia.

El público, por su parte, realiza un modelo mental de la trama, que le permite comprender quién hizo qué, para quién, dónde, cuándo y por qué lo hizo. Con estos elementos, el público construye los modelos mentales, combina con escenarios y personajes y procesa las relaciones temporales para reconstruir el orden cronológico. Va actualizando el modelo mental cada vez que van cambiando las suposiciones o va cambiando la información suministrada. Es importante revisar que la combinación entre la información de la obra y la audiodescripción contenga los datos necesarios y suficientes para que el público pueda crear los marcos de comprensión para cada evento de la historia.

En el proceso propiamente dicho podemos hablar de momentos. Se identifican tres en el proceso de producción de la AD, atravesados cada uno por el aporte de percepción de las personas con discapacidad visual. Momento 1: la investigación del autor y su obra, y la interpretación del audiodescriptor. Momento 2: el guionado de la audiodescripción. Momento 3: la realización y el montaje sonoro de la audiodescripción.

Momento 1: análisis e interpretación de la obra de origen

Esta fase inicial incluye el análisis de toda la información relacionada con la obra audiovisual objeto de audiodescripción y puede desdoblarse en una serie de dimensiones: la comunicativa, centrada en el autor y su pieza artística; la dimensión audiovisual, que atiende básicamente a los códigos visual y sonoro; y la narrativa, que subsume las categorías de acciones, personajes y ambientes. Este momento incluye dos operaciones: análisis

e interpretación. El resultado se recoge en una planilla que incluye el minutado de los espacios en los que es posible insertar la audiodescripción, es decir, se identifican los espacios de silencio disponibles.

Dimensión comunicativa: el autor, el valor comunicativo de la obra (mensaje), los valores estéticos (del autor de la obra).

Dimensión audiovisual: códigos cinematográficos visual (encuadre, punto de vista, color, movimiento y montaje) y sonoro (texto lingüístico [nivel semántico y connotativo] [densidad de la información: alta o baja, cacofónico o eufónico]; música [funciones]; silencios [funciones y duración]; efectos de sonido o foley [tipología y funciones].

Dimensión narrativa: acciones, personajes, ambientes.

Podemos organizar estas dimensiones a través de los modos y los canales que el autor usa para comunicar su obra audiovisual. Como hemos desarrollado en capítulos anteriores, estas producciones usan palabras, imágenes y sonidos para contar la historia, es decir, utilizan diferentes sistemas de signos o modos. Los diferentes modos que constituyen los textos audiovisuales son:

- ◇ el modo visual no verbal o imágenes,
- ◇ el modo visual-verbal o texto en pantalla,
- ◇ el modo auditivo no verbal o sonidos y música,
- ◇ el modo auditivo-verbal o el habla.

Estos diferentes modos se transmiten a través de dos canales: el visual (las imágenes) y el auditivo (la banda sonora). El canal visual transmite el modo visual no verbal o las imágenes y la acción filmadas por la cámara, así como el modo visual-verbal o el texto en pantalla, como globos de texto; este también transmite la manera como se filma todo esto.

El canal auditivo transmite discurso oral, es decir, diálogos, locuciones o entrevistas, por ejemplo: sonidos y efectos de sonido; música, fundamental para crear la atmósfera.

Los modos interactúan entre sí para contar la historia. Es importante que quienes audiodescriben sean conscientes de esto porque la descripción que hagan se agrega a estas producciones, complejizándolas aún más. Además, deben tener en cuenta que la audiencia principal de la obra sólo tiene acceso a la información transmitida a través del canal auditivo, de manera que habrá que tener especial cuidado, no sólo de analizar la multimodalidad de la obra original, sino de seleccionar las palabras

adecuadas para la descripción y los momentos en los que se introducirá. Para ello, es fundamental tomar nota del minutado de los momentos en los que será posible insertar la audiodescripción.

El análisis del contenido permitirá identificar la información fundamental para audiodescribir, sin la cual no se puede comprender la narrativa. Se hace el análisis en una tabla de transcripción multimodal (ver Tabla 1) en la que se vuelca lo que sucede en imagen y lo que brinda el sonido, es decir, la información que comunica cada modo –visual o auditivo–.

TABLA 1. Transcripción multimodal

Escena - tiempo	Descripción	Sonido	Información importante (no se encuentra en la banda de sonido)	Datos para audio-describir. Sugerencias

A continuación, presentamos un ejemplo de uso de la tabla para realizar la transcripción multimodal:

TABLA 2. Ejemplo de tabla de transcripción multimodal¹

Escena - tiempo	Descripción	Sonido	Información importante (no se encuentra en la banda de sonido)	Datos para audio-describir. Sugerencias
00:00 a 00:03	Título	Música sombría-misteriosa.	Título: "Jerelix"	El título
00:00 a 00:23	Una luz está encendida, un dedo muerto sobre un escritorio. Varios tubos de ensayo contienen líquidos de varios colores, sobre un escritorio hay un microscopio. Un científico apaga la luz y observa material en el microscopio.	Música: sombría-misteriosa. Sonido: - Teclado de computadora - Cortocircuito de luz Voz: - Científico: Hmmmm	La descripción de los elementos del laboratorio (microscopio) y la acción del científico	Sobre el escritorio de un laboratorio hay un dedo putrefacto, varios tubos de ensayo. Una luz encendida en el laboratorio hace cortocircuito. Un científico la apaga y se dirige a observar desde un microscopio un poco de material.

1 Revise cómo está confeccionada la traducción multimodal en esta Planilla del proceso de producción de la AD de *Jerelix*, disponible en Youtube: <https://youtu.be/XZHi8NjCygE>

Momento 2: guionado de la audiodescripción

En esta instancia el proceso supone la realización de un guion audiodescripto que implica operaciones de planificación de la escritura (selección, jerarquización) y de puesta en texto y revisión, atendiendo a los aspectos lingüístico-gramaticales relevantes.

El guion tiene que encajar entre el diálogo, los efectos de sonido y la música. Para ello necesitamos calcular el tiempo de las descripciones. Se requiere que el escritor del guion calcule el tiempo exacto de la brecha entre los diálogos y los efectos con un cronómetro, o simplemente leyendo en voz alta la oración a insertar, para determinar si es adecuada. Después de hacer este cálculo podremos planificar, seleccionar y jerarquizar la información, es decir, la descripción. Luego lo ponemos en texto.

Previo al guion definitivo, se elabora un borrador donde se escriben pequeñas oraciones, dos o más para una misma situación. Estas opciones se graban en una prueba de voz *off-line* que se insertará en el audio original de la película. Este momento de prueba es relevante porque permitirá evaluar – con personas con y sin discapacidad visual – la audiodescripción. En la corrección, con visionado y escucha de la prueba de voz, se debaten y anotan las decisiones de quienes participaron.

Luego, hay una reescritura en la que se retoman las anotaciones que se hicieron. Aquí se arriba al guion final, que incluirá las indicaciones particulares para quien locutará respecto a la entonación, la velocidad, entre otros aspectos.

TABLA 3. Modelo de guion de audiodescripción

Tpo.	Escena - secuencia	Descripción	Entonación	Audiodes- cripción	Observa- ciones	Corrección

Momento 3: realización y montaje

El tercer momento incluye la realización del texto sonoro (selección de voces, locución) y su posterior montaje sonoro (edición). El guion se

transforma de un texto escrito a uno oral. Aquí se seleccionarán las voces, la locución y su marcación, se elegirá el locutor cuyas cualidades de voz coincidan con el género y estilo de la película. En general, se eligen locutores cuyas voces contrasten con las de los diálogos (masculino-femenino, por ejemplo).

Ya con el guion definitivo, se graba en estudio la voz con las indicaciones de los rasgos retóricos que se hayan apuntado.

Luego se realiza la edición por la cual se inserta la grabación de voz a la banda de sonido original. En algunos momentos es necesario enmascarar el sonido del original, es decir, bajar los decibeles para que pueda escucharse bien la voz en off de la audiodescripción.

Tras el proceso de edición, se realiza la renderización en formato de video, incluyendo el audio final para la exhibición o exportación. La renderización se hace con video porque la audiodescripción no sólo es para personas ciegas –aunque éste sea el público objetivo principal de la audiodescripción–, sino que debe estar dirigida a todo tipo de público que le interese.

Finalmente, recordemos que la audiodescripción siempre es interpretación de la obra por parte de quien audiodescribe; nunca es absoluta la equivalencia entre el original y su audiodescripción. Sin embargo, debemos preocuparnos en brindar una experiencia comparable a la del público sin discapacidad visual.

Capítulo 11

Formulación conceptual para una mejor comprensión de la audiodescripción

SUSANA SANGUINETI ♦ ROXANA SINGER
♦ CECILIA VALLES

Si interpretamos la inteligencia como la capacidad de todo ser humano de adaptación a un medio, de aprehender el mundo, razonar, memorizar, relacionar y abstraer conceptos, debemos considerar que, teniendo todos la potencialidad universal de poseerla, no siempre se desarrolla y manifiesta de la misma manera. Varía de cultura en cultura, de época en época, en distintas etnias, géneros, rangos de edad, idiosincrasia individual.

Consideramos que toda esta actividad de la inteligencia humana – aprendizaje pensamiento, memoria –, entre otros factores, depende de la percepción y de su capacidad de organización de los datos de la experiencia, permitiéndole a la conciencia adquirir la noción de lo que la rodea. No podría el hombre realizar el proceso de abstracción si así no fuera.

Apegándonos a una vieja clasificación, vamos a decir, simplificando, que la forma de percibir es común a todos, sí, pero que:

- ♦ existe una forma de percibir que caracteriza a grupos en particular por sus diferencias con otros grupos;
- ♦ existe una forma de percibir única de cada individuo.

En este trabajo se ha tenido en cuenta fundamentalmente la primera y se la ha desarrollado ampliamente en el capítulo referido a la percepción en esta misma obra. Sabemos que la percepción se basa en la convergencia de los sentidos y en su propio sistema de referencias. Por eso, nos dicen Giró y Valles:

Dos individuos con culturas e historias diferentes no experimentan las mismas sensaciones ante una misma realidad. Cada uno percibe las informaciones que reconoce y que remiten a su propio sistema de referencia. Las experiencias sensoriales, moldeadas por la adscripción social y cultural y determinadas según la historia personal, varían de una cultura a otra. Esta variación se debe a la importancia y el significado que se le atribuye a cada uno de los sentidos.

En esta introducción agregamos que los sentidos nos llevan a percibir el mundo, cada uno de una forma diferente de acuerdo a la prevalencia que le demos. Y así una cocina, por ejemplo, puede ser un repertorio brillante de distintos elementos, un sonido estruendoso de objetos que se chocan, que se apoyan sobre alguna superficie, el fuerte perfume a guiso o panceta o tostadas, el calor que aumenta cuando uno se acerca a determinados lugares. Lo dulce, lo amargo, lo agrio de una cuchara en la boca. Y enfatizamos esto porque al tener en cuenta que la persona que posee alguna discapacidad, ejercita, estimula, desarrolla otras habilidades que enriquecen su experiencia perceptiva, adquirimos la real conciencia de que hay un sector de la realidad que no lo puede percibir y que intenta reconstruirlo a través de los otros sentidos.

Esta tarea de audiodescripción que hemos emprendido –y no somos los primeros ni los únicos– es un intento por ayudar a los ciegos a llenar ese sector que otorga la visión de la realidad. Lo intentamos desde la audiodescripción de películas, documentales o cortometrajes, tratando de brindarles esa información que no poseen, incluso por no tener el sistema de referencia –en casos de ceguera congénita–.

El grupo de trabajo, en un intento de verificar lo realizado en nuestra primera producción audiodescriptiva –el cortometraje *100 cuerdas de noche*–, ha desarrollado instrumentos de validación de la AD a través de entrevistas y encuestas que tienen en cuenta lo que acabamos de plantear. Es decir, saber si al audiodescribir hemos podido representar cabalmente

en palabras ese mundo que el cine presenta en imágenes, el contexto que rodea a personajes e historia, y que el ciego no ve.

Antes de seguir adelante con los cuestionarios, brevemente expondremos la concepción de ambos instrumentos que rige al grupo.

La encuesta

Una encuesta es un procedimiento de investigación descriptiva a través del cual se recopilan datos mediante un cuestionario previamente diseñado. Podemos mencionar dos tipos de encuestas: descriptivas y analíticas. Las primeras describen situaciones, momentos, estados. Las segundas, además de describir, explican lo descripto.

Con respecto a las preguntas de la encuesta, las abiertas son aquellas que se contestan sin marcas indicadoras y el encuestado da su opinión con la previa indicación que debe contestar puntualmente a lo que se le interroga. Las preguntas cerradas están diseñadas por opciones de respuesta establecidas previamente, entre las cuales se debe elegir. Ejemplo de esto son las de opción múltiple y las desplegadas, entre otras. Se las utiliza fundamentalmente para registrar información cuantificable.

El medio de obtención y registro de las encuestas es diverso, pero por nuestra especial situación contextual (pandemia Covid-19) vamos a mencionar dos: las telefónicas y las realizadas a través de formularios en la web. En el primer caso, por teléfono, el encuestador debe saber que son diez –como máximo– las preguntas a realizar. El resultado en este caso es tener la información inmediatamente. Las que se realizan mediante formularios en la web o a través de un correo electrónico suelen usarse cuando no es necesario un encuestador en el momento que se debe responder. Se las puede implementar cuando se tiene la seguridad de que el encuestado está interesado en el tema que aborda la encuesta.

Se podría conceptualizar y dar muchos más detalles con respecto a entrevistas y encuestas, pero creemos que no es necesario para el trabajo que hay que realizar, y que tal vez el exceso de información pueda convertirse en una rémora para el investigador lector.

Se eligió el sistema de preguntas abiertas, por las especiales características del trabajo de audiodescripción. La necesidad de conocer si se

habían dado pautas ilustrativas sobre ambiente y personajes no iban a ser ciertas si no eran abiertas, ya que en las cerradas se les da en cierta forma la posibilidad de responder algo que no fue registrado por el receptor, tenga o no discapacidad visual.

La encuesta es evidentemente descriptiva analítica, por que las preguntas llevan al encuestado al análisis de situaciones, posturas o actitudes que reflejarán en sus respuestas. A continuación, presentamos la encuesta realizada por el equipo a los fines de validar la audiodescripción del cortometraje *100 cuerdas de noche*.

Encuesta para valorar la audiodescripción

Somos un equipo de producción e investigación de audiodescripciones de obras audiovisuales radicado en la Universidad Nacional de Córdoba. Solicitamos tu colaboración para mejorar la calidad de las audiodescripciones como herramienta de accesibilidad a películas, series y programas de televisión para personas con diferentes grados de discapacidad visual. La encuesta es anónima y los datos son de uso científico-académico, no públicos.

Este formulario de encuesta fue creado por las Asesoras Académicas del Equipo, Roxana Singer y Susana Sanguinetti, junto a la integrante del equipo Cecilia Valles.

¡Gracias por tu tiempo!

Logotipo del Equipo de Producción e Investigación: Voz, Cámara, Acción



Para empezar, te invitamos a reproducir el cortometraje completo.
<https://cutt.ly/QSuvnPn>

¿Considerás que la audiodescripción brinda la información necesaria para entender el cortometraje?

- ☐ Sí
- ☐ No

Relatá brevemente de qué se trata el cortometraje.

.....

¿La entonación de la audiodescripción coincide con las situaciones que plantea el cortometraje?

- ☐ Sí
- ☐ No

¿La audiodescripción te brindó información sobre los lugares y la temporalidad en que transcurre la historia?

- ☐ Sí
- ☐ No

Si te brindó esa información, ¿podrías dar un ejemplo?

.....

¿La audiodescripción te brindó datos sobre la vestimenta, estados anímicos u otro rasgo de los protagonistas?

- ☐ Sí
- ☐ No

Si te brindó esos datos, ¿podrías dar un ejemplo?

.....

En la siguiente lista marcá lo que consideres adecuado:

- ☐ La audiodescripción interfirió con los diálogos.
- ☐ La audiodescripción fue equilibrada respecto a la banda de sonido.
- ☐ Se necesita más audiodescripción en las partes sin diálogo.
- ☐ Hay demasiada audiodescripción y no es necesaria.
- ☐ El volumen de la audiodescripción es apropiado.
- ☐ Otra...

¿Cuál es tu edad?

- ☐ 20 a 35 años
- ☐ 35 a 50 años
- ☐ 50 a 65 años
- ☐ 65 a 80 años
- ☐ 80 a 95 años

¿Cuál es el estado de tu vista?

- ☐ Ceguera
- ☐ Baja visión (por diferentes motivos, incluido el envejecimiento)

¿Sos usuario o usuaria habitual de contenidos audiodescriptos?

- ☐ Sí
- ☐ No

Muchas gracias por brindarnos tu tiempo. El porte es muy valioso para difundir la descripción de audio y producirla con calidad.

La entrevista

Dice el diccionario sobre la entrevista: “Concurrencia, vista y conferencia de varias personas en sitio determinado para tratar o resolver un asunto”. “Visita que una persona hace a otra para solicitar su opinión acerca de un tema o asunto determinado, generalmente de interés público”.

Esta definición de enciclopedia, excluyente por un lado y abarcadora –pero sin determinaciones precisas– por otro, nos lleva a intentar otra definición que se acerque al objetivo que el grupo se ha planteado:

La entrevista es una conversación cara a cara entre dos personas en la que una de ellas trata no solamente de conocer la opinión del otro con respecto a un determinado tema, sino también obtener información, cualquiera sea esta –datos sobre un hecho, sobre la persona del entrevistado,

sobre una determinada temática – , y en la que el otro intenta transmitir su conocimiento, su saber, su punto de vista sobre lo requerido.

Al plantear la entrevista como un acto puramente presencial, dejamos a un lado las posibilidades que nos brindan las nuevas tecnologías que la hacen posible aun cuando los interlocutores no estén en el mismo espacio. Debemos tener en cuenta que su uso otorgará a la entrevista características de producción y resultados distintos. Hay casos (podría ser el nuestro) en los que el interés del entrevistador en conseguir una respuesta unívoca a una pregunta puntual le hace perder la riqueza del diálogo. Si bien es cierto que además de tener muy claro el objetivo de la entrevista y los ejes de las preguntas, no debemos olvidarnos que cualquier dato suplementario puede enriquecer nuestro trabajo.

Ahora bien, y para concretar la posición del grupo de trabajo con respecto a las entrevistas de validación de la AD, aclaramos que se realizan a un grupo focal particular luego de aplicar otro instrumento general, la encuesta. Es decir que ya tendremos, al desarrollar la entrevista, las respuestas sobre la audiodescripción que se han compartido a través de la encuesta previa. Es decir, sabemos si nuestra información sobre ese contexto y los sistemas gestuales kinésicos y proxémicos de los protagonistas fueron interpretados de acuerdo a la realidad que el audiodescriptor vio y que le transmitió lingüísticamente al receptor con discapacidad visual.

Por lo tanto, consideramos que el eje de la entrevistas debe pasar por los siguientes temas:

- ◆ la comprensión global del corto;
- ◆ la comprensión de la personalidad de los personajes que se supone puede inferir de sus actitudes y sensaciones (respuestas a las preguntas de la encuesta);
- ◆ la postura del entrevistado con respecto a la AD en general, antes y después de haber escuchado el corto (al que accedió en la encuesta).

Es fundamental dejar hablar al entrevistado sin interrumpirlo, un ejercicio de paciencia y concentración. El resto sabe resolverlo un buen entrevistador que, con o sin grabador retiene lo fundamental del diálogo y sabe que todo lo que se sale del eje, de todos modos, agrega datos, da señales que pueden enriquecer la información.

Concluyendo: entrevista abierta, conocimiento de los ejes que acabamos de plantear y de las respuestas que el entrevistado dio en la encuesta.

Referencias bibliográficas

- AENOR (2005). *Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y la elaboración de audioguías*. UNE 153020:2005. Madrid: AENOR. <https://shorturl.at/lyQsR>.
- ALVES, W. O. (1982). *Radio, la mayor pantalla del mundo*. Quito: Ciespal / RNTC.
- ATRAE [Asociación de Traducción y Adaptación Audiovisual de España] (2023). Audiodescripción. <https://shorturl.at/BHPxK>.
- BAQUERO, J. (Entrevistado) (2021). Voz, cámara, acción. Un podcast de audiodescripción [Audio en podcast] <https://tinyurl.com/3xedwcba>.
- BENVENISTE, É. (1970). L'appareil formel de l'énociation. *Langages*, 5(17), 12-18.
- BIRDWHISTELL, R. L. (1970). *Kinesics and context*. Philadelphia: University of Pennsylvania.
- CARBALLEDA, P. (2015). Un poco de historia sobre la audiodescripción. <https://tinyurl.com/y58mkmhe>.
- CASETTI, F. Y DI CHIO, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- CASULLO, N. (2008). *Las cuestiones*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CESYA [CENTRO ESPAÑOL DE SUBTITULADO Y DE AUDIODESCRIPCIÓN] (2023). Campaña #MejorConAudiodescripción. <https://tinyurl.com/3nzv7c7r>.
- COLERE, C. (Entrevistado) (2021). Voz, cámara, acción. Un podcast de audiodescripción [Audio en podcast] <https://tinyurl.com/3xedwcba>.
- DARWIN, C. (1984 [1872]). *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*. Madrid: Alianza.

- DERRIDA, J., Y PAVEZ, J. (2018). ¿Qué es una traducción “relevante”? *Nombres*, (31), 14-48. <https://shorturl.at/ITGmS>
- ECO, U. (1976). *Signo*. Barcelona: Labor.
- ECO, U. (2008). *Decir casi lo mismo. La traducción como experiencia*. Montevideo: Lumen.
- EIBL-EIBESFELDT, I. (1970). *Liebe und Hass* (p. 193). Munich: Piper.
- EKMAN, P. (1973). Cross cultural studies of facial expression. En P. Ekman (ed.), *Darwin and facial expression*. New York: Academic Press.
- FRYER, L. (2016). *An Introduction to Audio Description: A practical guide*. UK: Routledge.
- FUNDARO, V. (Entrevistada) (2021). Voz, cámara, acción. Un podcast de audio-descripción [Audio en podcast] <https://tinyurl.com/3xedwcba>.
- GREENING, J. Y ROLPH, D. (2007). Accessibility: raising awareness of audio description in the UK. In *Media for all. Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language* (127-138). Germany: Brill. https://doi.org/10.1163/9789401209564_010
- GUEVARA, A. (2003). *Locución: el entrenador personal*. Buenos Aires: La Crujía.
- HALL, E. T. (1989 [1959]). *El lenguaje silencioso*. Madrid: Alianza Editorial.
- HALL, E. T. (2003 [1966]). *La dimensión oculta*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- HURTADO ALBIR, A. (2001). *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra.
- ITC (2000). *ITC Guidance on Standards for Audio Description*. UK: ITC.
- JAKOBSON, R. [1959] (1995). *On Linguistic Aspects of Translation*. Cambridge: Harvard U.P.
- KNAPP, M. L. (1980). *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. Barcelona: Paidós.
- LADMIRAAL, J. R. (1979). *Traduire. Théoremes pour la traduction*. Paris: Payot.
- LE BRETON, D. (2007). *El Sabor del Mundo. Una antropología de los sentidos*. Bs. As: Nva. Visión.
- LOPES, M. I. V. (1982). *O rádio dos pobres: um estudo sobre comunicação de massa, ideologia e marginalidade social*. Dissertação Mestrado- Comunicação. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.
- LÓPEZ GÓMEZ, S., Y RAMÍREZ DEL RÍO, J. (2017). *Análisis de la efectividad de la audiodescripción en el cine para personas en situación de discapacidad visual en la Unión Nacional de Limitados Visuales de la ciudad de Medellín*. [Tesina de grado] Corporación Universitaria Minuto de Dios. Medellín.

- MACHUCA, M. J., MATAMALA, A., & RÍOS MESTRE, A. (2020). Prosodic features in Spanish audio descriptions of the VIW corpus. *MonTI. Monographs in Translation and Interpreting*, (12), 53-77. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2020.12.02>
- MATA, M.C. (2006). Comunicación y ciudadanía. Problemas teórico-políticos de su articulación. *Fronteiras - estudos mediáticos*, 8(1), 5-15. <https://shorturl.at/FCzHN>.
- MATAMALA, A. (2005). Live Audio Description in Catalonia. *Translating Today*. 4, 9-11.
- MOYA, V. (2004). *La selva de la traducción: Teorías traductológicas contemporáneas*. Cátedra.
- NORD, C. (2008). *La traduction comme activité ciblée*. Arras: Artois Presses Univ.
- ORTIZ, MG (2014). *El silencio audiodescripto*. (Tesis de grado) Escuela Nacional Superior en Lenguas Vivas Sofía E. Broquen de Spangenberg, Buenos Aires.
- OVIDO, G. (2004). La definición del concepto de percepción en la psicología con base en la teoría de la Gestalt. *Revista de Estudios Sociales* 18, 89-96. <https://doi.org/10.7440/res18.2004.08>
- PALACIOS, A. (2008). *El modelo social de discapacidad: orígenes, caracterización y plasmación en la Convención Internacional sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad*. Madrid: Ediciones Cinca.
- PEREGO, E. (2015). 2.2.1 Film language. In Remael, A, Reviers, N., y Vercauteren, G. (ed.). *Pictures painted in words: ADLAB Audio Description guidelines* (30-35). Trieste: EUT.
- PEREYRA, M. (Entrevistada) (2021). Voz, cámara, acción. Un podcast de audio-descripción [Audio en podcast] <https://tinyurl.com/3xedwcba>.
- PEREYRA, M. Y RODRÍGUEZ, J.J. (2019). Audiodescripción de contenidos audiovisuales. Aportes desde la universidad como motor de cambio para la inclusión. En *Actas XXI Congreso de la Red de Carreras de Comunicación Social y Periodismo*. Salta. <https://www.aacademica.org/21redcom/297>
- PIETY, P. (2004). The language system of audio description: An investigation as a discursive process. *Journal of Visual Impairment and Blindness*, 98(8), 453-469.
- PINELA, M. (Entrevistado) (2021). Voz, cámara, acción. Un podcast de audiodescripción [Audio en podcast] <https://tinyurl.com/3xedwcba>.
- QUINTERO MARÍN, R. (2014). Análisis sobre la transformación y percepción del mundo social en personas en situación de discapacidad visual médica. (Tesis de grado) Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

- RAI, S., GREENING, J. Y PETRÉ, L. (2010). *A Comparative Study of Audio Description Guidelines Prevalent in Different Countries*. London: RNIB.
- REMAEL, A, REVIERS, N., Y VERCAUTEREN, G. (ed.) (2015). *Pictures painted in words: ADLAB Audio Description guidelines*. Trieste: EUT.
- RODRÍGUEZ DÍAZ, S. (2013). Más allá de la discapacidad: Reflexiones en torno a la relatividad de la organización sensorial. *Revista Española de Discapacidad (REDIS)*, 1(2), 51-58. <http://dx.doi.org/10.5569/2340-5104.01.02.03>
- ROSATO, A., ANGELINO, A., ALMEIDA, M. E., ANGELINO, C., KIPPEN, E., SÁNCHEZ, C., SPADILLERO, A., VALLEJOS, I., ZUTTIÓN, B., Y PRIOLO, M. (2009). El papel de la ideología de la normalidad en la producción de discapacidad. *Ciencia, Docencia y Tecnología*, XX (39), 87-105. <https://shorturl.at/9tbPS>.
- SANGUINETI, S. (2019). La música como símbolo y como signo. En S. Sanguinetti y M. Pereyra (ed.), *Sistemas expresivos y estética del lenguaje sonoro*. Córdoba: Brujas.
- SCHAFER, M. (2001). *A afinação do mundo*. São Paulo: UNESP.
- SCHAFER, M. (2011). *O ouvido pensante*. São Paulo: UNESP.
- SNYDER, J. (2014). *The visual made verbal. A comprehensive training manual and guide to the history and applications of audio description*. Arlington: American Council for the Blind.
- SOSA, M. (Entrevistada) (2021). Voz, cámara, acción. Un podcast de audiodescripción [Audio en podcast] <https://tinyurl.com/3xedwcba>.
- VILCHEZ, L. (2002). *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. Barcelona: Paidós.
- VILLELA DE MELO MOTTA, L., Y ROMEU FILHO, P. (org.) (2010). *Audiodescrição. Transformando Imagens em Palavras*. São Paulo: Sav. <https://tinyurl.com/bdndtm79>.

Sobre las autoras y los autores

PABLO ALVAREZ EBERHARDT

Licenciado en Comunicación Social graduado en la UNC. Docente de Producción Radial de la carrera de Publicidad y de Análisis del Discurso Periodístico de la carrera de Periodismo en la Universidad Siglo 21. Profesor asistente del Area Lenguaje del Taller de Lenguaje II y Producción Radiofónica (FCC). Investigador. Extensionista. Ha publicado ponencias y capítulos de libros sobre la estética del lenguaje audio.

CATALINA ARISMENDI

Líder de escritura funcional en tecnología con background en Comunicación Social y Radio. Especializada en Experiencia de Personas Usuarías. Licenciada en Comunicación Social y Diplomada en Diseño Centrado en el Usuario y en Violencias de Género, títulos expedidos por la Universidad Nacional de Córdoba. Certificada en Nivel 2 de Lengua de Señas Argentinas por el CRESCOMÁS, Centro de Personas Sordas y la Facultad de Lenguas de la UNC. Certificada en inglés nivel B2 por la Universidad de Cambridge.

ANA LAURA BADINI

Egresada de la Licenciatura en Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Córdoba en el año 2018. Ha realizado trabajos enfocados en accesibilidad en el cine, con una tesis dedicada a la audiodescripción y subtítulo. Trabajó en Proyecto Cine AD y Teilu (productoras audiovisuales), realizando adaptación de contenido audiovisual, promoviendo la inclusión de personas ciegas y personas sordas en la experiencia cinematográfica. Participó de proyectos de investigación sobre la percepción sonora en el ámbito audiovisual. Continúa su formación en Audio digital.

MARCUS AURÉLIO DE CARVALHO

Maestría en el Programa de Posgrado en Medios de Comunicación y Vida Cotidiana de la UFF, Universidad Federal Fluminense, en Río de Janeiro, Brasil. Docente, periodista, locutor de radio y conferencista. Es coordinador ejecutivo de la organización social de comunicación, educación e inclusión UNIRR – Unión e Inclusión en Redes y Radio. Desde abril de 2022 es el periodista responsable del área de comunicación de la Unión Latinoamericana de Ciegos, ULAC. Desde 2019 trabaja como periodista y presentador para Radio ONCB y otras plataformas de comunicación de la Organización Nacional de Ciegos de Brasil. De 2007 a 2012, fue gerente ejecutivo y presentador de la Radio Globo en São Paulo y Red Globo de Radio. Fue profesor de la disciplina “Organización de la Producción en Radio” en la Facultad de Comunicación de la FAAP, en São Paulo. Graduado en periodismo por la Universidad Federal de Río de Janeiro, en 1984.

EVANGELINA GIRÓ

Licenciada y Profesora en Comunicación Social. Docente de la cátedra Taller de Lenguaje II y Producción Radiofónica (FCC-UNC). Docente de nivel medio desde 2007. Doctoranda en Comunicación Social (FCC-UNC). Sus investigaciones abordan las experiencias de percepción de las personas con discapacidad visual.

FANNY MARCONETTO

Licenciada en Comunicación Social. Profesora. Docente de la cátedra Taller de Lenguaje II y Producción Radiofónica desde 2012 (FCC-UNC). Docente de nivel medio desde 2005. Extensionista y miembro del Equipo de Investigación y producción de audiodescripciones desde 2018.

MARTA PEREYRA

Doctora en Nuevos Lenguajes de la Comunicación (UNVM-ULL, 2014). Docente titular de las materias Producción Radiofónica y del Área Producción del Taller de Lenguaje II (FCC-UNC). Coordinadora del Laboratorio de Innovación en Comunicación Sonora (LabICS-FCC). Investigadora y extensionista. Directora del Programa de Extensión desde las Cátedras “Extender las aulas”. Directora de los Proyectos “Audiodescripción de arte visual” (en curso), “Investigación y Producción de Audiodescripciones de obras audiovisuales” (2018/2023) y “Decir para hacer ver. Palabras que incluyen en la cultura (en curso). Autora, compiladora y editora de numerosas publicaciones sobre lenguaje sonoro, convergencia digital y extensión universitaria. Productora de podcast.

SUSANA SANGUINETI (1939-2024)

Licenciada en Comunicación Social con énfasis en la estética de la comunicación audio. Cursó la maestría en Comunicación y Cultura (CEA-UNC) y el Doctorado en Ciencias

de la Información (ULL). Autora de numerosas publicaciones sobre lenguaje audio, extensión universitaria y docencia universitaria. Asesora académica de los proyectos de investigación “Audiodescripción de obras audiovisuales”, “Audiodescripción de arte visual” y del Proyecto de Extensión Universitaria “Decir para hacer ver. Palabras que incluyen en la cultura” (SECYT-SEU-UNC). Ha sido docente titular en la Universidad Nacional de Córdoba, la Universidad Nacional de Río Cuarto y la Universidad Siglo 21. Extensionista, creadora y productora sonora, mentora de docentes, investigadores y extensionistas.

ROXANA SINGER

Magister en Comunicación y Cultura (2006 CEA-UNC). Especialista en Lingüística (1996-FL UNC). Profesora de Francés (1968- FL UNC). Integra el equipo de extensión “Decir para hacer Ver. Palabras que incluyen en la cultura” en carácter de Investigadora Consultora y Coordinadora del Grupo de Jóvenes Amigos del Museo Caraffa (JAMEC-AAMEC). Asesora académica del equipo de investigación “Audiodescripción de arte visual. La palabra como puente hacia la imagen” SECYT-UNC en curso. Ha integrado (2018-2023) como investigadora consultora el equipo de “Investigación y producción de audiodescripciones de obras audiovisuales” (CIPECO- UNC-SECYT). Desde 1990 investiga en el campo de Análisis Crítico del Discurso. Ha presentado trabajos en congresos nacionales e internacionales. De 1985 a 2006 se ha desempeñado como Profesora Titular en las Cátedras “Introducción de la Traductología”, “Traducción Técnica y Comercial (Traductorado de Francés, Facultad de Lenguas-UNC).

MARIANA VALDEZ

Correctora de estilo, editora y gestora editorial, se especializa en la corrección de textos científicos y académicos. Forma parte de equipos editoriales y comités de redacción en revistas científicas de la UNC. Se dedica a la gestión en Open Journal Systems (OJS) y la marcación XML-JATS para la indexación de publicaciones científicas de acceso abierto. Como miembro de la Red MATE (Red de Apoyos y Materiales Tiflo Educativos), ha trabajado como coordinadora, investigadora y formadora en proyectos de derechos humanos y accesibilidad, y ha participado en la coordinación del equipo de voluntariado.

CECILIA VALLES

Licenciada en Comunicación Social. Adscripta en la Cátedra de Producción Radiofónica de la Facultad de Ciencias de la Comunicación (UNC) Integrante del Proyecto de Investigación y Producción de Audiodescripciones de Obras Audiovisuales. Y del Proyecto “Decir para hacer ver. Palabras que incluyen en la Cultura. Audiodescripción de Arte Visual”. Docente de Comunicación en instituciones privadas. Estudiante de Psicología y Acompañamiento Terapéutico, Facultad de Psicología (UNC). Su área de investigación es la percepción de las personas con discapacidad visual.

La palabra. puente hacia la imagen.
Aproximación a la práctica de audiodescripción de obras audiovisuales
completó su proceso de edición
en el mes de febrero de dos mil veinticinco.
Fue diagramado con tipografías
de la familia Piazzolla y Alegreya Sans,
diseñadas por la fundidora tipográfica colaborativa argentina
HUERTA TIPOGRÁFICA 