

Montaje audiovisual e integración de la audiodescripción en la producción documental

Estudio de caso del documental *Vidas Olímpicas*

By B. Cerezo Merchán, I. de Higes Andino, E. Galán, & R. Arnau Roselló (Universitat de València & Universitat Jaume I, Spain)

Abstract & Keywords

English:

This article is the fruit of a multidisciplinary research project that links the fields of audiovisual translation and audiovisual communication: the project ITACA (Social Inclusion, Audiovisual Translation and Audiovisual Communication), that revolves around the concept of *accessible filmmaking* (Romero Fresco 2013). This project suggests considering the needs of people with sensory disabilities during the processes of audiovisual pre-production, production and post-production to improve the level of accessibility of audiovisual works. The present study focuses on discovering if editing techniques could be assembled in a different way in an audiovisual work, in order to facilitate its audio description. Additionally, investigation is done on how the editing sequence could be used during the editing process as a tool by the audiovisual professional to detect those excerpts that would be easier to audio describe and those that would prevent a correct audio description due to the absence of gaps in the audio track. This article is based on the analysis of an accessible translation mode (audio description) in a specific audiovisual genre (the documentary). More specifically, we analyse the documentary *Vidas Olímpicas* (César Martí 2015), how it was originally edited and how the editing could be performed differently to facilitate the addition of audio description. Firstly, this article provides a theoretical introduction to audiovisual accessibility and to the concept of accessible filmmaking. Secondly, the objectives and hypotheses of the study, as well as the documentary *Vidas Olímpicas*, are presented. Next, the working methodology and the analysis, carried out in collaboration by experts in audiovisual translation and audiovisual communication, are explained. Finally, conclusions are drawn from the results of the analysis and change proposals in the productive routines of scriptwriting, filming and editing of the audiovisual work – which might ultimately ease the process of audio description – are offered.

Spanish:

Este artículo es fruto de un proyecto de investigación multidisciplinar que une los ámbitos de la traducción audiovisual y la comunicación audiovisual: el proyecto ITACA (Inclusión social, Traducción audiovisual y Comunicación audiovisual), que gira en torno al concepto de *producción audiovisual accesible* o *accessible filmmaking* (Romero Fresco 2013). Este proyecto propone tener en cuenta las necesidades de las personas con discapacidad sensorial durante los procesos de preproducción, producción y postproducción de las obras audiovisuales para mejorar su nivel de accesibilidad. El presente trabajo se centra en descubrir si existen elementos del montaje audiovisual de una obra que podrían editarse de forma diferente para facilitar su audiodescripción y, por tanto, mejorar su accesibilidad. Asimismo, se estudia cómo podría emplearse la secuencia de montaje como herramienta que permita al montador profesional identificar, durante el proceso de montaje, qué fragmentos son más fácilmente audiodescriptibles y cuáles menos, debido a la inexistencia de huecos de mensaje. Este artículo se basa en el análisis de una modalidad de traducción accesible (la audiodescripción) en un género audiovisual (el documental). Concretamente, se analiza el documental *Vidas Olímpicas* (César Martí 2015), cómo se editó originalmente y cómo se podría modificar su edición para facilitar la inclusión de audiodescripción. En primer lugar, en este artículo se realiza una introducción teórica sobre accesibilidad audiovisual y sobre el concepto de producción audiovisual accesible. En segundo lugar, se presentan los objetivos y las hipótesis del estudio, así como el documental *Vidas Olímpicas*. A continuación, se exponen la metodología de trabajo y el análisis, realizado en colaboración por expertos en traducción audiovisual y comunicación audiovisual. Por último, se extraen conclusiones a partir de los resultados del análisis y se presentan propuestas de cambio en las rutinas productivas de guion, rodaje y montaje de la obra audiovisual que, en última instancia, podrían facilitar el proceso de audiodescripción.

Keywords: audio description, documentary, editing, audiodescripción, documental, producción audiovisual accesible, audiovisual production, accessible filmmaking, creación audiovisual, montaje audiovisual

1. Introducción

Durante muchos años, investigar en traducción audiovisual (TAV) significaba abordar las dos modalidades más extendidas globalmente, es decir, el doblaje y la subtitulación, así como otras modalidades menores como las voces superpuestas (*voice-over*), la interpretación simultánea, la narración, el doblaje parcial, el comentario libre o la traducción a la vista (Chaume 2004: 31-40). Sin embargo, a finales del siglo XX, gracias a los esfuerzos de nuestra sociedad para que toda la información esté al alcance de todos los ciudadanos y a la constante evolución de las nuevas tecnologías, se afianza la traducción para la accesibilidad. Las dos modalidades principales de TAV que se emplean a día de hoy para hacer accesibles los productos audiovisuales a personas con discapacidades sensoriales son la subtitulación para personas sordas o con discapacidad auditiva (SPS)^[1] y la audiodescripción (AD) para personas ciegas o con discapacidad visual^[2]. También es posible hacer accesibles los productos

audiovisuales mediante la interpretación en lengua de signos o, incluso, la audiosubtitulación, las cuales quedan fuera del alcance de este trabajo.

La primera de estas dos modalidades accesibles, la SPS, se define como el medio de apoyo que presenta un ‘conjunto de texto y gráficos que muestran en pantalla los discursos orales, la información contextual y los efectos sonoros que se producen en cualquier obra audiovisual’ (AENOR 2012: 7). Así, este tipo de subtitulación se caracteriza por emplear colores u otras técnicas para identificar a los personajes, así como por añadir información que especifica el modo en el que se articulan los diálogos, los sonidos que se escuchan o la música que acompaña las acciones.

Por su parte, la AD se describe como un servicio de apoyo a la comunicación que consiste en un ‘conjunto de técnicas y habilidades aplicadas, con objeto de compensar la carencia de captación de la parte visual contenida en cualquier tipo de mensaje, suministrando una adecuada información sonora que la traduce o explica’ (AENOR 2005: 4). De esta forma, el mensaje llegaría a percibirse como un todo armónico y de la forma más parecida posible a como lo recibiría una persona sin discapacidad visual. Concretamente, la AD permite narrar la acción y describir la ambientación, el lugar en el que transcurre la acción, los sonidos que no son fácilmente distinguibles, así como leer cualquier tipo de texto que se vea en pantalla. Para ello se aprovechan los llamados ‘huecos de mensaje’, es decir, aquellos espacios que suelen estar ‘limpio[s] de diálogos y de sonidos relevantes para la comprensión de la obra’ (AENOR 2005: 5) y que son necesarios para poder incluir cada uno de los ‘bocadillos de información’ o ‘unidades descriptivas’.

Al objeto de establecer y asegurar un acceso igualitario a los medios audiovisuales, gobiernos de distintos países han desarrollado normativas que regulan los porcentajes mínimos de emisiones televisivas que deben hacerse accesibles. Estas normativas nacionales^[3] y la futura European Accessibility Act, cuya propuesta se presentó en diciembre de 2015^[4], están fomentando un considerable aumento del número de productos audiovisuales accesibles en muchos países como Francia, Reino Unido, Estados Unidos, Australia y España. En el caso de España, la Ley 7/2010, de 31 de marzo, General de la Comunicación Audiovisual^[5] ha impulsado el crecimiento del mercado profesional de la accesibilidad desde su aprobación, ya que determina un aumento progresivo del volumen de emisiones accesibles anuales hasta 2013 (en el caso de la SPS, con el fin de alcanzar el 90 por ciento de emisiones subtituladas en las cadenas públicas y el 75 por ciento en las privadas, y en el caso de la AD, diez horas a la semana en cadenas públicas y dos horas en las cadenas privadas)^[6]. Queda fuera de esta regulación la programación audiovisual disponible a través de otros medios, como los servicios de televisión a la carta y las plataformas de visionado por Internet (CNMC 2016). Cabe destacar la incorporación de SPS en algunos servicios de televisión a la carta (por ejemplo, de RTVE y TV3), así como distintas aplicaciones para *smartphones* y *tablets*, que ofrecen AD, SPS y/o lengua de signos (por ejemplo, la *app* 5S para los contenidos de Movistar+^[7], la *app* AudescMobile que lanzó la ONCE y Fundación Vodafone^[8] y la *app* WhatsCine, creada por esta empresa con la colaboración de la Universidad Carlos III de Madrid^[9]).

Asimismo, de manera que este incremento de emisiones accesibles para los colectivos con discapacidades sensoriales vaya acompañado de una mejora de su calidad, cada vez son más los países que están trabajando en la elaboración de estándares de calidad de las prácticas de traducción audiovisual accesible. España, por ejemplo, cuenta con la norma UNE 153010 (2012), que regula la práctica de la SPS y actualiza la norma previa de 2003, y la norma UNE 153020 (2005), que regula la práctica de la AD^[10].

El mercado laboral de la traducción audiovisual, en general, y de la traducción para la accesibilidad, en particular, está en auge en cuanto al volumen (CNMC 2016). Además, su interés científico y académico es también cada vez mayor. Ha proliferado la publicación de libros, artículos y tesis (Matamala y Orero 2009 y 2016; Arnáiz Urquiza 2012; Cabeza Cáceres 2013; Fresno Cañada 2014; Maszerowska, Matamala y Orero 2014; Romero Fresco 2015; Tamayo Masero 2015; Fryer 2016; Muller 2016, etc.); la organización de congresos y conferencias internacionales (como por ejemplo, el AMADIS^[11] desde 2006 y el ARSAD^[12] desde 2007); la incorporación de asignaturas o itinerarios de especialidad en TAV y en accesibilidad en estudios de grado y postgrado, etc. (Cerezo Merchán y de Higes Andino 2013).

Pese a ello, esta disciplina no ha logrado aún superar un importante obstáculo: su invisibilidad en los Estudios Filmicos o la industria audiovisual^[13]. Estudios como los de Lambourne (2012) o Romero Fresco (2013) denuncian el desequilibrio existente entre la inversión que la industria cinematográfica estadounidense realiza en servicios de traducción audiovisual y de accesibilidad (entre un 0,1 y un 1 por ciento del presupuesto medio de cualquier producción cinematográfica) y los beneficios que sus producciones reportan. Con el propósito de integrar la traducción y la accesibilidad como parte del proceso de producción audiovisual adoptamos, en el siguiente epígrafe, el concepto de *producción audiovisual accesible*, en torno al que gira el proyecto de investigación del que se deriva este artículo.

A continuación, se presenta, en el apartado 2, el concepto teórico central de nuestro estudio: la *producción audiovisual accesible*. Tras ello, se describen los objetivos, las hipótesis de partida, la metodología y el corpus de nuestra investigación en el apartado 3. Por último, se analizan los datos recabados en el apartado 4 y se establecen conclusiones en el apartado 5.

2. La producción audiovisual accesible

El proyecto de investigación del que hablamos tiene por título ‘Inclusión social, Traducción audiovisual y Comunicación audiovisual’ (ITACA) y cuenta con la financiación del Ministerio de Economía y Competitividad de España. Con referencia FFI2016-76054-P y adscrito a la Universitat Jaume I, se trata de un proyecto en el que, desde 2017, trabajan conjuntamente académicos y profesionales de los ámbitos de la traducción y la comunicación audiovisual con el objetivo de establecer pautas mediante las que se integre la accesibilidad en las fases de preproducción, producción y postproducción, y difusión de cualquier género o formato audiovisual.

Como se avanza en la introducción, este proyecto de investigación adopta el concepto de *producción audiovisual accesible* o *accessible filmmaking*, que se fundamenta en la integración de la traducción y la accesibilidad como parte del proceso de producción audiovisual y está empezando a desarrollarse en el Reino Unido^[14], sobre todo en películas independientes (véase Romero Fresco 2013).

Incorporar el concepto de producción audiovisual accesible en la preproducción y la producción audiovisual se encuentra en línea con el ‘diseño para todos’ (Mace 1988) o ‘diseño universal’ (ONU 2006), que cada vez cobra más fuerza en nuestras sociedades refrendado por leyes de igualdad de oportunidades, no discriminación y

accesibilidad. El diseño para todos o universal consiste en el diseño de productos, entornos y servicios aptos para el uso del mayor número de personas sin necesidad de adaptaciones posteriores ni de un diseño especializado.

Actualmente las actividades que posibilitan la accesibilidad de los productos audiovisuales para personas con discapacidad sensorial, es decir, la subtítulos para personas sordas y la audiodescripción, no cumplen los requisitos del diseño para todos, ya que no se tienen en cuenta desde el inicio de la realización audiovisual (Udo y Fels 2009). El hecho de que no se tengan en cuenta determinados criterios para hacer los productos audiovisuales más fácilmente accesibles desde el inicio dificulta posteriormente la tarea de subtítulos y audiodescripción e, incluso, puede hacerla total o parcialmente imposible, como muestra el hecho de que en España prácticamente solo se subtítulo y audiodescriba ficción (CERMI 2015). Este último dato podría sugerir que, por una parte, existen limitaciones en los rasgos de género textual que caracterizan los formatos televisivos y que estarían dificultando a las cadenas hacer accesible parte de su parrilla de programación^[15]. Por otra parte, también es cierto que algunos formatos televisivos son accesibles para las personas con discapacidad visual sin necesidad de ser audiodescritos. Por ejemplo, los formatos televisivos que se emiten en horario de máxima audiencia (*prime time*), como los informativos diarios, ya que estos son concebidos para un público que, en muchos casos, tiene la atención dividida entre la pantalla de televisión, otras pantallas o tareas cotidianas (Fernández Fernández y Galán 2011).

A continuación, se presentan los objetivos e hipótesis de partida, el corpus y la metodología de análisis de este estudio, que forma parte, como se ha expuesto anteriormente, de un proyecto de investigación de mayor envergadura: el proyecto ITACA.

3. Descripción de la investigación

El género audiovisual elegido para su análisis es el documental, concepto al que otorgaremos un sentido puramente semántico, sin entrar en cuestiones de fondo que atañen, entre otros, a la distinción entre documental y reportaje o a los límites de la representación de la realidad, dado que no es ese el objetivo específico de esta investigación. Asimismo, la modalidad accesible analizada es la audiodescripción.

3.1. Objetivos e hipótesis de partida

Nuestro objetivo principal en este trabajo es analizar cómo integrar la audiodescripción en el montaje audiovisual, es decir, detectar aquellos elementos que pueden grabarse de otro modo para que el montaje final facilite la audiodescripción. De este objetivo principal emanan tres objetivos específicos. Por una parte, estudiar de qué forma se puede utilizar la secuencia de montaje como herramienta que ayude al profesional del audiovisual a identificar más fácilmente los huecos de mensaje. Por otro lado, demostrar la idoneidad de trabajar en un equipo interdisciplinar compuesto por expertos en traducción audiovisual y comunicación audiovisual y, por último, adoptar una terminología común para hacer referencia a la audiodescripción y a los elementos y los procesos propios de una obra audiovisual. De este modo, el diálogo es fluido entre estos expertos, lo que puede ser relevante de cara a su implantación futura en la práctica habitual en los procesos de producción y traducción audiovisual.

En esta investigación, partimos de la hipótesis de que la utilización de la secuencia de montaje permitirá al profesional del audiovisual prever durante el proceso de montaje aquellos fragmentos más fácilmente audiodescriptibles e, incluso, aquellos que impedirían una correcta audiodescripción por la inexistencia de huecos. Con ello, se garantizaría una mayor calidad de los productos audiovisuales, que desde un primer momento serían concebidos y diseñados teniendo en cuenta las necesidades del amplio abanico de público al que se dirigen, con o sin discapacidades visuales, y por lo tanto, teniendo también en cuenta las tareas de audiodescripción.

3.2. Corpus de análisis

El documental seleccionado para este análisis se titula *Vidas Olímpicas* (César Martí 2015)^[16]. Se trata de un proyecto promovido por la Fundación Trinidad Alfonso y dirigido por César Martí que fue estrenado en noviembre de 2015 en el evento Impuls-a València y emitido ese mismo mes en Teledporte (canal especializado en deportes de la Corporación de Radio y Televisión Española y, por tanto, público y de emisión nacional).

Para poder realizar este estudio se necesitaba la implicación del equipo de producción de la obra audiovisual analizada y, a tal efecto, se consiguió la colaboración del director César Martí, que nos dio acceso (y permiso para su análisis y reproducción) a las siguientes fuentes de material original:

Una copia del documental *Vidas Olímpicas*

El documento de *pitching*^[17]

La escaleta donde se describen las líneas narrativas del documental

Capturas de pantalla del proyecto de montaje del documental

En el documento de *pitching* se explica que: ‘no es un documental de deportes, es un documental de cinco historias humanas de superación y esfuerzo. Es un documental que nos habla de la vida, de las alegrías y decepciones que nos hacen crecer como persona y de un conjunto de deportistas [olímpicos y paralímpicos] que se superan día a día en su camino hacia las Olimpiadas Río 2016’. En el documental se intercalan las historias de los cinco deportistas protagonistas. Para conocerlos más a fondo, sus intervenciones se combinan con imágenes de su día a día y con entrevistas a familiares, parejas y compañeros de profesión. Asimismo, otras grandes figuras del deporte hablan también de estos deportistas y de los valores del olimpismo desde su perspectiva.

La selección de la muestra que se analiza ha respondido a un criterio compartido de síntesis y representatividad. Dado que el artículo explora las posibilidades de incorporar al proceso de producción documental algunas pautas para facilitar la integración de la audiodescripción en el audiovisual, el análisis y la ejemplificación de la propuesta a través de un solo documental nos proporciona un marco de referencia que no altera en esencia sus características. Por ello, es un elemento que permite la identificación de las estrategias que se incluyen en este artículo en un texto más estable desde el punto de vista de la forma y la narración. Hemos seleccionado tres fragmentos para su análisis, entre los que se encuentran dos del nadador paralímpico Ricardo Ten y uno del equipo de gimnasia:

00.00.00-00.05.56 Ricardo Ten (inicio del documental y presentación del personaje)

00.17.36-00.22.43 Ricardo Ten (tratamiento del personaje en competición)

00.57.17-01.02.37 (clímax final del equipo de gimnasia con montaje paralelo entre ensayo y competición y fin del documental)

La selección de estos tres fragmentos se ha visto determinada por su capacidad metonímica, es decir, por su representatividad como parte de un todo más amplio que sería, en este caso, el documental *Vidas Olímpicas* completo^[18]. Así, cada uno de los fragmentos analizados se refiere a un estadio narrativo diferente en el que el estatuto del narrador se adapta a las acciones mostradas, de tal modo que el análisis de los tres fragmentos nos permite comprender cómo proceder en estos contextos concretos. Por consiguiente, recogemos el inicio y el final del documental y un fragmento de competición. Además, como dato digno de reseñar, llama la atención que no varía de forma alguna el tratamiento visual que se da a los deportistas olímpicos y a los deportistas paralímpicos^[19].

En este trabajo partimos de la premisa de que el montaje audiovisual se realiza en la fase de postproducción, pero que en realidad durante la preproducción se realiza una planificación previa que contiene 'la selección y combinación de imágenes y sonidos destinados a la construcción del significante' (Fernández Díez y Martínez Abadía 1999: 174). Dado que se tiene en cuenta dicha planificación durante el rodaje, el objetivo de este análisis es detectar aquellos elementos que pueden grabarse de otro modo para que el montaje final facilite la audiodescripción.

3.3. Fases de análisis

En los siguientes apartados se lista la terminología acordada por los autores y se describen las dos fases de análisis llevadas a cabo a partir de la postproducción de este documental: el análisis descriptivo de la planificación audiovisual y la creación de una propuesta alternativa de secuencia de montaje.

3.3.1. Definiciones de terminología empleada para describir las técnicas narrativas

Como resultado del objetivo que persigue adoptar una terminología común para hacer referencia a los elementos y los procesos propios de una obra audiovisual, de modo que el diálogo sea fluido entre estos expertos, en este subapartado se definen las técnicas narrativas empleadas en el documental analizado según la terminología clásica procedente del análisis filmico (Marzal-Felici y Gómez-Tarin 2015; Galán 2008).

Cartón de grafismo. Imagen a total de procedencia infográfica que tiene algún tipo de valor informativo.

Edición y montaje audiovisual. 'La selección y combinación de imágenes y sonidos destinados a la construcción del significante' (Fernández Díez y Martínez Abadía 1999: 174). Aunque es habitual que se utilicen como sinónimos, la edición se refiere habitualmente al proceso mecánico de unir planos e introducir transiciones, mientras que el montaje alude más al proceso intelectual de dar sentido a una historia a través de la sucesión de imágenes.

Encabalgado de audio o *audio split*. El sonido se adelanta a la aparición de la fuente que lo produce en imagen de modo que no se perciben conjuntamente en el mismo momento y se suspende por unos segundos el sentido de la narración. Se intenta que el audio y el vídeo no tengan siempre una coincidencia total para estimular la pulsión escópica del espectador. Normalmente las fuentes de imagen relevantes se comienzan a escuchar siempre antes de verlas (así incentivamos el deseo de saber del espectador).

Flashback (o analepsis). Elemento expresivo de la narración por cuya presencia la acción se traslada a un momento del pasado para después recuperar el momento presente de la historia. Permite recuperar conceptos o personajes y resumir un contenido o reafirmar una tesis.

Fuera de campo. Espacio filmico sugerido por el campo visual que incluye todo aquello que no se haya representado icónicamente en el plano y queda fuera del cuadro.

Montaje paralelo o alterno. Método de montaje que consiste en la intercalación sucesiva de planos relativos a dos o más acciones simultáneas o no. Permite también realizar asociaciones conceptuales o conectar determinadas secuencias del film.

Plano recurso. Es todo aquel plano que se toma en un momento determinado del rodaje o se recupera del archivo para que pueda ser incorporado en el montaje final sin que se encuentre determinado el lugar exacto en el que se va a incorporar. En las piezas informativas y de carácter documental fundamentalmente hay dos tipos de plano: las entrevistas a total y los planos recurso.

Plano. Espacio entre dos cortes de montaje. Se trata de la unidad mínima narrativa en los textos audiovisuales.

Pulsión escópica. Es un término que hace referencia al impulso de mirar, así como al deseo de ser mirado. Este concepto esconde muchas de las claves del montaje cinematográfico (Gómez López 2013).

Rótulo. Sobreimpresión en una parte de la pantalla que aporta algún tipo de información que identifica, contextualiza o ubica el contenido de la imagen.

Sonido ambiente. Conjunto de sonidos propios del espacio dramático y de la acción que se escuchan en pantalla. Pueden ser grabados durante la filmación o añadidos en la postproducción. Cuando estos sonidos contienen, además, información de carácter verbal que acompaña a la acción representada, hablamos de sonido ambiente significativo.

Texto en pantalla. Se refiere a los caracteres alfanuméricos que ofrecen información sobre los personajes y su ubicación espacio-temporal. El texto en pantalla también conocido como rótulos también se emplean para subtítular una intervención o para introducir información complementaria al discurso.

Títulos de crédito. Son aquellas partes del relato audiovisual, generalmente contruidos a partir de rotulación, que informan al espectador del título y de la autoría de la obra audiovisual.

Total. Declaración a cámara de un personaje que aparece en imagen, que generalmente forma parte de una entrevista.

Voz en *off*. Aquella que proviene de un personaje que no se encuentra en el interior del campo visual pero sí forma parte de la diégesis.

3.3.2. Análisis descriptivo de la planificación audiovisual

En esta primera fase de análisis, se elabora una descripción de la planificación audiovisual de forma conjunta entre los expertos en traducción audiovisual y comunicación audiovisual, autores de este trabajo.

Para ello, en primer lugar, las especialistas en traducción audiovisual y accesibilidad desglosan la planificación audiovisual atendiendo a los aspectos que hay que audiodescribir para el colectivo con problemas de visión y a los cortes de montaje, sin dar un carácter diferenciado a los tipos de plano (no se distingue, por ejemplo, entre plano master y planos de detalle salvo que su distinción resulte relevante para el receptor). En segundo lugar, los especialistas en comunicación audiovisual describen las técnicas narrativas que se perciben en las muestras (v. apartado 3.3.1. para una definición de todas las técnicas narrativas). En tercer lugar, se reflexiona sobre el elemento visual (imagen o texto en pantalla) o sonoro que convendría audiodescribir para su comprensión por un público con problemas de visión. En cuarto lugar, se concluye si la pista de diálogos permite inferir los elementos anteriormente detectados, en cuyo caso no sería necesaria la descripción para no repetir información. Por último, como la audiodescripción se debe incluir en los huecos de mensaje, se detecta si existen espacios limpios de diálogos y de sonidos relevantes, ya sea en simultaneidad con la acción o con antelación o retraso.

Toda esta información queda recogida en una hoja de Excel disponible en línea[20], en la que se analiza la siguiente información:

Ref. de muestra: numeración correlativa de todas las muestras de los tres fragmentos.

TCR: tiempos de entrada y de salida de las muestras.

Descripción imágenes: desglose de la planificación audiovisual.

Técnica narrativa: técnica o técnicas narrativas que se percibe(n) en las muestras.

Elemento que sería necesario describir: elemento visual (imagen o texto en pantalla) o sonoro que convendría audiodescribir para su comprensión por un público con problemas de visión.

Análisis del diálogo: Descripción de si la pista de diálogos permite inferir los elementos que, en general, se incluirían en una AD.

Hueco de mensaje: Detección de espacios limpios de diálogos y de sonidos relevantes.

3.3.3. Creación de una propuesta alternativa de secuencia de montaje

Tener acceso al material original de trabajo nos permitió constatar que la organización de la secuencia de montaje (*timeline*) no permitía una identificación de los huecos de mensaje ni de la tipología de planos utilizada. A continuación, presentamos una captura de pantalla de la secuencia de montaje original, donde esto se puede observar claramente:

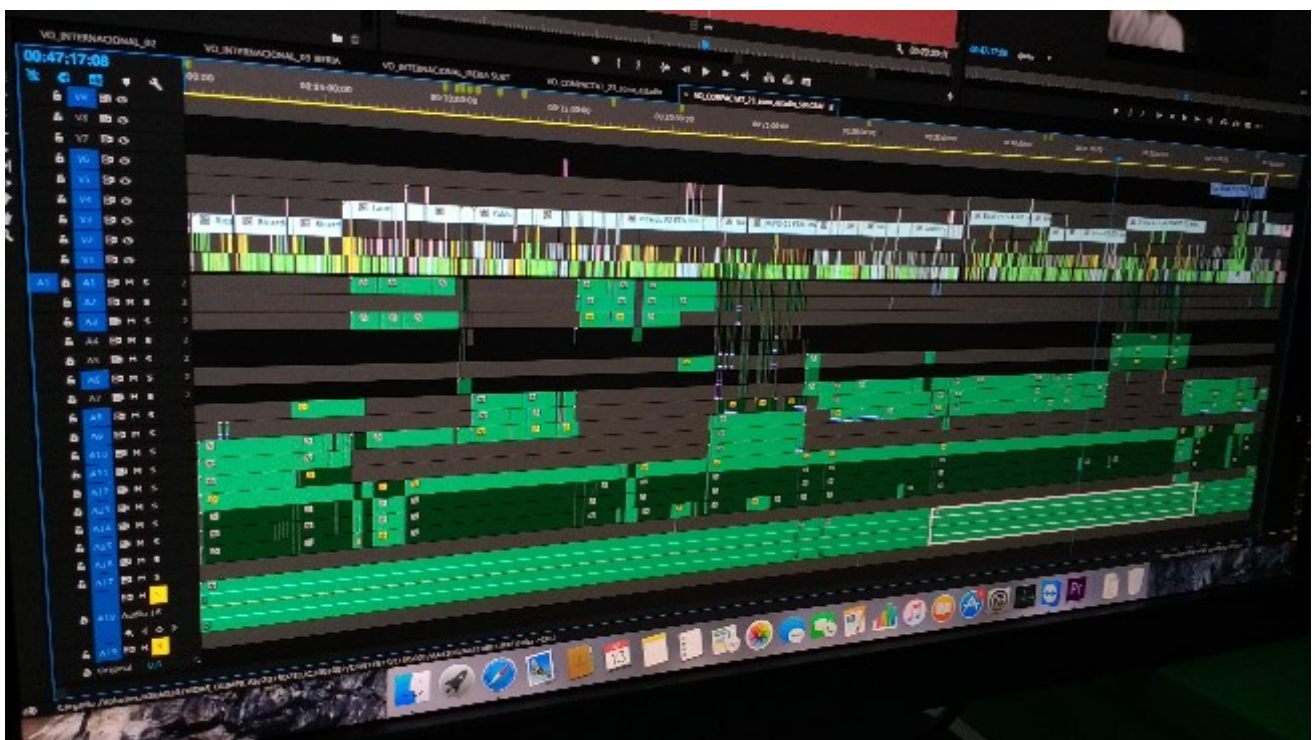


Figura 1. Imagen de la secuencia de montaje original.
Fuente: Anlo producciones

La segunda fase del análisis ha consistido en la creación de un *timeline*, en el que el vídeo y el audio se han separado en tres pistas diferentes respectivamente, según muestra la siguiente figura:



Figura 2. Desglose de las pistas de vídeo y audio con la descripción del contenido



Figura 3. Reconstrucción de la secuencia de montaje del fragmento inicial realizado con el software de edición de vídeo Adobe Premiere Pro (TCR 00.00.00-00.05.56).

Fuente: Elaboración propia a partir del documental analizado

En el caso del audio se ha discriminado el que se utiliza de fondo durante las entrevistas porque no es reseñable para la audiodescripción (es posible añadir unidades descriptivas sobre conversaciones de fondo).

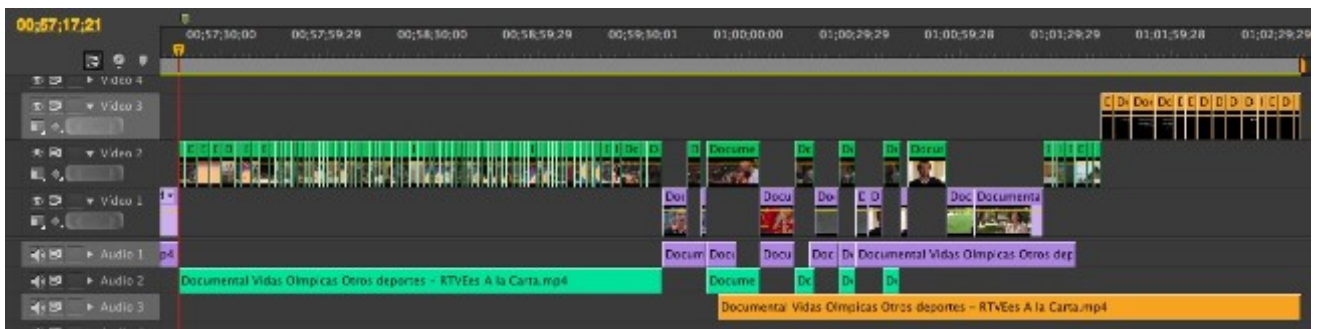
Las figuras que presentamos (figuras 3, 4 y 5) muestran la reconstrucción de los tres fragmentos del documental seleccionados para su análisis con las pistas de vídeo y audio ordenadas por contenido según lo siguiente:

- Pista 1 de vídeo y audio: entrevistas.
- Pista 2 de vídeo y audio: planos recurso y sonido ambiente.
- Pista 3 de vídeo y audio: cartones de grafismo y música.



Figura 4. Reconstrucción de la secuencia de montaje del segundo fragmento (TCR 00.17.36-00.22.43).

Fuente: Elaboración propia



**Figura 5. Reconstrucción de la secuencia de montaje del fragmento final (TCR 00.57.17-01.02.37).
Fuente: Elaboración propia**

Este desglose parece simplificar la estructura del montaje original y tal vez permita identificar a simple vista si los fragmentos pueden ser audiodescritos o no.

4. Análisis de datos

Tras el análisis de los tres fragmentos seleccionados, identificamos las siguientes seis técnicas, que son características del género documental (Marzal y Gil 2008) y que, en cierta medida, dificultan una correcta audiodescripción por la inexistencia de huecos. El análisis descriptivo de la planificación audiovisual nos permite plantear una propuesta alternativa de secuencia de montaje para que el montaje final facilite la audiodescripción. Las seis técnicas identificadas, definidas en 3.3.1, son:

- La aparición de texto en pantalla
- La presencia de rótulos sobre totales
- La combinación de planos recurso y totales con rótulos
- El encabalgado de audio sobre imágenes
- El montaje paralelo de imágenes
- El *flashback*

4.1. La aparición de texto en pantalla

Como recomiendan Matamala y Orero (2015), hay que determinar, en primer lugar, de qué tipo de texto en pantalla se trata. En este documental, tanto al principio como al final aparecen títulos de crédito en pantalla no narrados por una voz, sobre fondo negro y con música de fondo y, por tanto, texto en pantalla extradiegético.

Por una parte, tenemos cartones de grafismo con la información de autoría (*copy*) que presentan: el logotipo de la productora (muestras 1 y 134) y el título del documental (muestras 2 y 123) tanto al principio como al final del documental, y los logotipos del proyecto deportivo FER, impulsado por la Fundación Trinidad Alfonso, (muestra 125) y de la fundación en sí (muestra 135) solo al final de la obra.



Fotograma 1. Texto en pantalla. Logotipo de la productora (TCR 00.00.00-00.00.03 y 01.02.30-01.02.32, muestras 1 y 134)

Vidas Olímpicas

Fotograma 2. Texto en pantalla. Título del documental (TCR 00.00.05-00.00.07 y 01.01.39-01.01.42, muestras 2 y 123)



Fotograma 3. Texto en pantalla. Logotipo del proyecto deportivo FER (TCR 01.02.00-01.02.01, muestra 125)

Un proyecto promovido por:



Fotograma 4. Texto en pantalla. Logotipo de la Fundación Trinidad Alfonso (TCR 01.02.33-01.02.36, muestra 135)

Todos ellos son ejemplos de texto en pantalla que se suele audiodescribir en cualquier obra audiovisual por ofrecer información relevante y única que se presenta solo de forma visual (el logotipo de la productora, el título del documental y los logotipos del proyecto y la fundación que lo financia). En todos estos casos hay huecos de mensaje apropiados para la audiodescripción del texto que aparece en pantalla (el texto en pantalla aparece sobre fondo negro y, por tanto, no coincide con acción que prime sobre el texto en pantalla, Matamala 2014). El audiodescriptor tendrá que decidir, como señalan Matamala y Orero (2015), si se incorpora una explicación antes de su lectura, se cambia la entonación o se utiliza otro locutor para su narración.

Por otra parte, también como texto en pantalla, al final del documental encontramos los títulos de crédito. En primer lugar, tenemos un cartón de grafismo, que contiene un crédito con información sobre el proyecto deportivo impulsado por la fundación y sobre la pertenencia de los deportistas protagonistas del documental a este (muestra 124). Por la importancia de la información presentada y por ser, de nuevo, transmitida únicamente por el canal visual, este tipo de créditos siempre se audiodescribe. En el caso de este documental, consideramos, asimismo, que el hueco de mensaje es suficiente para su audiodescripción, pues no coincide con ningún tipo de acción.

Ricardo Ten, Laura Gómez, Pablo Torrijos, David Casinos, Alejandra Quereda y Elena López son deportistas del Proyecto FER.

FER (Foment Esportistes amb Reptes) es un proyecto impulsado por la Fundación Trinidad Alfonso, presidida por Juan Roig, que tiene como objetivo apoyar a los deportistas de la Comunitat Valenciana.

En su tercer año de vida cuenta con un grupo de 102 deportistas.

Fotograma 5. Texto en pantalla. Crédito con información sobre el proyecto FER y deportistas protagonistas del documental (TCR 01.01.43-01.01.59, muestra 124)

En segundo lugar, contamos con títulos de crédito de autoría (muestras 126 a 129) y de agradecimientos (muestras 130 a 133). Generalmente, en las obras audiovisuales solo se audiodescriben los créditos finales principales

(producción, realización, guion, etc.), dejando de lado el resto del listado de créditos por considerarse secundarios, tal y como recomienda Matamala (2014). Según esta premisa, en esta obra solo se debería audiodescribir el título de crédito de autoría principal (muestra 126). Los tres segundos (01.02.02-01.02.05) en los que aparece este crédito en pantalla no bastan para audiodescribirlo, pero se podría aprovechar el hueco de mensaje de los siguientes títulos de créditos, que ya no se audiodescribirían.



Fotograma 6. Texto en pantalla. Título de crédito de autoría principal del documental (TCR 01.02.02-01.02.05, muestra 126)

Llegamos así a la conclusión preliminar de que todo texto susceptible de ser audiodescrito (en esta obra, cartones de grafismo y títulos de crédito principales) debería contar con huecos de mensaje suficientes para su lectura en voz alta (su audiodescripción). Esta conclusión coincide con la propuesta de Romero Fresco (2013) de alargar la duración de planos que contengan información textual en pantalla.

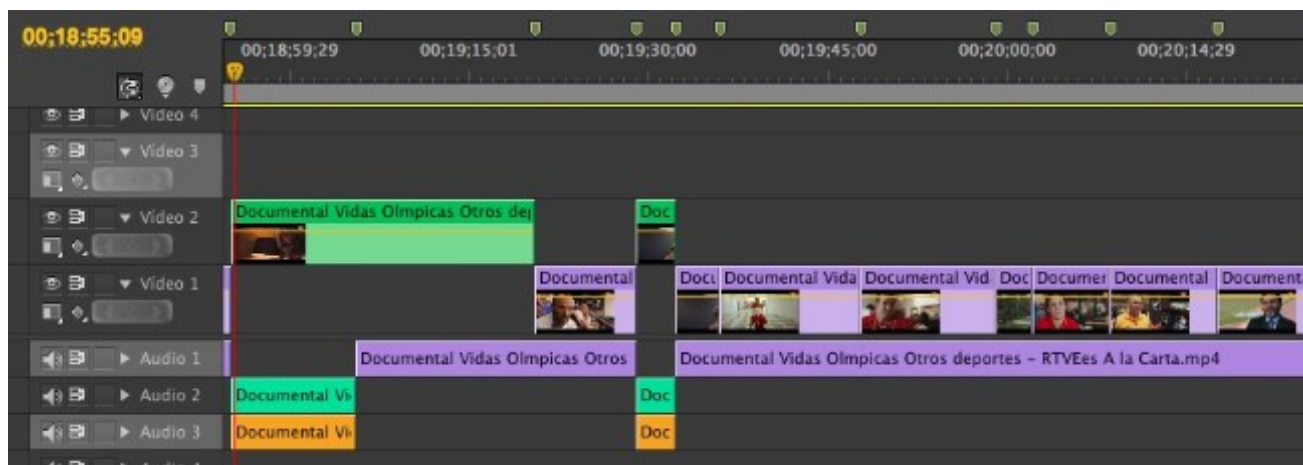
4.2. La presencia de rótulos sobre totales

Una de las técnicas narrativas frecuentes que caracteriza al género documental es el uso de totales, que son, como se definió en el apartado 3.3.1, las declaraciones a cámara de un personaje que aparece en imagen. En general, como sucede en el fotograma 7, el primer total del entrevistado viene acompañado de un rótulo en el que se especifica quién es. Por tanto, como señalan Matamala y Orero (2015), el audiodescriptor tendrá que analizar si este rótulo no diegético es redundante con la intervención del personaje, porque él mismo ofrezca esa información, o si, por el contrario, debe incluirse en la audiodescripción (ya sea de forma literal o condensada). En este caso, también será clave decidir si se puede incluir de forma sincrónica o si debe avanzarse o posponerse cuando el rótulo que identifica al personaje que está en pantalla aparezca una vez iniciada la intervención.



Fotograma 7. Total de Miki Oca en *Vidas olímpicas* (TCR 00.04.03, muestra 23)

Entre los TCR 00.18.55 y 00.20.24 (muestras 33 a 40), encontramos ocho totales seguidos. Cuatro de ellos, además, vienen acompañados de rótulos.



**Figura 6. Muestras 33 a 40 en la secuencia de montaje ordenada por el contenido de las pistas.
Fuente: Elaboración propia**

Parece no haber problema a la hora de describir las muestras 33 y 34. El total que contiene la muestra 33 corresponde con una nueva intervención a cámara de Ricardo Ten, de modo que en principio su voz ya será reconocida por el receptor con problemas de visión y, además, en dicha intervención cuenta cómo le gusta prepararse para la competición, por lo que la incorporación del rótulo a la audiodescripción podría resultar redundante, ya que la identificación del personaje quedaría clara. Incluso parece que se podría añadir brevemente información sobre la entrada de Ricardo en la piscina de la competición.

Por su parte, el total de la muestra 34, que se corresponde con la primera ocasión en la que habla a cámara David Román, el entrenador de Ricardo Ten, se puede adelantar, dado que, tras el total de la muestra 33, se añade un plano recurso (imagen de David ayudando a Ricardo a acabar de colocarse el gorro) que permite disponer de un hueco de mensaje en el que se puede avanzar quién es el siguiente entrevistado.

Las muestras 35 a 40 encadenan seis totales sin ningún plano recurso entre ellos, tres de los cuales se corresponden con personajes nuevos, en el sentido de que no aparecen con anterioridad y se les presenta mediante rótulo. Al enlazar seis intervenciones de personajes a cámara, de cuyas intervenciones únicamente podemos deducir que son deportistas y, en algunos casos, compañeros de Ricardo Ten, resulta casi imposible añadir ninguna unidad descriptiva. Solo entre las muestras 38 y 39 parece haber un hueco de mensaje de un segundo en el que se podría identificar al entrevistado anterior o al siguiente, pero no a ambos.

Se suele pensar que las personas ciegas son buenas reconociendo voces. Sin embargo, la realidad es que tienen más dificultades para recordar qué voz corresponde a qué personaje en obras audiovisuales con multitud de personajes (Fryer 2016), como sería el caso de este documental, en el que intervienen más de 50 entrevistados.

Por tanto, a modo de conclusión preliminar, se podría recomendar evitar el encadenamiento de totales, que supone un problema a la hora de identificar a los personajes. Se podrían añadir planos recurso que permitan incorporar la audiodescripción cuando la información solo esté disponible a través del canal visual o recomendar a los

entrevistados que se presenten o den detalles que permitan saber quiénes son, es decir, que se *auto audiodescriban*, de modo que la audiodescripción del rótulo fuese redundante.

4.3. La combinación de planos recurso y totales con rótulos

Otra de las técnicas narrativas que se suele encontrar con más frecuencia en piezas informativas y de carácter documental es el empleo de planos recurso. Estos planos, que no están directamente relacionados con la acción principal que ocurre en pantalla, permiten completar o ambientar dicha acción.

Las muestras 4 a 8 de nuestro análisis (TCR 00.00.42 a 00.01.21) presentan tres totales con rótulos que se intercalan con planos recurso. Concretamente, los totales con rótulos presentan intervenciones a cámara de la madre, los hermanos y el padre de Ricardo Ten (muestras 4, 6 y 8), entre las que aparecen breves planos recurso de las piernas de Ricardo Ten subiendo al trampolín de una piscina (muestras 5 y 7). Puesto que en este momento del documental aún no se conoce a qué se dedica Ricardo profesionalmente, estos planos recurso funcionan narrativamente a modo de avance o introducción de lo que posteriormente se mostrará con detalle.

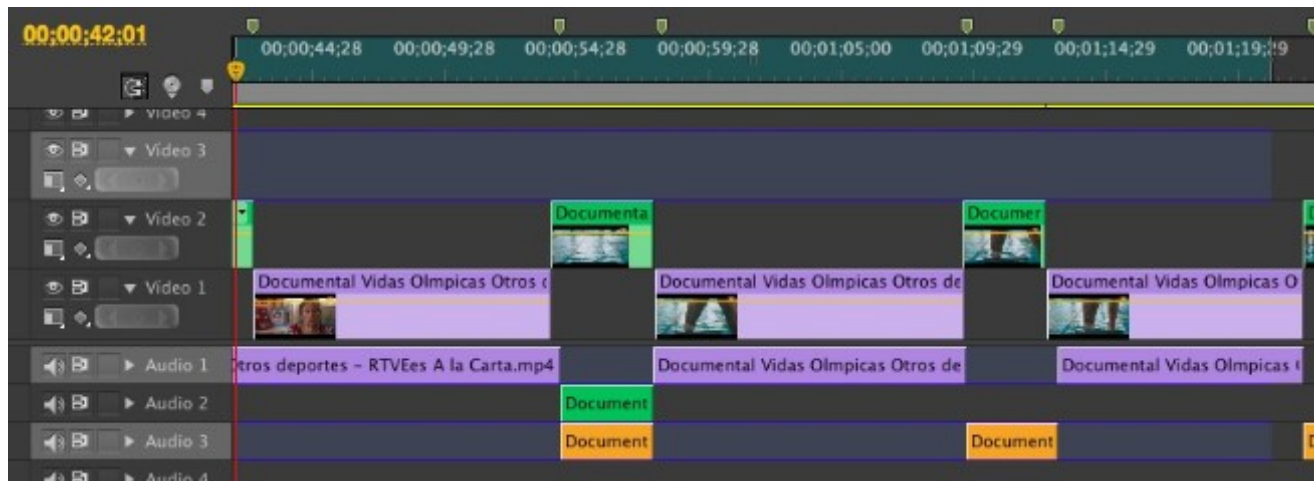


Figura 7. Muestras 4 a 8 en la secuencia de montaje ordenada por el contenido de las pistas.

Fuente: Elaboración propia

Durante estos planos recurso encontramos huecos de mensaje breves (de dos y tres segundos) entre total y total. El empleo de planos recurso entre totales puede ser, como hemos visto, muy útil para poder audiodescribir los totales justo antes o justo después de que aparezcan. En el caso que nos ocupa, resultaría muy útil emplearlos para presentar a los familiares de Ricardo Ten, que hablan a cámara por primera vez. El problema radica en que, si tenemos en cuenta la función narrativa de estos planos recurso (aquí, introducir la profesión de Ricardo Ten), también podríamos considerar interesante describirlos, pero el breve hueco de mensaje existente mientras aparecen en pantalla no permite incluir la descripción de los totales y la de los planos recurso. El audiodescriptor se verá obligado a priorizar la información que más haga avanzar la acción y, probablemente, elegirá describir los totales con rótulos en los huecos de mensaje que presentan los planos recurso, perdiendo así la información aportada por estos últimos.



Fotogramas 8, 9, 10, 11 y 12. Secuencia de tres totales con rótulos que se intercalan con planos recurso (TCR 00.00.42 a 00.01.21, muestras 4 a 8)

Tras el análisis se detecta la necesidad de incluir planos recurso de duración suficiente entre total y total para audiodescribir tanto el recurso como el total. La descripción del total podría omitirse si, como proponíamos en el punto anterior, los entrevistados se presentan y dan detalles que permitan saber quiénes son, es decir, se *auto audiodescriben*.

Si esto no es posible, tendremos que aceptar que, muy probablemente, la descripción de los planos recurso se perderá en favor de la descripción de totales, atendiendo a máximas de relevancia informativa, como sugiere la norma UNE en la definición de 'bocadillo de información o unidad descriptiva' (AENOR 2005: 5).

4.4. El encabalgado de audio sobre imágenes

En las muestras 30 a 32, correspondientes al TCR comprendido entre 00.17.43 y 00.18.54, se emplea otra de las técnicas propias del género documental: el encabalgado de audio sobre imágenes.

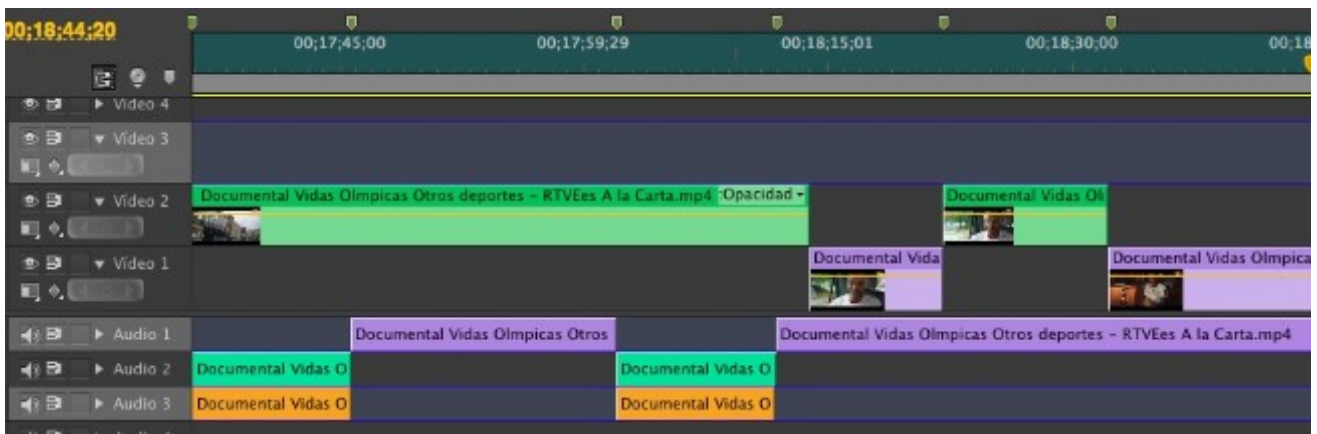


Figura 8. Muestras 30 a 32 en la secuencia de montaje ordenada por el contenido de las pistas.
Fuente: Elaboración propia

Ricardo Ten acaba de llegar a Glasgow para participar en el campeonato del mundo de natación paralímpica. Mientras en pantalla se muestran planos recurso de Ricardo saliendo del ascensor de su hotel y dirigiéndose hacia la calle para coger un taxi, su voz en *off*, procedente de una entrevista tapada, cuenta lo ilusionado que está por poder participar en el campeonato (muestra 30). Gracias a que el encabalgamiento del audio se produce un segundo después de que Ricardo aparezca saliendo del ascensor, disponemos aquí de un hueco de mensaje que permitiría una breve audiodescripción de la escena. Posteriormente (muestra 31, TCR 00.18.02-00.18.22), en el taxi, Ricardo observa la ciudad en silencio durante unos segundos, justo antes de que su voz en *off*, continuación de la anterior entrevista tapada, se vuelva a encabalgarse en el 00.18.11 sobre la imagen de los exteriores de Glasgow. Por fin, en 00.18.13, la voz de Ricardo en entrevista tapada y la fuente que lo produce en imagen se unen, y Ricardo continúa ahora hablando a cámara dentro del taxi.

Los segundos de silencio con planos recurso dentro del taxi antes del nuevo encabalgamiento de audio permitirían describir que Ricardo observa la ciudad y que después habla a cámara dentro del taxi. En la siguiente escena (muestra 32, TCR 00.18.23-00.18.54) Ricardo Ten entra al salón del hotel, se sienta en un sofá y llama por teléfono, todo ello con la voz en *off* de Ricardo procedente de la entrevista que se le estaba realizando antes en el taxi. A partir de 00.18.19, el nadador comienza a hablar por teléfono con su mujer, sin hueco de mensaje entre la voz en *off* anterior y esta conversación. La inexistencia de hueco dificulta su audiodescripción, aunque el encabalgamiento de ideas (primero, en la entrevista, Ricardo explica que cuando está fuera echa de menos a su familia y los suele llamar por teléfono y, luego, una vez en el sofá del hotel, habla por teléfono y de la conversación se deduce que está hablando con su mujer) ayuda a que parte de la escena sea accesible, es decir, que se *auto audiodescriba*. Por tanto, la descripción necesaria para entender la escena se reduciría a la mínima expresión y tan solo habría que mencionar, quizá brevemente en el 00.18.28 y aunque se pisara la parte final de la intervención en *off*, que Ricardo se sienta en un sofá y llama por teléfono.

Tras el análisis se propondría que en estos casos de encabalgamiento de audio o *audio split* sobre imagen, el sonido inicial se distanciara siempre de la fuente de imagen que lo produce el tiempo suficiente que permita la audiodescripción de la escena. Por otra parte, hemos visto que la inclusión de planos recurso entre totales, por una parte, y que la propia voz de las intervenciones de los personajes *auto describa* parte de la escena son técnicas que pueden facilitar mucho la labor audiodescriptora.

4.5. El montaje paralelo de imágenes

Entre las muestras 78 y 98 se detecta un montaje paralelo del equipo de gimnasia rítmica que combina el mismo ejercicio de cintas en entrenamientos y en la competición. En esta producción sirve para contar que la excelencia en competición solamente es posible a través del esfuerzo en el entrenamiento y también le da mayor dramatismo porque el resultado de muchos meses de entrenamiento se ve reflejado en unos pocos minutos de competición.

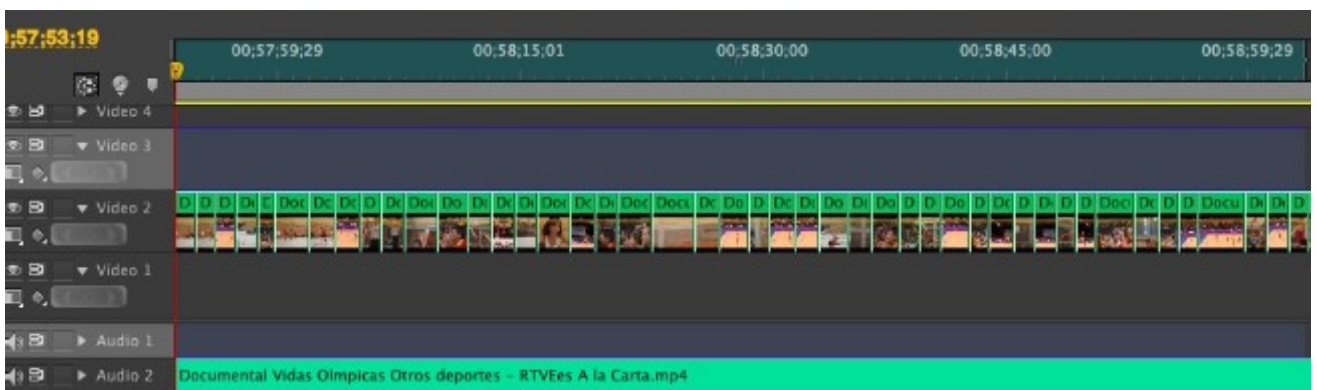


Figura 9. Muestras 78 a 98 en la secuencia de montaje ordenada por el contenido de las pistas.
Fuente: Elaboración propia

En general algunos estándares de audiodescripción recomiendan evitar la terminología específica sobre técnicas cinematográficas (Audio Description Coalition 2009). Si se sigue esta convención, la audiodescripción se centraría en el ejercicio de gimnasia sin detallar el montaje paralelo. Sin embargo, a pesar de que los espectadores parecen tener opiniones contrarias (Fryer 2016), en los últimos años se ha propuesto ir introduciendo descripciones de las

técnicas cinematográficas en la AD (Kruger 2010; Fryer 2010; Fryer y Freeman 2013; Perego 2014). Cuando dichas técnicas reflejen el estilo de la realización o tengan un significado metafórico, se pueden describir en la audiointroducción o en la propia audiodescripción con el objetivo de incrementar la alfabetización cinematográfica de los receptores con problemas de visión.

Este fragmento, que combina el montaje paralelo con planos recurso de los familiares en las gradas, se caracteriza por disponer de huecos de mensaje. Apenas hay diálogos (solo los gritos de ánimo de los familiares desde las gradas) y el elemento que cobra importancia es la música, la misma al ritmo de la cual realizan las gimnastas su ejercicio.

Dado el carácter simbólico de este montaje paralelo y debido a la existencia de huecos de mensaje, sería interesante describir la técnica narrativa al principio, con el propósito de centrarse más tarde en el ejercicio en sí que realizan las gimnastas y sin olvidar dejar fragmentos sin audiodescribir para oír los gritos de ánimo de las gradas y la música.

En este caso, parece que no hay problema a la hora de audiodescribir el montaje y quedaría clara la técnica cinematográfica. No obstante, a modo de conclusión preliminar, sería adecuado que en el proceso de montaje se tuviera en cuenta su dificultad y su significado con el propósito de dejar más o menos huecos de mensaje para su descripción.

4.6. El *flashback*

En las muestras 117 a 122, que coinciden en concreto con los últimos minutos del documental, se reproduce una intervención de Elena Tejedor, directora de la Fundación Trinidad Alfonso. Mediante la técnica de la entrevista tapada, se escucha a Elena Tejedor mientras se reproducen imágenes de los cinco deportistas protagonistas del documental. Estas imágenes coinciden con escenas que ya se han emitido previamente, es decir, se trata de un *flashback* de imagen (y, en la muestra 122, también de audio), que permite recuperar personajes. A modo de resumen, tiene una gran efectividad en este documental porque permite recordar los valores que simboliza cada uno de los deportistas.

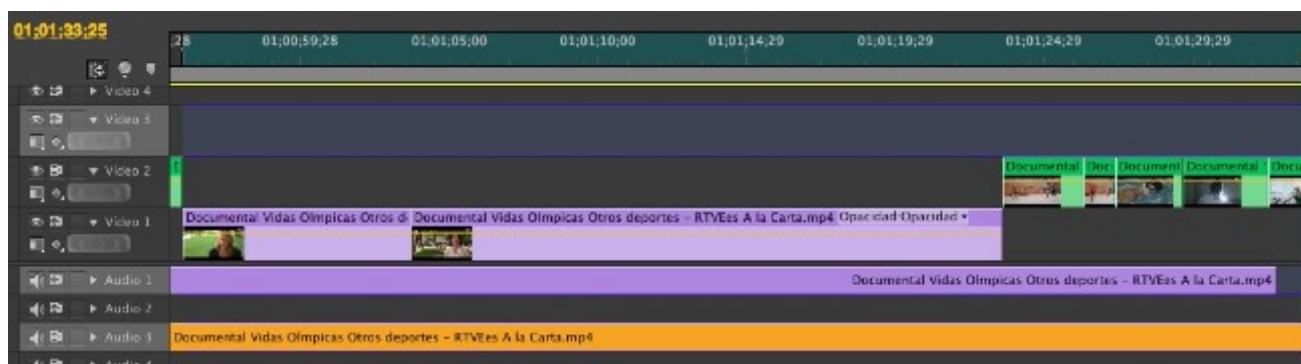


Figura 10. Muestras 117 a 122 en la secuencia de montaje ordenada por el contenido de las pistas.

Fuente: Elaboración propia

La dificultad a la hora de audiodescribir estas imágenes radica en que, al escucharse en todo momento la intervención de Elena Tejedor, no es fácil encontrar huecos de mensaje. Además, al no hacer referencia explícita a las imágenes, lo único que se puede deducir es que la entrevistada representa al proyecto que da apoyo a estos deportistas.

En las ocasiones en las que no hay hueco de mensaje para describir la acción de forma simultánea, los estándares proponen avanzar o posponer la descripción. Tal y como está montado el fragmento, se halla un hueco de mensaje a partir de la muestra 121, cuando termina la intervención de Elena Tejedor. Sin embargo, esto supondría que los receptores ciegos no sabrían quién está hablando hasta que no termine.

Otra posibilidad sería adelantar la descripción de la intervención de Elena Tejedor especificando que se escucha sobre imágenes de los cinco deportistas. En este documental, no es posible, porque no hay hueco de mensaje entre el inicio de su intervención (muestra 117) y la intervención anterior (muestra 116).

De nuevo, como en apartados anteriores, sería pertinente considerar esta cuestión en el proceso de montaje audiovisual y quizás entonces añadir un plano recurso para que diera tiempo a describir lo que va a suceder a continuación.

5. Conclusiones

El objetivo principal de esta investigación era analizar cómo integrar la audiodescripción en el montaje audiovisual para que un producto audiovisual pueda ser apto para todos los espectadores con problemas de visión desde el inicio. En este sentido, de este estudio, centrado en la postproducción del documental *Vidas Olímpicas*, emerge, en primer lugar, la secuencia de montaje como una herramienta valiosa para el análisis del texto audiovisual, más incluso que el propio producto audiovisual terminado, porque el *timeline* funcionaría a modo de partitura que permitiría observar los diferentes elementos significativos por separado. Así se detectan intuitivamente y de forma visual aquellos fragmentos más fácilmente audiodescriptibles e incluso aquellos que impedirían una correcta audiodescripción por la inexistencia de huecos. La utilización de la secuencia de montaje puede permitir al profesional del audiovisual poder prever esta circunstancia durante el proceso de montaje.

A modo de conclusión preliminar, queda también patente que el encadenamiento de totales dificulta la audiodescripción, a no ser que los propios entrevistados proporcionen la información que se necesita para identificarlos. En el marco del proyecto de investigación ITACA, se tendrá que comprobar con el estudio de recepción si la incorporación de planos recurso para disponer de hueco de mensaje no repercute en la narración visual. Estos planos recurso quedarían sin audiodescribir, probablemente por cuestiones de relevancia informativa, a menos que se tome la decisión de ampliar su duración.

Asimismo, tras el análisis realizado también hemos detectado otros aspectos del proceso de edición que habría que tener en cuenta para facilitar la accesibilidad de la obra son:

Dejar un hueco de mensaje suficiente para audiodescribir el texto en pantalla (se puede alargar la duración de planos que contengan información textual en pantalla, como propone Romero Fresco 2013).

En casos de encabalgamiento de audio, distanciar el sonido inicial de la fuente de imagen que lo produce el tiempo suficiente para describir la escena.

En secuencias donde se utiliza el *flashback* de imagen, añadir planos recurso con anterioridad para disponer de hueco de mensaje suficiente para describir la secuencia posterior.

Otro resultado fundamental del presente trabajo es la adopción de una terminología común que sea a su vez aceptada tanto desde el ámbito de la traducción como del audiovisual. Uno de los primeros escollos que encuentra una investigación de carácter interdisciplinar es la diferente nomenclatura utilizada e incluso el distinto conocimiento de la materia que tienen los investigadores. Se da la circunstancia de que cuestiones que para los investigadores del ámbito audiovisual resultan obvias, para los investigadores de la traducción no lo son y viceversa. Resulta muy gratificante comprobar cómo después de varios meses de trabajo conjunto el resultado final puede ser accesible y útil para profesionales y académicos del audiovisual y de la traducción.

Este trabajo compartido también derivó en un modelo de análisis propio que hiciera compatibles los intereses de ambas disciplinas. La colaboración con investigadores del audiovisual facilitó la identificación de los materiales de producción clave en la preparación de un proyecto documental y además facilitó que la productora Anlo participara en la investigación cediendo el material de preparación del proyecto del documental (guion, proyecto, secuencias de montaje etc.)

Las propuestas que derivan de las conclusiones preliminares de este artículo se pondrán en práctica en la elaboración de material audiovisual prevista en el proyecto ITACA (Inclusión social, Traducción audiovisual y Comunicación audiovisual). Como primera aproximación, el director César Martí ya ha implementado algunas de estas consideraciones en su nuevo documental *Km 0* (2016).

Bibliografía

- AENOR (Asociación Española de Normalización y Certificación) (2005) *Norma UNE 153020: Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías*, Madrid, AENOR.
- (2012) *Norma UNE 153010: Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva*, Madrid, AENOR.
- Arnáiz Urquiza, Verónica (2012) *Subtitling for the Deaf and the Hard-of-Hearing: Some parameters and their evaluation*, tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.
- Audio Description Coalition (2009) *Standards for Audio Description and Code of Professional Conduct for Describers*.
- Cabeza Cáceres, Cristóbal (2013) *L'audiodescripció de pel·lícules en català: normes, pràctiques, recepció i propostes de millora*, tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.
- Cerezo Merchán, Beatriz, e Irene de Higes Andino (2013) “Trabajo colaborativo y desempeño profesional: un caso práctico en la clase de accesibilidad audiovisual”, *Hikma* nº 12: 65–85.
- CERMI (Comité Español de Representantes de Personas con Discapacidad) (2015) *Informe de seguimiento del subtitulado y la audiodescripción en la TDT. Año 2014*, Madrid, Real Patronato de la Discapacidad.
- Chaume, Frederic (2004) *Cine y traducción*, Madrid, Cátedra.
- CNMC (Comisión Nacional de los Mercados y la Competencia) (2016) *Informe sobre el grado de cumplimiento de las obligaciones impuestas en materia de accesibilidad y presencia de las personas con discapacidad en los medios audiovisuales (2014-2015)*, Madrid y Barcelona, CNMC.
- Cole, Alistair (2015) *Good Morning, Grade One. Language ideologies and multilingualism within primary education in rural Zambia*, tesis doctoral, University of Edinburgh, Edimburgo.
- Crow, Liz (2005) “Making Film Accessible”, URL: <http://www.roaring-girl.com/work/making-film-accessible/> (acceso 29 de mayo de 2017)
- Directiva 2010/13/UE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 10 de marzo de 2010, sobre la coordinación de determinadas disposiciones legales, reglamentarias y administrativas de los Estados miembros relativas a la prestación de servicios de comunicación audiovisual (Directiva de servicios de comunicación audiovisual)*. Diario Oficial de la Unión Europea, 10 de marzo de 2010.
- European Accessibility Act (*Propuesta, de 2 de diciembre de 2015, de DIRECTIVA DEL PARLAMENTO EUROPEO Y DEL CONSEJO relativa a la aproximación de las disposiciones legales, reglamentarias y administrativas de los Estados miembros por lo que se refiere a los requisitos de accesibilidad de los productos y los servicios*), URL: <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/HTML/?uri=CELEX:52015PC0615&from=EN> (acceso 29 de mayo de 2017).
- Fernández Díez, Federico, y Juan Martínez Abadía (1999) *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, Barcelona, Paidós.
- Fernández Fernández, Cesáreo, y Esteban Galán (2011) “La televisión pública estatal en España: entre el apagón analógico y el apagón publicitario” en *La televisión pública a examen*, Bienvenido León (coord.), Madrid, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones: 162–173.
- Fox, Wendy (2016) “Integrated Titles - An Improved Viewing Experience? A Contrastive Eye Tracking Study on Traditional Subtitles and Integrated Titles for Pablo Romero-Fresco’s *Joining the Dots*”, en *Eyetracking and Applied Linguistics*, Silvia Hansen-Schirra y Sambor Grucza (eds.): 5-29.
- Fresno Cañada, Nazaret (2014) *La (re)construcción de los personajes fílmicos en la audiodescripción. Efectos de la cantidad de información y de su segmentación en el recuerdo de los receptores*, tesis doctoral, Universitat

Autònoma de Barcelona, Barcelona.

- Fryer, Louise (2010) "Directing in reverse" en *The changing face of translation. Proceedings of the 9th Annual Portsmouth Translation conference*, Ian Kemble (ed.): 62–72.
- (2016) *An Introduction to Audio Description. A Practical Guide*, Londres y Nueva York, Routledge.
- , y Jonathan Freeman (2013) "Cinematic language and the description of film: keeping AD users in the frame", *Perspectives* 21, nº 3: 412–426.
- Galán, Esteban (2008) *Televisión en virtual*, Madrid, IORTV.
- Gómez López, Antía (2013) "La escritura del deseo en la publicidad televisiva", *Escritura e Imagen*, nº 9: 51-82.
- Kruger, Jan-Louis (2010) "Audio-narration: re-narrativising film", *Perspectives* 18, nº 3: 231–249.
- Lambourne, Andrew (2012) "Climbing the Production Chain", presentación en la conferencia *8th Languages and The Media*, Berlín, 21–23 de noviembre de 2012.
- Ley 7/2010, de 31 de marzo, General de la Comunicación Audiovisual*. Boletín Oficial del Estado, 1 de abril de 2010.
- Mace, Ronald (1988) *Universal Design: Housing for the Lifespan of All People*, Washington, D4C., U4S4 Department of Housing and Urban Development.
- Marzal-Felici, Javier, y Francisco Javier Gómez-Tarín (2015) *Diccionario de términos y conceptos audiovisuales*, Barcelona, Càtedra.
- , y Longi Gil (eds) (2008) *Eines per a la producció de vídeo documental*, Benicarló, Onada Edicions.
- Maszerowska, Anna, Anna Matamala y Pilar Orero (eds) (2014) *Audio Description. New perspectives illustrated*, Ámsterdam, John Benjamins.
- Matamala, Anna (2014) "Audio describing text on screen" en *Audio description: new perspectives illustrated*, Anna Maszerowska, Anna Matamala y Pilar Orero (eds.), Ámsterdam, John Benjamins: 103–120.
- , y Pilar Orero (eds) (2009) *Listening to Subtitles. Subtitles for the Deaf and Hard of Hearing*, Berna, Peter Lang.
- , y Pilar Orero (2015) "Text on screen" en *Pictures painted in words: ADLAB Audio Description guidelines*, Aline Remael, Nina Reviere y Gert Vercauteren (eds.), Trieste, Edizioni Università di Trieste: 39-42.
- , y Pilar Orero (eds) (2016) *Researching Audio Description*, Londres, Palgrave Macmillan.
- Muller, Tia (2016) *A user-centred study of the norms for subtitling for the deaf and hard-of-hearing on French television*, tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.
- ONU (Organización de Naciones Unidas) (2006) *Convención sobre el derecho de las personas con discapacidad*.
- Perego, Elisa (2014) "Film Language and Tools" en *Audio description: new perspectives illustrated*, Anna Maszerowska, Anna Matamala y Pilar Orero (eds.), Ámsterdam, John Benjamins: 81–102.
- Porteiro Fresco, Minia (2012) *El subtitulado como herramienta complementaria en la rehabilitación logopédica de patologías lingüísticas*, tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.
- Remael, Aline, Nina Reviere y Gert Vercauteren (eds) *Pictures painted in words: ADLAB Audio Description guidelines*, Trieste, Edizioni Università di Trieste.
- Romero Fresco, Pablo (2013) "Accessible filmmaking: Joining the dots between audiovisual translation, accessibility and filmmaking", *JoSTrans* nº 20: 201–223.
- (ed) (2015) *The Reception of Subtitles for the Deaf and Hard of Hearing in Europe. UK, Spain, Italy, Poland, Denmark, France and Germany*, Berna, Peter Lang.
- Tamayo Masero, Ana (2015) *Estudio descriptivo y experimental de la subtitulación en TV para niños sordos. Una propuesta alternativa*, tesis doctoral, Universitat Jaume I, Castelló de la Plana.
- Udo, John-Patrick, y Deborah Fels (2009) "The Rogue Poster Children of Universal Design: Closed Captioning and Audio Description", *Ted Rogers School of Information Technology Management Publications and Research* nº 18: 1–32.

Filmografía

Km 0 (César Martí 2016)

Vidas Olímpicas (César Martí 2015)

Notas

[1] En este artículo se hará referencia a la subtitulación para sordos a través de su sigla en español, SPS. Es habitual encontrarlo en inglés bajo las siglas SDH (Subtitling for the D/deaf and Hard-of-hearing).

[2] Queda fuera del alcance de este trabajo la accesibilidad de productos audiovisuales para personas con discapacidad intelectual o con dificultad lectora (cf. Porteiro Fresco 2012).

[3] En Europa guiadas por la Directiva 2010/13/UE, de servicios de comunicación audiovisual, del Parlamento Europeo y del Consejo de 10 de marzo de 2010 sobre la coordinación de determinadas disposiciones legales, reglamentarias y administrativas de los Estados miembros relativas a la prestación de servicios de comunicación audiovisual (en proceso de revisión desde 2016). Disponible en: <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/PDF/?uri=CELEX:32010L0013&from=ES>.

[4] Disponible en: <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=COM:2015:0615:FIN>.

[5] Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/pdf/2010/BOE-A-2010-5292-consolidado.pdf>.

[6] En el año 2010 las cadenas españolas (públicas y privadas) subtitularon un promedio del 37 por ciento de sus emisiones televisivas, porcentaje que creció hasta el 67 por ciento alcanzado en el año 2014 (CERMI 2015) y

hasta el 73,8 por ciento según datos del año 2015 (CNMC 2016). En el caso de la audiodescripción, las cadenas españolas (públicas y privadas) audiodescribieron unas 27 horas en todo el año 2011, más de 120 horas en 2014 (CERMI 2015) y alcanzaron una media mensual de 31 horas en 2015. Como vemos, los porcentajes promedio pretendidos por ley para el año 2013 no han llegado a alcanzarse en ninguna de las dos modalidades. Aun así, podemos decir que la evolución de los niveles de programación accesible ha sido favorable hasta la fecha.

[7] Disponible en: <http://www.movistarplus.es/5s>.

[8] Disponible en: <http://www.fundacionvodafone.es/apps-accesibles/audescmobile>.

[9] Disponible en: <http://www.whatscine.es/>.

[10] Además de España, otros países como Reino Unido, Francia, Alemania, etc. también cuentan con normativas nacionales que regulan la práctica de la SPS y la AD. Asimismo, a día de hoy también contamos con referencias a nivel internacional, como la interesante propuesta de convenciones para la AD del proyecto ADLAB (Remael, Revierys y Vercauteren 2015, <http://www.adlabproject.eu/Docs/adlab%20book/index.html>).

[11] Disponible en: <http://www.cesya.es/amadis2016/>.

[12] Disponible en: <http://grupsderecerca.uab.cat/arsad/>.

[13] A pesar de esta invisibilidad tradicional de la traducción audiovisual, es destacable el creciente desarrollo de servicios accesibles fuera de la industria cinematográfica clásica, en plataformas como Netflix, Filmin, etc., lo que, de algún modo, supone una ventana de esperanza para la TAV.

[14] En otros países, como es el caso de España, su introducción se encuentra aún en una fase incipiente. De modo exploratorio, en 2013 miembros del Departament de Traducció i Comunicació de la Universitat Jaume I iniciaron una colaboración con el Servei de Comunicació de la Universitat Jaume I para la elaboración de videos accesibles para el blog de divulgación CienciaTV de esta universidad (<http://blogs.uji.es/cienciatv>). También trabajan desde el enfoque del *accessible filmmaking* autores como, entre otros, Crow (2005), Cole (2015) y Fox (2016).

[15] Esto se encuentra en línea con lo afirmado por el *Informe de seguimiento del subtítulo y la audiodescripción en la TDT 2014* (CERMI 2015: 127), según el cual 'los niveles de audiodescripción requeridos por la ley [en España] son ampliamente inferiores a los impuestos al subtítulo [para personas sordas], en parte debido a la mayor dificultad para la audiodescripción de determinados tipos de programa'.

[16] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=JsAM8XvODa4>.

[17] El *pitching* es una técnica que se emplea en la producción audiovisual al objeto de captar la atención de productores, socios o colaboradores mediante la exposición de los aspectos más relevantes de la obra audiovisual. El anglicismo *pitch* proviene del mundo del béisbol y se emplea como metáfora en la que el profesional que defiende el proyecto sería el *pitcher* que, como en el béisbol, basa su destreza en lanzar e impactar en los receptores con potencia y claridad.

[18] Seleccionar el inicio de una determinada línea narrativa permite acceder a las elecciones estilísticas que después se repiten en el resto de personajes. Tal vez por el hecho de ser el primer personaje, el tratamiento visual que se realiza es siempre más canónico, es decir, el que mejor representa el estilo visual del documental (Marzal y Gil 2008).

[19] Otra de las razones que motivó también la elección de este documental fue justamente el mensaje de inclusión que transmite la obra audiovisual reivindicando que el deporte iguala a todos; por eso, se da el mismo tratamiento a los deportistas olímpicos y paralímpicos.

[20]

Véase:

<https://docs.google.com/spreadsheets/d/1TuALEdqT6PATbrdmDwDRCffWV4wSVOhP62AXnzNA9s/edit?usp=sharing>.

©inTRAlínea & B. Cerezo Merchán, I. de Higes Andino, E. Galán, & R. Arnau Roselló (2017).

"Montaje audiovisual e integración de la audiodescripción en la producción documental", *inTRAlínea* Special Issue: Building Bridges between Film Studies and Translation Studies.

Stable URL: <http://www.intraline.org/archive/article/2252>