

# MON

Monografías de Traducción e Interpretación  
Monografies de Traducció i d'Interpretació  
Monographs in Translation and Interpreting  
Monographies de Traduction et d'Interprétation  
Monographien zur Translation

# TI

12  
2020

## Translation and Media Accessibility: from Theory to Practice

Traducción  
y Accesibilidad  
en los medios de  
comunicación:  
de la teoría  
a la práctica

Mabel Richart-Marset &  
Francesca Calamita (eds.)

ISSN-e 1989-9335  
ISSN 1889-4178

**Universitat d'Alacant - Universitat Jaume I - Universitat de València**

**General Editor / Director**

Albaladejo-Martínez, Juan Antonio (Universitat d'Alacant).

**Managing Editor / Secretaria**

Agost Canós, Rosa (Universitat Jaume I).

**Editorial Board / Comité de Redacción**

Agost Canós, Rosa (Secretaria - Universitat Jaume I); Alarcón Navío, Esperanza (Universidad de Granada); Albaladejo-Martínez, Juan Antonio (Director & Coordinador editorial - Universitat d'Alacant); Corpas Pastor, Gloria (AIETI - Universidad de Málaga); Farrés Punti, Ramon (Universitat Autònoma de Barcelona); Hernández Sacristán, Carlos (Universitat de València); Iliescu Gheorghiu, Catalina (Universitat d'Alacant); Marco Borillo, Josep (Universitat Jaume I); Martínez-Gómez Gómez, Aída (John Jay College - City University of New York); Munday, Jeremy (University of Leeds); Pinilla Martínez, Julia (Subdirectora - Universitat de València).

**Board of Advisors / Comité Científico**

Baker, Mona (U. of Manchester); Chesterman, Andrew (U. of Helsinki); Delisle, Jean (U. d'Ottawa); Gambier, Yves (U. of Turku); Gile, Daniel (ESIT, Université Paris 3); Hatim, Basil (American U. of Sharjah); Ladmiral, Jean-René (U. Paris X - Nanterre); Venuti, Lawrence (Temple U.); Wotjak, Gerd (U. Leipzig).

**Board of Referees for this issue / Comité Evaluador para este número**

Rosa Agost (U. Jaume I); Susana Álvarez Álvarez (U. de Valladolid); José Javier Ávila-Cabrera (U. Complutense de Madrid); Carmen Balbuena Torezano (U. de Córdoba); Ana Rosa Ballester Casado (U. de Granada); Carla Botella Tejera (U. de Alicante); Cristóbal Cabeza Cáceres (U. de Alicante); Cesáreo Calvo Rigual (U. de València); Frederic Chaume Varela (U. Jaume I); Antonio J. Chica Núñez (U. Pablo de Olavide); Montse Corrius (U. de Vic); Irene de Higes Andino (U. Jaume I); Antonio Espinosa Ruiz (Vilamuseu); Anabel Galán-Mañas (U. Autònoma de Barcelona); Carlos Hernández Sacristán (U. de València); Christiane Limbach (U. Pablo de Olavide); María López Heredia (U. del País Vasco); Lourdes Lorenzo García (U. de Vigo); Elizabete Manterola Agirrezabalaga (U. del País Vasco); Juanjo Martínez Sierra (U. de València); Pilar Martino Alba (U. Rey Juan Carlos); Xoan Manuel Montero Domínguez (U. de Vigo); Juan Miguel Ortega Herráez (U. de Alicante); Conchita Otero (U. Hildesheim); Julia Pinilla Martínez (U. de València); Juan-Antonio Prieto-Velasco (U. Pablo de Olavide); Miquel Pujol (U. de Vic); Mariano Reyes-Tejedor (U. Pablo de Olavide); Joel Rini (U. of Virginia); Ana María Rodríguez Domínguez (U. de Granada); Ana María Rojo López (U. de Murcia); Belén Ruiz Mezcuca (U. Carlos III); John Sanderson (U. de Alicante); Laura Santamaria Guinot (U. Autònoma de Barcelona); Ana Tamayo Masero (U. del País Vasco); Francisco Utray (U. Carlos III); María Joaquina Valero Gisbert (U. di Parma); Patrick Zabalbeascoa (U. Pompeu Fabra).

Número de artículos propuestos para *MonTI 12 (2020)* / Number of contributions submitted to *MonTI 12 (2020)*: Diecinueve / Nineteen.

Número de artículos aceptados en *MonTI 12 (2020)* / Number of articles accepted in *MonTI 12 (2020)*: Trece / Thirteen (68,4 %)

La revista *MonTI* está indexada en / *MonTI* is indexed in:

BITRA, Carhus Plus+, Dialnet, ESCI (Web of Science); DICE, ERIH-PLUS, FECYT, ISOC, Latindex, Redalyc, Scopus & TSB.

**Website:** <https://web.ua.es/es/monti>

*MonTI* ha recibido ayudas económicas del Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de Conocimiento, y de la Facultad de Filosofía y Letras (Universitat d'Alacant), del Vicerectorat d'Investigació i Doctorat (Universitat Jaume I) y de la Universitat de València (Departament de Filologia Anglesa i Alemanya, Departament de Filologia Francesa i Italiana, Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació).

Publicacions de la Universitat d'Alacant  
03690 Sant Vicent del Raspeig  
publicaciones@ua.es  
<http://publicaciones.ua.es>  
Teléfono: 965 903 480

© d'aquesta edició: Universitat d'Alacant  
Universitat Jaume I  
Universitat de València

ISSN: 1889-4178  
Dipòsit legal: A-257-2009

Composició:  
Marten Kwinkelenberg

*MonTI* está editada por las universidades de Alicante (Departamento de Traducción e Interpretación), Jaume I (Departament de Traducció i Comunicació) y València (Departaments de Filologia Anglesa i Alemanya, de Filologia Francesa i Italiana i de Teoria dels llenguatges i Ciències de la Comunicació).

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información, ni transmitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado –electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etcétera–, sin el permiso previo de los titulares de la propiedad intelectual.

MABEL RICHART-MARSET & FRANCESCA CALAMITA (EDS.)

## MONTI 12 (2020)

TRADUCCIÓN Y ACCESIBILIDAD EN LOS MEDIOS DE  
COMUNICACIÓN: DE LA TEORÍA A LA PRÁCTICA

TRANSLATION AND MEDIA ACCESSIBILITY:  
FROM THEORY TO PRACTICE

UNIVERSITAT D'ALACANT  
UNIVERSITAT JAUME I  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

# ÍNDICE

<i>Mabel Richart-Marset &amp; Francesca Calamita</i> The great challenge of translation and audiovisual accessibility in the media.....	7
<i>Mabel Richart-Marset &amp; Francesca Calamita</i> El gran reto de la traducción y la accesibilidad audiovisual en los medios de comunicación.....	29
<i>María J. Machuca, Anna Matamala &amp; Antonio Ríos</i> Prosodic features in Spanish audio descriptions of the VIW corpus .....	53
<i>Irene Tor-Carroggio &amp; Helena Casas-Tost</i> Who is currently audio describing in China? A study of Chinese audio describer profiles.....	78
<i>Marta Bosch-Baliarda, Olga Soler-Vilageliu &amp; Pilar Orero</i> Sign language interpreting on TV: a reception study of visual screen exploration in deaf signing users .....	108
<i>Carmen Cuéllar Lázaro</i> <i>Untertitel für Gehörlose</i> vs. subtulado para sordos: el reto de hacer visible lo inaudible.....	144
<i>Celia Barnés Castaño &amp; Catalina Jiménez Hurtado</i> El detalle en audiodescripción museística: una aproximación experimental.....	180

<i>Estella Oncins, Rocío Bernabé, Mario Montagud &amp; Verónica Arnáiz Uzquiza</i>	
Accessible scenic arts and Virtual Reality: A pilot study with aged people about user preferences when reading subtitles in immersive environments.....	214
<i>Teresa Díaz Díaz</i>	
La traducción de conceptos y obras artísticas a través del tacto: un sentido olvidado en la teoría y práctica de la traducción.....	242
<i>Laura Carlucci &amp; Claudia Seibel</i>	
El discurso especializado en el museo inclusivo: lectura fácil versus audiodescripción .....	262
<i>Blanca Arias-Badia &amp; Anna Fernández-Torné</i>	
El experto en lenguaje fácil de comprender: un nuevo perfil educativo y profesional en el ámbito de la lengua española .....	295
<i>Iris Serrat Roozen</i>	
Accesibilidad audiovisual en la web: subtitulación en el Parlamento Europeo .....	313
<i>Rocío Bernabé Caro</i>	
New taxonomy of easy-to-understand access services.....	345
<i>Pablo Romero-Fresco</i>	
The accessible filmmaker and the global film.....	381
<i>Saida Anssari-Naim</i>	
Interpretación social y accesibilidad. Una propuesta de conexión disciplinar.....	418
Aims / Objetivos / Objectius.....	440

Recibido / Received: 12/03/2020

Para enlazar con este artículo / To link to this article:

<https://doi.org/10.6035/MonTI.2020.12.01>

Para citar este artículo / To cite this article:

Richart-Marset, Mabel & Francesca Calamita. (2020) "The great challenge of translation and audiovisual accessibility in the media." In: Richart-Marset, Mabel & Francesca Calamita (eds.) 2020. *Traducción y Accesibilidad en los medios de comunicación: de la teoría a la práctica / Translation and Media Accessibility: from Theory to Practice*. MonTI 12, pp. 7-28.

## THE GREAT CHALLENGE OF TRANSLATION AND AUDIOVISUAL ACCESSIBILITY IN THE MEDIA<sup>1</sup>

"I see, but not with my eyes. I listen, but not with my ears. I speak and they speak to me, without the sound of a voice. And I get excited to enjoy visions of ineffable beauty that I have never seen in the physical world. My visions reinforce my conviction that the world that creates the mind from countless suggestions and subtle experiences is more beautiful than the world of the senses." Hellen Keller (1880-1968)

"If you can't explain it simply, you don't understand it well enough." Albert Einstein (1879-1955)

MABEL RICHART-MARSET  
mabel.richart@uv.es/mr2da@virginia.edu  
University of Valencia

FRANCESCA CALAMITA  
fc4j@virginia.edu  
University of Virginia

- 
1. This editorial article has been written, to the best of our ability, following the recommendations to express ourselves in plain language. These guidelines are found in the short guide, *Lenguaje Claro. Comprender y hacernos entender (Plain Language. Understand and make ourselves understood)*, developed by the Instituto Lectura Fácil. You can access the document here: <https://repositorio.comillas.edu/jspui/retrieve/73454/GUIA%20DEF%20LENGUAJE%20CLARO.PDF>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional.

## 1. Introduction: a retrospective look

Eleven years have now passed since the first issue of the journal *MonTI* saw the light of day in the year 2009. That first emblematic issue, entitled *A (Self-) Critical Perspective of Translation Theories*, impeccably edited by Professor África Vidal Claramonte and Professor Javier Franco Aixelá, was born with a strong will to become an international benchmark in its own right in the field of Translation and Interpreting studies. In fact, as we speak, the editors of the present issue find ourselves here at the University of Virginia with the very first issue of *MonTI* in our hands. And, as incredible as it may seem, we did not bring it here from Spain or from Italy. Rather, we found it here, without even looking for it, not in Alderman Library, where, as in the majority of major university libraries in the United States, one can find the unexpected. Surprisingly, and what pleases us to no end, is that the original issue of *MonTI* was occupying a central spot on one of the shelves filled with books in the office of Joel Rini, Professor of Spanish Linguistics and Philology here at the University of Virginia, who most kindly loaned it to us.

The enthusiastic words of Franco Aixelá (2009:33-34), found in the initial pages of this first issue of the journal, clearly reflected the aforementioned will of *MonTI* becoming a benchmark of utmost quality in our discipline:

In our case, we have attempted to create a journal on the basis of a clear identity, as well as to give it visibility through *a special concern for quality*. It is an aspiration still to be achieved, but we can guarantee that there will be no lack of enthusiasm and commitment to meet these aims. To be more specific, the essential characteristics that will define our journal are: internationalism, plurality, rigor and internal democracy.

Internationalism in our journal will rest on *three pillars: multilingualism, electronic publication and accessibility* (Franco Aixelá 2009: 9-10) (Our italics).

Well then, after all these years, since these words were written, here we are, in a prestigious American university, thousands of kilometers from the Valencian Community, and we can truly affirm that this aspiration to become an international benchmark with “a special concern for quality” is already a goal achieved, as *MonTI* currently ranks among the scientific journals of our field with the highest quality rates.

The editors of this new issue, number 12, of the journal, entitled *Translation and Media Accessibility: from Theory to Practice*, are not at all



lacking that enthusiasm expressed by the editor of the first issue to continue contributing our grain of sand, and to continue in this fashion with this legacy of quality and rigor which has been maintained over the years by the commendable effort of all the authors who with their valuable research have contributed more than a hundred articles already, bringing *MonTI* to the highest level in the field of Translation and Interpreting studies.

What really draws our attention in the previous quotation is the fact that among the “three pillars” mentioned above (2009: 10), one finds, together with multilingualism, *electronic publication* and *accessibility*. And it is this extraordinary coincidence that really grabs our attention: First, because this new monographic issue of the journal, *Translation and Media Accessibility: from Theory to Practice*, will be precisely the first of the entire collection that will be published only and exclusively in an electronic version<sup>2</sup>, continuing with that initial commitment to the internationalism of *MonTI*; and second, because the central theme of our issue is, as the title says, accessibility, although, at that time, the aim of accessibility did not refer so much to the sensory field, as to that of technological accessibility for the sake of that goal of internationalism we have just mentioned.

## 2. Accessibility as a goal in the redefinition process

No one doubts the important role that media accessibility plays, not only in Audiovisual Translation (AVT), but also in Translation Studies. Accessibility continues to be an open concept, because its ultimate objective, that of social integration and the elimination of dependency barriers, must be continually reexamined in relation to the changing circumstances of our environment and, above all, because the way we perceive this is continually being modified. In fact, new relationships of dependency that had gone unnoticed from a critical analysis or a “deconstruction” of what is often simply taken for

---

2. For the editors, educated in a pre-digital environment, it has been difficult and at the same time very nostalgic to give up the hard-copy publication. However, we are very aware of the environmental reality of our planet and we are proud to have been able to contribute to this unique electronic version in the fight against climate change, a reality, which although many insist on denying, represents a growing problem in our global world.

granted are reevaluated and discovered. Thus, accessibility is necessarily a project in a continuous state of redefinition, and we believe that it is good that this is the case. Specifically with regard to Translation Studies, it seems clear that the topic of accessibility has also broadened the concept of translation activity, and in doing so, the area of both the skills and the responsibilities of translation and interpreting professionals.

For reasons of academic convenience, it is about delimiting its scope of action, as it has been our intention when we were commissioned to launch this new issue of *MonTi*. In the “call for papers” sent out for this purpose, the exponential growth experienced in recent years by both audiovisual translation and media accessibility studies was precisely highlighted. It was also emphasized how the intersection between both spaces was equally widely represented both in academic research and university training as well as in professional practice in the heart of an inclusive society *that* increasingly demands diverse accessibility services.

These services include audio description for the blind and visually impaired persons (AD), subtitling for the deaf and the hard of hearing (SDH), respoken and other types of live subtitling, sign language interpreting, web accessibility, easy-to-read and plain language, etc. Therefore, media accessibility could be defined as “a set of theories, practices, services, technologies and instruments providing access to audiovisual media content for people that cannot, or cannot properly, access that content in its original form” (Greco 2016: 11).

Although the focus in the practice of media accessibility has tended to be on the quantity of content made available in AD and SDH, we are witnessing now a necessary shift towards the quality of this content. As Romero Fresco points out, once the targets concerning quantity have been met, the quality of accessible content plays a central role:

En Francia, España y el Reino Unido, se han aprobado recientemente nuevas directrices de accesibilidad, mientras que la investigación académica en TAV se está centrando cada vez más en enfoques experimentales y estudios de recepción con vistas a mejorar la calidad del SpS, la AD y las modalidades más “tradicionales”, como son la subtitulación interlingüística y el doblaje. (Romero-Fresco 2015: 164-165).

In this new scenario, the linguistic and translation competences together with the acquisition of technical skills and the new technologies implemented in the field of media accessibility are at the core of the imperative training of audiovisual translators, (audio describers, SDH authors, live subtitlers, respeakers, etc.) to ensure the highly valued quality in the different services offered by this discipline in an increasingly inclusive society. Accordingly, the aim we were pursuing in this special issue of *MonTI* on media accessibility was to look very closely at the gear that allows the coordination of those mechanisms involved in the different accessibility services while not losing sight of the essential aim of quality criteria. Therefore, we encouraged media accessibility experts in both academic and non-academic contexts (audiovisual translation scholars, professionals, trainers, etc.) to share with us the results of their research and the projects in which they had participated: from the translation projects themselves to the final result that we see reflected on different screens (cinema, television, tablet, computer, mobile phone, the back of an opera seat, etc.). In short, the ultimate purpose was to be led by their hand along all the ground covered from their training in the field of accessibility to the implementation of the different projects carried out in the different areas of this discipline.

In view of all the progress made in this field, the following thematic, topical choices were suggested, which represent in some way the state of play as far as the studies linking audiovisual translation with accessibility are concerned:

- Media accessibility: training, research and professional practice. A comprehensive overview on the concept, development and dimension of “accessibility”.
- Overview of the following areas of media accessibility: subtitling for the deaf and the hard-of-hearing (SDH), respeaking and other types of live subtitling, sign language interpreting, audio description for the blind and visually impaired persons (including AD for the screen, museums, live events, etc.), accessible filmmaking, accessible theatre and other forms of universal design, easy-to-read and plain language (cognitive accessibility), web accessibility, etc.
- Assessment criteria of media accessibility quality.

- Reception studies in the key modalities of audiovisual translation.
- Current scenario of accessibility labour market: working conditions, investment in the accessibility industry, etc.
- Didactics on media accessibility: teaching and training methods, theoretical frameworks, course content, curriculum design, linguistic and translation competences in audiovisual translator training, assessment, etc.
- Technological aspects of accessibility.

### 3. The new contributions and the current research context on accessibility

The response to this initial forecast that we made is basically confirmatory of the proposed thematic lines, but with singularities and nuances that we think it is important to highlight taking into account the proposals submitted for publication. The central thematic axes were redefined in the following terms:

- Audiovisual accessibility on the web,
- Subtitling for the deaf and hard-of-hearing people (SDH) in different contexts: movies, TV, performing arts, virtual reality, etc.
- Film Audio description,
- Museum Audio description,
- Accessible filmmaking, accessible cinema, and accessible filmmaker
- Accessible social interpreting,
- Sign language interpreting on television,
- Cognitive accessibility (Easy-to-understand accessibility services, Easy-to-read (E2R), Plain language (PL), Text simplification etc. ...).

and all of them, with the sole objective of creating an increasingly inclusive society, oriented mainly to serve diversity, attending not only to the linguistic and sensory barriers of the community of users, but also keeping in mind the cognitive barriers.

From the analysis of the new contributions it is possible to draw some initial conclusions. First, as regards the different areas of accessibility discussed in the different articles, we can conclude that, although it is true that the two modalities of audiovisual translation pioneering in the field of accessibility, audio description (AD) for the blind or partially sighted people

and subtitling for the deaf and hard-of-hearing (SDH), are at the core of this monograph, it is no less true that their study here transcends the traditional fields of film and television to explore other contexts such as the performing arts, virtual reality, online television channels, museums, audiovisual content offered by online platforms, etc. Also, within the accessibility for the deaf, we find a novel reception study, the result of the application of eye-tracking technology to sign language interpreting. As for accessible filmmaking, which arose as an alternative approach to the current model of audiovisual translation and media accessibility (Romero-Fresco 2015), we can conclude that it is definitely here to stay. The tools needed to become an accessible filmmaker are explored here.

Second, and as far as the authorship of the articles is concerned, we can conclude that women represent an absolute majority in the field of accessibility, and although we are aware that, as we say in Spanish, “all those who are here, are; but not everyone who is is here”. This fact fills us with satisfaction for the recognition of the academic effort and personal dedication that this entails.

Finally, another fact that we do not want to fail to mention, and which has also made us feel proud since it is a good indicator of the great interest that accessibility is currently generating, is that some of the new contributions have been partly funded by national projects and, above all, by large-scale European projects. Among these European projects, we highlight two for their great potential in improving media accessibility services.

The first of these is the Horizon 2020 project<sup>3</sup> (ImAc grant No 761974, <https://cordis.europa.eu/project/id/761974>). It is an immersive accessibility project of the European Commission, which, with a general budget of almost three million euros, has as its main goal to explore how accessibility services can be integrated into immersive media, its main objective being to ensure

---

3. The European Union concentrates a large part of its research and innovation activities in the Horizon 2020 Framework Program (H2020). This project integrates for the first time all phases of creation of knowledge up to the activities closest to the market: basic research, technology development, demonstration projects, pilot manufacturing lines, social innovation, technology transfer, etc ... with three strategic objectives: a) to create a science of excellence, b) to develop technologies and their applications to improve European competitiveness and c) to research the big issues that affect European citizens.

that immersive experiences are inclusive in different languages, attending to the needs not only of people with visual or auditory functional diversity, but also those of the elderly or those with learning difficulties:

The goal of Immersive Accessibility (ImAc) is to explore how accessibility services can be integrated with immersive media. It is not acceptable that accessibility is regarded as an afterthought: rather it should be considered throughout the design, production and delivery process. ImAc will explore new deployment methods for these services (Subtitles, Audio Description, Audio Subtitling, Sign Language) in immersive environments. We will move away from the constraints of the current technology, into a hyper-personalized environment where the consumer can fully customize the experience to meet his personal needs. For example, it may be more appropriate for subtitles to be read out-loud or the Audio Description presented as text. The key action in ImAc will be to ensure immersive experiences are inclusive across different languages, addressing the needs of those with hearing and low vision problems, learning difficulties and the aged.

Another research project framed within the Horizon 2020 program also deserves special attention: the EasyTV project (grant n° 761999, <https://easytvproject.eu/>). This project aims to promote a wider range of accessible media, being one of its objectives to innovate and promote the use of new technologies for accessibility. Another of its central goals is to improve personalization in the field of consumption and interaction with content, pursuing “a hyperpersonalized experience” for all:

EasyTV aims to innovate and kick-start the development of new accessibility technologies. The Project will break language barriers for all by developing technologies which can enhance the interaction and perform sign language translations towards an inclusive media interaction. The heart of EasyTV is an improved personalization of the content experiencing and interaction, towards a hyper-personalized experience to all.

Since the moment Article 7 of the directive 2010/13/EU (European Parliament and Council, March 10, 2016) according to which: “Member States will encourage audiovisual communication services under their jurisdiction to ensure that their services are gradually accessible to people with a visual or hearing disability,” was amended by directive 2018/1808: “Member States shall ensure, *without undue delay*, that the services offered by the communication service providers subject to their jurisdiction *continuously and progressively improve*

*their accessibility for persons with disabilities* through proportionate measures” (italics ours), the takeoff of accessibility has become an unstoppable reality.

As Jiménez Hurtado and Barnés Castaño (2020) point out in this very issue:

European countries have made great efforts to adapt their policies to the aspirations of the different strategies of the H2020 and thus promote modern, innovative and inclusive societies. At the same time, national legislation has boosted access to cultural heritage, which is enshrined as a right in article 30 of the Convention on the Rights of Persons with Disabilities (United Nations 2006).

To conclude, and as we noted earlier, the fact that some of the new contributions have been funded in part by European projects of the size of the H2020 framework program is a clear reflection of the good health that our discipline enjoys and the path ahead of us to continue researching in order to keep building an increasingly accessible and inclusive society.

#### 4. Brief overview of the *Accessibility* areas

We could say that the 13 articles that we present here, each of them anchored in their respective areas of accessibility, make up a colorful *patchwork quilt* that shows the current panorama in the field of immersive accessibility, mainly in Europe. We will next briefly present each of them located in their respective areas of accessibility.

##### 4.1 *Audio description*

In the article, “Detail in Museum Audio Description: An Experimental Approach”, the authors Celia Barnés Castaño and Catalina Jiménez Hurtado, carry out an interesting reception study in a group of 16 people with visual functional diversity (VFD). They reflect on the great interest in recent years aroused by this form of intersemiotic translation in which images are translated into words: a growing interest which is reflected both in research works in museum audio description and in the “implementation of this accessibility resource in museums.”

However, despite this growing interest in AD in museums, there is a significant lack of “reliable data on access to the knowledge it provides, as well

as its quality.” Along the same lines, Chica and Martínez (2016: 128) affirm that “one must become aware of the qualities of the cognitive processes that condition the understanding of the message among blind users.”

Holsanova (2016: 49), on the other hand, also extends to film audio description this lack of clear answers on the way in which users “understand verbal descriptions of visual information and what their preferences are.” Thus, and with the aim of filling this void, the authors of this article consider it essential to approach museum audio description from a new cognitive approach, implementing Holsanova’s theoretical framework on research in the creation of mental images (2016) and two theories from the field of cognitive psychology, the so-called Construal Level Theory (CLT) and the Grounded Cognition (GC). These two theories focus on these “possible differences of cognitive type between how people with blindness and visual impairment and those with normal eyesight imagine visual information.”

Based on the premises of these two theories, the authors carry out an empirical study with two initial two hypotheses,<sup>4</sup> which, if confirmed, could help a lot in improving the accessible product.

The article “Prosodic Features in Spanish Audio Descriptions of the *Viv Corpus*” by María J. Machuca, Anna Matamala and Antonio Ríos studies in detail the prosodic features of pitch, duration and amplitude in a corpus of 10 Spanish audio descriptions, all of them coming from the fourteen-minute short film by the Catalan female director Núria Nia *What Happens While*. This fiction short film investigates audiovisual accessibility, and the 10 audio descriptions extracted for the corpus have been made by professional audio-describers. As the authors indicate, these 10 professional ADs were obtained from the Visual Into Words corpus (Matamala 2018), which is the only open access corpus that allows comparing different audio descriptions of a single content.

---

4. These are the two hypotheses put forth by the authors in their empirical study:

Hypothesis 1: “A higher level of concreteness negatively affects the content recall of audio-described works, especially if the VFD is congenital.”

Hypothesis 2: “People with VFD will prefer a less concrete level of museum audio descriptions, that is, they will show greater satisfaction when the audio description includes fewer details related to visual information, especially if the VFD is congenital.”



After this descriptive analysis, they carried out a reception study in a group of 60 people, of which 29 had normal vision, and the remaining 31 presented visual functional diversity (VFD). As the authors indicate in the summary prior to their article, the objective of their work is to determine the preferences of users with and without loss of vision, and they conclude that their study “has shown how preferences correlate with certain prosodic values.”

Their research is also based on the verification of the scarce research that exists in the field of audio description in relation to the important role played by the voice of the audiodescriber. Among the works that could work in the same direction, the authors highlight that of Iglesias-Fernández, Martínez Martínez and Chica Nuñez (2015). The latter have carried out a small-scale piece of research in which they have demonstrated how the quality and adequacy of the voice of the audiodescriber to the scene in question favor more positive assessments by the end users of audio description.

The work of Laura Carlucci and Claudia Seibel, “The Specialized Discourse in the Inclusive Museum: Easy Reading versus Audio Description”, is a descriptive-comparative study that revolves around these two modalities of accessible museum translation mentioned in the title.

This comparative study, which has as its core the museum as a space for cultural participation and social inclusion for the group of users with sensory and cognitive disabilities, will allow one to gather valuable information that will be used to identify the different translation techniques used, and identify which have been the predominant ones when producing the audio description and easy-to-read of specialized texts.

The article “Who is Currently Audiodescribing in China? A study of Chinese Audiodescriber Profiles” by Irene Tor-Carroggio and Helena Casas-Tost closes this audio description section. We find ourselves again with another descriptive study focused now on the figure of the audiodescriber agent in this country. Since China is the country with the largest number of disabled people in the world, it is hard to believe that the various sensory accessibility services are unknown to the majority of the population.

With regard to audio description in particular, the authors confirm that it is still in an embryonic stage compared to many European countries that

have developed their own guides to “describe the best practices that should be applied to obtain quality audio descriptions” (Reviere 2016: 236).

The authors break down the reasons why AD in China is still taking its first steps. Among them, in the first place, what stands out is its almost exclusive dependence on local volunteers who do not receive any compensation for producing the audio description; second, the fact that only this translation service is accessible to films; and third, the lack of official regulations in the country and a firm law that favors these accessibility services.

Reception studies are not carried out in this country either (Tor-Carroggio and Casas-Tost 2020):

While the trend in the West is to carry out reception studies that attempt to delve into user preferences, needs and characteristics (Chmiel & Mazur 2012; Fresno 2014; Matamala et al. 2018), Chinese AD is a few steps behind since it still lacks a well-defined descriptive framework that contextualizes the service and provides a clear picture of how it is offered.

Given this scarcity of literature on the topic of AD in China, the authors of this article pursue a double objective in their study. First, to conduct an investigation of the history and state of the art of AD in this country, the corresponding legislation included. Second, to provide the most accurate profile of audiodescribers in mainland China. For this, the authors have prepared a questionnaire that they have distributed among 53 participants working in the most active AD centers in mainland China, located in Shanghai, Guangzhou and Beijing.

The result of this study, the authors conclude, has identified six conflictive points that, if improved, would help ensure a long life for audio description in China.

#### *4.2 Subtitling for the deaf*

In this area we find three articles: “Untertitel für Gehörlose vs Subtitling for Deaf People: The Challenge of Making visible the Inaudible” by Carmen Cuéllar Lázaro, “Audiovisual Accessibility on the Web: Subtitling in the European Parliament” by Iris Serrat Roozen and “Accessible Scenic Arts and Virtual Reality: A Pilot Study with Aged People about User Preferences

when Reading Subtitles in Immersive Environments” by Estella Oncins, Rocío Bernabé, Mario Montagud and Verónica Arnáiz Uzquiza

The first article is a very complete comparative study that aims, as its author indicates at the beginning, to know the treatment that is given to subtitling for people with auditory functional diversity in German and Spanish throughout the last decades. This accessible translation modality has been studied in a corpus of films that covers a period of almost forty years. This long period of time has allowed the author to study the evolution of this type of subtitling in each of the two languages.

In sections 2 and 3 of this article a detailed must-read report is offered for all those interested in the field of subtitling for the deaf and hard-of-hearing (SDH) in Spain and in the *untertitel für Gehörlose und Hörgeschädigte* (UGH) in Germany. Thus, for example, we are presented in the first of these sections with an overview that begins with the first subtitles aimed at the deaf community broadcasted on the American public television in the early 1970s, all the way to the first subtitles broadcasted in Spain in 1990, with a very small and sporadic offer of programs with subtitles. At present, this path started in the seventies is at an optimal point in our country, since, as Cuéllar (2020) points out: “the percentage of subtitled content on television is now close to 100%, as shown in the data from the Spanish Center for Subtitling and Audio Description (CESyA), from where daily monitoring of subtitling and audio description services is carried out.”

The second article stems from the restlessness of its autor. As the author herself affirms, given “the impact of digitalization on people’s lives; above all, in that of people with some kind of sensory disability”. In her study, she analyzes the fulfillment of the accessibility guidelines for audiovisual content established by the WCGA 2.0 (Web Content Accessibility Guidelines) on the EuroparlTV online television channel.

Her objective is to conduct a systematic study of the very aspects of subtitling. To this end, she has created the EMPAC corpus that includes the English and Spanish subtitles of the videos broadcasted by this online television channel over a period of eight years. In an initial phase of her analysis, she studies whether these videos are accessible and if they meet the guidelines for accessibility to Web 2.0 content, in order to study later a key parameter within subtitling: subtitle reading speed.

Finally, the article that closes this section, “Accessible Scenic Arts and Virtual Reality: A Pilot Study with Aged People about User Preferences when Reading Subtitles in Immersive Environments” is a far-reaching reception study that investigates preferences between subtitling for deaf people and hard-of-hearing (SDH), and in easy-to-read subtitles (E2R) for the elderly<sup>5</sup>. Both types of subtitles (in Spanish) were created for a 360° video of the opera *Roméo et Juliette* (original version in French). The reception study was conducted with 8 people (five women and three men) with ages that span from 50 to 79 years. It is important to note here that none of the participants in the study were deaf or used hearing aids.

### 4.3 Accessible cinema

In his article, “The Accessible Filmmaker and the Global Film”, Pablo Romero-Fresco offers us, as he mentions at the beginning of his study, an alternative approach to the current model of audiovisual translation and media accessibility: *accessible filmmaking*.

Accessible filmmaking thus implies integrating audiovisual translation and accessibility in the same process of creating a filmic text. Convinced, as we are, that this is the best of all possible scenarios, his goal in this article is to specify what filmmakers need in order to become accessible filmmakers.

He introduces a new concept in his study, *the global film*, which refers to both the original and the translated, accessible versions of a film, in order to help filmmakers broaden their perspective beyond the original version of their films.

### 4.4 Interpreting

In this area we find two articles, one on sign language interpreting in television and another one coming from the field of accessible social interpreting.

The article by Saida Ansari-Naim, “Social and Accesible Interpreting: A proposal of Disciplinary Connection”, is a new study in the field of

---

5. The fact that the rate of life expectancy in Europe is increasing, together with the low birth rate of the old continent, make the population of older people increasingly greater. This reality needs imperatively media accessibility services so that the community of the aged is not at risk of social exclusion.

accessibility which demands from the beginning (2020) its own space for social interpreting within the realm of the “generic domain of accessibility”.

The author states that by doing this “we reinforce that which justifies the use of this term to differentiate a parcel of activity within the general practice of translation and interpreting”. In this sense, the figures of the interpreter or translator as subjects who eliminate the communicative barriers acquire “the role of mediator agents of accessibility”.

The second article in this area, “Sign Language Interpreting on TV: a Reception Study of Visual Screen Exploration in Deaf Signing Users” by the authors Marta Bosch-Baliarda, Olga Soler-Vilageliu and Pilar Orero is a novel reception study within accessibility for people with functional auditory diversity, which, as the authors indicate, makes up for the lack of this type of study: “In addition to the limited broadcast time and variety of TV genres offered in sign language, *best practice guidance based on test results for this access service is also limited.*” (italics ours).

The authors analyze how a community of sign language users of 32 deaf people explores a television screen, which is in turn divided into two screens: a large screen for viewing content and a small screen for sign language interpreting. The composition of the screen changes as the small SLI screen pivots. This positional change of the small screen is done in order to first record the eye movements of the users through the Eye Tracker, and then evaluate the content recall through two questionnaires. The results obtained are interpreted in terms of perceptual strategies developed by the community of sign language users.

#### 4.5 *Easy-to-understand accessibility services (E2U Access services)*

*(Easy-to-read (E2R), Plain language (PL))*

Two articles have been included in this area: “New Taxonomy of Easy-to-understand Access Services”, by Rocío Bernabé Caro and “The Expert in Easy-to-understand Language: A New Educational and Professional Profile in the Field of the Spanish Language”, by Blanca Arias-Badia and Anna Fernández-Torné.

In the first of these, the author asks whether the audiovisual content provided by the accessibility services available to us (audio description, subtitling

or sign language) is also accessible from a cognitive point of view for users who:

- a) can see but have difficulty in reading or understanding written content,
- b) can see and hear but have difficulty in understanding the content, or
- c) users with multiple needs: for example, one user may have hearing loss and may also have problems reading subtitles; others may have visual loss and have difficulty understanding a dense audio description which has been offered as an alternative.

To answer this question, Bernabé Caro presents a classification of accessibility services that use simplification methods to facilitate access for people with comprehension difficulties, be they because of reading or learning deficiencies, temporary disability or insufficient language levels.

The second article is a hopeful study, as it opens the door to a new professional path in the field of Spanish language: the expert in the creation, revision and adaptation of easy-to-understand content through the tools of Easy-to-read (E2R) and plain language (PL). These two tools were born as cognitive accessibility services, initially aimed at those with cognitive disabilities. However, as the authors state, “with the passage of time, the range of ideal recipients of these services has expanded, as it has been shown that they can also benefit from them (...) the elderly and people with little command of language, among others.”

#### *4.6 Art accessible through the sense of touch*

Teresa Díaz Díaz, in her article, “The Translation of Concepts and Works of Art through Touch: A Forgotten Sense in the Theory and Practice of Translation”, claims the sense of touch to translate concepts in the field of visually impaired people. The author laments the hegemonic position that audio description occupies for people with visual functional diversity: “Everything is focused on audio description for the blind, without realizing that the visually impaired person not only uses his or her hearing to grasp the surrounding world and learn new disciplines, but also smell, taste and touch”. She believes that the lack of literature on the important role that the senses of taste, smell, and especially touch play in people with visual functional diversity has its origin

in the fact that “all efforts to make people with visual impairment learn have been focused throughout history on trying to understand each other through oral language.”

## 5. Some final words

It has become clear that the goal of these three pillars of the founding issue mentioned above is satisfied, to a greater or lesser extent<sup>6</sup>, in *MonTI* 12, which is why we must be proud of the work accomplished and move forward with the initial commitment to internationalism, quality and rigor in the study of all the subdisciplines of our field, both the traditional and the new, as well as those, which, to be sure, will be forthcoming.

We would like to conclude this introductory editorial article of *MonTI* 12 by expressing our sincere gratitude to all female authors and male authors who have contributed to this monographic issue, making us participants in the most precious gift: their research. We extend our thanks to all the people who have been part of the Board of Referees for this issue, for their invaluable help in the process of selecting the articles, and for giving us some of their time. We would also like to thank the Board of Advisors, and especially the Editorial Board, which has been steadfast, so that *MonTI* can continue to maintain that “especially remarkable level of quality” of which we spoke at the beginning. And last but not least, our deepest thanks go to Professor Juan Antonio Albaladejo of the Universitat d’Alacant. Without him, believe you me, this issue would not have been possible.

---

6. Although *MonTI*'s commitment to linguistic diversity has been very clear since the birth of the first volume, our being aware that one of the most important shortcomings of most academic journals on Translation and Interpreting lay, ironically, in its linguistic limitations, in this monographic issue of *MonTI* 12 that we present here, the great effort for multilingualism that we have always pursued is not reflected. Only two languages, Spanish and English, appear in this issue. Of the thirteen articles published here, seven of them were received in Spanish and six in English. And although we are aware that English is the language of science, this balance of two languages seems poor in relation to the effort of our journal to give visibility to as many languages as possible. Since from this issue number 12 and moving forward, *MonTI* will be an exclusively electronic publication and space will no longer be a problem, we encourage from this page that future researchers send us their work in any language they prefer apart from English.

Paraphrasing Franco Aixelà (2009: 37), the editors of this issue also believe that the best presentation of a journal is its own articles. We present here *MonTI* 12, our journal, your journal. You be the judge.

## References

- ARNAIZ UZQUIZA, Verónica. (2012) “Los parámetros que identifican el subtítulo para sordos. Análisis y clasificación.” *MonTI* 4, pp. 103-132.
- CESyA. (2014) *Memoria del Centro Español del Subtitulado y la Audiodescripción (CESyA) 2005-2013*. Madrid: Real Patronato sobre Discapacidad.
- CUELLAR LAZARO, Carmen. (2016a) “El subtítulo para sordos en España y Alemania estudio comparado de los marcos normativos y la formación universitaria.” *Revista Española de Discapacidad (REDIS)*, 4:2, pp. 143-162.
- CHICA NÚÑEZ, Antonio J. y Silvia Martínez Martínez. (2016) “Adecuación cognitiva de contenidos y recursos accesibles para ciegos en la APP “QR-UGR”: Proyecto DESAM.” In: Cristina Álvarez de Morales Mercado & Catalina Jiménez Hurtado (eds.) 2016. *Patrimonio cultural para todos: Investigación aplicada en traducción accesible*. Granada: Tragacanto, pp. 125-142.
- CHIMIEL, Agnieszka & Iwona Mazur. (2012) “AD Reception Research: Some Methodological Considerations.” In: Perego, Elisa (ed.) 2012. *Emerging Topics in Translation: Audio Description*. Trieste: EUT, pp. 57-74.
- DÍAZ CINTAS, Jorge. (2007) “Por una preparación de calidad en accesibilidad audiovisual.” *Trans* II, pp. 45-49.
- DÍAZ CINTAS, Jorge; Pilar Orero & Aline Remael (eds.) (2007) *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description and Sign Language*. Amsterdam & New York: Approaches to Translation Studies.
- DI GIOVANNI, Elena. (2018) “Audio Description for Live Performances and Audience Participation.” *Jostrans: the Journal of Specialised Translation* 29, pp. 189-211.
- FRANCO AIXELÀ, Javier. (2009) “MonTI, una apuesta por el rigor y el pluralismo.” In: África Vidal y Javier Franco (eds.) 2009. *MonTI A (Self-)Critical Perspective of Translation Theories*. Universitat d’Alacant, Universitat Jaume I, Universitat de València, pp. 33-37.
- FRESNO, 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*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. PhD thesis.



- GRECO, Gian Maria. (2016) "On Accessibility as a Human Right, with an Application to Media Accessibility." In: Matamala, Anna & Pilar Orero (eds.) 2016. *Researching Audio Description. New Approaches*. London: Palgrave Macmillan, pp. 11-33.
- HOLSANOVA, Jana. (2016) "A Cognitive Approach to Audio Description." In: Anna Matamala y Pilar Orero Clavero (eds.) 2016. *Researching Audio Description: New Approaches*. London: Palgrave Macmillan, pp. 49-73.
- IGLESIAS FERNÁNDEZ, Emilia; Silvia Martínez Martínez & Antonio Javier Chica Núñez. (2015) "Cross-fertilization between reception studies in audio description and interpreting quality assessment: the role of the describer's voice." In: Baños Piñero, Rocío & Jorge Díaz-Cintas (eds.) 2015. *Audiovisual translation in a global context*. London: Palgrave Macmillan, pp. 72-95.
- IFLA. (2010) "Guidelines for easy-to-read materials." <<https://www.ifla.org/>>
- INCLUSION EUROPE. (2009) "Information for All. European standards for making information easy to read and understand." <<http://sid.usal.es/libros/discapacidad/23131/8-4-1/information-for-all-european-standards-for-making-information-easy-to-read-and-understand.aspx>>.
- LORENZO, Lourdes & Ana Pereira. (2011) "Deaf children and their access to audiovisual texts: school failure and the helplessness of the subtitler." In: Di Giovanni, Elena (ed.) 2011. *Entre texto y receptor: Accesibilidad, doblaje y traducción / Between text and receiver: accessibility, dubbing and translation*. Frankfurt am Main: Peter Lang, pp. 185-201.
- MATAMALA, Anna. (2018) "One short film, different audio descriptions. Analysing the Language of audio descriptions created by students and professionals." *Onomazéin* 41, pp. 185-207.
- MATAMALA, Anna; María Machuca & Antonio Ríos. (2018) "More than Words. Voice in Audio Description." Paper presented at Languages and the Media Conference (October 2018), Berlin, Germany. <<https://ddd.uab.cat/record/196126>>
- MAS, Lluís & Pilar Orero. (2018) "New Subtitling Possibilities: Testing Subtitle Usability in HbbTV." *Translation Spaces* 7:2, pp. 263-284.
- ORERO, Pilar; Javier Serrano; Olga Soler; Anna Matamala; Judit Castellà; María Teresa Soto Sanfiel; Anna Vilaró; Carme Mangiron. (2014) "Accessibility to Digital Society: Interaction for All." *Think Mind*, pp. 188-191. <[http://www.thinkmind.org/index.php?view=article&articleid=icds\\_2014\\_8\\_10\\_10031](http://www.thinkmind.org/index.php?view=article&articleid=icds_2014_8_10_10031)>

- ORERO, Pilar. (2007) “La accesibilidad en los medios: una aproximación multidisciplinar.” *Trans. Revista de Traductología* 11, pp. 11-14.
- REMAEL, Aline; Pilar Orero & Mary Carroll eds. (2012) *Media for All: Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads*. Amsterdam: Rodopi.
- REVIERS, Nina. (2016) “Audio description services in Europe: an update.” *The Journal Specialised Translation* 26, pp. 232-247.
- ROMERO-FRESCO, Pablo. (2015) “Cine accesible: uniendo los puntos entre la traducción audiovisual y la realización cinematográfica.” In Chaume, Frederic & Richart-Marset, Mabel (eds.) 2015. *Traducción, Ideología y poder en la ficción audiovisual. Prosopopeya: revista de crítica contemporánea* 9, pp.163-191.
- TALAVÁN Zanón, Noa; Tomás Costal Criado; José Javier Ávila. (2016) *Traducción y accesibilidad audiovisual*. Universitat Oberta de Catalunya.
- SNYDER, Joel. (2014) *The Visual Made Verbal: A Comprehensive Training Manual and Guide to the History and Applications of Audio Description*. Arlington: American Council of the Blind. Abingdon: Routledge.
- SZARKOWSKA, Agnieszka; Jagoda Zbikowskab & Izabela Krejtz. (2013) “Subtitling for the deaf and hard of hearing in multilingual films.” *International Journal of Multilingualism* 10:3, pp. 292-312.
- UTRAY, Francisco; Ana Pereira & Pilar Orero. (2009) “The Present and Future of Audio Description and Subtitling for the Deaf and Hard of Hearing in Spain.” *Meta* 54:2, pp. 248-263. <<http://id.erudit.org/iderudit/037679ar>>
- UTRAY, Francisco & Esther Gil Sabroso. (2014) “Diversidad cultural, lengua de signos y televisión en España.” *Fonseca Journal of Communication* 9, pp. 118-143. <<http://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/view/12244/12597>>.

## BIONOTA / BIONOTE

MABEL RICHART-MARSET es profesora de la Universitat de València desde el año 2006 y profesora invitada en distintas universidades europeas y estadounidenses donde imparte seminarios y conferencias sobre estudios de cine y traducción. En el año 2017, fue nombrada Distinguished Visiting Professor por la University of Virginia. Doctora en Comunicación Audiovisual, sus principales áreas de investigación giran alrededor de los estudios filmicos, la traducción audiovisual, los estudios de género y la enseñanza del español

para extranjeros. Es autora de seis libros y numerosos artículos sobre estudios fílmicos, traducción audiovisual, interpretación de conferencias y análisis del discurso. Entre sus libros destacan *La alegría de transformar: teorías de la traducción y teoría del doblaje*; *Fraseología y traducción: una semiótica difusa e Ideología y Traducción. Por un análisis genético del doblaje*.

MABEL RICHART-MARSET is professor at the University of Valencia and visiting professor at several European and American universities where she is invited to speak at seminars and lectures on translation and film. In 2017, she was named Distinguished Visiting Professor by the University of Virginia. She holds a PhD in Audiovisual Communication and her main areas of research revolve around film studies, audiovisual translation, gender studies and the teaching of Spanish as a foreign language. She is the author of six books and numerous articles on film studies, audiovisual translation, conference interpreting and discourse analysis. Her books include *La alegría de transformar: teorías de la traducción y teoría del doblaje*, *Fraseología y traducción: una semiótica difusa* and *Ideología y Traducción. Por un análisis genético del doblaje*.

FRANCESCA CALAMITA es profesora de la Universidad de Virginia (UVA) donde enseña estudios italianos y mujeres, género y sexualidad. Es directora de UVA en Italia y codirectora del Programa de Lengua Italiana. Tiene un doctorado de la Victoria University, Wellington (Nueva Zelanda) y trabajó en su proyecto postdoctoral en el Centre for the Study of Contemporary Women's Writing de la Universidad de Londres. Sus principales áreas de investigación giran alrededor del cine, la cultura pop y las cuestiones de género transnacionales en la escritura de mujeres, así como en las intersecciones entre el lenguaje y el género. Autora de una monografía (*Linguaggi dell'esperienza femminile*, 2015), un volumen editado (*Starvation, Food Obsession and Identity*, 2017) y varios artículos en estas áreas, actualmente trabaja en un libro de texto para enseñar y aprender italiano con inclusión y diversidad (Kendall Hunt Publishing) y una colección editada sobre género y alimentación (Bloomsbury).

FRANCESCA CALAMITA is Assistant Professor at the University of Virginia (UVA) where she teaches Italian Studies and Women, Gender and Sexuality. She is the Director of UVA in Italy and the Co-Director of the Italian Language Program. She holds a PhD from Victoria University of Wellington, New Zealand and worked on her postdoctoral project at the University of London's Centre for

the Study of Contemporary Women's Writing. She works on cinema, pop culture and transnational gender issues in women's writing as well as the intersections between language and gender. Author of a monograph (*Linguaggi dell'esperienza femminile*, 2015), an edited volume (*Starvation, Food Obsession and Identity*, 2017) and a number of articles in these areas, she is currently working on a textbook to teach and learn Italian with inclusion and diversity (under contract with Kendall Hunt Publishing) and an edited collection on gender and food (under contract with Bloomsbury).

Recibido / Received: 12/03/2020

Para enlazar con este artículo / To link to this article:

<https://doi.org/10.6035/MonTI.2020.12.01>

Para citar este artículo / To cite this article:

Richart-Marset, Mabel & Francesca Calamita. (2020) “El gran reto de la traducción y la accesibilidad audiovisual en los medios de comunicación.” En: Richart-Marset, Mabel & Francesca Calamita (eds.) 2020. *Traducción y Accesibilidad en los medios de comunicación: de la teoría a la práctica / Translation and Media Accessibility: from Theory to Practice*. *MonTI* 12, pp. 29-52.

## EL GRAN RETO DE LA TRADUCCIÓN Y LA ACCESIBILIDAD AUDIOVISUAL EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN<sup>1</sup>

“Veo, pero no con mis ojos. Escucho, pero no con mis oídos. Hablo y me hablan, sin el sonido de una voz. Y me emociono hasta disfrutar de unas visiones de inefable belleza que nunca he podido ver en el mundo físico. Mis visiones refuerzan mi convencimiento de que el mundo que crea la mente a partir de incontables sugerencias y experiencias sutiles, es más bello que el mundo de los sentidos.” Hellen Keller (1880-1968)

“If you can't explain it simply, you don't understand it well enough.” Albert Einstein (1879-1955)

MABEL RICHART-MARSET

mabel.richart@uv.es/mr2da@virginia.edu  
Universitat de València

FRANCESCA CALAMITA

fc4j@virginia.edu  
University of Virginia

- 
1. Este artículo editorial ha sido escrito, en la medida de nuestras posibilidades, siguiendo las recomendaciones para expresarnos en Lenguaje Claro. Estas pautas se encuentran en la guía breve, *Lenguaje Claro. Comprender y hacernos entender*, elaborada por el Instituto de Lectura fácil. Aquí copiamos el enlace para su consulta: <https://repositorio.comillas.edu/jspui/retrieve/73454/GUIA%20DEF%20LENGUAJE%20CLARO.PDF>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional.

## 1. Introducción: una mirada retrospectiva

Han pasado ya once años desde que el primer número de la revista *MonTI* viera la luz allá por el año 2009. Aquel primer número emblemático, titulado *A (Self-) Critical Perspective of Translation Theories*, impecablemente editado por la profesora África Vidal Claramonte y por el profesor Javier Franco Aixelá, nació con la voluntad firme de convertirse en un referente internacional con derecho propio en el ámbito de los estudios de Traducción e Interpretación. De hecho, en estos momentos, las editoras de este número, nos encontramos en la Universidad de Virginia con este primer volumen de *MonTI* en nuestras manos. Y por increíble que pueda parecer, no lo hemos traído con nosotras ni desde España ni desde Italia. Lo hemos encontrado aquí, sin buscarlo, y no en la biblioteca de Alderman, donde como en la mayoría de las bibliotecas universitarias de Estados Unidos puedes encontrar lo inimaginable. Lo curioso, y lo que nos llena de satisfacción, es que el ejemplar ocupaba un lugar central en la estantería repleta de libros del despacho del catedrático de Lingüística, el profesor Joel Rini, quien muy amablemente nos lo ha prestado para su consulta.

Las palabras entusiastas de Franco Aixelá (2009: 33-34) en las páginas iniciales en este primer número de la revista, reflejaban claramente esa voluntad de la que hablábamos antes, de convertirse en un referente internacional de calidad en el campo de nuestra disciplina:

En nuestro caso hemos procurado dotar a la nuestra (*revista*) de características que, en conjunto, le reservasen un espacio diferencial así como un nivel especialmente notable de calidad que la hiciera destacable. *Se trata de una aspiración a virtudes que aún debemos demostrar*, pero podemos asegurar que *entusiasmo* no nos va a faltar para conseguirlo. Concretamente, los rasgos esenciales que deseamos que definan a nuestra revista son: internacionalismo, pluralidad, rigor, y democracia interna (...). El carácter internacional de la revista se apoyará en tres elementos que deseamos fundacionales e inherentes a *MonTI*: *pluralidad lingüística, publicación electrónica y accesibilidad*. (La cursiva es nuestra).

Pues bien, transcurridos todos estos años desde que estas palabras fueron escritas, nos encontramos aquí, en una prestigiosa universidad estadounidense, a miles de kilómetros de la Comunidad Valenciana, y bien podemos afirmar que esa aspiración a convertirse en un referente internacional y en

“un espacio diferencial con un nivel de calidad que la hiciera destacable” es ya una meta alcanzada, como lo avala el posicionamiento de *MonTI* en la actualidad entre las revistas científicas de nuestro campo con mejores índices de impacto y calidad.

A las editoras de este nuevo número 12 de la revista, que lleva por título, *Translation and Media Accessibility: from Theory to Practice*, tampoco nos falta ese entusiasmo del que hablaba el editor, para seguir aportando nuestro grano de arena y poder continuar así, con este legado de calidad y rigor mantenido a lo largo de los años por el esfuerzo encomiable de todas las autoras y todos los autores, que con sus valiosas investigaciones, vertidas en más de un centenar de artículos ya, han contribuido a llevar a *MonTI* a lo más alto en el campo de los estudios de Traducción e Interpretación.

Nos llama poderosamente la atención en la cita anterior el hecho de que entre los tres pilares “que deseamos fundacionales e inherentes a *MonTI*” (2009: 34), se encuentren junto con la pluralidad lingüística, *la publicación electrónica y la accesibilidad*. Y nos llama poderosamente la atención por la extraordinaria coincidencia.

En primer lugar porque, precisamente, este nuevo número monográfico de la revista, *Traducción y Accesibilidad en los medios de comunicación: de la teoría a la práctica*, va a ser el primero de toda la colección que va a ser publicado única y exclusivamente en versión electrónica<sup>2</sup>, continuando así con esa apuesta inicial de internacionalización de *MonTI*. En segundo lugar, porque el tema central de nuestro número es, como reza el título, la accesibilidad, si bien, en aquellos momentos, el objetivo de accesibilidad no se refería tanto al ámbito sensorial, como al de la accesibilidad tecnológica en aras también de ese objetivo de internacionalización que acabamos de mencionar.

---

2. Para las editoras, educadas en un entorno pre-digital, ha sido difícil y a la vez muy nostálgico renunciar a la publicación de la versión en papel. Sin embargo, somos muy conscientes de la realidad medioambiental de nuestro planeta y estamos orgullosas de haber podido contribuir con esta única versión electrónica en la lucha contra el cambio climático, una realidad, que, aunque muchos se empeñen en negar, representa un problema cada vez más acuciante en nuestro mundo global.

## 2. Accesibilidad como objetivo en proceso de redefinición

Nadie duda ya del importante papel que desempeña la accesibilidad, no solo en el seno de la traducción audiovisual (AVT), sino también dentro los Estudios de Traducción. La accesibilidad no deja de ser un concepto abierto, porque su objetivo último, el de la integración social y la eliminación de barreras de dependencia, debe reexaminarse continuamente en relación con las cambiantes circunstancias de nuestro entorno y, sobre todo, porque también se van modificando nuestras maneras de percibir las cosas. Se reevalúan y se descubren, de hecho, nuevas relaciones de dependencia que habían pasado desapercibidas a partir de un análisis crítico o una “deconstrucción” de lo que muchas veces se da simplemente por asumido. De manera que la accesibilidad es necesariamente un proyecto en estado continuo de redefinición, y entendemos es bueno que así sea. Por lo que se refiere en concreto a los Estudios de Traducción, el tema de la accesibilidad parece claro que ha ampliado también el propio concepto de la actividad traductológica y, de paso, la esfera tanto de las competencias como de las responsabilidades de un profesional de la traducción y la interpretación.

Por motivos de conveniencia académica se trata de delimitar su ámbito de acción, como se ha pretendido por las editoras de este volumen cuando recibimos el encargo de poner en marcha este nuevo volumen de *MonTI*. En el “call for papers” que se elaboró para este efecto, se destacaba el crecimiento exponencial que habían experimentado en los últimos años tanto la traducción audiovisual como los estudios de accesibilidad, y cómo la intersección entre ambos espacios se encontraba igualmente ampliamente representada tanto en la investigación académica y formación universitaria de estas disciplinas dentro de los Estudios de Traducción, como en la práctica profesional en el seno de una sociedad, que, cada vez más, demanda servicios diversos de accesibilidad.

Entre estos servicios destacan la subtítulos para sordos (SPS), la audio-descripción para ciegos (AD), el reablado, la interpretación de lengua de signos, la subtítulos en directo, la accesibilidad web, la lectura fácil y el lenguaje claro, etc. La accesibilidad en los medios de comunicación (*Media accessibility*) podría definirse por tanto como: “a set of theories, practices, services, technologies and instruments providing access to audiovisual media



content for people that cannot, or cannot properly, access that content in its original form” (Greco 2016: 11).

Aunque hace unos años el foco de atención en la accesibilidad en los medios de comunicación se centraba principalmente en la cantidad de material audiovisual audiodescrito o subtulado para los espectadores con deficiencias visuales y auditivas, desde hace ya un tiempo se observa un giro necesario hacia la calidad de este material. Como apunta Romero-Fresco, una vez que se han empezado a cumplir los objetivos en cuanto a la cantidad se refiere, la calidad de estos servicios ocupa una posición central:

En Francia, España y el Reino Unido, se han aprobado recientemente nuevas directrices de accesibilidad, mientras que la investigación académica en TAV se está centrando cada vez más en enfoques experimentales y estudios de recepción con vistas a mejorar la calidad del SpS, la AD y las modalidades más “tradicionales”, como son la subtitulación interlingüística y el doblaje. (Romero-Fresco 2015: 164-165).

Esta nueva situación hace que la competencia lingüística y traductológica, juntamente con la adquisición de las destrezas técnicas y las nuevas tecnologías implementadas en el ámbito de la accesibilidad, se conviertan en puntos clave en la necesaria formación de los traductores y traductoras audiovisuales para asegurar la tan preciada calidad en los distintos servicios de esta disciplina.

El objetivo que planteábamos para este nuevo volumen de *MonTI* era someter a estudio y analizar de cerca el engranaje que conforman los mecanismos que ponen en marcha los distintos servicios de accesibilidad sin perder de vista los criterios de calidad. Se trataba de que diferentes expertos y expertas en este campo de estudio nos mostraran de cerca tanto el resultado de sus investigaciones como los proyectos en los que hayan participado: desde el encargo de los mismos, hasta el resultado final que vemos reflejado en las distintas pantallas (cine, televisión, tablet, ordenador, móvil, respaldo de una butaca en la ópera, etc.). En definitiva, el objetivo era que nos llevaran de la mano por el camino recorrido desde su formación en el campo de la accesibilidad hasta la ejecución de los distintos proyectos llevados a cabo en los distintos ámbitos de esta disciplina.

A la vista de todo lo avanzado en este campo, se podían sugerir las siguientes líneas temáticas, que representan de alguna manera el estado de la cuestión en los estudios que ligan traducción audiovisual con accesibilidad:

- Accesibilidad en los medios de comunicación: formación, investigación, y práctica profesional. Estudio panorámico sobre el concepto, evolución y dimensión de la “accesibilidad”.
- Panorámica de los distintos servicios de accesibilidad: la subtitulación para sordos, (SPS), la subtitulación en directo, la interpretación en lengua de signos, el reahlado, la audiodescripción para ciegos (AD), la audiodescripción para el teatro, la audiodescripción para la danza y la ópera, la audiodescripción de las obras de arte, la lectura fácil y el lenguaje claro (accesibilidad cognitiva), la accesibilidad web, etc.
- Cine y televisión accesibles (accesibilidad para espectadores con dificultades visuales y auditivas y accesibilidad lingüística), teatro accesible y otras modalidades de diseño universal.
- Evaluación de la calidad de los distintos servicios de accesibilidad.
- Estudios de recepción en las principales modalidades de traducción audiovisual.
- Panorama laboral actual de accesibilidad: condiciones laborales, inversión en la industria de la accesibilidad, etc.
- Didáctica y accesibilidad: la competencia lingüística y traductológica en la formación del traductor o traductora, planes de estudio, recursos pedagógicos, etc.
- Aspectos tecnológicos de la accesibilidad.

### **3. Las nuevas aportaciones y el contexto de investigación actual sobre accesibilidad**

La respuesta a esta previsión inicial que realizábamos es básicamente confirmatoria de las líneas temáticas propuestas, pero con singularidades y matices que nos parece importante destacar teniendo en cuenta las propuestas remitidas para su publicación. Los ejes temáticos centrales se pueden redefinir en los siguientes términos:

- la accesibilidad audiovisual en la web,
- la subtitulación para personas sordas y con discapacidad auditiva en distintos contextos: cine, artes escénicas, realidad virtual, etc.
- la audiodescripción filmica,
- la audiodescripción museística,
- la producción audiovisual accesible, el cine accesible y el cineasta accesible,
- la interpretación social accesible,
- la interpretación en lengua de signos en la televisión,
- la accesibilidad cognitiva (servicios de accesibilidad fáciles de comprender, la lectura fácil, el lenguaje fácil de comprender, el lenguaje llano, simplificación textual, etc...).

y todos ellos, con el único objetivo de crear una sociedad cada vez más inclusiva, orientada principalmente a servir a la diversidad, atendiendo no sólo a las barreras lingüísticas y sensoriales de la comunidad de usuarios y usuarias, sino también teniendo muy presentes las barreras cognitivas.

Del análisis de las nuevas aportaciones es posible extraer algunas primeras conclusiones. En primer lugar, y en cuanto a las distintas esferas de accesibilidad tratadas en los distintos artículos se refiere, podemos concluir que, si bien es verdad que las dos modalidades de traducción audiovisual pioneras en el terreno de la accesibilidad, la audiodescripción (AD) para personas con diversidad funcional visual (DFV) y la subtitulación para personas sordas y discapacidad auditiva (SPS), siguen siendo centrales, no es menos cierto que su estudio en la actualidad traspasa los terrenos tradicionales del cine y la televisión para explorar otros contextos tales como las artes escénicas, la realidad virtual, canales de televisión *online*, museos, contenidos audiovisuales ofrecidos por plataformas en línea, etc... También, dentro de la accesibilidad para sordos, encontramos novedades como la aplicación de la tecnología del *eye-tracking* a la interpretación en lengua de signos. En cuanto a la producción audiovisual accesible, que nació como una alternativa al modelo actual de traducción audiovisual y accesibilidad a los medios (Romero-Fresco 2015), podemos concluir que ha venido definitivamente para quedarse. Se exploran ahora cuáles son las herramientas necesarias para convertirse en un o una cineasta accesible.

En segundo lugar, y en cuanto a la autoría de los artículos se refiere, podemos concluir que las mujeres representan una mayoría absoluta en el campo de la accesibilidad, y aunque somos conscientes de que, como se suele decir, son todas las que están, pero no están todas y todos los que son, este hecho nos llena de satisfacción por el reconocimiento al esfuerzo académico y a la dedicación personal que esto conlleva.

Por último, otro dato que no queremos dejar de mencionar y que también nos ha alegrado mucho, ya que constituye un buen indicativo del gran interés que la accesibilidad está generando en la actualidad, es que algunas de las nuevas contribuciones han sido en parte subvencionados por proyectos de ámbito nacional y, sobre todo, por proyectos europeos de gran calado. Entre estos proyectos europeos, destacamos dos por su gran potencialidad en la mejora de los servicios de accesibilidad en los medios de comunicación.

El primero de ellos es el proyecto Horizon 2020<sup>3</sup> (ImAc grant nº 761974, <https://cordis.europa.eu/project/id/761974>). Se trata de un proyecto de accesibilidad inmersiva de la Comisión Europea que, con un presupuesto general de casi tres millones de euros, tiene como finalidad principal explorar cómo los servicios de accesibilidad pueden integrarse en los medios de comunicación inmersivos, siendo su principal objetivo asegurar que las experiencias inmersivas sean inclusivas en diferentes lenguas, atendiendo a las necesidades no sólo de las personas con diversidad funcional visual o auditiva, sino también a las de las personas mayores o aquellas con dificultad de aprendizaje:

The goal of Immersive Accessibility (ImAc) is to explore how accessibility services can be integrated with immersive media. It is not acceptable that accessibility is regarded as an afterthought: rather it should be considered throughout the design, production and delivery process. ImAc will explore new deployment methods for these services (Subtitles, Audio Description,

---

3. La Unión Europea concentra gran parte de sus actividades de investigación e innovación en el Programa Marco Horizonte 2020 (H2020). Este proyecto integra por primera vez todas las fases de generación del conocimiento hasta las actividades más próximas al mercado: investigación básica, desarrollo de tecnologías, proyectos de demostración, líneas piloto de fabricación, innovación social, transferencia de tecnología, etc... siendo fundamentalmente tres sus objetivos estratégicos: a) crear una ciencia de excelencia, b) desarrollar tecnologías y sus aplicaciones para mejorar la competitividad europea y c) investigar en las grandes cuestiones que afectan a los ciudadanos europeos. (<https://eshorizonte2020.es/que-es-horizonte-2020>).

Audio Subtitling, Sign Language) in immersive environments. We will move away from the constraints of the current technology, into a hyper-personalized environment where the consumer fully customizes the experience to meet his personal needs. For example, it may be more appropriate for subtitles to be read out-loud or the Audio Description presented as text. The key action in ImAc will be to ensure immersive experiences are inclusive across different languages, addressing the needs of those with hearing and low vision problems, learning difficulties and the aged.

Especial atención merece también otro proyecto de investigación enmarcado dentro del programa Horizon 2020, el proyecto EasyTV (grant n° 761999, <https://easytvproject.eu/>). Este proyecto pretende fomentar una oferta más amplia de medios de comunicación accesibles, siendo uno de sus objetivos innovar y promover el uso de nuevas tecnologías para la accesibilidad. Otro de sus objetivos centrales es mejorar la personalización en el ámbito del consumo y la interacción con los contenidos, persiguiendo “una experiencia hiperpersonalizada” para todos:

EasyTV aims to innovate and kick-start the development of new accessibility technologies. The Project will break language barriers for all by developing technologies which can enhance the interaction and perform sign language translations towards an inclusive media interaction. The heart of EasyTV is an improved personalisation of the content experiencing and interaction, towards a hyper-personalised experience to all.

Y es que desde que el Artículo 7 de la directiva 2010/13/UE (Parlamento Europeo y Consejo, 10 de Marzo de 2016) según el cual: “Los Estados miembros alentarán a los servicios de comunicación audiovisual bajo su jurisdicción a garantizar que sus servicios sean gradualmente accesibles a las personas con una discapacidad visual o auditiva”, fuera modificado por la directiva 2018/1808: “Los Estados miembros garantizarán, *sin dilaciones indebidas*, que los servicios ofrecidos por los prestadores de servicios de comunicación sujetos a su jurisdicción *mejoren de forma continua y progresiva su accesibilidad para las personas con discapacidad* mediante medidas proporcionadas” (la cursiva es nuestra), el despegue de la accesibilidad es ya una realidad imparable. Como apuntan Jiménez Hurtado & Barnés Castaño (2020) en este mismo número:

Los países europeos han realizado grandes esfuerzos por adaptar sus políticas a las aspiraciones de las diferentes estrategias del H2020 y promover así sociedades modernas, innovadoras e inclusivas. Al mismo tiempo, la legislación a nivel nacional ha impulsado el acceso al patrimonio cultural, que queda consagrado como un derecho en el artículo 30 de la Convención sobre los Derechos de las personas con Discapacidad (Organización de las Naciones Unidas 2006).

Ya para concluir, y como apuntábamos anteriormente, el hecho de que algunas de las nuevas contribuciones hayan sido en parte financiadas por proyectos europeos de la talla del programa marco H2020, es un claro reflejo de la buena salud de la que goza nuestra disciplina y del camino que nos queda por delante para seguir investigando en aras de seguir construyendo una sociedad cada vez más accesible e inclusiva.

#### 4. Breve recorrido por las esferas de la Accesibilidad

Podríamos decir que los 13 artículos que aquí presentamos, anclados cada uno de ellos en sus respectivas esferas de accesibilidad, conforman un colorido *patchwork quilt* que muestra el panorama actual en el terreno de la accesibilidad inmersiva, fundamentalmente en Europa. Vamos a continuación a presentar brevemente cada uno de ellos, situándolos en sus respectivas esferas de accesibilidad.

##### 4.1 Audiodescripción

En el artículo, “El detalle en audiodescripción museística: una aproximación experimental”, las autoras Celia Barnés Castaño y Catalina Jiménez Hurtado, llevan a cabo un interesante estudio de recepción en un grupo de 16 personas con diversidad funcional visual (DFV). Las autoras reflexionan sobre el hecho del gran interés suscitado en los últimos años por esta modalidad de traducción intersemiótica, en la que las imágenes se traducen a palabras. Un interés creciente, que se refleja tanto en los trabajos de investigación en audiodescripción museística, como en la “implementación de este recurso de accesibilidad en los museos.”

Sin embargo, a pesar de este creciente interés por la AD en los museos, constatan una carencia importante de “datos fidedignos sobre el acceso al conocimiento que proporciona, así como la calidad del mismo.” En la misma

línea, Chica & Martínez (2016: 128) afirman que “se debe tomar conciencia de las cualidades de los procesos de corte cognitivo que condicionan la comprensión del mensaje entre los usuarios ciegos.”

Holsanova (2016: 49), por su parte, también hace extensible a la audiodescripción filmica esta carencia de respuestas claras sobre la forma en que usuarias y usuarios “comprenden las descripciones verbales de la información visual y cuáles son sus preferencias.” Así las cosas, y con el objetivo de suplir esta carencia, las autoras de este artículo consideran imprescindible abordar la audiodescripción museística desde un nuevo enfoque cognitivo, implementando para ello el marco teórico de Holsanova sobre la investigación en la creación de imágenes mentales (2016) y dos teorías procedentes del campo de la psicología cognitiva, la denominada *Construal Level Theory* (CLT) y la *Grounded Cognition* (GC). Estas dos teorías se enfocan en estas “posibles diferencias de corte cognitivo entre cómo imaginan la información visual las personas normovidentes y personas con ceguera y deficiencia visual”.

Partiendo de las premisas de estas dos teorías, las autoras llevan a cabo un estudio empírico partiendo de dos hipótesis<sup>4</sup>, que en caso de confirmarse, podrían ayudar mucho en la mejora del producto accesible.

El artículo “Prosodic Features in Spanish Audio Descriptions of the *Viv Corpus*” de María J. Machuca, Anna Matamala y Antonio Ríos, estudia con detalle los rasgos prosódicos de tono, duración y amplitud en un corpus de 10 audiodescripciones en español, procedentes todas ellas del cortometraje de catorce minutos de la directora catalana Núria Nia, *What Happens While-*. Este cortometraje de ficción investiga la accesibilidad audiovisual, y las 10 audiodescripciones extraídas para el corpus han sido realizadas por locutoras y locutores profesionales. Como indican los autores, estas 10 AD profesionales se obtuvieron del corpus *Visual Into Words* (Matamala 2018), que es el único

---

4. Estas son las dos hipótesis que plantean las autoras en su estudio empírico:

Hipótesis 1: “Un mayor nivel de concreción afecta negativamente al recuerdo de las obras audiodescritas, en especial si la DFV es congénita”.

Hipótesis 2: “Las personas con DFV preferirán audiodescripciones museísticas menos concretas, es decir, mostrarán mayor grado de satisfacción cuando la audiodescripción incluya menos detalles referidos a la información visual, en especial si la DFV es congénita”.

corpus de acceso abierto que permite comparar audiodescripciones diferentes de un único contenido.

Posteriormente a este análisis descriptivo, han llevado a cabo un estudio de recepción en un grupo de 60 personas, de las cuales 29 de ellas eran normoventes, y las restantes 31 presentaban diversidad funcional visual (DFV). Tal como nos indican los autores en el resumen previo a su artículo, el objetivo de su trabajo es “determinar las preferencias de usuarios con y sin pérdida de visión” para concluir que su estudio “ha servido para establecer las preferencias de los hablantes relacionadas con los valores prosódicos”.

Su investigación también parte de la constatación de la escasa investigación que hay en el campo de la audiodescripción en relación con el importante papel que juega la voz del agente locutor que audiodescribe. Entre los trabajos que podrían trabajar en la misma dirección, los autores destacan el de Iglesias-Fernández, Martínez Martínez & Chica Nuñez (2015). Estos últimos han llevado a cabo una investigación a pequeña escala en la que han demostrado cómo la calidad y la adecuación de la voz del locutor a la escena en cuestión, favorecen valoraciones más positivas por parte de los usuarios de la audiodescripción.

El trabajo de Laura Carlucci & Claudia Seibel, “El discurso especializado en el museo inclusivo: lectura fácil versus audiodescripción” es un estudio descriptivo-comparativo que gira en torno a estas dos modalidades de traducción accesible museística acabadas de mencionar en el título.

Este estudio comparativo, que tiene como núcleo el museo como espacio de participación cultural e inclusión social para el colectivo de usuarios con discapacidad sensorial y cognitiva, permitirá recabar una valiosa información que servirá para identificar las distintas técnicas de traducción utilizadas e identificar cuáles han sido las predominantes a la hora de confeccionar la audiodescripción y la lectura fácil de textos especializados.

Cierra esta esfera de audiodescripción el artículo “Who Is Currently Audiodescribing in China? A study of Chinese Audiodescriber Profiles” de Irene Tor-Carroggio & Helena Casas-Tost. Nos encontramos de nuevo con otro estudio descriptivo centrado ahora en la figura del agente audiodescriptor en este país. Siendo China el país con el mayor número de habitantes con discapacidad del mundo, cuesta creer que los distintos servicios de accesibilidad sensorial sean desconocidos para la gran parte de la población.



En cuanto a la audiodescripción en particular, las autoras constatan que se encuentra aún en una fase embrionaria en comparación con muchos países europeos que han elaborado sus propias guías para “describir las mejores prácticas que deberían aplicarse para obtener audiodescripciones de calidad” (Reviere 2016: 236).

Las autoras desglosan las razones por las que la AD en China se encuentra aún dando sus primeros pasos, y entre ellas destacan, en primer lugar, su dependencia casi exclusiva de voluntarios locales que no reciben remuneración alguna por realizar la audiodescripción. En segundo lugar, el hecho de que solo se aplique este servicio de traducción accesible a los filmes, y en tercer lugar, la falta en el país de unas normativas oficiales y una ley firme que favorezca estos servicios de accesibilidad.

Tampoco se llevan a cabo en este país estudios de recepción (Tor-Carroggio & Casas-Tost 2020):

While the trend in the West is to carry out reception studies that attempt to delve into user preferences, needs and characteristics (Chmiel & Mazur 2012, Fresno 2014; Matamala *et al.* 2018), Chinese AD is a few steps behind since it still lacks a well-defined descriptive framework that contextualizes the service and provides a clear picture of how it is offered.

Ante esta escasez de literatura de especialidad sobre AD en China, las autoras de este artículo persiguen un objetivo doble en su estudio. En primer lugar, llevar a cabo una investigación de la historia y el estado de la cuestión de la AD en este país, incluida la legislación correspondiente. En segundo lugar, proporcionar un perfil lo más exacto posible de los audiodescriptores en China Continental. Para este último fin, las autoras han confeccionado un cuestionario que han repartido entre 53 participantes que trabajan en los centros de AD más activos del país, tanto en China Continental como en Shanghai, Guangzhou y Beijing.

El resultado de esta investigación, concluyen las autoras, ha identificado seis puntos conflictivos que en caso de mejorarse contribuirían a garantizar una larga vida para la audiodescripción en China.

## 4.2 Subtitulación para sordos

En esta esfera encontramos tres artículos: “*Untertitel für Gehörlose* vs subtitulado para sordos: el reto de hacer visible lo inaudible” de Carmen Cuéllar Lázaro, “Accesibilidad audiovisual en la web: subtitulación en el parlamento europeo” de Iris Serrat Roozen y “Accesible Scenic Arts and Virtual Reality: a Pilot Study with Aged People about User Preferences when Reading Subtitles in Immersive Environments” de Estella Oncins, Rocío Bernabé, Mario Montagud & Verónica Arnáiz Uzquiza.

El primero de ellos es un estudio comparativo muy completo que tiene como objetivo, como su autora nos indica al principio del mismo, conocer el tratamiento que se le da a la subtitulación para personas con diversidad funcional auditiva en alemán y en español a lo largo de las últimas décadas. Se estudiará esta modalidad de traducción accesible en un corpus de películas que abarcan un periodo de tiempo de casi cuarenta años. Este amplio periodo de tiempo permitirá a la autora estudiar la evolución de este tipo de subtitulado en cada una de las dos lenguas.

En los apartados 2 y 3 de este artículo, se ofrece un detallado informe de obligada lectura para todos aquellos interesados en el campo de la subtitulación para sordos (SPS) en España y en la *Untertitel für Gehörlose und Hörgeschädigte* (UHG) en Alemania. Así, por ejemplo, asistimos en el primero de estos apartados, a un recorrido que se inicia con los primeros subtítulos dirigidos a la comunidad sorda emitidos en la televisión pública estadounidense a principios de los años setenta, pasando por los primeros emitidos en España en 1990, con una oferta muy reducida y esporádica de programas de subtitulación. En la actualidad, este recorrido iniciado en los setenta, se encuentra en un punto óptimo en nuestro país, ya que como señala Cuéllar (2020): “el porcentaje de contenidos subtitulados en televisión se acerca ya al 100%, como muestran los datos del Centro Español del Subtitulado y la Audiodescripción (CESyA), desde donde se realiza un seguimiento diario de los servicios de subtitulado y audiodescripción.”

El segundo artículo nace de la inquietud, como afirma la propia autora, “por el impacto de la digitalización en la vida de las personas; sobre todo, en la de las personas con algún tipo de discapacidad sensorial”. En su estudio analiza el cumplimiento de los requisitos de accesibilidad a los contenidos

audiovisuales, establecidos por las WCGA 2.0 (Web Content Accessibility Guidelines) en el canal de televisión online EuroparlTV.

El objetivo que persigue es realizar un estudio sistemático de los aspectos propios de la subtitulación. Para tal fin, ha creado el corpus EMPAC que engloba los subtítulos en inglés y en español de los vídeos emitidos por este canal de televisión online en un periodo de ocho años. En un primer análisis inicial, estudia si estos vídeos son accesibles, si cumplen con las pautas de accesibilidad al contenido web 2.0, para posteriormente estudiar un parámetro clave dentro de la subtitulación: la velocidad de lectura de los subtítulos.

Por último, el artículo que cierra esta esfera es un estudio de recepción de gran calado, ya que investiga las preferencias entre el subtulado para personas sordas o con diversidad funcional auditiva (SPS), y los subtítulos en lectura fácil (LF) en las personas de edad avanzada<sup>5</sup>. Ambos tipos de subtítulos (elaborados en español para su estudio) fueron creados para un vídeo en 360° de la ópera *Roméo et Juliette* (VO en francés). El estudio de recepción se realizó con 8 personas (cinco mujeres y tres hombres) con edades que están en una horquilla desde los 50 hasta los 79 años. Es importante destacar aquí que ninguno de los participantes en el estudio era sordo ni utilizaba audífonos.

#### 4.3 Cine accesible

En su artículo, “The Accessible Filmmaker and the Global Film”, Pablo Romero-Fresco nos ofrece, como él mismo nos dice al principio de su estudio, un enfoque alternativo al modelo actual de traducción audiovisual y accesibilidad a los medios: *la producción audiovisual accesible*.

El autor vigués considera *la producción audiovisual accesible* una nueva forma idónea de hacer cine, ya que permite acceder a la película a aquellas personas que no conocen la lengua original, bien por desconocimiento del idioma, o bien porque tienen algún tipo de diversidad funcional visual o auditiva.

---

5. El hecho de que el índice de esperanza de vida en Europa sea cada vez mayor, unido al bajo índice de natalidad del Viejo Continente, hacen que la población de personas mayores vaya cada vez más en aumento. Esta realidad necesita de los servicios de accesibilidad en los medios de comunicación para que este creciente colectivo no esté en riesgo de exclusión social.

El cine accesible pues, implica integrar la traducción audiovisual y la accesibilidad en el mismo proceso de realización de un texto filmico. Convencido, al igual que lo estamos nosotras, de que este es el mejor de los escenarios posibles, su meta en este artículo es precisar qué necesitan los cineastas para convertirse en cineastas accesibles.

Introduce un nuevo concepto en su estudio, *la película global*, que hace referencia tanto a la versión original como a las versiones traducidas y accesibles de un filme, con el fin de contribuir a que los cineastas amplíen su perspectiva más allá de la versión original de sus películas.

#### 4.4 Interpretación

En esta esfera encontramos dos artículos, uno de interpretación de lengua de signos en el ámbito televisivo y otro procedente del ámbito de la interpretación social accesible.

El artículo de Saida Ansari-Naim, “Interpretación social y accesible. Una propuesta de conexión disciplinar”, es una investigación novedosa en el campo de la accesibilidad, que reclama ya desde los primeros compases de su estudio (2020), un espacio propio para la interpretación social en el seno del “dominio genérico de la accesibilidad”.

La autora afirma que al hacer esto “reforzamos aquello que justifica el uso de este término para diferenciar una parcela de actividad dentro de la práctica general de la traducción y la interpretación.” En este sentido, las figuras del intérprete o traductor como sujetos que eliminan las barreras comunicativas, adquieren “el papel de agentes mediadores de la accesibilidad”.

El segundo artículo de esta esfera, “Sign Language Interpreting on TV: a Reception Study of Visual Screen Exploration in Deaf Signing Users” de las autoras, Marta Bosch-Baliarda, Olga Soler-Vilageliu & Pilar Orero, es también un estudio de recepción novedoso dentro de la accesibilidad para las personas con diversidad funcional auditiva, que viene a suplir, como las autoras nos indican, la carencia de este tipo de estudios: “In addition to the limited broadcast time and variety of TV genres offered in sign language, *best practice guidance based on test results for this access service is also limited.*” (la cursiva es nuestra).

Las autoras analizan como un colectivo de usuarios de lengua de signos integrado por 32 personas sordas exploran una pantalla de televisión, dividida a su vez en dos pantallas: una grande, destinada a la visualización del contenido, y otra pequeña destinada para la interpretación en lengua de signos. La composición de la pantalla va cambiando al ir pivotando la pantalla pequeña de ILS. Este cambio posicional de la pantalla pequeña se hace con el fin de registrar, primero, los movimientos oculares de los usuarios a través del *Eye Tracker* y, después, evaluar el recuerdo del contenido a través de dos cuestionarios. Los resultados obtenidos se interpretan en términos de estrategias perceptivas desarrolladas por el colectivo usuario de lengua de signos.

#### 4.5 Servicios de accesibilidad fáciles de comprender

(*Lectura fácil (LF)*, *Lenguaje llano (LL)*)

Hemos incluido en esta esfera dos artículos: “New Taxonomy of Easy-to-understand Access Services”, de Rocío Bernabé Caro y “El experto en lenguaje fácil de comprender: un nuevo perfil educativo y profesional en el ámbito de la lengua española”, de Blanca Arias-Badia & Anna Fernández-Torné.

En el primero de ellos, la autora se plantea si el contenido audiovisual proporcionado por los servicios de accesibilidad a nuestro alcance (la audiodescripción, el subtítulo o el lenguaje de signos), es también accesible desde el punto de vista cognitivo para usuarios y usuarias que:

- a) pueden ver, pero tienen dificultades a la hora de leer o entender contenido escrito,
- b) pueden ver y oír, pero tienen dificultades a la hora de entender el contenido, o
- c) usuarios con múltiples necesidades: por ejemplo, un usuario puede padecer pérdida auditiva y puede tener también problemas al leer subtítulos; otros, en cambio, pueden tener pérdida visual y tener dificultades para entender una audiodescripción densa que se le ofrezca como alternativa.

Para dar respuesta a esta cuestión, Bernabé Caro presenta una clasificación de servicios de accesibilidad que utilizan métodos de simplificación para facilitar el acceso a personas con dificultades de comprensión, ya sea por problemas de lectura, aprendizaje, discapacidad temporal o niveles de lengua insuficientes.

El segundo artículo es un estudio esperanzador, ya que abre las puertas a una nueva salida profesional en el ámbito de la lengua española: el experto o la experta en la creación, revisión y adaptación de contenidos fáciles de comprender a través de las herramientas de la lectura fácil (LF) y el lenguaje llano (LL).

Estas dos herramientas nacieron como servicios de accesibilidad cognitiva destinados en un primer momento al colectivo con discapacidad intelectual. Sin embargo, como afirman las autoras, “con el paso del tiempo se ha ampliado el abanico de destinatarios ideales de dichos servicios, puesto que se ha demostrado que también pueden beneficiarse de ellos [...] las personas mayores y las personas con poco dominio del idioma, entre otras”.

#### 4.6 Arte accesible a través del tacto

Teresa Díaz Díaz, en su artículo, “La traducción de conceptos y obras artísticas a través del tacto: un sentido olvidado en la teoría y práctica de la traducción”, reivindica el sentido del tacto para traducir conceptos en el ámbito de las personas con discapacidad visual. La autora se lamenta de la posición hegemónica que ocupa la audiodescripción para personas con diversidad funcional visual: “Todo se centra en la audiodescripción para ciegos, sin percatarse que la persona con discapacidad visual no solamente utiliza el oído para captar el mundo circundante y aprender nuevas disciplinas, sino también el olfato, el gusto y el tacto”.

Considera que la falta de literatura sobre el importante papel que los sentidos del gusto, el olfato, y, en especial, el tacto desempeña en las personas con diversidad funcional visual, tiene su origen en el hecho de que “todos los esfuerzos en hacer aprender a las personas con discapacidad visual han estado enfocados a lo largo de la historia en intentar entenderse a través del lenguaje oral”.

### 5. Breves palabras finales

Ha quedado bien a las claras, pues, que el objetivo de esos tres pilares “fundacionales e inherentes a *MonTI*” mencionados en la primera editorial del

número fundacional se han visto satisfechos, en mayor o menor medida<sup>6</sup>, en *MonTI 12*, razón por la cual hay que sentirse orgullosos por el trabajo cumplido y seguir adelante con el compromiso inicial de internacionalización, calidad y rigor en el estudio de todas las subdisciplinas de nuestro campo, tanto de las veteranas como de las recién llegadas y aquellas que, a buen seguro, están por llegar.

Desde la editorial de *MonTI 12* queríamos concluir este artículo introductorio manifestando nuestra gratitud sincera a todas las autoras y a todos los autores que han participado en este número monográfico, haciéndonos partícipes del regalo más preciado: su investigación. Hacemos extensible el agradecimiento a todas las personas que han formado parte del Comité Evaluador para este número, por su inestimable ayuda en el proceso de selección de los artículos, y por regalarnos parte de su tiempo. No nos olvidamos tampoco del Comité Científico y en especial, del Comité de Redacción, que se mantiene siempre firme al pie del cañón para que *MonTI* siga manteniendo ese “nivel especialmente notable de calidad” del que hablábamos al principio. Y, por último, y no menos importante, nuestro profundo agradecimiento al profesor Juan Antonio Albaladejo, de la Universitat d’Alacant. Sin él, créannos, este número no hubiera sido posible.

Parafraseando a Franco Aixelà (2009: 37), las editoras de este número creemos también, que la mejor presentación de una revista son sus propios artículos. Les presentamos aquí *MonTI 12*, nuestra revista, su revista. Juzguen ustedes.

---

6. Aunque la apuesta de *MonTI* por la *pluralidad lingüística* ha sido muy clara desde el nacimiento del primer volumen, al ser conscientes de que una de las carencias más importantes de la mayor parte de las revistas académicas sobre Traducción e Interpretación radicaba irónicamente en sus limitaciones lingüísticas, en este número monográfico de *MonTI 12* que presentamos aquí, no se refleja el gran esfuerzo por el multilingüismo que siempre hemos perseguido. Tan solo dos lenguas, el español y el inglés, aparecen en este número. De los trece artículos publicados aquí, siete de ellos se recibieron en español y seis en inglés. Y aunque somos sabedoras de que la lengua de la ciencia es el inglés, este balance de dos lenguas nos parece pobre en relación con el esfuerzo de nuestra revista por dar visibilidad al mayor número de lenguas posibles. Dado que a partir de este número 12, *MonTI* va a ser una edición exclusivamente electrónica y el espacio ya no va a constituir ningún problema, animamos desde esta páginas a que las futuras investigadoras y los futuros investigadores nos envíen sus trabajos en cualquier lengua que deseen aparte del inglés.

## Referencias bibliográficas

- ARNAIZ UZQUIZA, Verónica. (2012) “Los parámetros que identifican el subtítulo para sordos. Análisis y clasificación.” *MonTI* 4, pp. 103-132.
- CESyA. (2014) *Memoria del Centro Español del Subtitulado y la Audiodescripción (CESyA) 2005-2013*. Madrid: Real Patronato sobre Discapacidad.
- CHICA NÚÑEZ, Antonio J. & Silvia Martínez Martínez. (2016) “Adecuación cognitiva de contenidos y recursos accesibles para ciegos en la APP “QR-UGR”: Proyecto DESAM.” En: Álvarez de Morales Mercado, Cristina & Catalina Jiménez Hurtado (eds.) 2016. *Patrimonio cultural para todos: Investigación aplicada en traducción accesible*. Granada: Tragacanto, pp. 125-142.
- CHMIEL, Agnieszka & Iwona Mazur. (2012) “AD Reception Research: Some Methodological Considerations.” En: Perego, Elisa (ed.) 2012. *Emerging Topics in Translation: Audio Description*. Trieste: EUT, pp. 57-74.
- CUÉLLAR LÁZARO, Carmen. (2016) “El subtítulo para sordos en España y Alemania estudio comparado de los marcos normativos y la formación universitaria.” *Revista Española de Discapacidad (REDIS)* 4:2, pp. 143-162.
- DÍAZ CINTAS, Jorge. (2007) “Por una preparación de calidad en accesibilidad audiovisual.” *Trans* II, pp. 45-49.
- DÍAZ CINTAS, Jorge; Pilar Orero & Aline Remael (eds.) (2007) *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description and Sign Language*. Ámsterdam & Nueva York: Approaches to Translation Studies.
- DI GIOVANNI, Elena. (2018) “Audio Description for Live Performances and Audience Participation.” *Jostrans: the Journal of Specialised Translation* 29, pp. 189-211.
- FRANCO AIXELÁ, Javier. (2009) “Monti, una apuesta por el rigor y el pluralismo.” En: Vidal, África & Javier Franco (eds.) 2009. *Monti A (Self-)Critical Perspective of Translation Theories*. Universitat d’Alacant, Universitat Jaume I & Universitat de València, pp. 33-37.
- FRESNO, Nazaret. (2014) *La (re)construcción de los personajes filmicos en la audiodescripción Efectos de la cantidad de información y de su segmentación en el recuerdo de los receptores*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. PhD thesis.
- GRECO, Gian Maria. (2016) “On Accessibility as a Human Right, with an Application to Media Accessibility.” En: Matamala, Anna & Pilar Orero (eds.) 2016. *Researching Audio Description. New Approaches*. Londres: Palgrave Macmillan, pp. 11-33.



- HOLSANOVA, Jana. (2016) "A Cognitive Approach to Audio Description." En: Matamala, Anna & Pilar Orero Clavero (eds.) 2016. *Researching Audio Description: New Approaches*. Londres: Palgrave Macmillan, pp. 49-73.
- IGLESIAS FERNÁNDEZ, Emilia; Silvia Martínez Martínez & Antonio Javier Chica Núñez. (2015) "Cross-fertilization between reception studies in audio description and interpreting quality assessment: the role of the describer's voice." En: Baños Piñero, Rocío & Jorge Díaz-Cintas (eds.) 2015. *Audiovisual translation in a global context*. Londres: Palgrave Macmillan, pp. 72-95.
- IFLA. (2010) "Guidelines for easy-to-read materials." Versión electrónica: <<https://www.ifla.org/>>
- INCLUSION EUROPE. (2009) "Information for All. European standards for making information easy to read and understand." Versión electrónica: <<http://sid.usal.es/libros/discapacidad/23131/8-4-1/information-for-all-european-standards-for-making-information-easy-to-read-and-understand.aspx>>
- LORENZO, Lourdes & Ana Pereira. (2011) "Deaf children and their access to audiovisual texts: school failure and the helplessness of the subtitler." En: Di Giovanni, Elena (ed.) 2011. *Entre texto y receptor: Accesibilidad, doblaje y traducción / Between text and receiver: accessibility, dubbing and translation*. Fráncfort del Meno: Peter Lang, pp. 185-201
- MATAMALA, Anna. (2018) "One short film, different audio descriptions. Analysing the Language of audio descriptions created by students and professionals." *Onomazéin* 41, pp. 185-207.
- MATAMALA, Anna; María Machuca & Antonio Ríos. (2018) "More than Words. Voice in Audio Description." Paper presented at Languages and the Media Conference (October 2018). Berlín. Versión electrónica: <<https://ddd.uab.cat/record/196126>>
- MAS, Lluís & Pilar Orero. (2018) "New Subtitling Possibilities: Testing Subtitle Usability in HbbTV." *Translation Spaces* 7:2, pp. 263-284.
- ORERO, PILAR; Javier Serrano; Olga Soler; Anna Matamala; Judit Castellà; Maria Teresa Soto Sanfiel; Anna Vilaró & Carme Mangiron. (2014) "Accessibility to Digital Society: Interaction for All." *Think Mind*, pp. 188-191. Electronic version: <[http://www.thinkmind.org/index.php?view=article&articleid=icds\\_2014\\_8\\_10\\_10031](http://www.thinkmind.org/index.php?view=article&articleid=icds_2014_8_10_10031)>
- ORERO, Pilar. (2007) "La accesibilidad en los medios: una aproximación multidisciplinar." *Trans. Revista de Traductología* 11, pp. 11-14.

- REMAEL, Aline; Pilar Orero & Mary Carroll (eds.) (2012) *Media for All: Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads*. Amsterdam: Rodopi.
- REVIERS, Nina. (2016) "Audio description services in Europe: an update." *The Journal Specialised Translation* 26, pp. 232-247.
- ROMERO-FRESCO, Pablo. (2015) "Cine accesible: uniendo los puntos entre la traducción audiovisual y la realización cinematográfica." En: Chaume, Frederic & Mabel Richart-Marset (eds) 2015. *Traducción, Ideología y poder en la ficción audiovisual. Prosopopeya: revista de crítica contemporánea* 9, pp.163-191.
- TALAVÁN Zanón, Noa; Tomás Costal Criado & José Javier Ávila. (2016) *Traducción y accesibilidad audiovisual*. Universitat Oberta de Catalunya.
- SNYDER, Joel. (2014) *The Visual Made Verbal: A Comprehensive Training Manual and Guide to the History and Applications of Audio Description*. Arlington: American Council of the Blind. Abingdon: Routledge
- SZARKOWSKA, Agnieszka; Jagoda Zbikowskab & Izabela Krejtz. (2013) "Subtitling for the deaf and hard of hearing in multilingual films." *International Journal of Multilingualism* 10:3, pp. 292-312.
- UTRAY, Francisco; Ana Pereira & Pilar Orero. (2009) "The Present and Future of Audio Description and Subtitling for the Deaf and Hard of Hearing in Spain." *Meta* 54:2, pp. 248-263. Versión electrónica: <<http://id.erudit.org/iderudit/037679ar>>
- UTRAY, Francisco & Esther Gil Sabroso. (2014) "Diversidad cultural, lengua de signos y televisión en España." *Fonseca Journal of Communication* 9, pp. 118-143. Versión electrónica: <<http://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/view/12244/12597>>

## BIONOTA / BIONOTE

MABEL RICHART-MARSET es profesora de la Universitat de València desde el año 2006 y profesora invitada en distintas universidades europeas y estadounidenses donde imparte seminarios y conferencias sobre estudios de cine y traducción. En el año 2017, fue nombrada Distinguished Visiting Professor por la University of Virginia. Doctora en Comunicación Audiovisual, sus principales áreas de investigación giran alrededor de los estudios filmicos, la traducción audiovisual, los estudios de género y la enseñanza del español para extranjeros. Es autora de seis libros y numerosos artículos sobre estudios

filmicos, traducción audiovisual, interpretación de conferencias y análisis del discurso. Entre sus libros destacan *La alegría de transformar: teorías de la traducción y teoría del doblaje*; *Fraseología y traducción: una semiótica difusa e Ideología y Traducción. Por un análisis genético del doblaje*.

MABEL RICHART-MARSET is professor at the University of Valencia and visiting professor at several European and American universities where she is invited to speak at seminars and lectures on translation and film. In 2017, she was named Distinguished Visiting Professor by the University of Virginia. She holds a PhD in Audiovisual Communication and her main areas of research revolve around film studies, audiovisual translation, gender studies and the teaching of Spanish as a foreign language. She is the author of six books and numerous articles on film studies, audiovisual translation, conference interpreting and discourse analysis. Her books include *La alegría de transformar: teorías de la traducción y teoría del doblaje*, *Fraseología y traducción: una semiótica difusa* and *Ideología y Traducción. Por un análisis genético del doblaje*.

FRANCESCA CALAMITA es profesora de la Universidad de Virginia (UVA) donde enseña Estudios Italianos y Mujeres, Género y Sexualidad. Es Directora de UVA en Italia y Co-Directora del Programa de Lengua Italiana. Tiene un doctorado de la Victoria University, Wellington, Nueva Zelanda y trabajó en su proyecto postdoctoral en el Centre for the Study of Contemporary Women's Writing de la Universidad de Londres. Sus principales áreas de investigación giran alrededor del cine, la cultura pop y las cuestiones de género transnacionales en la escritura de mujeres, así como en las intersecciones entre el lenguaje y el género. Autora de una monografía (*Linguaggi dell'esperienza femminile*, 2015), un volumen editado (*Starvation, Food Obsession and Identity*, 2017) y varios artículos en estas áreas, actualmente trabaja en un libro de texto para enseñar y aprender italiano con inclusión y diversidad (Kendall Hunt Publishing) y una colección editada sobre género y alimentación (Bloomsbury).

FRANCESCA CALAMITA is Assistant Professor at the University of Virginia (UVA) where she teaches Italian Studies and Women, Gender and Sexuality. She is the Director of UVA in Italy and the Co-Director of the Italian Language Program. She holds a PhD from Victoria University of Wellington, New Zealand and worked on her postdoctoral project at the University of London's Centre for the Study of Contemporary Women's Writing. She works on cinema,

pop culture and transnational gender issues in women's writing as well as the intersections between language and gender. Author of a monograph (*Linguaggi dell'esperienza femminile*, 2015), an edited volume (*Starvation, Food Obsession and Identity*, 2017) and a number of articles in these areas, she is currently working on a textbook to teach and learn Italian with inclusion and diversity (under contract with Kendall Hunt Publishing) and an edited collection on gender and food (under contract with Bloomsbury).

Recibido / Received: 21/05/2019  
Aceptado / Accepted: 30/09/2019

Para enlazar con este artículo / To link to this article:  
<https://doi.org/10.6035/MonTI.2020.12.02>

Para citar este artículo / To cite this article:

Machuca, María J.; Anna Matamala & Antonio Ríos. (2020) "Prosodic features in Spanish audio descriptions of the VIW corpus." In: Richart-Marset, Mabel & Francesca Calamita (eds.) 2020. *Traducción y Accesibilidad en los medios de comunicación: de la teoría a la práctica / Translation and Media Accessibility: from Theory to Practice*. *MonTI* 12, pp. 53-77.

## PROSODIC FEATURES IN SPANISH AUDIO DESCRIPTIONS OF THE VIW CORPUS<sup>1</sup>

MARÍA J. MACHUCA

MariaJesus.Machuca@uab.cat  
Universitat Autònoma de Barcelona

ANNA MATAMALA

Anna.Matamala@uab.cat  
Universitat Autònoma de Barcelona

ANTONIO RÍOS

Antonio.Rios@uab.cat  
Universitat Autònoma de Barcelona

### Abstract

The aim of this study is to analyse the prosodic features of a corpus of audio descriptions in Spanish to determine the user preferences, both sighted and persons with sight loss. The analysis is contextualised by a thorough review of the guidelines and recommendations on voicing audio description. The corpus analysis is based on 10 audio descriptions produced by Spanish professionals. The audio descriptions are

- 
1. Acknowledgements: This research is part of the NEA project, funded by MINECO/FEDER UE, reference code FFI2015-64038-P and RAD (Researching Audio Description: Translation, Delivery and New Scenarios), reference code PGC2018-096566-B-I00 (MCIU/AEI/FEDER, UE). The authors are members of TransMedia Catalonia, a research group funded by the Catalan Government under the SGR funding scheme (2017SGR113). We would like to thank Anna Jankowska for her translation of the Polish recommendations.



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional.

analysed in terms of duration, pitch and amplitude. Then a perception test involving 60 participants (31 persons with sight loss and 29 sighted persons) is carried out, using both male and female voices. This research has provided new knowledge in this field and has shown how preferences correlate with certain prosodic values. The results provide food for thought for service providers when selecting the most suitable voices for audio description.

**Keywords:** Audio description; Prosody; Media Accessibility; Speech Analysis; Perception.

## Resumen

El objetivo de este estudio es analizar los rasgos prosódicos en un corpus de audiodescripciones en español para determinar las preferencias de usuarios con y sin pérdida de visión. El análisis supone una revisión de las recomendaciones sobre la locución que aparece en las guías. El corpus de análisis está constituido por 10 audiodescripciones de locutores profesionales masculinos y femeninos. Se ha analizado la duración, el tono y la amplitud que se emplean en los enunciados emitidos. Posteriormente, se ha llevado a cabo un test de percepción en el que han participado 60 sujetos (31 personas con pérdida de visión y 29 sin pérdida de visión). Esta investigación ha servido para establecer las preferencias de los hablantes relacionadas con los valores prosódicos. Los resultados pueden contribuir a una mejor selección de las voces de los audiodescriptores.

**Palabras clave:** Audiodescripción; Prosodia; Accesibilidad a los medios; Análisis de habla; Percepción.

## 1. Introduction

Audio description (AD) is an intersemiotic translation in which visuals are translated into words. The aim of an AD is that a person who cannot access the visuals can actually understand, enjoy and engage with an audiovisual content, thanks to this additional audio information. Research into AD has been developed within the field of audiovisual translation and media accessibility with descriptive and experimental approaches (for example, Villoslada, 2018, in Spanish). Topics that have been dealt with in the literature include the AD of diverse filmic, linguistic and cultural elements (Maszerowska, Matamala and Orero 2014), often relying on case studies but also with some corpus-based approaches (Salway 2007; Jiménez Hurtado & Seibel 2012;

Matamala to be published shortly). More recently experimental studies have approached the reception of diverging AD strategies (Mazur & Kruger 2012; Igareda & Matamala 2012) using different methodological tools, such as questionnaires, surveys or eye-tracking studies.

Despite this increasing research, investigations into voicing are still scarce. The main focus in this regard has been the comparison of human-voiced with text-to-speech AD (Szarkowska 2011; Fernández-Torné & Matamala 2015), the application of sound techniques (López, Kearney & Hofstädter 2016), and the reception by end-users of diverging strategies (Matamala et al. to be published shortly). Iglesias-Fernández, Martínez Martínez & Chica Núñez (2015) have also carried out a small-scale study in which they have shown how the congruence of the describer's voice with the scene together with the quality of the voice favour more positive assessments by users. However, to the best of our knowledge, there has been no thorough prosodic analysis of AD features despite its importance which has already been highlighted by Sánchez Mompeán (2018). Fryer (2016) also stresses the importance of prosody so that the describer and the description are perceived as trustworthy and authentic.

This article aims to describe the prosodic features of a corpus of Spanish AD. The corpus is made up of 10 AD in Spanish of the same short film, “What happens while—”, by Núria Nia. Although all 10 producers were given the same instructions –to produce an AD based on professional standards- the result is a corpus of diverging AD not only in terms of content selection (Matamala 2018) but also in terms of voicing. This article focuses on this last aspect by describing, first of all, the main prosodic features of each AD i.e. intonation groups, duration, pitch (average F0), and amplitude. Then, six of them (three male and three female) with diverging prosodic features are used to design a perception test with the aim of determining preferences by users with both normal sight and persons with sight loss (PSL).

The article begins with an overview of how standards, guidelines and handbooks approach voicing in AD. Section 2 describes the methodology and corpus used in the descriptive part of the study, as well as the results (acoustic analysis). Section 3 presents and reports on the results obtained in our second phase (perceptive analysis). The article, which aims to start to fill a gap in AD research, concludes with suggestions for future research.

## 2. Voicing in AD: an overview

Fryer (2016: 88) acknowledges that describers have been traditionally “encouraged to use a particularly neutral way of speaking” and “a neutral delivery has come to be recognized as ‘the norm’”. However, it is often advised to take into account the specific features of each production. Snyder (2014: 47) considers vocal skills to be one of the four fundamental elements of AD: “We make meaning with our voices”, he states, and adds that the “voicer’s delivery should be consonant with the nature of the material being described”. Generally speaking, there seem to be slightly different approaches to voicing which may depend on the tradition: Cabeza-Cáceres (2013) describes Spanish and German voicing as “uniform”, British AD voicing as “adapted” and USA AD voicing as “emphatic”. The first one is flat, the second one adapts the prosodic features to the original content, and the third one is more expressive. Cabeza-Cáceres compared these three styles with users and found that the choice of style does not affect comprehension. He also observed that there is no user agreement as far as enjoyment is concerned: the same number of users liked and rejected the uniform and emphatic intonations (Cabeza-Cáceres 2013: 331).

Our corpus of study is in Spanish, and the standard which governs its production is UNE 153020 (AENOR 2005). In terms of voicing, the standard indicates that the particular voices must be selected according to the types of voice needed (male, female, adult, young) and using the appropriate tone for each work. The standard recommends that voices must be clear and voicing must be neutral with appropriate intonation, rhythm and vocalization, without further clarification of what this exactly means.

It is also interesting to see different approaches in other standards, guidelines and recommendations regarding voicing. The international ISO (2005) standard indicates that the narrator should have good native language skills and the ability to articulate. It advises that the same style of narration should be followed consistently within the same content and recommends that the voice of the narrator complements the content being described. There is an acknowledgement that “often trained actors are employed as narrators and use their talent to infuse the description with appropriate emotive characteristics” (ISO 2015: 12). As regards AD styles of narration, it differentiates



between newsreader style (which relays information in a serious manner), commentator style (which provides entertainment), first person (taking a first person role) and third person.

At the European level, the ADLAB guidelines (Remael, Reviers & Vercauteren 2015: 57) explain that, in the AD process, the client will choose a voice talent with voice qualities that match the film's genre and style. They also acknowledge the lack of research about which voices match each film genre, but state that the choice is often based on the contrast with the voices in the dialogues or on the genre or style of the film. This approach is not always transferred into national guidelines or recommendations.

The Broadcasting Authority of Ireland guidelines (BAI 2012: 2) recommend using a neutral voice but also consider it important “to add emotion at different points in different films to suit the mood and the plot development. [...] The description should not, however, become a performance in its own right”. Neutral speech is also the recommendation in the Greek guidelines (Georgakopoulou 2008), although this neutrality seems to refer more to the language being used rather than the actual voicing. German guidelines by Benecke & Dosch (2004) devote a specific section to AD voicing. They explain that they prefer describers from within the author's production team, rather than outsiders, because the latter are prone to adding interpretations. Nevertheless, it is interesting to note how German guidelines also refer to a change of attitude: although they initially considered that the describer should remain neutral, it seems that humorous productions have forced them to revise this approach. This balance between neutrality and adaptation to the film is also suggested in the French guidelines by Morisset & Gonant (2008), who specifically indicate that the voice should be adjusted to the emotion of the scene and to the rhythm of the action but should maintain a certain neutrality. ITC guidance on standards for AD (2000: 8) recommends a “clear, pleasant and expressive voice” for the describers and indicate that PSL “tend to hold strong opinions about people's voices. If they do not like the voice, they will not listen”. They expand on the features of the AD delivery in the following terms: “Good audio description should be unobtrusive and neutral but not lifeless or monotonous and the delivery should be in keeping with the nature of the programme” (AD 2000: 10). In Poland the Polish National Broadcasting council guidelines do not

include any suggestions on voicing but the recommendations produced by Szymańska, & Strzymiński (2010) advise that the speaker's voice should correspond to the nature of the programme and should not distract users. They consider that good AD should be neutral and discreet but not monotonous and uniform. Excessive modulation is also to be avoided according to the recommendations by the Polish Foundation for Culture Without Barriers (Künstler et al. 2012).

The American Council of the Blind (2009), in its 3.1. updated version of the AD-ACB-ADP guidelines, stresses that meaning is communicated by voices through pronunciation, enunciation, breath control, volume, pause, inflection, pace, tempo, phrasing, and tone. These guidelines advocate speaking clearly and at a speed that can be understood, adapting vocal delivery to the nature of the material described. LARRS guidelines (n.d) also consider that the narrator's voice should match the product. Netflix (n.d.) is rather more specific and, in a section dedicated to voicing, gives advice on the speech rate (160 words per minute), audio mix (AD should be mixed to sound as though it was part of the original content), describer consistency (the same voice should be used for all episodes or movie sequels) and vocal approach. In this regard, the recommendation is that the "delivery of the description should match the volume, pace, tone and rhythm of the content", the voice should be distinguishable from other voices but should not be "distracting or animated in such a way as to disrupt the objectivity of the narration by becoming the voice of a performer". In the Canadian Described Video Best Practices (AMI & CAB 2013) there is a specific section on style and tone (delivery and narration), with no specific items or emphasis on neutrality, intonation or prosodic features. In fact, the approach focuses more on language use. The only reference to voicing states that, when a content includes a describer and a narrator, they should be easily differentiated. The other recommendations concern technical specifications of the recordings.

Finally, in Australia, Mikul (2010: 11) states the AD should not draw attention to themselves, and the describer "should blend seamlessly with the rest of the audio".

To sum up, there are slightly different approaches to voicing in AD but they all have in common indications that are often vague and open to

interpretation. Many of them seem to promote a neutral AD while advising to take into account the nature of the material. However, it is not totally clear what it is meant by this. There is no doubt that more research on prosodic features is needed using established measurements in phonetics, so that future guidelines or revisions of current guidelines can incorporate research results.

### 3. Describing the prosodic features of a corpus of AD

In the descriptive stage of our research a corpus of 10 AD in Spanish was analysed. The methodological aspects and results will now be discussed.

#### 3.1. Methodological aspects

The 10 professional AD were obtained from the Visuals Into Words (VIW) corpus (Matamala 2018), the only existing open-access corpus that allows to compare different audio descriptions on a single content. VIW aimed to develop a multimodal and multilingual corpus of AD using a single stimulus. The corpus is built upon a short film, *What happens while*. The film was especially created for the project by the Catalan film director Núria Nia in order to have copyright clearance (Matamala & Villegas 2016). The short film is 14 minutes long and portrays how different characters, namely a student, a businessman and a retiree, approach time. The film was originally shot in English, and it was then dubbed into Spanish and Catalan by the same dubbing actors in a professional studio in Barcelona. All the versions are available open access on the project website: <http://pagines.uab.cat/viw/>. Audio descriptions were commissioned from professionals in all three languages. They produced an .mp4 file containing the final mix, a time-coded script, as well as the sound files. Apart from the professional AD, some students also volunteered and provided written AD without a recorded version. The corpus has a total of 47 AD: 30 professional (10 per language) and 27 non-professional (10 in Spanish and 7 in Catalan).

The subcorpus used for our analysis is made up of the Spanish AD produced by professionals, as described in Table 1, which also indicates whether the voice talent was male or female. The corpus is made of 6,191 words spread across 480 AD units. Each AD unit has been divided into intonation

groups. AD units can be defined as the textual segments related to the visual representation. In other words, AD units are intersemiotic translations of the visuals into spoken words, and they are inserted in the gaps where there is generally no dialogue and no relevant music or sounds. An intonation group can be defined as the minimal fragment delimited by pauses or tonal changes, usually corresponding to punctuation marks. They are also known as intonational phrases (IP) in the field of Phonology (Cruttenden, 1997). In this sense, there are more intonation groups than AD units. The ratio shows the relationship between AD units and intonation groups and, therefore, whether the describers are following the punctuation marks available on the open access script to establish prosodic boundaries. The results show that describers deliver more intonation groups than AD units and do not really take punctuation into account to introduce prosodic boundaries (silent pauses and tonal inflections).

Service provider	Female/Male voice	AD units	Intonation groups	Ratio
Aptent	Female	67	150	0.44
Aristia	Female	57	84	0.67
CEIAF	Female	51	103	0.49
Edsol Producciones	Male	40	96	0.42
Ericsson	Male	45	92	0.49
Kaleidoscope	Female	42	112	0.37
Navarra de Cine	Male	39	108	0.36
SDI Media	Female	60	112	0.53
Soni2	Male	42	128	0.33
Trágora	Male	37	131	0.28

Table 1. Corpus features

The companies are representative of the AD service providers in Spain and have different profiles. There are Spanish companies which specialise in access services: Aptent Soluciones is a Madrid-based company created in

2011 which provides accessibility solutions with a strong technological component. Arístia is a Madrid-based company which has specialised in providing AD and audioguides since 1993, especially for the Spanish national blind organisation ONCE. CEIAF, created in 2002 and based in Seville, provides AD and subtitling for the deaf and hard-of-hearing, especially for the Spanish RTVE television service. Other companies, such as Trágora Traducciones, offer different types of translation service including AD. There are audiovisual production studios that also provide AD: this is the case with Edsol Producciones, based in Madrid, and Soni2, in Córdoba. There is a different profile with Kaleidoscope, a Granada NGO created in 2013, that promotes universal accessibility and specialises in museum and cultural heritage accessibility as well as training. Navarra de Cine is a company which promotes accessibility with an emphasis on film festivals. Two international players are SDI Media and Ericsson, with offices in Spain, that provide AD as well as many other local services.

In order to carry out the prosodic analysis, the 10 audio files were segmented into intonation groups. Figure 1 shows an example of speech analysis with PRAAT (Boersma & Weenink 2018). The AD units were divided into intonation groups and F0 values (Hz), average amplitude (dB) and duration (ms) were measured for each group. These parameters allowed us to identify differences among speakers.

F0 values measure pitch, which is considered to be an indicator of voice quality. Average amplitude is related to volume: the greater the *amplitude*, the greater the *amount* of energy carried by the wave and the more intense the sound will be. Intensity is perceived as the *loudness* of the sound. Duration is related to the length of the units and to the speech rate of the describers. The higher the average duration values in an intonation group, the lower the speech rate will be. Figure 1 shows the intensity with a dotted line and the F0 frequency (melodic contour) with a continuous line.

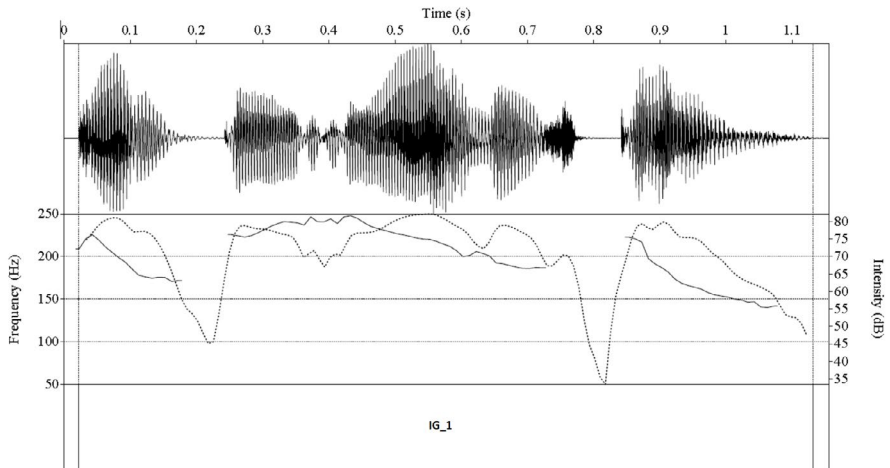


Figure 1. Example of speech analysis with the PRAAT program

### 3.2. Results

Although no instructions were given to service providers, 50% chose a female voice and 50% chose a male voice. The choice of a male or female voice is sometimes connected to the characters that appear on the scene. If there are more female characters, it seems that male voices are preferred, and viceversa, although in some countries the choice may also be related to the genre. In this particular 14-minute film there are two male characters and two female characters, as well as a female off-screen voice. This probably explains no clear preference for a female or male voice by the providers.

As far as prosodic features are concerned, Table 2 summarises the values obtained for each female describer, with average values and standard deviations for duration, pitch and amplitude.

Service provider	Duration		Pitch		Amplitude	
	IG (ms)	sd. (ms)	mean (Hz)	sd. (Hz)	Mean (dB)	sd. (dB)
Aristia	1736.95	764.31	135.85	7.2	67.4	0.9
Aptent	1590.84	894.20	200.12	10	75.4	1.4
CEIAF	1814.93	1057.34	191.41	14.12	59.8	2.6
Kalidoscope	1052.72	486.8	164.21	19.7	58.8	3.0
SDI	1616.58	868.7	171.37	15.6	66.65	6.8

Table 2. Prosodic parameters of female describers: mean values and deviations

When the average F0 values, amplitude and duration are compared, one can observe that Aristia's describer has the lowest pitch (F0) and a high volume. Her speech rate compared to the rest of the group is slightly higher (11.9% above the mean value, 1552 ms of all the female describers). Aptent's describer has the highest pitch, the highest volume and her mean duration value is quite close to the female average (1552 ms). Kaleidoscope's describer has a low pitch and also has the lowest voice volume and lowest duration (hence, the highest speech rate). CEIAF's describer shows a high pitch with a low voice volume and the highest duration. Finally, the SDI describer has duration, pitch and amplitude values very close to the average of each parameter (1552 ms, 172 Hz and 65 dB, respectively). Based on these features, voices which were further from the average in terms of duration, pitch and amplitude were chosen in designing the perception test.

As far as the male describers are concerned, Table 3 shows the results obtained in the prosodic analysis.

Service provider	Duration		Pitch		Amplitude	
	IG (ms)	sd.(ms)	mean (Hz)	sd. (Hz)	Mean (dB)	sd. (dB)
Ericsson	1801.97	1040	101.71	14.30	64.27	2.23
Soni2	1230.17	688	121.33	8.44	69.82	2.42
EdSol	1363.66	627	89.29	7.22	65.24	1.78
Navarra	1324.26	569.7	101.03	15.11	65.36	2.76
Trágora	1974.62	1182	100.04	8.93	65.31	1.32

Tabla 3. Prosodic parameters of male describers: mean values and desviations

The average duration of intonation groups shows clear differences between two groups of describers: on the one hand, those with a higher duration are the Ericsson and Trágora describers, which implies a slower speech rate; on the other hand, Soni2, Edsol and Navarra's describers, with an average lower duration, read the audio description scripts faster. Average F0 values show that the Edsol describer has the lowest-pitch voice while the highest-pitch voice belongs to the Soni2 describer. The other describers have similar values. As regards amplitude values, there are almost no differences among the male describers, although the Soni2 shows the highest volume and Ericsson has the lowest volume. There does not seem to be a correlation between the type of company and the type of voicing. According to these characteristics, voices which are further from the average in terms of duration, pitch and amplitude were chosen for the perception test.

#### 4. Perception research

The second step was a perception test with users aiming to elicit user preferences in terms of voices. Section 4.1. presents the methodological design and 4.2. reports on user feedback.

##### 4.1. Methodological aspects

The perception test followed a procedure approved by UAB's ethical committee and lasted approximately 30 minutes. The perception test was completed



by 62 participants. Two male participants were excluded to avoid a possible gender bias. Finally, data from all 60 female participants were analyzed. In order to determine the effect of sight, they were divided into two groups: 29 sighted participants, 31 persons with sight loss. Sighted participants were contacted through email and PSL were contacted through a user association. They were asked to give their informed consent and were asked whether they were sighted or PSL.

18 stimuli were created for the test. Each of them was composed by two voices. 3 males and 3 females had been selected. The voices were chosen using the descriptive analysis outlined above (Section 2). The three voices that offered the greatest contrasts from a prosodic point of view were selected: Aptent, Aristia and Kaleidoscope for female voices, and Edsol Producciones, Ericsson and Soni2 for male voices. Female and male voices were not mixed in the experiment. Table 4 summarises the features of the female voices selected, and Table 5 summarises the features of the male voices selected. 1,080 answers were analysed, 60 for each comparison (60\*3 female comparison + 60\*3 male comparison).

Data collection was performed online. Participants responded to the test using an online form. They had to choose in each pair the voice they preferred. Answers were collected in an Excel file for further statistical analysis. Data were submitted to a SPSS software program (25 v.). Chi-square tests were performed. In all these tests, the independent variable was the answers and the dependent variable was the group (sighted vs. PSL).

Each sample contained a comparable segment of AD. Although it could be argued that AD must be assessed in the context of an audiovisual product, a basic experimental approach was prioritised and samples were shown in isolation. Background knowledge is needed before designing more complex experiments in ecologically valid settings, which will be a necessary follow-up of this investigation.

	Speech rate	Pitch	Amplitude
Speaker_1 (Aptent)	+	+	+
Speaker_2 (Aristia)	-	-	+
Speaker_3 (Kalidoskope)	+	-	-

Table 4. Female voices: prosodic features

Speaker 1 has a higher speech rate and a higher volume and pitch. Speaker 2 is characterised by her volume, and Speaker 3 features a higher speech rate.

	Speech rate	Pitch	Amplitude
Speaker_1 (Edsol)	+/-	-	+/-
Speaker_2 (Ericsson)	-	+	-
Speaker_3 (Soni2)	+	+	+

Table 5. Male voices: prosodic features

To select male describers, the pitch was the key feature, as there are no big differences in amplitude values (see Section 2.2). Speaker 1, Edsol's describer, has the lowest-pitch voice and an average speech rate. Ericsson's voice talent has a high pitch, a low volume and a low speech rate. Finally, Speaker 3 (Soni2) has the highest pitched voice as well as a higher amplitude (and, therefore, volume) and a higher speech rate.

#### 4.2. Perception Results

As regards female voices, the results show differences only when Speaker 2 is compared to Speaker 3 (see Table 6). In spite of the percentage differences, both types of informants (sighted users and PSL) prefer Speaker 2. The same results are obtained when Speaker 1 is compared to Speaker 3. Both types of users do not like Speaker 3 (Figure 2). Speaker 3 was characterised by a low pitch, the lowest voice volume and the highest speech rate.



Figure 2. Speaker 3 (right column always) in comparison to the other two speakers

Comparing sighted users with PSL, there are no statistical differences between speakers 1 and 2 (see Table 6). It seems that sighted users find Speaker 1 more

pleasant, and PSL prefer Speaker 2 (Figure 3). The data seem to indicate a preference for a voice featuring no high pitch or speech rate among visually impaired users and a preference for voices with higher prosodic values for sighted users.

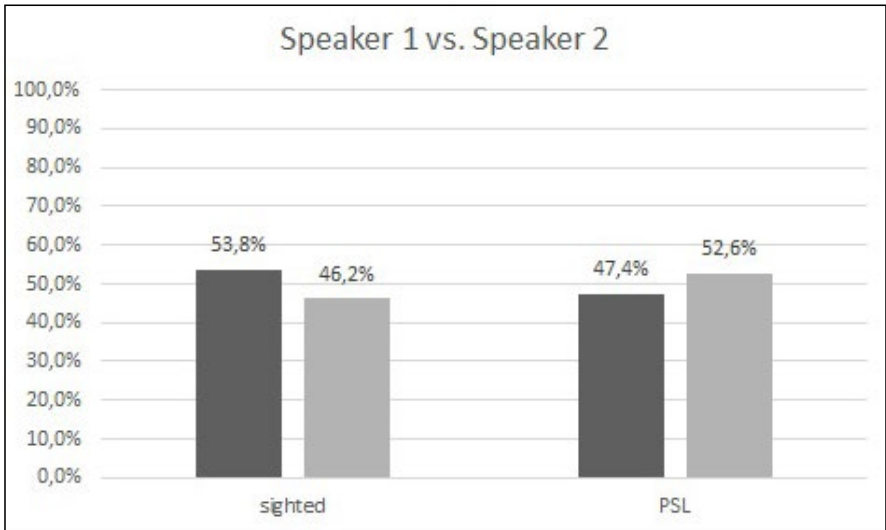


Figure 3. Speaker 1 (left column) compared to Speaker 2 (right column)

Comparison	Chi2
Speaker 1 vs Speaker 3	p=0.07
Speaker 2 vs Speaker 3	p=0.03***
Speaker 1 vs Speaker 2	p=0.3

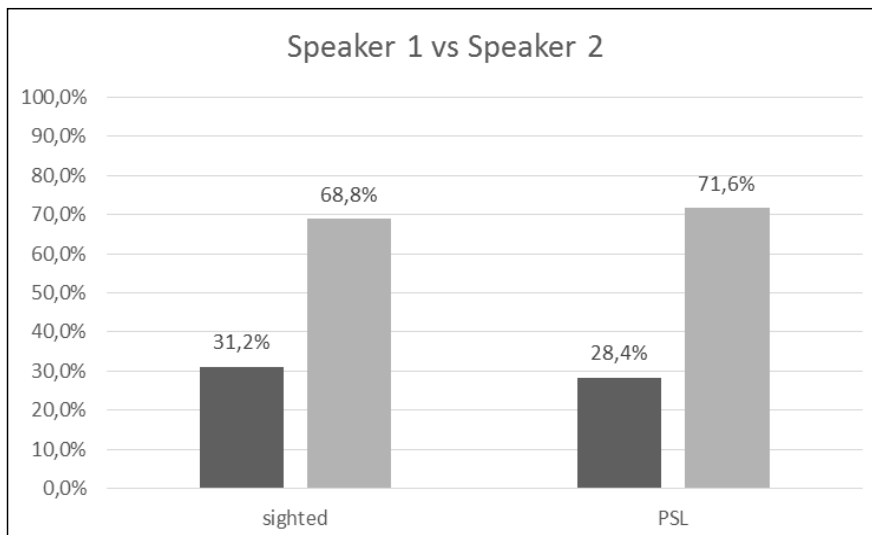
Table 6. Significance Level (users\*speakers) in the comparison of female voices

As regards male voices, there are no differences between sighted participants and PSL when selecting the voice that they find more pleasant (Table 7). They both prefer Speaker 2 and do not like Speakers 1 and 3. This response can be

observed in Figure 6. A higher pitch with the lowest volume and a low speech rate (actually the lowest in the male speakers selected for the perception test) characterised the voice preferred by users. Maximum prosodic values are rejected in a male describer.

Comparison	Chi2
Speaker 1 vs Speaker 3	p=0.6
Speaker 2 vs Speaker 3	p=0.2
Speaker 1 vs Speaker 2	p=0.7

Table 7. Comparison of male voices



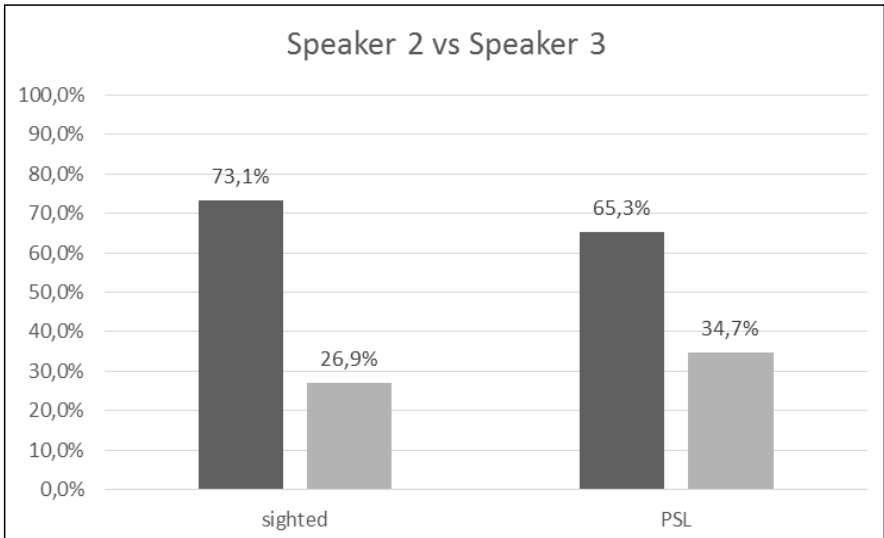
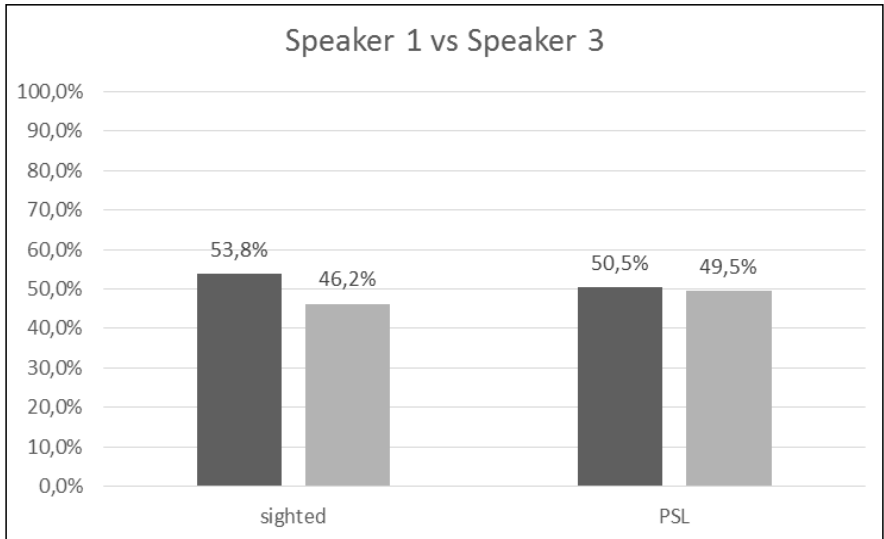


Figure 4. Percentages of pleasantness ratings related to the type of users (sighted and PLS listening to each speaker)

## 5. Conclusions

The way in which an AD is delivered is as important as the way in which it is written. Recommendations, guidelines and handbooks such as those mentioned in section 2 acknowledge this fact (Snyder 2014, ISO 2015, Fryer 2016). However, the advice given is often vague. We need to use linguistic tools to analyse prosodic values if we want to go beyond impressionistic suggestions and make research-based recommendations. This study is just a first step on a topic that merits more in-depth research: prosody in AD.

Using a corpus analysis our investigation has shown the prosodic values of both male and female professionals describing a short film in Spanish, after having received exactly the same instructions. Different approaches to voice selection have been found and analysed. In future analyses it would be helpful to gather additional qualitative data in order to have a better understanding of the choice of voices by service providers, an aspect which was not tackled in this paper.

In addition to the corpus analysis, the article reports on a perception test in which users indicated their preferences between both male and female voices. The comparison was carried out within each gender, as our interest lies in the prosodic features of the voices and not in gender aspects. Both male and female voices are used for audio descriptions, depending on various factors and the assessment of user preferences for both types is relevant from a research perspective. In this regard, users seem to reject female voices with low pitch, low volume and a high speech rate in Spanish. As for the preferences, differences between sighted participants and PSL were found: PSL preferred the voice with the lowest pitch, a low speech rate and a high volume, whereas sighted participants preferred the voice with the highest pitch, the highest volume and a slightly higher than average speech rate. As far as male voices are concerned, there were no differences based on the sight of the participants. They all seemed to prefer a voice with a high pitch, the lowest volume and a low speech rate and they rejected maximum prosodic values.

This research has provided new knowledge in this field and has shown how preferences correlate with certain prosodic values. However, since it is the first research of this nature to the best of our knowledge, it also has some limitations. Further research with full audio description excerpts, in which

the describer's voice is combined with the audio visual content voices, is needed in order to have a better understanding of the relationship between the different soundtracks in audio description productions. It would also be worthwhile to include familiarity as a key aspect in user preferences: in this regard, it is not unusual for users to complain when the voice they usually hear on audio description productions changes.

Another interesting issue that arises in the bibliography which needs further analysis is neutrality. The term "neutral" is often found to refer to the prosodic features of a voice, but there is still no clear definition of what it means. A definition of a "neutral voice" in terms of pitch, volume and amplitude is needed in order to have a better understanding of its meaning and produce useful guidelines and recommendations.

To sum up, prosody has been a forgotten aspect in AD research but one that merits further research. This will only be possible through the collaboration of media accessibility experts and phoneticians, which has been a feature of this investigation.

## References

- AENOR. (2005) *Norma UNE:153030. Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías*. Madrid: AENOR.
- Accessible Media Inc (AMI) & The Canadian Association of Broadcasters (CAB). (2013) *Described Video Best Practices. Artistic and Technical Guidelines*. Electronic version: <https://ecfsapi.fcc.gov/file/7520940294.pdf>
- American Council of the Blind. (2009) *Audio description standards*. Electronic version: <[http://www.acb.org/adp/docs/ADP\\_Standards.doc](http://www.acb.org/adp/docs/ADP_Standards.doc)>
- BAI. (2012) *BAI guidelines – audiodescription*. Electronic version: <[https://www.bai.ie/en/media/sites/2/dlm\\_uploads/2018/05/20171220\\_AccessRules\\_MinisterReport\\_vFinal\\_DMCL.pdf](https://www.bai.ie/en/media/sites/2/dlm_uploads/2018/05/20171220_AccessRules_MinisterReport_vFinal_DMCL.pdf)>
- BENECKE, Bernd & Elmar Dosch. (2004) *Wenn aus Bildern Worte werden*. Munich: Bayerischer Rundfunk.
- BOERSMA, Paul & David Weenik. (2018) *Praat: doing phonetics by computer* [Computer program]. Electronic version: <<http://www.praat.org>>
- CABEZA-CÁCERES, Cristóbal. (2013) *Audiodescripció i recepció. Efecte de la velocitat de narració, l'entonació i l'explicitació en la comprensió filmica*. Barcelona:



- Universitat Autònoma de Barcelona. Tesis doctoral inedita. Electronic version: <<https://www.tdx.cat/handle/10803/113556>>
- CRUTTENDEN, Alan (1997) *Intonation* (Cambridge Textbooks in Linguistics). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CBO9781139166973.
- FERNÁNDEZ-TORNÉ, Anna & Anna Matamala. (2015) “Text-to-speech versus human-voiced audio descriptions: a reception study in films dubbed into Catalan.” *JosTrans. Journal of Specialised Translation* 24, pp. 61-88.
- FRYER, Louise. (2016) *An introduction to audio description*. London: Routledge.
- GEORGAKOPOULOU, Yota. (2008) “Audio Description Guidelines for Greek- A Working Document.” In: Rai, Sonali; Joan Greening & Leen Petré (eds.) 2008. *A Comparative Study of Audio Description Guidelines Prevalent in Different Countries*. London: RNIB.
- MORISSET Laure & Frédéric Gonant. (2008) *La charte de l’audiodescription*. Paris: Ministère des Affaires Sociales et de la Santé. Electronic version: <<https://www.sdcine.fr/wp-content/uploads/2015/05/Charte-de-laudio-description-1008.pdf>>
- IGAREDA Paula & Anna Matamala. (2012) “Variations on the Pear Tree Experiment: different variables, new results?” *Perspectives. Studies in Translatology* 20:1, pp. 103-123.
- ITC. (2000) *ITC Guidance on Standards for Audio Description*. Electronic version: <[http://audiodescription.co.uk/uploads/general/itcguide\\_sds\\_audio\\_desc\\_word3.pdf](http://audiodescription.co.uk/uploads/general/itcguide_sds_audio_desc_word3.pdf)>
- IGLESIAS FERNÁNDEZ, Emilia; Silvia Martínez Martínez & Antonio Javier Chica Núñez. (2015) “Cross-fertilization between reception studies in audio description and interpreting quality assessment: the role of the describer’s voice.” In: Baños Piñero, Rocío & Jorge Díaz-Cintas (eds.) 2015. *Audiovisual translation in a global context*. London: Palgrave Macmillan, pp. 72-95.
- ISO. (2015) *Information technology - User interface component accessibility — Part 21: Guidance on audio descriptions* (ISO/IEC TS 20071-21).
- JIMÉNEZ HURTADO, Catalina & Claudia Seibel. (2012) “Multisemiotic and multimodal corpus analysis in audio description: TRACCE.” In: Remael, Aline; Pilar Orero & Mary Carroll (eds.) 2012. *Audiovisual translation and media accessibility in the crossroads*. Amsterdam: Rodopi, pp. 409-425.
- KÜNSTLER, Izabela; Urszula Butkiewicz; Robert Więckowski & Anna Żórawska. (2012) *Audiodeskrypcja – zasady tworzenia* [Audio description

- rules for creation]. Electronic version: <<http://dzieciom.pl/wp-content/uploads/2012/09/Audiodeskrypcja-zasady-tworzenia.pdf>>
- LARRS (n.d.) *Guidelines and standards for LARRS audio describers*. Electronic version: <<http://www.larrs.org/guidelines.html>>
- LÓPEZ, Mariana; Gavin Kearney & Krisztián Hofstädter. (2016) “Enhancing audio description: sound design, spatialisation and accessibility in film and television.” *Proceedings of the Institute of Acoustics* 38:2. Electronic version: <[http://enhancingaudiodescription.com/wp-content/uploads/2016/11/RS2016-paper-Lopez-et-al\\_accessible.pdf](http://enhancingaudiodescription.com/wp-content/uploads/2016/11/RS2016-paper-Lopez-et-al_accessible.pdf)>
- MASZEROWSKA, Anna; Anna Matamala & Pilar Orero (eds.) (2014) *Audio description: New perspectives illustrated*. Amsterdam: John Benjamins.
- MATAMALA, Anna. (2018) “One short film, different audio descriptions. Analysing the Language of audio descriptions created by students and professionals.” *Onomazéin* 41, pp. 185-207.
- MATAMALA, Anna. (forthcoming) “The VIW corpus: Multimodal corpus linguistics for audio description analysis.” *Revista española de lingüística aplicada*.
- MATAMALA, Anna; Olga Soler-Vilageliu; Gonzalo Iturregui-Gallardo; Anna Jankowska; Jorge Luis Méndez-Ulrich & Anna Serrano. (forthcoming) “Electrodermal activity as a measure of emotions in media accessibility research: methodological considerations.” *Journal of Specialised Translation*.
- MATAMALA, Anna & Marta Villegas. (2016) “Building an audio description multilingual multimodal corpus: the VIW project.” In: Edlund, Jens; Dirk Heylen & Patrizia Paggio (eds.) 2016. *Proceedings: Multimodal Corpora: Computer vision and Language processing- MMC2016*. Paris: ELRA, pp. 29-32. Electronic version: <<http://www.lrec-conf.org/proceedings/lrec2016/workshops/LREC2016Workshop-MCC-2016-proceedings.pdf>>
- MAZUR, Iwona & Jan-Louis Kruger. (2012) “Pear Stories and audio description: language, perception and cognition across cultures.” *Perspectives. Studies in Translation Theory and Practice* 20:1, pp. 1-3.
- MIKUL, Chris. (2010) *Audio Description Background Paper*. Electronic version: <<http://www.mediaaccess.org.au/sites/default/files/MAA%20-%20Audio%20Description%20Background%20Paper.doc>>
- Netflix (n.d.) *Netflix audio description style guide v1.0*. Electronic version: <<https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/215510667-Audio-Description-Style-Guide-v1-0>>

- REMAEL, Aline; Nina Reviere & Gert Vercauteren. (2015) *Pictures painted in Words. ADLAB Audio Description guidelines*. Trieste: Edizione Università di Trieste.
- SALWAY, Andrew. (2007) "A corpus-based analysis of audio description." In: Díaz-Cintas, Jorge; Pilar Orero & Aline Remael (eds.) 2007. *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*. Amsterdam: Rodopi, pp. 151-174.
- SÁNCHEZ MOMPEÁN, Sofía. (2018) "Towards a quality model for paralinguistic in dubbed and audiodescribed dialogue." Presentation at UMAQ conference. Barcelona, 4-5 June 2018. Electronic version: <[https://www.academia.edu/37084299/UMAQ\\_International\\_Conference\\_Understanding\\_Quality\\_in\\_Media\\_Accessibility\\_](https://www.academia.edu/37084299/UMAQ_International_Conference_Understanding_Quality_in_Media_Accessibility_)>
- SNYDER, Joel. (2014) *The visual made verbal. A comprehensive training manual and guide to the history and applications of audio description*. Arlington, VA: American Council for the Blind.
- SZARKOWSKA, Agnieszka. (2011) "Text-to-speech audio description: towards wider availability of audio description." *JosTrans. Journal of Specialised Translation* 15, pp. 142-162.
- SZYMAŃSKA, Barbara & Tomasz Strzymiński. (2010) *Standardy tworzenia audiodeskrypcji do produkcji audiowizualnych* [Standards for creating audio description to audiovisual productions]. Electronic version: <<http://www.audiodeskrypcja.org.pl/standardy-tworzenia-audiodeskrypcji.html>>
- VILLOSLADA, Ana. (2018) "La lengua de la audiodescripción. Análisis del guion audiodescrito de Ocho apellidos vascos". *TRANS: revista de traductología*, 22, pp. 61-80.

## BIONOTE / BIONOTA

MARÍA J. MACHUCA received a PhD in Spanish Philology from the Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), and she was appointed full-time lecturer in Spanish Language at the same university. Her research, publications and participation in national and international projects deal with the application of experimental phonetics to different research areas, such as Forensic Phonetics, speech technology, speaking styles, and foreign language acquisition. Her publications can be retrieved from: <http://files.cat.uab.cat/files/ maria-jesus-machuca-ayuso/>

MARÍA J. MACHUCA es doctora en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Barcelona y profesora agregada en el Departamento de Filología Española. Sus investigaciones, publicaciones y proyectos en los que ha participado están relacionados con la aplicación de la fonética experimental en diferentes áreas, como la Fonética Judicial, la tecnología del habla, los estilos de habla y la adquisición de lenguas extranjeras. Sus publicaciones pueden consultarse en <http://files.cat.uab.cat/files/maria-jesus-machuca-ayuso/>

ANNA MATAMALA, BA in Translation (UAB) and PhD in Applied Linguistics (UPF), is an Associate Professor at UAB (Barcelona). Currently leading TransMedia Catalonia, she has participated and led projects on audiovisual translation and media accessibility. She has taken an active role in the organisation of scientific events (M4ALL, ARSAD), and has published in journals such as *Meta*, *Translator*, *Perspectives*, *Babel* or *Translation Studies*. She is currently involved in standardisation work. [gent.uab.cat/amamatamala](http://gent.uab.cat/amamatamala)

ANNA MATAMALA es licenciada en Traducción e Interpretación por la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) y doctora en Lingüística Aplicada por la Universitat Pompeu i Fabra. Es profesora titular en la UAB. Es directora del grupo TransMedia Catalonia. Ha participado y coordinado proyectos en traducción audiovisual y en accesibilidad a los medios de comunicación audiovisuales. También ha colaborado en la organización de congresos científicos (M4ALL, ARSAD) y publicado en revistas científicas, tales como *Meta*, *Translator*, *Perspectives*, *Babel* o *Translation Studies*. Actualmente, colabora en proyectos de estandarización: [gent.uab.cat/amamatamala](http://gent.uab.cat/amamatamala)

ANTONIO RÍOS MESTRE received his PhD degree in Spanish Phonology from UAB. He holds a position of Associate Professor at the Department of Spanish Studies. He teaches undergraduate courses in Translation, Oral Expression, Phonetics, and Phonology. His research focuses mainly on the studies related to oral language, particularly in the prosodic and segmental aspects.

ANTONIO RÍOS MESTRE es doctor en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Barcelona y profesor agregado en el Departamento de Filología Española de dicha universidad, donde imparte clases de lengua española

aplicada a la traducción, de fonética y fonología y de expresión oral. Su labor investigadora se centra, fundamentalmente, en el estudio de la lengua oral, en particular en los aspectos fonéticos prosódicos y segmentales y en fonética judicial.

Recibido / Received: 30/05/2019  
Aceptado / Accepted: 26/11/2019

Para enlazar con este artículo / To link to this article:  
<https://doi.org/10.6035/MonTI.2020.12.03>

Para citar este artículo / To cite this article:

Tor-Carroggio, Irene & Helena Casas-Tost. (2020) "Who is currently audio describing in China? A study of Chinese audio describer profiles." In: Richart-Marsset, Mabel & Francesca Calamita (eds.) 2020. *Traducción y Accesibilidad en los medios de comunicación: de la teoría a la práctica / Translation and Media Accessibility: from Theory to Practice*. *MonTI* 12, pp. 78-107.

# WHO IS CURRENTLY AUDIO DESCRIBING IN CHINA? A STUDY OF CHINESE AUDIO DESCRIBER PROFILES<sup>1</sup>

IRENE TOR-CARROGGIO

Irene.Tor@uab.cat  
Universitat Autònoma de Barcelona

HELENA CASAS-TOST

Helena.Casas@uab.cat  
Universitat Autònoma de Barcelona

## Resumen

El acceso a la cultura y la información está reconocido por la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad de las Naciones Unidas, ratificada por China en 2008. Los servicios de accesibilidad sensorial, tales como la audiodescripción, facilitan el consumo de productos audiovisuales a las personas con pérdida de visión. Este artículo contextualiza dicho servicio en China y se centra en aquellas personas a cargo de su preparación: los audiodescriptores. Para conocer su perfil, se distribuyó un cuestionario en Shanghái, Beijing y Guangzhou. Los resultados muestran que prácticamente todos los informantes son voluntarios de entre 20 y 50 años, con formación universitaria variada no relacionada con la Traducción Audiovisual. Ejercen profesiones muy diversas y apenas han recibido formación en audiodescripción, ámbito en el que tampoco tienen una trayectoria dilatada. Siempre

---

1. This paper has been funded by the EasyTV project (GA761999) and the Department of Translation and Interpreting and East Asian Studies of the Autonomous University of Barcelona. The authors are members of the TransMedia Catalonia research group (2017SGR113) and Irene Tor-Carroggio is currently enrolled in the PhD Programme in Translation and Intercultural Studies at the Autonomous University of Barcelona.



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional.

audiodescriben en chino estándar y el cine constituye el producto audiodescrito por excelencia.

**Palabras clave:** Accesibilidad a los Medios; Servicios de Accesibilidad; Audiodescripción; Audiodescriptores chinos; Voluntarios.

## Abstract

Access to culture and information is recognized by the United Nations Convention on the Rights of Persons with Disabilities, ratified by China in 2008. Access services like audio description facilitate the consumption of audio-visual products such as films by those who suffer from sight loss. This paper attempts to contextualize this access service in China and focuses on those in charge of preparing it – audio describers. In order to provide a profile of these audio describers, a questionnaire was distributed in Shanghai, Beijing and Guangzhou. The results show that an overwhelming majority of those audio describing are volunteers aged 20-50, and most have a university education background which is not related to Audiovisual Translation. They come from a varied professional background, most have only been audio describing for a few years, they lack formal training in audio description and mainly audio describe films in Standard Chinese.

**Keywords:** Media Accessibility; Access Services; Audio Description; Chinese Audio Describers; Volunteers.

## 1. Introduction

According to the United Nations, China is the country with the highest number of citizens with disabilities in the world (cf. Qiu 1998; Wu & Xie 2015: 21). The most recent survey, the Second National Sample Survey on Disability (2006), revealed that there are almost 83 million persons with disabilities in China, 6.34% of the country's population. In more specific functionally diverse terms, 29.07% have a physical disability, 24.16% suffer from hearing loss, 14.86% have sight loss, 7.40% are mentally disabled, 6.68% are intellectually challenged, and 1.53% have a speech disability, while 16.30% suffer from multiple disabilities. The survey also pointed out that more than half of the respondents (53.24%) are at least 60 years old and that the vast majority of them (75.04%) live in rural areas, where residents frequently lack adequate access to healthcare, let alone to culture or information. The

data from 2006 showed an increase in the number of persons with disabilities compared to the results of the first official survey in 1987, which can be attributed to, among other reasons, China being one of the societies with the highest population age, which, in turn, is closely associated with disability (cf. Peng *et al.* 2010).

Although China signed the United Nations Convention on the Rights of Persons with Disabilities (UNCRPD) in 2007 and ratified it one year later, it still has a long way to go before it can guarantee and implement the rights of the functionally diverse. Access to culture is one of the rights the UNCRPD recognizes, and it includes “access to television programmes, films, theatre and other cultural activities.” This can be accomplished, though not exclusively, through sensorial accessibility services such as audio description (AD), subtitling for persons with hearing loss and sign language interpreting. Of these, the focus of this article is AD, which has been defined by Jankowska (2015: 9) as “an additional verbal description of the most important elements of a picture, i.e. a technique that provides persons with sight loss with information that other viewers perceive only visually.” It has also been described as “a verbal commentary providing visual information for those unable to perceive it themselves” (cf. Fryer 2016: 1), or simply as “the visual made verbal” (cf. Snyder 2014). Although mainly targeted at persons with sight loss, many studies underline its potential for immigrants or language students, so in fact the actual scope of AD is quite wide-ranging and not just restricted to those with disabilities (cf. Gambier 2003; Snyder 2014; Walczak 2017; Di Giovanni 2018).

The academic study of AD has been embraced by Translation Studies, more specifically Audiovisual Translation (AVT) (Gambier 2003), alongside the study of, for instance, subtitles for persons with hearing loss. In fact, a new subfield has emerged within AVT, called “media accessibility”, which specializes in the study of sensorial accessibility services. The reason for including AD under the Translation Studies umbrella lies in “AD implying a semiotic rendering of images into words” (cf. Hernández-Bartolomé & Mendiluce-Cabrera 2009: 5). This intersemiotic translation involves any kind of non-verbal information, for example, costumes, gestures, colors, body language and sounds, which have to be transmitted by means of words.



Officially born in the US in the 1980s (cf. Fryer 2016: 15), AD is an accessibility service currently available in different parts of the world, albeit to differing degrees, which include not only many Western countries, but also those in Asia, such as Japan and Thailand.<sup>2</sup> In countries like Spain, Poland and the United Kingdom, there is even specific legislation that requires broadcasters to offer a particular amount of accessible content on TV, part of which has to be audio described. In the same vein, some countries such as Spain, France, Belgium, Greece, Italy and Poland have drafted their own AD standards or guidelines to “describe the best practices that should be applied for quality AD services” (Reviere 2016: 236). China has numbered among countries where AD is a reality since the early 2000s – however, as Wu and Xie (2015: 21) revealed, the general public are largely unaware of it. AD is still in its infancy in China for various reasons: its dependence on volunteers at grassroots level, the fact that movies are the only field where it is used and the lack of official standards and supporting legislation in the country. Another fact which illustrates its early stage of development as a service in China is the array of terms used to refer to it: “barrier-free movies” (*wuzhang'ai dianying* 无障碍电影), in which theoretically subtitles for persons with hearing loss and sign language interpretation are also added, “commentary” (*jieshuo* 解说) and “image description” (*koushu yingxiang* 口述影像). The latter has already been taken up by some researchers who have already started using this term in academic publications, including Leung (personal communication), who advocates its use for the purposes of consistency in the academic world.

Similarly, unlike Europe, where the study of AD has already come of age (Reviere 2016), academic AD-related research in China is still in its infancy as illustrated by the dearth of references to it in bibliographies (cf. Gambier & Jin 2018). Research into the development of AD in Hong Kong has been carried out by Yeung (2007), and later Leung (2015), who describes its history and lists the domains where it is used nowadays (museum exhibitions, films, outdoor activities, etc.), noting that it is more widespread than in Mainland China. Nevertheless, both researchers admit that Hong Kong is lagging behind

---

2. See the Media Accessibility Platform's Accessometer for a world map of the legislation, standards and guidelines on media accessibility organized by countries: <https://mapaccess.uab.cat/accessometer>, accessed on 9 January 2019.

some Western countries because it still lacks a regulatory framework for providing AD that would make it comparable. Regarding Taiwan, the leading figure in research into AD is Chao Ya-li (赵雅丽), the first researcher to carry out empirical studies on AD in Greater China. However, in recent years academic research into AD in Taiwan has received very little attention. In the case of Mainland China, one of the first studies into AD was Li (2013) and later Leung (2015), both of whom pointed out that it was restricted to films, though not always available. Li and Pan (2013) reported on the early years of AD in Mainland China, especially in Shanghai, and enumerated some of the challenges the service still has to face, such as the lack of financial resources and audio-visual material, the poor technical level and its uneven provision across the country. Although Feng (2018) set out the various fields in which AD can be used, AD still continues to be relegated to films only on the Mainland.

While the trend in the West is to carry out reception studies that attempt to delve into user preferences, needs and characteristics (cf. Chmiel & Mazur 2012; Fresno 2014; Matamala *et al.* 2018), Chinese AD is a few steps behind since it still lacks a well-defined descriptive framework that contextualizes the service and provides a clear picture of how it is offered. Given the scarcity of literature on AD in China, especially in Mainland China, the objective of this study is twofold. First, to investigate the history and the state of the art of this accessibility service in China, including the corresponding legislation. Second, to provide an accurate profile of audio describers in Mainland China, i.e. the characteristics of the key agents currently working on ensuring that Chinese with sight loss have access to culture as a human right.

This article is divided into four sections. The first describes the methodology, while the second contextualizes AD within the Chinese context by examining the legislation on media accessibility, its history and current state. The third analyzes the profile of Chinese audio describers based on the results obtained from a survey distributed among the main agents in the most active AD centers in Mainland China, Shanghai, Guangzhou, and Beijing. The final section offers conclusions and proposals for future improvements.

## 2. Methodology

The first part of this research is based on a thorough and extensive review of the literature published on this subject and is complemented with interviews with key AD agents who helped us to map out a more precise picture of the current state of AD as well as of the profile of audio describers in particular. These include the following interviewees:

- a) Qu Dapeng (曲大鹏): Head of the volunteer team of audio describers from 990 News, interviewed at Cathay Cinema (Shanghai) on June 29, 2017.
- b) Han Ying (韩颖): Founder of Sound of Light Barrier-free Film & TV Culture Development Center, interviewed in her office in Shanghai on July 10, 2017.
- c) Jiang Hongyuan (蒋鸿源): first audio describer in Shanghai, interviewed at Cathay Cinema (Shanghai) on September 28, 2017.
- d) Huang Yiqing (黄一庆): General Secretary of the Shanghai Film Critics Society, interviewed in his office on July 3, 2017.
- e) Dawning Leung (梁凯程): Founder and CEO of the Audio Description Association Hong Kong, interviewed in her office in Hong Kong on August 10, 2018.
- f) Luo Yisheng (罗逸生): AD sessions manager at the Guangzhou Library, interviewed through Wechat on December 11, 2018.
- g) Yao Weiming (姚伟明): Head of Yangguang Volunteer Association in Wuxi (Jiangsu Province), interviewed through Wechat on December 11, 2018.
- h) Qin Xiaojie (秦晓婕): Head of AD activities in the Sun Yat-sen Library of Guangdong Province, interviewed through Wechat on January 29, 2018.

The profile of Chinese audio describers was drawn from the information gathered through a survey, which was taken from the EU-funded project ADLAB PRO.<sup>3</sup> Although the project was circumscribed to Western countries, the questions were also appropriate to illustrate Chinese audio describers' profiles

---

3. See <https://www.adlabpro.eu/>, last accessed in May 2017.

and their experience with AD. As one could have predicted, the questionnaire did not completely fit the Chinese profile and, with the survey creators' consent, had to be adapted. The following are the seven major changes that were applied. First, the original version asked respondents what country they were from, but, since our informants would all be Chinese, we asked from which province instead. Second, rather than maintaining the original question of what their mother tongue was, only two options were finally given: "Standard Chinese" and "Chinese dialects" (for which respondents could specify). Third, if the respondents answered "no" to the question asking if they had ever collaborated with anyone who has sight loss when preparing audio descriptions, it was deemed necessary to add whether they thought cooperating with them would have a positive influence on their work. Fourth, the option "I am a student" was added to the question about the job audio describers had, since in China many of them are still university students. Fifth, due to the lack of official standards or even national guidelines on AD, a question was added to find out the opinion of those currently audio describing in China on the need to have such standards in their country.<sup>4</sup> Sixth, the option "I do not have a specialization" was added to the question aimed at finding out whether respondents always accepted all AD jobs, even if they fell outside their area of specialization. The reason for this is that, to the best of our knowledge, you only find AD applied to movies, so it would be difficult to come across any other field of AD specialization. Finally, the original version of the questionnaire often uses the collocation "write audio descriptions", which was considered inaccurate here as Chinese audio describers usually either write or voice AD scripts, but the profession given is the same in both cases. Therefore, the verb "prepare" in Chinese was preferred in most of the questions.

Before administering the questionnaire, and given the growing need to apply for ethical approval in AVT research (cf. Orero *et al.* 2018), the questionnaire was first submitted to our university's Ethics Committee for approval.

---

4. There is an international standard on AD issued by the International Organisation for Standardisation (TS 20071-21 "Information Technology — User interface component accessibility — Part 21: Guidance on audio description"), but to the best of our knowledge, it is still not a reference in China.

It was first piloted with two audio describers and then distributed with the help of cooperating associations. The survey was administered through Web Survey Creator and was open from July 2017 to December 2018. We obtained valid responses from 53 informants, who stated they were part of Shanghai, Beijing and Guangzhou audio describers' teams. The results were analyzed statistically using IBM SPSS (version 22) and are presented in the results section.

### 3. Audio description in China

This section describes AD in China from two perspectives. First, a brief overview of legislation setting out current media accessibility both within the Chinese and international legal frameworks. Second, a summary of the early stages of AD in Mainland China since the first audio described movie, as well as the state of the art of AD in four major Chinese cities.

#### 3.1. Chinese legislation on media accessibility

A country's legislation reflects its priorities and the importance it attaches to different issues, and China is no exception. Their legislation addressing the rights of citizens with disabilities has been developed in both quantitative and qualitative terms, illustrating China's concern to guarantee the equal rights of all its citizens.

Article 45 of the Chinese Constitution (1982, last amended in 2018) mentions persons with disabilities whose rights to material assistance "from the state and society" are recognized on par with the elderly and the ill. The Constitution is also committed to helping "make arrangements for the work, livelihood and education of the blind, deaf-mutes and other handicapped citizens." Yet, the legal document that has resulted in the most significant changes in China is the aforementioned UNCRPD, which was approved in 2006. Its aim is "to promote, protect and ensure the full and equal enjoyment of all human rights and fundamental freedoms by all persons with disabilities, and to promote respect for their inherent dignity." Article 30 of the UNCRPD serves as a legal framework for AD, as well as for other sensorial accessibility services, since it recognizes the right of persons with disabilities to take part on an equal basis with others in cultural life. It also requires member states

to take appropriate measures to ensure that persons with disabilities enjoy access to:

- a) cultural materials in accessible formats;
- b) television programs, films, theatre and other cultural activities, in accessible formats;
- c) places for cultural performances or services, such as theatres, museums, cinemas, libraries and tourism services, and, as far as possible, monuments and sites of national cultural importance.

China, and subsequently Hong Kong and Macao, signed it in 2007 and ratified it one year later.<sup>5</sup> This ratification brought about several changes in the Chinese legislation, such as the revision of the Law of Protection of Persons with Disabilities (*Zhonghua Renmin Gongheguo Canjiren Baozhangfa* 中华人民共和国残疾人保障法), which had been passed in 1990, because it conflicted with the UNCRPD. Petersen (2008: 620) reminds us that the first version of this law was much more patronizing and clearly framed within the medical model of disability.<sup>6</sup> In the first article of the current version, the objective of the Law of Protection of Persons with Disabilities is to protect the rights and interests of persons with disabilities by ensuring their “equal and full participation in social life and their share of the material and cultural wealth of society.” It covers several areas, one of which is cultural life, which has to be enriched by “offering TV programs in sign language and radio programs specially designed for disabled persons and providing subtitles or narrations for more TV programs and movies.” This is the first mention of AD in a legal document in Chinese history, albeit a somewhat vague reference. To date, both Taiwan and Hong Kong lack legislation that explicitly mentions AD or any aural narrations at all, although it must be stated that in actual practice AD can be found in more fields than on Mainland China, especially in Hong Kong.

---

5. Taiwan has not been given the chance to sign the UNCRPD but, as Rovira-Esteva and Zheng (2017) pointed out, it has drafted its own legislation allowing this territory to be at the level of other developed countries in accessibility matters, such as the Act to Implement the Convention on the Rights of Persons with Disabilities (*Shenxin Zhang'aizhe Quanli Gongyue Shixingfa* 身心障碍者权利公约施行法) in 2014.

6. According to this model, disability is a pathological and permanent issue that exclusively belongs to the disabled person, and that needs to be addressed.

There is national – and rather limited – legislation that defends the provision of sensorial accessibility services; however each province applies them (or not) depending on its socioeconomic possibilities. For example, Shanghai drafted its Measures for the Implementation of the Law of the People's Republic of China on the Protection of Disabled Persons (*Shanghai shi Shishi Zhonghua Renmin Gongheguo Canjiren Baozhangfa Banfa*上海市实施中华人民共和国残疾人保障法办法) in 2013, which stipulates that the cinemas with the necessary means shall offer the so-called “barrier-free movies”. Likewise, the Shanghainese government is committed to offering a wide range of accessible cultural services for free or with special discounts, embodied in the 13th Five-Year Plan Development Plan for the City of Shanghai (*Shanghai shi Canjiren Shiye Shisan Wu Fazhan Guihua*上海市残疾人事业十三五发展规划). It is also committed to setting up a venue in each district where those with sight loss can watch audio described movies. Beijing also drafted its own measures to guarantee the enforcement of the aforementioned law in 2011, but it does not specifically mention “barrier-free movies”. Instead, it sticks to the “narrations” on TV the national law briefly touches on, without giving any further details.

In sum, the Chinese national legislation already incorporates a term that can be related to AD (“narrations”), although it is only conceived of in the domain of TV and its definition proves elusive or vague: many of the AD providers interviewed did not seem to know what this term means exactly. This lack of definition can also be seen in some implementation measures that have been drafted in each administrative region, such as in the case of Beijing. Shanghai has shown more commitment but, surprisingly, it does not offer it on TV and along with the cities at the forefront of providing AD in China, the service is limited to films shown in cinemas. Finally, other provinces such as Guangdong have omitted the term “narrations” and only encourage the progressive inclusion of subtitles and sign language interpreting in TV content.<sup>7</sup> So it can be seen that the legislative context for AD is quite diverse across the country, underlining how far China still has to go.

---

7. “广东省实施《中华人民共和国残疾人保障法》办法(2018修订)” (*Guangdong shen Shishi “Zhonghua Renmin Gongheguo Canjiren Baozhangfa Banfa” 2018 xiuding*, Guangdong's Measures to Implement the Law on the Protection of Persons' with

### 3.2. History and the state of the art of AD in Mainland China

Following on from this review of AD legislation in China, this section presents a brief history of the actual provision of this service around the country and the current state of AD in some cities which have succeeded in offering it on a regular basis. These are not the only cases, but they do constitute a representative sample of different associations or entities that share a common goal: to guarantee one of the rights of Chinese citizens with sight loss as granted them by the Chinese government when it ratified the UNCPRPD, namely, their right to culture and information.

AD officially appeared in Mainland China on 23 April 2009 with Jiang Haiyang's movie *Examination 1977* (*Gaokao* 高考1977), which was screened with live AD at the Shanghai Library (*Shanghai Tushuguan* 上海图书馆) to an audience of 400. The film's AD was even voiced by a famous actor and the event gave birth to the Free-Barrier Movie Workshop (*Wuzhang'ai Dianying Gongzuoshi* 无障碍电影工作室), made possible thanks to the cooperation between the Shanghai Association of Persons with Disabilities (*Shanghai shi Canlian* 上海市残联), the Shanghai Film Critics Society (*Shanghai Dianying Pinlin Xuehui* 上海电影评论学会) and the Shanghai Library. The workshop focused on the production of CDs of audio described movies that were later distributed among the associations for persons with disabilities, the libraries of each district and even donated to other provinces. The workshop did not have its own facilities, and it still does not; instead it relies on other companies allowing them to use their equipment for free.

*Examination 1977* was not the first movie to be audio described, but it can be regarded as the culminating point in the first stage of AD in China, since one of its pioneers in China, Jiang Hongyuan, had devised this accessibility service in 2006. Jiang Hongyuan, who suffers from sight loss himself and used to work in the Chinese film industry from which he is now retired, claims to have come up with the idea from scratch after realizing how interested those with sight loss were in watching movies. His idea was conceived as early as 2002 but the initial reticence by associations hindered the provision of the service. He later managed to gather volunteers – some of whom also suffered

---

Disabilities, amended in 2018), <http://www.csrcare.com/Law/Show?id=223823> (accessed on 4 February 2019).



from sight loss – and started recording AD for movies in CD format. From 2011 onwards, the service spread around China alongside the free-barrier movies being included in the 12th five-year plan (2011-2015) of the General Administration of Press and Publication (*Zhongguo Renmin Gongheguo Xinwen Chubanshu* 中华人民共和国新闻出版总署) as a key project. As of 2012, on the last Thursday of every month a movie is audio described in a live session in one cinema of each district of the city of Shanghai. This is possible thanks to Jiang Hongyuan's monthly AD script and also to the collaboration of professional radio presenters from the 990 News (*990 Xinwen 990新闻*) who volunteer to voice the scripts in the 17 cinemas that offer this service. This monthly activity is funded by the Shanghai Association of Persons with Disabilities, which covers the expenses for the tickets of all the movie-goers. As mentioned earlier, the Chinese audio describer comprises two different figures: the scriptwriter and the voicer. The voicers are all enrolled in a voluntary project that started with only eight volunteers and which now includes more than 300 radio presenters who share the work every month among themselves according to their availability through a Wechat group. Jiang Hongyuan also records movies with AD on CDs, which are then distributed among cultural centers for the elderly. Although the challenges to be tackled are still plentiful, there is one that stands out above the rest: how to deal with film copyright protection. Some AD providers who record CDs without purchasing the film's copyright turn to their own interpretation of the law to justify what they do. They argue that there is no need to buy the rights of any movie that is to be audio described because they extrapolate to films what article 22 of the Copyright Law of the People's Republic of China states:

In the following cases, a work may be used without permission from, and without payment or remuneration to, the copyright owner, provided that the name of the author and the title of the work are mentioned and the other rights enjoyed by the copyright owner in accordance with this Law are not prejudiced:

[...]

(12) transliteration of a published work into braille for publication (People's Republic of China, 2001).

Still in Shanghai, Sound of Light (*Guanying zhi Sheng* 光影之声) is an association led by Han Ying and set up in 2016, and it receives material and financial

assistance from the Shanghai Association of Persons with Disabilities. They produce about 50 audio described movies every year, which are recorded in their facilities and distributed, unlike Jiang Hongyuan's team, through digital means for ecological and copyright reasons. These movies can be accessed at specific facilities, which are all located in Shanghai. The movies are likewise audio described by volunteers, including the same radio presenters that voice the monthly AD live sessions in cinemas. Scriptwriters, who tend to be Sinology or Communication university students, need to sign a copyright protection agreement that prohibits them from posting their scripts on the Internet. After passing a test before being accepted in the association, they are also offered a couple of training sessions and when they start their first project they are always guided and supervised personally by Han Ying, who is also an AD consumer herself.

Although Shanghai is the city in which AD has developed the fastest, Li (2013: 145) states that there were already movies with AD in Beijing as early as 2005, which were shown in rather poorly equipped screening rooms thanks, again, to the help of volunteers (cf. Li 2013: 145). Beijing is also the city where the China Braille Library is located, which started screening films with AD in 2011, the first of which was Han Sanping and Huang Jianxin's *The Founding of a Republic* (建国大业) (cf. Xu 2018). This library is also the setting for the Kangyi Barrier-Free Movies Development Center (Kanyi Wuzhang'ai Dianying Yingshi Fazhan Zhongxin康艺无障碍影视发展中心). This center is the only one selling CDs of audio described movies to the whole country, which retail for around RMB10 each. Yet, their annual production is rather low and the movies are also quite dated because only CDs with purchased copyright are marketed.

Another of the major Chinese cities offering AD is Guangzhou. The Sun Yat-sen Library of Guangdong Province (*Guangdong Shengli Zhongshan Tushuguan*广东省立中山图书馆) has been offering live AD sessions every month since 2007. It also lets users borrow movies that already incorporate AD and are bought from the China Braille Library. Nonetheless, and according to some of our interviewees, users prefer to attend live sessions because the movies screened are newer and more appealing to them. Most of the audio describers are, again, volunteers recruited through announcements in the Library. The Sun Yat-sen Library of Guangdong Province even offers AD

training and assists other AD providers inside and outside their province, such as the Guangdong Library (*Guangdong Tushuguan* 广东图书馆).

Apart from first-tier cities, other places like Wuxi also offer AD. The Wuxi Yangguang Volunteer Association (*Wuxi Xinwuqu Yangguang Zhiyuanzhe Xiehui* 无锡新吴区阳光志愿者协会) uploads audio described movies to Youku and other audio sharing platforms such as Ximalaya FM (喜马拉雅 FM), which provides audiobooks, music, a variety of entertainment programs, news, and other audio contents. In many cases, they upload the AD track and the movie sound track, but not the images. Ximalaya FM is also home to other audio described movies posted by the Shanghai Film Critics Society and is one of the few channels AD users can access from home.

Apart from these examples, and according to Wu and Xie (2015), in recent years the government has supported AD and movie-related initiatives in the provinces of Heilongjiang, Chongqing, Liaoning, Jilin, Hunan, Henan and Ningxia, to name but a few. In other words, there is a short history for providing AD in China, it has been focused on a handful of big cities, but it has recently expanded to other areas.

#### 4. Profiling audio describers: Results of the questionnaires

In order to properly profile Chinese audio describers, they were sent a survey to obtain first-hand data that would complement the historical and legislative dimensions presented so far.

This questionnaire had four sections: first, demographic information; second, details about the informants' activity as audio describers; third, information about the status of AD and their professional circle and, finally, information about their educational background and training specific to AD. The original version of the questionnaire also included a fifth section focusing on the competences and skills of audio describers, the results of which were finally discarded for this paper, since the objective was to have a general picture of those audio describing rather than details of their day-to-day activity.

Section one of the questionnaire focused on the demographic profile of the respondents. Most of the 53 participants in the survey prepared AD in Shanghai, although some of them also audio described in Beijing (12 respondents), and Guangzhou (five respondents). Yet, their place of origin is more

varied: although half of them are from Shanghai (52.8%), many come from other provinces, such as Guangdong (11.3%), Jilin (5.7%), Anhui (5.7%), Hebei (3.8%), Heilongjiang (3.8%), the municipality of Beijing (3.8%), Inner Mongolia (1.9%), Shandong (1.9%), Xinjiang (1.9%), Henan (1.9%), Liaoning (1.9%), Hubei (1.8%) and Zhejiang (1.9%). Most of the audio describers were women (75.5%), almost all the respondents were between 20 and 50 years old (96.2%) and almost half between 31 and 40 years old. More than 80% of the audio describers stated Standard Chinese was their mother tongue, 20% specified other dialects, but almost all of them prepared AD in Standard Chinese (98.1%). As for their educational background, all the informants had at least a bachelor's degree, except two: one had attended a vocational school while the other had only completed secondary education. Allowing for one exception, the informants stated they did not suffer from sight loss (98.1%).

Section two of the questionnaire included a battery of questions regarding the informants' activity as audio describers. With the exception of two, who stated they had been audio describing for more than ten years, 80% of the audio describers had been offering this accessibility service for five years at most, with 34% of them having done so for less than a year. The survey also confirmed that the vast majority audio describing (almost 71.7%) were volunteers who would not charge any fee for their services. Yet, it cannot be stated that all audio describers in China do it on a voluntary basis since 17% of the respondents admitted to being paid for their work. The same percentage stated AD was a semi-professional job for them and, instead of money, they received a token payment or payment in kind. For this question choosing more than one answer was permitted.

64.2% of the respondents admitted to not having had any AD-related training, while 35.8% had been taught how to audio describe. Half of those who had been trained had attended training lessons conducted by a company or an association. Unfortunately, out of all the audio describers who received training, as many as 77.6% had not obtained a certificate and 95.9% of all surveyed acknowledged that they had never been required to present any form of certificate to work as audio describers.

When asked about the fields in which they had received training (a question which permitted multiple answers), it is a cause for concern that almost 40% answered not having received any training at all, as shown in figure 1.

Despite the fact that almost all the respondents (94.3%) admitted the product they audio described was mostly films, those cases where they had received some training were courses which did not specialize in this particular field: 24.5%, as figure 1 shows.

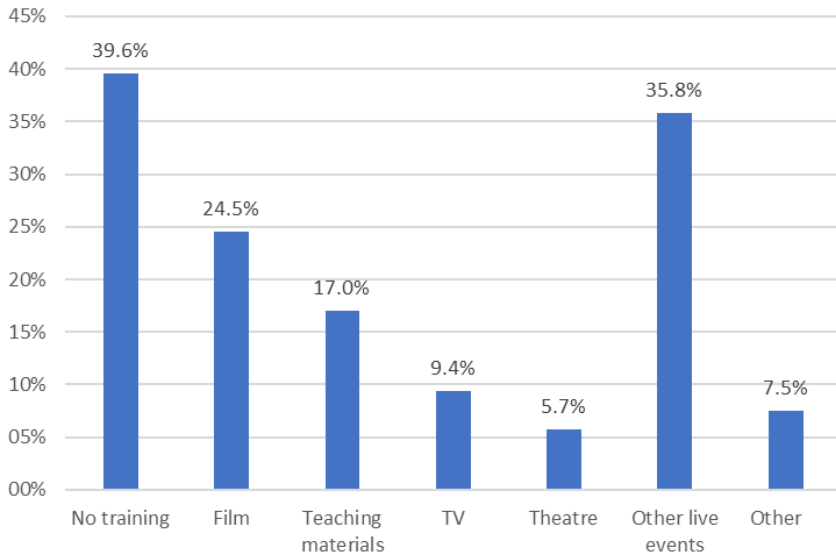


Figure 1. Fields in which audio describers have been trained

Another relevant conclusion is that audio describers in China do not have wide experience in audio describing. Taking into account how much material the respondents had produced in their career as audio describers, and that many of them were volunteers that had been preparing AD for a relatively short period of time, it comes as no surprise that 62.3% of them had audio described for less than 50 hours (figure 2).

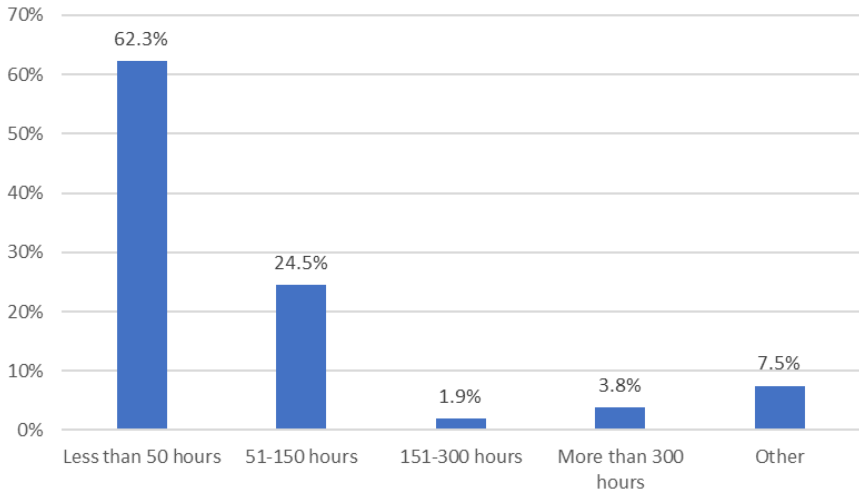


Figure 2. Audio describers' experience in hours

When asked about the specific tasks they performed, one can conclude that Chinese audio describers are assigned different tasks, voicing the AD scripts (67.9%) written by the scriptwriters (41.5%) being the most popular one in our sample. More than a quarter of those surveyed (34%) applied their voice talents to help record AD; 17% mixed the AD with the original soundtrack; 11.3% supervised the quality of the product and 3.8% were in charge of other AD-related tasks.

As for their working habits, figure 3 shows that there is no clear pattern about whether they work alone or within a team, although the two options of always doing it in a specific way ranked lowest.

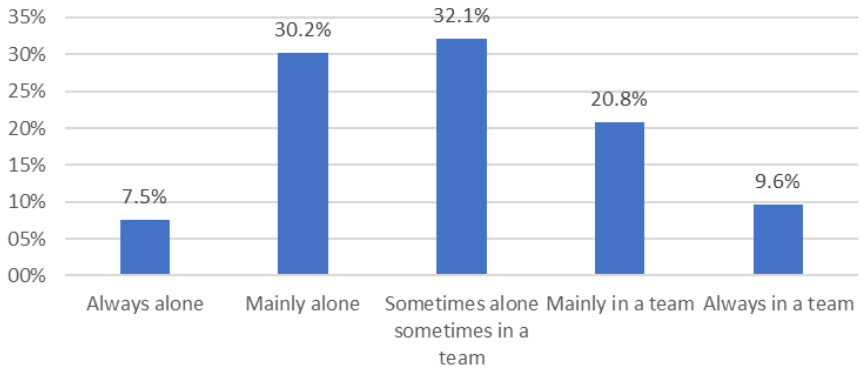


Figure 3. Frequency of collaborative work

Speaking of collaboration, almost half of the respondents either always or often cooperated with persons with sight loss during the creation of AD (fig. 4).

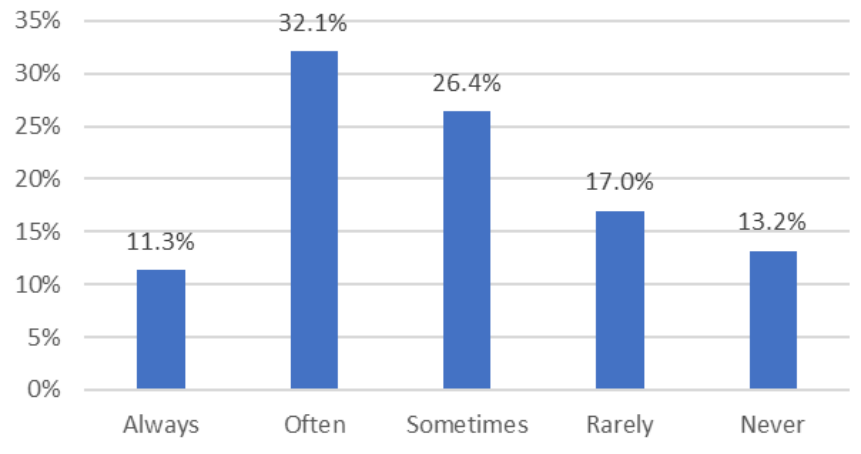


Figure 4. Frequency of collaboration with persons with sight loss

When asked about whether they thought they could benefit from working with persons with sight loss if they had never done so, 69.8% said yes, while 11.3% did not agree. 18.9% did not answer the question, probably because they did not have – or had little – experience. Thus, it can be seen that more than half of the respondents who have never worked with a person with sight loss when preparing an AD thought it would be helpful to do so. This is a very positive fact because it shows that audio describers are aware of the importance of working with end users, even if they have never done so before.

Section three of the questionnaire evaluated the status of AD and the professional circle. Almost all the informants (94.3%) had previous working experience, many of them being presenters (42.0%), teachers (18.0%), journalists (14.0%), radio/TV commentators (4.0%), actors (4.0%), TV producers (4.0%), writers (2.0%) and others (38.0%). It is worth highlighting that nobody had ever worked as a translator before, let alone as an audio-visual translator, which is the field where Western audio describers are trained in. This finding is not surprising taking into account that media accessibility is not a university subject in China yet, not even in Translation Studies. Only 15.1% of the respondents worked in the AD field full-time, which is in line with the percentage of respondents working professionally, i.e. making a living, in the field (17%).

Those participating in this study were also asked about their gateway into AD and more than half of them got to know about it thanks to an acquaintance who was already working in the field (fig. 5). This result makes sense taking into account that no specialized courses can be found at university level and those that exist are exclusively available to those who are already committed to offering this accessibility service. Even though AD has already appeared on the news and there are events organized from time to time to recruit volunteers, it is understandable that the most common way to get to know about this service is through somebody who is already involved in it. Also, one's CV is not what matters the most, and in many cases it is not even necessary to present it because it is generally assumed that the candidate has no previous experience in the field. It also needs to be highlighted that if audio describers keep being recruited through word of mouth, this could result in the perpetuation of AD being in the hands of volunteers, and not becoming a professional job profile.



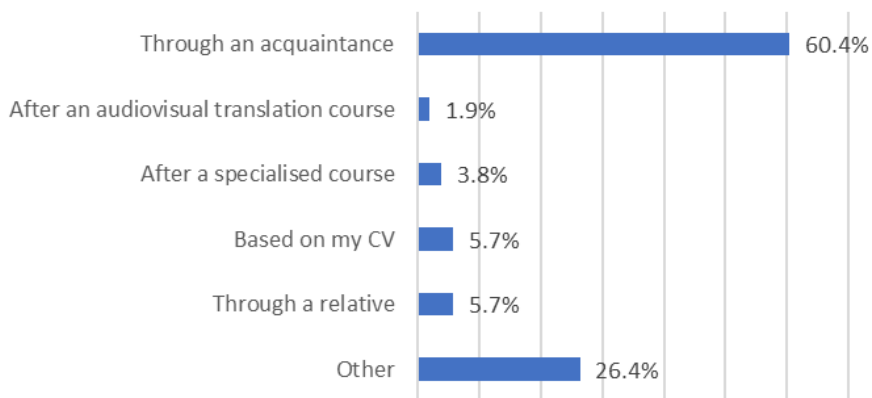


Figure 5. Gateway to AD

Three quarters of audio describers claimed to often (30.2%) or sometimes (43.4%) ask other audio describers their opinion on how to overcome certain AD issues they need to tackle. No respondent stated that they had never asked other audio describers questions. As for reasonable deadlines to submit their work, 35.8% of the informants had always had enough time to finish the AD; 39.6% often had enough time; 18.9% sometimes had a deadline they felt comfortable with to satisfactorily audio describe, while only 5.7% of the participants rarely had sufficient time to finish the task adequately. This is not surprising as most work is on a voluntary basis.

Only 30.2% of those surveyed knew about existing AD guidelines, whereas 69.8% were completely unaware of it. From another angle, 83% thought guidelines were important; 9.4% did not think so and 7.5% thought that they were important to a certain extent. Likewise, we wanted to know if there was any link between knowing about guidelines and the importance attached to them. We realized that all respondents who stated they knew about guidelines (16 out of 53) considered them to be important. The association was evaluated and was found to be statistically significant at the alpha level of 0.1 but not at the 0.05 level,  $\chi^2(2, N = 53) = 4.68, p < .05$ .

When it comes to the audio describers' opinion on AD, and more precisely on whether it is an art or a craft, figure 6 demonstrates that opinions are diverse, which does not allow us to draw any clear conclusions.

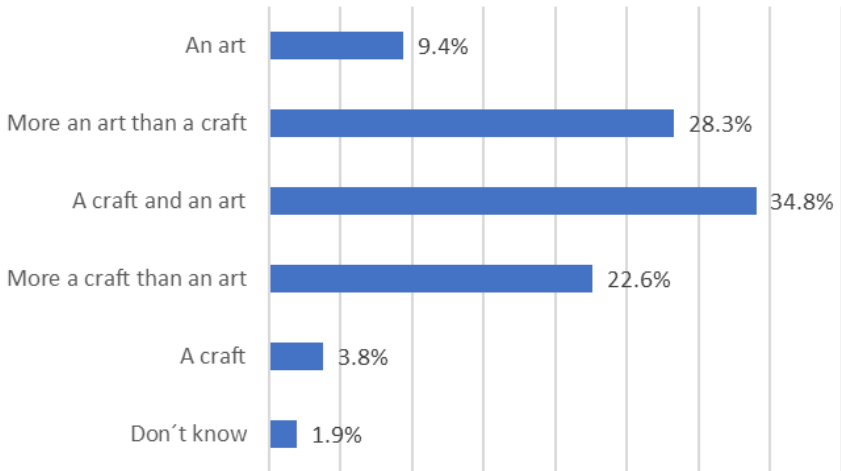


Figure 6. Notion of AD

The respondents' view on some statements related to AD is presented in figure 7, for which they had to score on a one to five scale. On the one hand, it can be seen that the statement on which informants agree the most is the one that underlines the social impact of what they do. On the other hand, the statement that they disagree on the most is the one related to AD being a well-paid job. This makes sense taking into account that, as we have seen, in most cases financial compensation is non-existent. Also, and as expected, AD is not a well-known service in general, and this is probably why it is not considered a prestigious job.

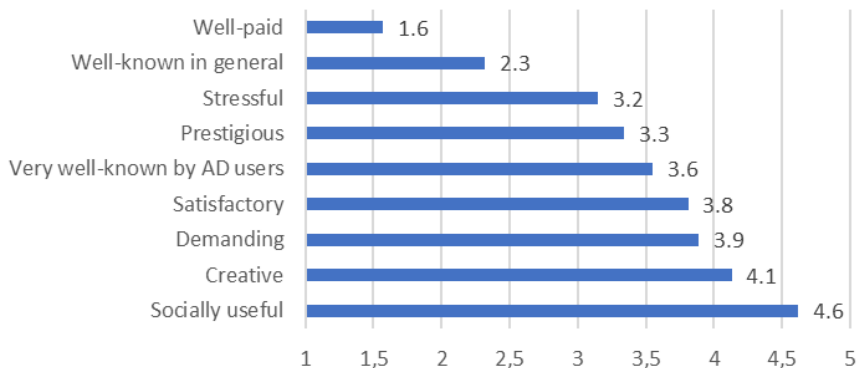


Figure 7. Perception of the qualities of being an audio describer

Section three ends by asking what figure an audio describer most resembled. As expected, and since many of our informants were radio commentators themselves, the most popular option was “presenter or commentator” (54.7%). It is not surprising that, unlike what happens in the West, where they see audio describers as audiovisual translators,<sup>8</sup> only 15.1% saw some kind of association between what audio-visual translators and audio describers do. This is probably due to the fact that China still does not include media accessibility in the Translation Studies curricula. According to our informants, other figures that had some points in common with audio describers were scriptwriters (18.9%), actors (7.5%) and writers (3.8%). Respondents could choose as many answers as they liked.

Section four focused on respondents’ educational background and AD training. It starts by asking what field of knowledge they come from, which proved to be rather diverse. Figure 8 shows that more than 50% of the respondents had a Language/Linguistics or Journalism/Media Studies background. Only one informant had studied Translation.

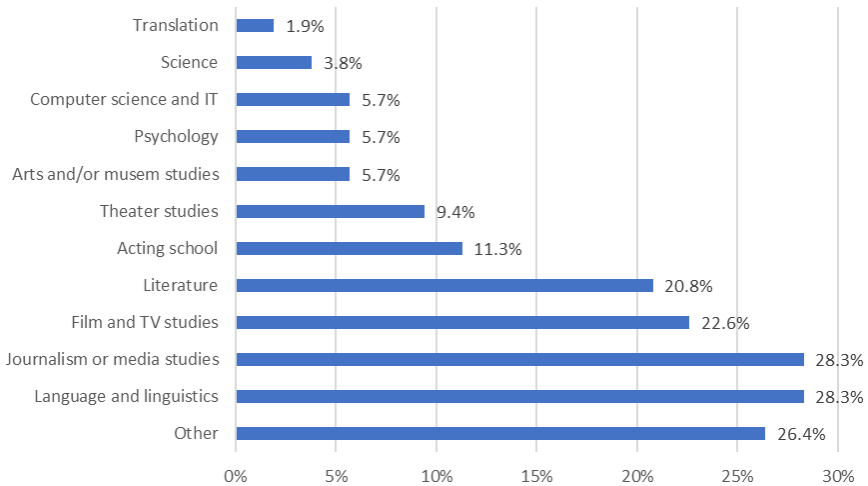


Figure 8. Audio describers' educational background

Since training is not the main gateway to AD, acquiring experience in the field is regarded as the main means by which audio describers have to continue to improve their skills and competences (84.9%); followed by attending conferences and workshops or analyzing existing ADs focusing on the solutions adopted by colleagues (both with 54.7%); studying existing material such as guidelines, academic articles, books on AD, etc. (39.6%); doing research by gathering information on the product or by discussing with film directors or producers is also an option (34%); and receiving in-house training (30.2%), while only 9.4% admitted not considering how to improve their skills at the moment.

## 5. Conclusions and proposals for the future

This article has shown that AD in Mainland China is still in its infancy, especially when compared to some countries in the West. Yet, cities such as Beijing, Shanghai and Guangzhou have launched some AD-related initiatives, all of which are related to films. This clearly manifests their interest in guaranteeing persons with sight loss access to information and culture and some

of these initiatives have even been shared with other less developed regions in the country.

The situation is similar from an academic perspective: AD as an object of study is almost non-existent in China to date, with the exception of a handful of Chinese scholars who have elaborated some descriptive studies. Hong Kong and Taiwan must be considered separately because empirical research has already begun in these two regions, although the researchers doing so are extremely scarce. Of the many challenges that AD must face in China, and as Feng (2018) had already pointed out, copyright is the one that cries out for attention the most and the one which all AD providers coincide in mentioning and complaining about. The reason for this is that the current situation does not allow AD providers to use new films, unless they purchase the film copyright. The alternative involves audio describing them live, which ends up being the most widespread practice.

Audio describers are crucial to providing this accessibility service, but China lacks unified training and standards that ensure the quality of their work. Nevertheless, cities such as Guangzhou have already consulted foreign guidelines and AD books and have shown interest in learning how AD issues have been tackled in the West. It can be seen that, according to the sample, an overwhelming majority of those audio describing are volunteers, aged 20-50, and most of them have a university education background, although not related to Translation. Their professional work experience is also diverse: most of them have only been audio describing for a few years and always in Standard Chinese. They do not usually receive training on how to audio describe and almost all of them audio describe the same product: films.

During our research we have identified six issues that could be improved and would contribute to ensuring AD a long life in China. First, the Chinese government should define and require the presence of media accessibility in more fields and even quantify it whenever possible. Wu and Xie (2015) also consider the national law to be inadequate and lacking in clarity. They also believe that one law mentioning “narrations” is far from enough and that legislation should also specify who is responsible for the provision of this service and how it is going to be made available.

Second, the copyright issue should be addressed through legislation so that persons with sight loss can have access to newer films without having

to attend live sessions. In addition, for those unable to leave their homes, recorded CDs that can be borrowed from associations are a good way to give them more independence.

Third, as is already happening in Hong Kong thanks to the courses taught by Dr. Leung, Chinese Translation faculties should start including media accessibility in their Audiovisual Translation courses. This would raise social awareness and would prepare future audio describers better, since they would have a more solid basis.

Fourth, if AD were considered a business, this would ensure continuity and provide those who have been trained with job prospects. An example can be found in Hong Kong, where Dr. Leung has implemented an AD business model and makes her customers pay for her services. According to her, this helps to create a market for professional audio describers and, therefore, ensure that there are professionals that offer this accessibility service.

Fifth, a Chinese official standard on how to create AD should be drafted. It should be based on empirical research that caters to users' needs and preferences. This would facilitate training sessions enormously and ensure homogeneity across the country. Leung's (2018) proposal could be a starting point but would also need to be tested in Mainland China.

Finally, since there are many different AD-related initiatives in Mainland China, Taiwan and Hong Kong, establishing some official channels of communication would also be advisable. A national conference on Chinese AD could be organized on a regular basis so that all stakeholders involved can exchange their views on the present situation and work together on a better future. All these recommendations should be added to those made by Wu and Xie (2015), who found that their informants thought the government should be the body responsible for extending the service in the country. These researchers also suggested that the Chinese government should invest more money in the service, offer more professional training and develop more AD-related technology.

While this study clearly spells out the situation, it is not without its limitations. The size of our sample is not big enough to draw conclusions about the whole of Mainland China. It is also not a random sample: Shanghai audio describers have greater presence in the study because this is the city where the researchers are based and where they normally conduct their research;

however there are some cities offering AD that have not been included. The proportion of AD voicers is far from equal to that of AD scriptwriters in the sample, which obviously has an impact on the results. Nevertheless, it is hoped that this first attempt to investigate who is currently audio describing in Mainland China will pave the way for further studies which contribute to both the creation of a new academic field in the country and an improved and more professional service. It is also hoped that our findings will be useful to better serve those in China with sight loss, raise social awareness of the needs of this collective, and train audio describers who can ensure a quality service based on academic research.

## References

- CHMIEL, Agnieszka & Iwona Mazur. (2012) "AD Reception Research: Some Methodological Considerations." In: Perego, Elisa (ed.) 2012. *Emerging Topics in Translation: Audio Description*. Trieste: EUT, pp. 57-74.
- DI GIOVANNI, Elena. (2018) "Audio Description for Live Performances and Audience Participation." *Jostrans: the Journal of Specialised Translation* 29, pp. 189-211.
- FENG, Jiyuan. (2018) "Koushu Yingxiang de Banquan Guizhi Tanjiu." [Study on the copyright of AD]. *Henan Keji Zhishi Chanquan* 3, pp. 36-38.
- FRESNO, Nazaret. (2014) *La (re)construcción de los personajes filmicos en la audiodescripción Efectos de la cantidad de información y de su segmentación en el recuerdo de los receptores*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. PhD thesis.
- FRYER, Louise. (2016) *An Introduction to Audio Description*. London: Routledge.
- GAMBIER, Yves. (2003) "Introduction." *The Translator* 9:2, pp. 171-189.
- GAMBIER, Yves & Haina Jin. (2018) "Audiovisual Translation in China: A Dialogue between Yves Gambier and Haina Jin." *Journal of Audiovisual Translation* 1:1, pp. 26-39.
- HERNÁNDEZ-BARTOLOMÉ, Gustavo & Ana Isabel Mendiluce-Cabrera. (2009) "How Can Images Be Translated? Audio Description, a Challenging Audiovisual and Social Gap-filler." *Hermeneus, Revista de Traducción e Interpretación* 11, pp. 1-17.
- JANKOWSKA, Anna. (2015) *Translating Audio Description Scripts: Translation as a New Strategy of Creating Audio Description*. Bern: Peter Lang.

- LEUNG, Dawning. (2018) *Audio description of audiovisual programmes for the visually impaired in Hong Kong*. London: University College London. PhD thesis.
- LEUNG, Dawning. (2015) "Audio Description in Hong Kong." In: Baños, Rocío & Jorge Díaz-Cintas (eds.) 2015. *Audiovisual Translation in a Global Context*. London: Palgrave Macmillan, pp. 266-281.
- LI, Dongxiao. (2013) *Tingjian, Kanjian: Yingshi Meiti de Wuzhang'ai Chuanbo Yanjiu* [Hear and See: Audio-Visual Media for All]. Hangzhou: Zhejiang Daxue Chubanshe.
- LI, Dongxiao & Xianghui Pan. (2013) "Huishenghuise: Zhongguo Wuzhang'ai Dianying de Fazhan Xianzhuang ji Zhanwang." [Vivid and realistic: Development and prospects of Chinese barrier-free movies]. *Zhejiang Xuekan* 4, pp. 188-198.
- LI, Dongxiao & Peter O. Looms. (2016) "Television Accessibility in China." In: Biswas, Pradipta; Carlos Duarte; Patrick Langdon & Luis Almeida (eds.) 2016. *A Multimodel End 2 End Approach to Access*. Cham: Springer, pp. 261-273.
- MATAMALA, Anna; María Machuca & Antonio Ríos. (2018) "More than Words. Voice in Audio Description." Paper presented at Languages and the Media Conference (October 2018), Berlin, Germany. Electronic version: <<https://ddd.uab.cat/record/196126>>
- ORERO, Pilar; Stephen Doherty; Jan-Louis Kruger; Anna Matamala; Jan Pedersen; Pablo Romero-Fresco; Sara Rovira-Esteva; Olga Soler-Vilageliu & Agnieszka Szarkowska. (2018) "Conducting Experimental Research in Audiovisual Translation (AVT): A Position Paper." *Jostrans: the Journal of Specialised Translation* 30, pp. 105-126.
- PENG, Xiaoxia; Shige Song; Sheena Sullivan; Jingjun Qiu & Wei Wang. (2010) "Ageing, the Urban-Rural Gap and Disability Trends: 19 Years of Experience in China - 1987 to 2006." *PLoS ONE* 5:8, pp. e12129.
- PETERSEN, Carole J. (2008) "China's Ratification of the Convention on the Rights on Persons with Disabilities: The Implications for Hong Kong." *Hong Kong Law Journal* 38, pp. 611-643.
- QIU, Zhuoying. (1998) "Disability Statistics in the People's Republic of China." *Asia & Pacific Journal on Disability* 3.
- REVIERS, Nina. (2016) "Audio description services in Europe: an update." *The Journal of Specialised Translation* 26, pp. 232-247.



- SNYDER, Joel. (2014) *The Visual Made Verbal: A Comprehensive Training Manual and Guide to the History and Applications of Audio Description*. Arlington: American Council of the Blind. Abingdon: Routledge.
- VARIOUS AUTHORS (United Nations). (2006) *Convention on the Rights of Persons with Disabilities*. Electronic version: <<http://www.un.org/disabilities/documents/convention/convoptprot-e.pdf>>
- VARIOUS AUTHORS (China Disabled Persons' Federation). (2007) *2006 Nian Di-Er Ci Quanguo Canjiren Chouyang Diaocha Zhuyao Shuju Gongbao* [Report on the results of the second national sample survey on persons with disabilities]. Electronic version: <[http://www.cdpf.org.cn/sjzx/cjrgk/200711/t20071121\\_387540\\_1.shtml](http://www.cdpf.org.cn/sjzx/cjrgk/200711/t20071121_387540_1.shtml)>
- VARIOUS AUTHORS (China Disabled Persons' Federation). (2016) *Law on the Protection of Persons' with Disabilities*. Electronic version: <[http://www.cdpf.org.cn/english/Resources/lawsregulations/201603/t20160303\\_542879.shtml](http://www.cdpf.org.cn/english/Resources/lawsregulations/201603/t20160303_542879.shtml)>
- VARIOUS AUTHORS (People's Republic of China) (n.d.). *Copyright Law of the People's Republic of China*. Electronic version: <<https://www.wipo.int/edocs/lexdocs/laws/en/cn/cn001en.pdf>>
- VARIOUS AUTHORS (The National People's Congress of the People's Republic of China) (n.d.) *Beijing shi shishi "Zhonghua Renmin Gongheguo Canjiren Baozhangfa" banfa* [Beijing's implementation of the Law on the Protection of Persons with Disabilities]. Electronic version: <[http://www.npc.gov.cn/npc/zfjc/cjrbz/fzjc/2012-07/26/content\\_1731040.htm](http://www.npc.gov.cn/npc/zfjc/cjrbz/fzjc/2012-07/26/content_1731040.htm)>
- XU, Jing. (2018) *Zhongguo Mangwen Tushuguan Koushu Yingxiangguan Bangzhu Shizhang Renshi "Ting" Dianying* [The AD screening room of the China Braille Library helps people "listen" to movies]. Electronic version: <<https://wemedia.ifeng.com/56470848/wemedia.shtml>>
- WALCZAK, Agnieszka. (2017) "Audio Description on Smartphones: Making Cinema Accessible for Visually Impaired Audiences." *Universal Access in the Information Society* 17:4, pp. 833-840.
- WU, Zongyi & Zhenzhen Xie. (2015) "Zhongguo Shizhang Koushu Yingxiang Fuwu de Fazhan Xianzhuang yu Dalu Tuiguang" [The development and the promotion of audio description in Mainland China]. *Xinwen Yanjiu Shikan* 6:10, pp. 20-22.
- YEUNG, Jessica. (2007) "Audio Description in the Chinese World." In: Díaz-Cintas, Jorge; Pilar Orero & Aline Remael (eds.) 2007. *Media for All: Subtitling*

*for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*. Amsterdam: Rodopi, pp. 231-244.

## BIONOTES / BIONOTAS

IRENE TOR-CARROGGIO es doctoranda en el marco del Programa de Doctorado en Traducción y Estudios Interculturales de la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB), donde también ejerce como profesora de chino. Su investigación doctoral se centra en el estudio de la audiodescripción en China. Anteriormente estudió el Grado en Traducción e Interpretación de la UAB y el Máster en Negocios Internacionales de la Universidad de Economía y Finanzas de Shanghai. Forma parte del grupo de investigación TransMedia Catalonia (2017SGR113) y, en el seno de este, participa en el proyecto europeo EasyTV (<http://easytvproject.eu>), cuyo objetivo es facilitar el acceso de los europeos con diversidad funcional a medios y contenidos convergentes. Sus intereses investigadores se centran en la accesibilidad a los medios, la literatura china y la traducción del chino al español/catalán.

IRENE TOR-CARROGGIO is a Ph.D student in Translation and Intercultural Studies at the Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), where she also teaches Chinese. Her doctoral research focuses on the study of audio description in Mainland China. She holds a B.A. in Translation and Interpreting from UAB and an M.A. in International Business from Shanghai University of Finance and Economics. She is also a member of the research group TransMedia Catalonia (2017SGR113). She is part of the EU-funded project EasyTV, <http://easytvproject.eu>, which aims at fostering wider availability of accessible media. Her research interests include media accessibility, Chinese literature and Chinese-Spanish/Catalan translation.

HELENA CASAS-TOST es Doctora en Traducción y Estudios Interculturales por la Universidad Autónoma de Barcelona. Es profesora de chino y de traducción audiovisual chino-español en el Departamento de Traducción e Interpretación y de Estudios del Asia Oriental de la misma universidad desde 2003. Es miembro del grupo de investigación TransMedia Catalonia (2017SGR113). Sus intereses investigadores se centran en la traducción audiovisual, la accesibilidad

a los medios y la didáctica del chino como lengua extranjera. Ha publicado diversos artículos sobre la traducción del chino al español y al catalán, sobre lingüística china y sobre la didáctica del chino como lengua extranjera.

HELENA CASAS-TOST holds a Ph.D. in Translation and Intercultural Studies. She lectures in Mandarin Chinese and Chinese-Spanish Audiovisual Translation for the Department of Translation and Interpreting and East Asian Studies at the Autonomous University of Barcelona since 2003. She is a member of the research group TransMedia Catalonia (2017SGR113). Her research interests include audiovisual translation, media accessibility and teaching Chinese as a foreign language. She has published a number of papers on translation from Chinese to Spanish and Catalan, Chinese linguistics, and teaching Chinese as a foreign language.

Recibido / Received: 31/05/2019  
Aceptado / Accepted: 29/09/2019

Para enlazar con este artículo / To link to this article:  
<https://doi.org/10.6035/MonTI.2020.12.04>

Para citar este artículo / To cite this article:

Bosch-Baliarda, Marta; Olga Soler-Vilageliu & Pilar Orero. (2020) "Sign language interpreting on TV: a reception study of visual screen exploration in deaf signing users." In: Richart-Marsset, Mabel & Francesca Calamita (eds.) 2020. *Traducción y Accesibilidad en los medios de comunicación: de la teoría a la práctica* / Translation and Media Accessibility: from Theory to Practice. *MonTI* 12, pp. 108-143.

## SIGN LANGUAGE INTERPRETING ON TV: A RECEPTION STUDY OF VISUAL SCREEN EXPLORATION IN DEAF SIGNING USERS<sup>1</sup>

MARTA BOSCH-BALIARDA<sup>2</sup>

Marta.Bosc@uab.cat  
Universitat Autònoma de Barcelona

OLGA SOLER-VILAGELIU

Olga.Soler@uab.cat  
Universitat Autònoma de Barcelona

PILAR ORERO

Pilar.Orero@uab.cat  
Universitat Autònoma de Barcelona

- 
1. Acknowledgments: We gratefully acknowledge: Vanessa Beroy, Noelia Hernández and Silvia Pujol for the translation and adaptation of the signed versions; RTVE, the Spanish Radio and Television Corporation, and WEBVISUAL TV for video production; Juan Pedro López-Velasco and Carlos Alberto Martín-Edo for video post-production and developing the technical implementation and delivery system for the questionnaire; Idoia Vallverdú-Segura for the graphic design of figures 1 - 4 and 7; FESOCA, the National Association of the Deaf in Catalonia, and CNLSE, the Centre for Language Normalization of Spanish Sign Language, for their collaboration and support.
  2. All authors are TransMedia Catalonia members (2017SGR113, 2017). This research has been conducted in the Department of Translation and Interpretation in the Autonomous University of Barcelona (UAB) within the PhD program in Translation and Intercultural Studies. This research has been partially funded by the H2020 projects ImAc grant no. 761974 and EasyTV grant no. 761999.



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional.

## Abstract

We studied how sign language users responded to a screen composition including a larger screen for the content and a smaller screen for the sign language interpreter. 32 deaf users participated in this experiment, watching four similar clips with four different screen compositions. We registered the pattern of screen exploration with Eye Tracker, and we assessed content recall with two questionnaires. Our results show that sign language users mainly look at the sign language interpreter screen. Participants tend to look more often and for longer time at the SLI side closer to the main screen. Results are interpreted in terms of perceptual strategies developed by Sign Language users.

**Keywords:** Sign language interpreting; Accessibility for the deaf; Access in HBBTV; Service quality; Eye-tracking.

## Resum

Hem estudiat com els usuaris de llengua de signes (LS) exploren una composició de pantalla formada per una pantalla gran per al contingut i una de petita per a l'ILS. 32 usuaris sords han vist quatre clips similars amb quatre composicions de pantalla diferents. Hem registrat l'exploració de pantalla amb Eye Tracker i avaluat el record amb dos qüestionaris. Els resultats mostren que els usuaris miren principalment la pantalla de l'ILS i tendeixen a mirar més sovint i més estona el costat de l'ILS més proper a la pantalla principal. Els resultats s'interpreten en termes d'estratègies perceptives desenvolupades pels usuaris de LS.

**Keywords:** Interpretació en llengua de signes; Accessibilitat per a sords; Accessibilitat en la televisió connectada; Qualitat dels serveis; Moviments oculars.

## 1. Towards the accessibility of sign language in media platforms

Sign language interpretation (SLI) made its appearance on TV around 1950 (Ladd 2007) and is thus considered one of three mature TV accessibility services along with subtitling and audio description (European Commission 2010; European Parliament 2010; European Parliament 2015; Looms 2009). There are also some newer, hybrid accessibility services, such as audio subtitling, and easy to read subtitles or audio description, often offered with personalisation options (Bernabé & Orero forthcoming). Some more recent accessibility services to arise include clean audio and the numerous possibilities offered through personalisation options (Mas & Orero 2018). Technology

and end user lobbying are the two forces behind the development and mainstreaming of accessibility services.

The latest technological advances have contributed to an increase in informative, social and cultural content, transmitted through various media platforms. The new TV formats (Digital TV —DTV— and more recently Hybrid-Broadcast-Broadband —HbbTV or Smart TV) are mixed formats that combine TV broadcasting with Internet broadband access. These more recent formats allow the customisation of content and in particular, open up new possibilities to deploy personalised, synchronised access services, which are crucial to grant accessibility to information broadcasting (Martín, Orero, Menéndez & Cisneros 2015). Validating the optimal parameters for any personalised access service implementation is key to ensure best practice in future commercial use and to provide guidance to broadcasters deploying the services. However, as for SLI it is still unclear which formal parameters are to be implemented to fully explore the possibilities of its customization, that grant quality sign language access services and equal rights in media accessibility for sign language users.

The provision of accessible audiovisual media services in Europe is covered by the European Audiovisual Media Services Directive. Article 46 of the directive states that access to audiovisual media forms part of the “right of persons with a disability and of the elderly to participate and be integrated in the social and cultural life of the Union” and specifies that “the means to achieve accessibility should include, but need not be limited to, sign language, subtitling [and] audio-description.” Also according to article 7 of the Audio Visual Media Standard Definition (AVMSD), “Member States shall encourage media service providers under their jurisdiction to ensure that their services are gradually made accessible to people with a visual or hearing disability.” It is then up to each member state to gradually make appropriate services available, with a view to reaching targets of 100% for subtitling of public-service broadcasting, and 10% for both audio description and sign language.

### *1.1. Sign language interpreting on television*

Stakeholders have devoted many efforts towards attaining information access (Orero et al. 2014). Deaf and hard-of-hearing people are active advocates of

their language and cultural rights. Pursuing this goal and promoting development and improvement of services to access audio-visual content —namely, subtitling and sign language services. Traditionally, broadcasters preferred subtitling over sign language, arguing that it was more cost effective and that it allowed them to reach the entire target group of deaf and hearing-impaired persons (Grbić 2002 as cited in Kurz & Mikulasek 2004: 83). However, sign language communities strove (and are still striving) for their language rights; to grant full accessibility and the provision of access to media in sign language too. In Europe, a present example of this long advocating tradition can be found in the ongoing European Disability Strategy Survey organised by the European Union of the Deaf to gather information from different deaf associations within the EU (EUD 2019). The survey tackles specific questions on the provision of sign language in public websites, public TV channels and TV programmes. The goal is to create a document for the European Commission detailing the real implementation of the strategy for deaf people as is actually experienced by deaf communities across the EU.

There are different ways to include sign language in TV programmes: sign-presented programmes, or programmes showing deaf sign language users as presenters, contributors or characters; and sign-interpreted or sign-translated broadcasts, as two ways to make the content of speech or other sounds in the programmes available to sign language users (National Disability Authority 2014). Traditionally, media sign interpreters have been native and non-native hearing professionals, however deaf translators/interpreters have been provisioned too, providing a better cultural match with the target audience (Allshop & Kyle 2008; De Meulder & Heyerick 2013; Duncan 1997; Stone 2007; Stone & West 2012). Most broadcasters provide access through sign language interpreting services on screen (CNLSE 2015: 15; NDCS, 2005: 5). Even though SLI made its first appearance on TV nearly 70 years ago, it is still an underdeveloped and under-researched access service.

The report from the European Broadcasting Union (EBU, 2016) and the report from the European Regulators Group for Audiovisual Media Services (ERGA, 2016) point towards the need to improve the current standard of the service. On average, public broadcasters deliver sign language in 4% of programmes, mostly daily news (EBU 2016: 40-41). When an accessibility service has a limited number of broadcast hours, as is the case with sign

language services, it is important to prioritise the genre of the programme since it has social implications and secures the full participation of citizens in society and the fulfilment of equal rights (Geerts, Cesar & Bulterman 2008; Mäkipää & Hämesalo 1993: 9; NDCS 2005; Seleskovitch 1997: 562; Steiner 1998). The Council of Europe recommends that “information on daily politics, state developments and news should be made available to sign language users. This should be secured by in-vision sign language interpreters and subtitling in television; and/or by creating broadcasting formats/media (on TV or the Internet) made by sign language users in sign language(s)” (Krausneker 2008: 35).

Furthermore, not all broadcasters observe the compliance norms determined by the governments. Public broadcasters are obliged to offer their services to all citizens yet SLI is still not a mainstreamed accessibility service for broadcasters when compared to subtitling (Kurz & Mikulasek 2004). For example, in Spain the General Law on Audio-visual Communication (Spanish Parliament 2010) determines that Spanish public TV broadcasters must offer at least 10 hours/week of sign language, and commercial broadcasters must offer at least 2 hours/week. Although the number of hours, and number of broadcasters offering sign language access services has grown since the law was passed, the minimum of sign language broadcast hours have not yet been reached (CNLSE 2015; CNLSE 2017: 6; Utray & Gil Sabroso 2014). Therefore, the targets concerning the quantity of SLI access services on TV have not yet been met, but more crucially the quality of accessible content in sign language in terms of on-screen representation has not been met either.

### *1.2. Sign language interpreter on-screen format*

In addition to the limited broadcast time and variety of TV genres offered in sign language, best practise guidance based on test results for this access service is also limited. Although some guidelines for broadcasters are available, (CNLSE 2017; Independent Television Commission 2010; National Disability Authority 2014; Ofcom 2007) they are somewhat tentative and sometimes created from parallel issues that have been recognised for other content access services rather than research on sign language on TV (National Disability Authority 2014). Nonetheless, the service user perspective on quality criteria



has gradually been introduced with results coming from both focus groups and surveys with deaf audiences (Bosch-Baliarda, Orero & Soler-Vilageliu forthcoming; DTV4ALL 2008; Gil Sabroso & Utray 2016; HBB4ALL 2017; Kyle 2007; Steiner 1998; Xiao & Li 2013). In this respect, there are still central questions to be answered in order to find quality criteria, which will establish a good standard definition of SLI and offer an optimal service to the signing audiences. Which parameters are chosen by different broadcasters to deploy the SLI service? How can we define them? And, which are the best to deploy an optimal service?

In a survey carried out at our university, Redón (2014) found remarkable differences between 100 different broadcasters all over the world regarding size, shape and position on screen of the sign language interpreter. Soler-Vilageliu, Bosch-Baliarda & Orero (2015) identified within this sample several format parameters that differed among broadcasters: type of on-screen insertion (picture-in-picture / half screen (split screen) / Chroma key); shot size (long shot / medium long shot / mid shot / medium close-up; interpreter's clothing colour (plain light colour / plain dark colour / patterned or multi-coloured); size of the interpreter's screen (small / medium / large); on-screen positioning of the interpreter (right / left, top / centre / bottom); position of the interpreter (standing / seated).

Subsequently, these authors surveyed two focus groups in order to find out which parameters were relevant for the consumers of TV sign language interpreting (Bosch-Baliarda, Orero, Soler-Vilageliu forthcoming). The participants were deaf sign language users that belonged to various Catalan Deaf Associations. All participants felt that sign language access services on Catalan/Spanish TV did not meet quality standards, as they understood them, in order to guarantee accessibility. It was their belief that Spanish broadcasters simply included sign language in their programmes in order to comply with regulations but had no interest in providing accessibility to sign language users.

This survey clarified the relevance of some parameters, while others were considered irrelevant in terms of usability and quality of the SLI access service. For example, users considered gender, age, appearance and position of the interpreter to be of least importance. Whereas speed, size and colour combinations were the parameters that had a greater impact on screen legibility.

In order to guarantee a good contrast with the background, most participants considered embedding the interpreter in a sub-screen with borderlines to be better than chroma keying. Using this technique, the background colour can be set to contrast with clothing and skin colour so that all three-dimensional language details can be perceived accurately, prevent eye-fatigue and enhance legibility.

All participants considered that the most important on-screen parameter to grant accessibility was the size of the interpreter's window. Most of them agreed that taking roughly a third of the split screen and using a medium shot or a medium-large shot would be ideal for news broadcasts. However, they acknowledged that it would not be appropriate for other television programmes, such as interviews, films or documentaries where a larger scene screen was preferred.

There was no agreement among the participants regarding the on-screen position of the interpreter: some participants indicated that they did not consider it to be an important parameter, some preferred left positioning over right. This result contrasted with previous findings in which users reported to prefer the interpreter to be located on the right side of the screen (DTV4all, 2008; Gil Sabroso & Utray, 2016). These contrasting results could be due to frequency of exposure or the viewers' habits. According to Gil Sabroso and Utray, Spanish TV on-screen presentation is in the bottom right position in 90% of programmes, whereas the Catalan public broadcaster inserts the SLI screen in a left position for its daily news programme. Catalan signers could therefore be accustomed to reading the split screen including the SLI in both on-screen positions. This result raised the question of whether on-screen position user preferences were influenced by culture and consumption habits or by more general, visual attentional behaviours. This information was used to set up our experiment, which we describe in section 2. Before that, we report briefly on previous research into eye movements and visual attention in sign-language users.

### *1.3. Information processing in sign language perception*

Watching TV with a split screen for SLI is a demanding task requiring skilled, divided attention, that is, distributing attention between the two simultaneous

stimuli (Nebel et al. 2005: 760). Visual attention not only needs to be distributed between the two composites of the split screen, but also within the SLI screen. Sign languages embody a complex, visual language input using different body parts as active articulators to convey meaning, namely the hands, facial features, the head and movable upper body parts (Sandler 2013). The existence of two identical, active articulators is a unique characteristic of the sign language modality. However, the hands exhibit different articulatory behaviours and do not tend to act independently. One hand is the dominant hand and is used as the manual, active articulator in one-handed signs and in two-handed signs in which only one hand moves. The dominant hand is generally the preferred hand of the signer. The other hand, commonly referred to as the non-dominant hand, may concur in the signal with different linguistic domains (Sandler 2013). When used as a phonological unit in two-handed signs, the non-dominant hand is either redundant or largely restricted in the hand-shapes and movements it can exhibit (Battison 1978). Therefore, the most visually salient articulators attracting visual attention would be the face and the dominant hand.

As Siple (1978) noted in her seminal paper 'Visual constraints for Sign Language Communication', sign language users tend to fixate on the face of their interlocutor. Although the hands carry the main lexical information in sign language, the face conveys very important cues to the meaning of signed utterances (Siple 1978: 96). Thus, according to Siple, signers look at the face during their communication and follow hand movements with peripheral vision. Later research in the literature was consistent with Siple's previous reports. Bavelier's (2001) research supported the idea that deaf individuals rely more heavily on monitoring peripheral, visual space to detect new information in their environment. Her results showed that deaf individuals displayed a bias towards better performance in the peripheral field than the central field, whereas hearing controls and hearing signers displayed the opposite bias (Bavelier et al. 2001: 8934).

Another visual processing feature that constitutes a specific, visual exploration pattern for the deaf is found in the lateralisation of motion processing. Bavelier et al.'s (2001) research showed left-hemisphere enhancement in the deaf. Behavioural studies of motion processing indicated that deaf individuals performed better in the right visual field (left hemisphere) than the left visual

field (right hemisphere), whereas hearing individuals showed the opposite pattern (Bavelier et al. 2001: 8937).

More recent papers using eye-tracking devices also confirm Siple's observations. Agrafiotis, Canagarajah, Bull & Dye (2003) studied the eye movements of 11 British Sign Language users while watching four short narratives. Their goal was to optimise the signal coding of the interpreter's recording by reducing the bit rate needed to transmit the video signal. They found that users consistently focused their attention on the face and mouth of the interpreter and did not focus on their hands. This finding helped them to adopt a foveated approach to sign language video coding that prioritises the quality of the important areas (the interpreter's head and mouth) and diminishes the bit rate of the surrounding areas. Left-hemisphere superiority was also reported for peripherally presented stimuli (Parasnis & Samar 1985).

The finding of Agrafiotis et al. (2003) has been replicated by some other studies. Letourneau & Mitchell (2011) compared the ocular fixations of hearing people and deaf people, who tried to identify identity and emotions on expressive faces. They were presented complete faces as well as upper halves and lower halves of faces. These authors found that hearing people devoted more attention to the upper halves in order to identify identity and emotion, but deaf people devoted an equal amount of attention to the upper and lower halves of the faces. Therefore, they concluded that deaf people develop a specific visual exploration pattern.

This finding has been replicated in a recent study by Dye, Seymour and Hauser (2016), who pointed out that sign language users' attention shifts to the lower part of a visual scene. In their paper, the authors re-analysed the data from a former experiment (Dye et al. 2009). Dye et al. (2009) found evidence that both deaf adults and children (7-10 years of age) direct their visual attention to the periphery of the visual field. The new data analysis of 2016 suggests that users of a visual-gestural language (both deaf and hearing), favour a redistribution of visual attention to the inferior half of the visual field. The authors claim that this redistribution of visual attention is an adaptation that allows signers to focus their attention to the face in order to gather important information about meaning and intention of the utterances while, simultaneously following the information conveyed by the signing hands with peripheral vision.

However, these studies did not address the specifics of signing individuals watching contents with a split screen. Wehrmeyer's research (2014) pioneers the use of eye tracking metrics. Her study describes the viewing patterns of deaf and hearing users whilst they watch news broadcasts in a split screen showing both sign language, in a right position, and subtitles, in a central bottom position. As a main finding, her data indicates that deaf sign language participants focus their attention primarily on the interpreter and secondly on the imagery footage, but that they do not use subtitles or lip-reading to access the news contents.

#### *1.4. Study overview*

The goal of this present research is to contribute towards establishing quality criteria to help advance the deployment of SLI access services on TV in terms of perception and usability. The study explores whether or not there is an on-screen format, regarding size and position of the SLI split screen, that can enhance screen legibility and content comprehension, or one that is preferred or perceived as optimal by the users. To study this particular situation in sign language, users could contribute to bettering the development of sign language services offered by broadcasters.

This experiment is part of the sign language pilot tests developed within the European project Hybrid Broadcast Broadband for All (HBB4ALL) on media accessibility. Our experiment was designed to parallel the pilots with user tests on subtitling within the project (HBB4ALL 2017; Oliver Moreno 2017). In our experiment we wanted to explore whether watching SLI in different, split screen configurations has any effect on information access.

In the experiment the signing users watched four different parts of a documentary film that were edited using four controlled formats of split screen configuration. The different formats varied on two counts regarding size and position of the SLI sub-screen as independent variables: two sub-screen sizes (Small: 1/5 of the screen width; Medium: 1/4 of the screen) and two positions (right/left). See Figures 1 - 4 below.

In addition, we recorded participants' eye movements in order to collect data from deaf signing users' behavioural patterns regarding attention distribution, perception and information processing of stimuli on a split screen

displaying two types of information on each screen: (1) The sign language interpreted, textual content on a sub-screen, and (2) the documentary scene with non-verbal content on the main screen. After each clip, participants responded to three sets of questions on visual, verbal memory (language recall), visual, non-verbal memory (scene recall) and user preferences. The scope of this present article focuses on the results from the eye tracking measures and the recall tests only.

With these questionnaires we wanted to test user comprehension and recall of language content and visual information from the clips, and check if screen configuration had any effect on them. Is there any difference regarding visual exploration and attention allocation on the screen in the four different conditions? Do differences in attention allocation affect visual recall results (both language and scene)? Do SLI size and/or position affect how users read the on-screen sign language or comprehension and recall tasks? Are user preferences affected by visual exploration behaviours?

Regarding eye tracking measures, we want to investigate if there are any differences in visual behavioural patterns (number and duration of fixations and visits), and in turn, between the four format conditions (size and positions). We predict that there is a difference in the eye tracking metrics between the two parts of the split screen, SLI and Content screen. As previously found in Wehrmeyer (2014), we predict that deaf users will focus their attention primarily on the interpreter. Thus, the number and duration of fixations and visits will be higher on the SLI screen than on the documentary scene screen. As for the format conditions, we do not expect to find significant differences in eye tracking metrics between the four formats; in this respect our study is exploratory.

Although previous literature shows that attention is focused on the face and meaningful information is accessed from the hands through peripheral vision (Dye et al. 2009), we want to explore whether the visual, attentional patterns within the SLI area differ in the right and left position conditions. Left and right positions do not differ in the relative distance between the scene and the face, as a source of linguistic information. However, when a right-handed interpreter is displayed on the right side of the screen, their dominant hand (the right hand) is more proximal to the scene screen whereas the left hand is more proximal in the left conditions. We hypothesise that this will

have an effect on the distribution of visual attention between the dominant and non-dominant sides of the SLI. If the professional interpreter is right-handed, we hypothesise that the number and duration of fixations and visits will be higher on the ipsilateral SLI area, the side of the body including the dominant hand (or H1).

Regarding the information recall measures, we want to explore if the recall tests produce different scores, according to the different conditions. We hypothesise that the size of the stimuli will produce differences. Our study is exploratory on this matter.

As for the on-screen position, we hypothesise that there will be a difference in recall scores between right and left positions. We predict that our participants will obtain higher visual recall scores when the scene screen is located in the right visual field. This would be consistent with the reported enhanced performance during motion visual tasks in the right visual field, left-hemisphere bias (Bavelier et al. 2001).

## 2. The experimental reception study

### 2.1. Method

#### 2.1.1. Participants

Participants in this study were 32 deaf sign language users (16 men/16 women) from the metropolitan area of Barcelona. Their ages ranged from 17 to 76 years (mean 40, STDEV 15). All of them reported using Catalan Sign Language (*Llengua de signes catalana, LSC*) to communicate in everyday life. They were recruited through the mailing list and social media of the National Association of the Deaf (*Federació Catalana de Persones Sordes, FESOCA*) via a written and signed video message with the help of deaf research facilitators. Two users were removed from the experiment due to technical malfunctioning.

#### 2.1.2. Material

##### 2.1.2.1. Apparatus

An eye tracker, a Tobii T60 integrated into a 17-inch monitor run by a Toshiba Portable personal computer was used to display the stimuli and record the participants' eye movements while watching the four picture-in-picture sign

language video clips. The Tobii T60 screen has a resolution of 1280x1024. It has a sampling rate of 60Hz. The Tobii Pro Studio software for screen-based eye trackers was used to prepare, administer and record the experiment and for calculating eye tracking metrics and statistics. For statistical analysis and data preparation we used SPSS.

In the analysis, two areas were taken into account in the eye tracking (ET) metrics for the full duration of the clips: the area of interest (AOI) was drawn on the full SLI rectangle area and the remainder of the screen was considered scene (Not AOI). The SLI screen AOI was further divided into symmetrical areas on a vertical axis, either side of the interpreter: namely the ipsilateral side of the torso for the dominant side (H1) and the contralateral side of the torso for the non-dominant side (H2).

Additionally, a MacBook Air personal computer was used to administer and record the cross-modal, bilingual questionnaires.

#### 2.1.2.2. *Stimuli*

Four clips were extracted from the English documentary film “Joining the Dots” by Pablo Romero Fresco (2012). The rationale behind this choice was that all selected clips would have a similar format, the same subject, and the same characters. Each video clip lasted between 2 and 3 minutes (see Table 1). The clips were selected on the basis of meaningful content in the scene. The translation/adaptation of the language content into LSC was carried out by a small team which comprised three members: a deaf native signer and two hearing, non-native, qualified signers. The Spanish subtitles created for the subtitling pilot were used as the source text for the translation/adaptation into LSC to allow full access to all team members (See Oliver Moreno (2017: 55) for a full description of the settings and design parameters for the source subtitles).

The translation procedures included two translations made by the hearing members which were later reviewed by the deaf consultant, who fine-tuned them and indicated which clips should be further adapted. The final edit was approved by all three members. The signing model for the translated documentary clips was a professional hearing interpreter, and a hearing signer, to parallel the most common use signed content on TV. The sign language clips were filmed following professional studio standards by the partner project



organisation RTVE (*Corporación de Radio y Televisión Española*, the Spanish public broadcaster). The signed version of the clips was recorded over the voiced version of the subtitles to control the signing pace and later help with synchronisation in post-production.

Clips	Start and end times	Duration	Number of words	Number of subtitles	Words per subtitle	Words per second
clip 1	00:00 - 03:10	03' 08" (188")	297	47	6,31	1,58
clip 2	03:10 - 05:50	02' 40" (160")	328	46	7,13	2,05
clip 3	05:50 - 08:50	03' 00" (180")	289	45	6,42	1,61
clip 4	08:50 - 11:10	02' 20" (140")	227	36	6,31	1,62

Table 1. Stimuli clips design from the documentary “Joining the dots”

The UPM partner team edited the clips and synchronised the sign language interpretation clip with the documentary scene clip. Later they generated the 16 different clip stimuli combining the four split screen configuration formats (see Figures 1 - 4) for the four video clips.

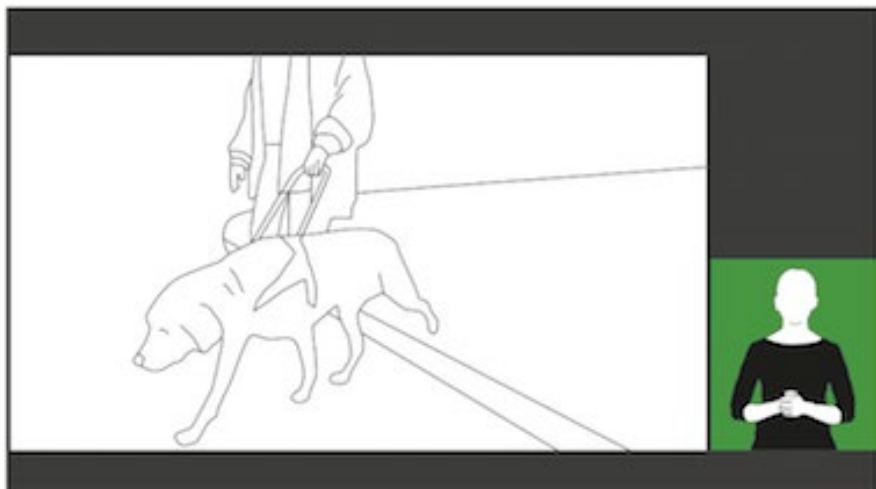


Figure 1. Illustration of the split screen configuration small size (1/5 of width screen) and right position of SLI screen (format 1)

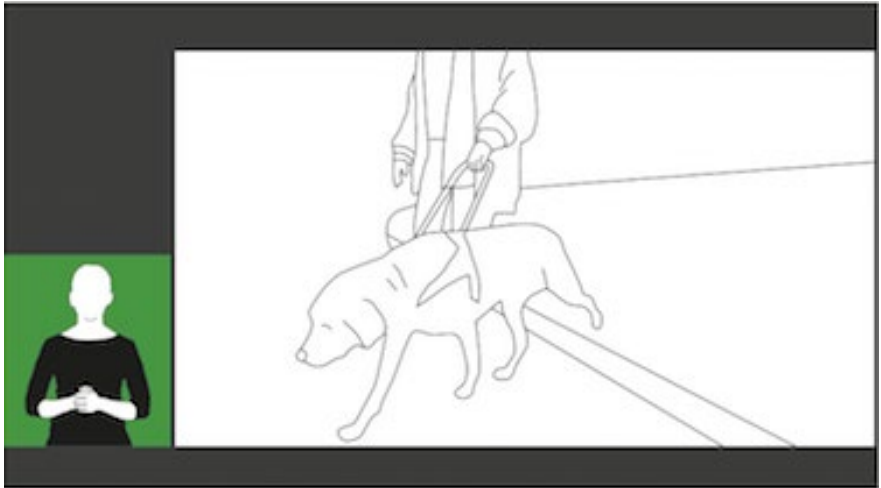


Figure 2. Illustration of the split screen configuration small size (1/5 of width screen) and left position of SLI screen (format 2)

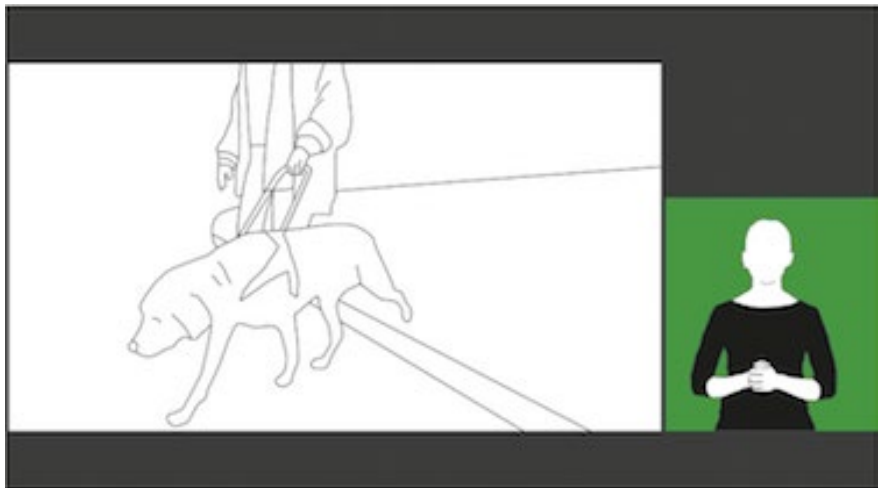


Figure 3. Illustration of the split screen configuration medium size (1/4 of width screen) and right position of SLI screen (format 3)



Figure 4. Illustration of the split screen configuration medium size (1/4 of width screen) and left position of SLI screen (format 4)

### 2.1.2.3. Other

Informed consent forms and image release forms were available in video format in LSC signed by a deaf, native signer to grant accessibility and in writing (Catalan and Spanish versions available) to be signed by the participant.

Four cross-modal, bilingual questionnaires (LSC / written Spanish) were designed to be administered by the interviewer, using an innovative web-based application developed in collaboration with the UPM partner team (see Figure 5). This data collection tool was innovative because it used sign language as the main language for accessing, understanding and evaluating the information. The cross-modal, bilingual questionnaire was designed to avoid subordination of sign language with respect to the written language so that the same social and linguistic statuses were given to both modalities in the experiment materials. Additionally, this design enhanced validity and reliability of the results because it didn't require the participants to sight-translate the questionnaires in situ. It also gave a much more accurate and consistent variety of language use between participants and throughout the experiment, thus making it possible to obtain more reliable results.

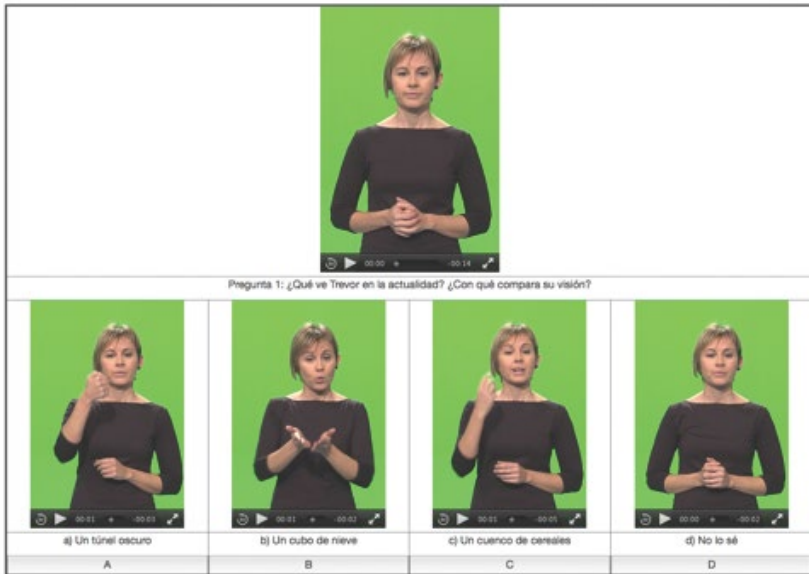


Figure 5. Screenshot of a multiple-choice question from the web-based, cross-modal, bilingual questionnaire.

The four questionnaires included: (1) the demographic data questionnaire, including basic personal information, and data on language skills and TV access service uses; (2) the sign language recall test (visual verbal memory), including five questions on sign language content comprehension and recall for each of the clips; (3) the scene/pictorial recall test (visual non-verbal memory), including five questions on the content recall of the documentary film imagery scene for each of the clips; and (4) user preference test, including questions about the usability and user experience of each of the conditions. The contents of the questionnaires were adapted from the subtitling pilot tests within the project (HBB4ALL 2017; Oliver Moreno 2017). The translation/adaptation approach for the questionnaire items was a mixed approach similar to the one described for the stimuli. However, the signing model for the LSC was the deaf member of the translation team in order to provide a better cultural and language concordance with the target language users. For a more detailed description of the questionnaire design and the

translation and adaptation approach of the survey items, see Bosch-Baliarda, Soler-Vilageliu & Orero (2019).

### 2.1.3. Design

In this intra-subject study, each participant was shown four video clips from a set of sixteen. The four clips were presented in the four conditions. The order of presentation was varied randomly for the different participants, following a latin-square design. After watching each clip, the participant was asked to fill out three questionnaires: two on the clip information contents—one on the clip scene contents for visual non-verbal recall; and another for the sign-interpreted, textual contents for visual verbal recall—and one for users' preferences. The eye movements of the participants were recorded for the duration of the documentary clips in the different conditions.

The tested independent variables and conditions were:

- Screen area: SLI versus Main Screen
- Size of the SLI AOI (small = 1/4 of the total screen width; medium = 1/5 of the total screen width)
- Position of the SLI AOI (right; left)
- SLI screen format combination (format 1: small/right; format 2: small/left; format 3: medium/right; format 4: medium/left)
- Split SLI screen side: H1, H2
- The dependent variables used were:
- ET measures within the SLI AOI (number of fixations, number of visits; mean duration of fixations, mean duration of visits)
- Visual recall measures (score on language recall; score on scene recall)

### 2.1.4. Procedure

Users were individually tested in different local deaf association offices. In every interview room there was a table and two chairs (one for the interviewer and one for the interviewee). The participants were first welcomed by one of the bilingual researchers. She outlined the test components and objectives. Next, the consent form was signed and the demographics questionnaire completed using the cross-modal, bilingual, web-based questionnaire on a laptop computer. The participants sat in front of the eye-tracker at roughly 60 cm

from the screen. After the standard 9-point calibration procedure, participants were asked to watch the clips. After each visualisation they answered both the linguistic and the visual memory questionnaires. The whole procedure carried out on each participant lasted about one hour.

## 2.2. Results

In order to analyse our data, we mainly used General Linear Models with repeated measures, that allowed us to compare the effect of different screen settings on Eye tracker recorded measures (Fixation Count, Fixation Duration Mean, Visit Count and Visit Duration Mean), on the Linguistic and Visual accuracy of recall (tested with questionnaires).

### 2.2.1. ET measures

#### 2.2.1.1. Effects of screen format and AOI on ET measures

This analysis explores the effect of Format (format 1: SLI screen size 1/5; right, format 2: SLI screen size 1/5; left, format 3: SLI screen size 1/4; right, and format 4: SLI screen size 1/4; left) and Area: SLI area (AOI) and Scene screen area (Not AOI) on the above-mentioned ET measures. A summary of the data can be found in Table 2.

	Fixation Count SLI	Fixation Count Not AoI	Fixation Duration Mean SLI	Fixation Duration Mean Not AoI	Visit Count SLI	Visit Count Not AoI	Visit Duration Mean SLI	Visit Duration Mean Not AoI
Format 1 Small/Right	181,3	101,7	,56	,18	28,0	28,4	6,64	1,35
Format 2 Small/Left	184,6	100,0	,43	,18	28,5	28,7	4,53	1,33
Format 3 Medium/Right	164,1	107,8	,58	,19	27,8	28,0	4,95	4,01
Format 4 Medium/Left	189,5	91,9	,46	,19	26,8	27,1	5,31	1,12

Table 2: Mean values of ET measures for SLI screen and Scene screen (Not AOI) according to Format.

The repeated measures analysis shows that the different formats do not have any effect on the measures Fixation Count ( $F_{(3,81)} = 342, p = .795$ ; Partial Eta squared = .12); Fixation Duration Mean ( $F_{(3,81)} = 1.485, p = .225$ ; Partial Eta squared = .52); Visit Count ( $F_{(3,81)} = .090, p = .965$ ; Partial Eta squared = .003) nor on Visit Duration Mean ( $F_{(3,81)} = .674, p = .570$ ; Partial Eta squared = .024).

However, there are significant differences for all ET measures in the two areas (SLI screen /Scene screen): Fixation Count ( $F_{(1,27)} = 23,231, p = .000$ ; Partial Eta Squared = .462); Fixation Duration Mean ( $F_{(1,27)} = 39,131, p = .000$ ; Partial Eta Squared = .592); Visit Count ( $F_{(1,27)} = 18,875, p = .000$ ; Partial Eta Squared = .411) and Visit Duration Mean ( $F_{(1,27)} = 11,935, p = .002$ ; Partial Eta Squared = .307). No interactions of Format and Area were found for any of the measures.

### 2.2.1.2. Effects of size and AOI on ET measures

As our findings did not show an effect on format, we decided to explore the two components of Format separately: Size of the SLI screen (Medium and Small) and Position of the SLI screen (Right or Left with respect to the Scene screen). A summary of this data can be found in Table 3 below.

		Fixation Count SLI	Fixation Count Not AoI	Fixation Duration Mean SLI	Fixation Duration Mean Not AoI	Visit Count SLI	Visit Count Not AoI	Visit Duration Mean SLI	Visit Duration Mean Not AoI
Size	Small	182,9	100,9	,49	,18	28,2	28,5	5,60	1,34
	Medium	176,8	99,8	,52	,19	27,3	27,5	5,13	2,56
Position	Right	173,0	104,7	,57	,19	27,9	28,2	5,83	2,63
	Left	187,0	96,0	,44	,18	27,7	27,9	4,91	1,23

Table 3: Mean values of ET measures for SLI screen and Scene screen (Not AoI) according to Size and Position.

The repeated measures analysis did not show any effect of SLI Size on the measures Fixation Count ( $F_{(1,29)} = .141, p = .710$ ; Partial Eta Squared = .005); Fixation Duration Mean ( $F_{(1,29)} = .139, p = .712$ ; Partial Eta Squared = .005); Visit Count ( $F_{(1,29)} = .937, p = .341$ ; Partial Eta Squared = .031) nor on Visit Duration Mean ( $F_{(3,81)} = .347, p = .561$ ; Partial Eta squared = .012).

The impact Area made was significant in all measures: Fixation Count:  $F_{(1,29)} = 21.028$ ;  $p = .000$ ; Partial Eta Squared = .420; Fixation Duration Mean:  $F_{(1,29)} = 37.999$ ;  $p = .000$ ; Partial Eta Squared = .567; Visit Count:  $F_{(1,29)} = 12.293$ ;  $p = .001$ ; Partial Eta Squared = .353; and Visit Duration Mean:  $F_{(1,29)} = 15,833$ ;  $p = .000$ ; Partial Eta Squared = .298. No interactions between Size and Area were found for any of these measures.

### 2.2.1.3. Effects of position and area of interest on ET measures

The analysis of the effect of Position of the SLI screen regarding the Scene screen did not show any significant differences in ET measures: Fixation Count:  $F_{(1,31)} = .006$ ;  $p = .931$ , Partial Eta Squared = .000; Fixation Duration Mean:  $F_{(1,31)} = 3.262$ ;  $p = .081$ , Partial Eta Squared = .095; Visit Count:  $F_{(1,31)} = .002$ ;  $p = .961$ , Partial Eta Squared = .353; and Visit Duration Mean:  $F_{(1,31)} = 2.266$ ;  $p = .142$ ; Partial Eta Squared = .068. Area had a clear effect on all measures: Fixation Count:  $F_{(1,31)} = 22.984$ ;  $p = .000$ , Partial Eta Squared = .426; Fixation Duration Mean:  $F_{(1,31)} = 37.137$ ;  $p = .000$ , Partial Eta Squared = .545; Visit Count:  $F_{(1,31)} = 19.821$ ;  $p = .000$ , Partial Eta Squared = .390; and Visit Duration Mean:  $F_{(1,31)} = 14.477$ ;  $p = .001$ ; Partial Eta Squared = .318. No interactions between Position and Area were found for any of these measures.

### 2.2.1.4. Dominant hand and Position effects within the SLI screen on ET measures

In order to examine visual attention given to the dominant hand on the visual exploration of the screen, we split the SLI screen into ipsilateral (the dominant hand side) and contralateral (the non-dominant hand) areas and compared the ET measures obtained for both sides in relation to the position of the SLI screen with respect to the Scene screen.

The repeated measures analysis did not show significant differences for Fixation Count according to Position ( $F_{(1,30)} = .174$ ;  $p = .680$ ; Partial Eta Squared = .006) nor Dominant Hand side ( $F_{(1,30)} = .544$ ;  $p = .467$ ; Partial Eta Squared = .018). No interaction can be reported either.

Similar results are obtained for Fixation Duration Mean, according to Position ( $F_{(1,30)} = .084$ ;  $p = .774$ ; Partial Eta Squared = .003) and Dominant



Hand side ( $F_{(1,30)} = .337$ ;  $p = .566$ ; Partial Eta Squared = .011). No interaction was found either.

However, the analysis of the differences in Visit Count did show the statistical significance of Position ( $F_{(1,30)} = 4.375$ ;  $p = .045$ ; Partial Eta Squared = .127). No effects were found concerning the Dominant/Non-dominant Hand side ( $F_{(1,30)} = .009$ ;  $p = .924$ ; Partial Eta Squared = .000), but there was a significant interaction between Position and Hand Side ( $F_{(1,30)} = 4.710$ ;  $p = .038$ ; Partial Eta Squared = .136). The Dominant hand side received more visits when it was placed at the Right of the Scene screen, while the contrary was found for the Non-dominant hand side. This interaction is depicted in Figure 6.

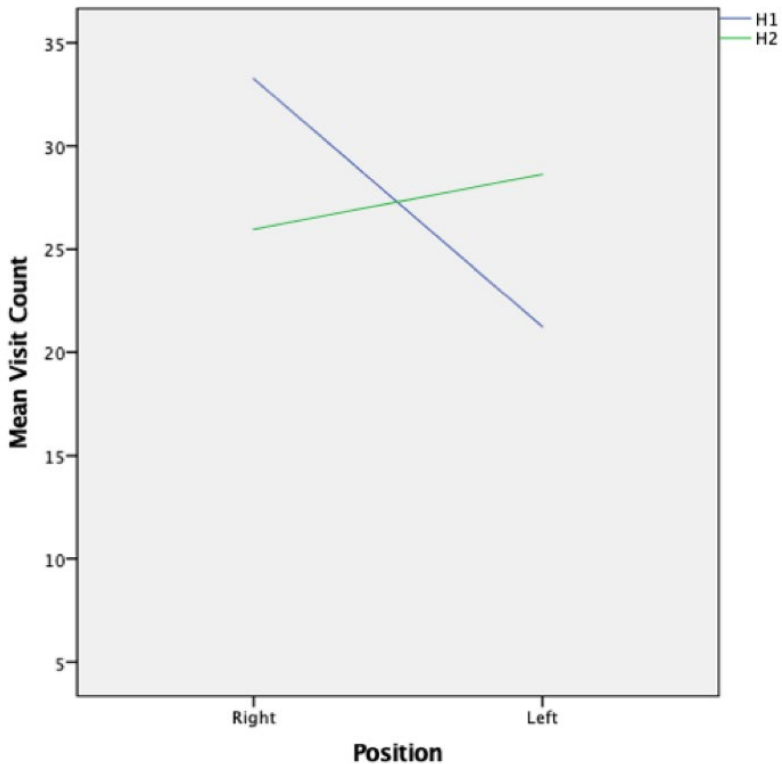


Figure 6. Interaction between position of the SLI and visits received by each hand-side.

No effects were found for the Visit Duration mean measure, nor for Position ( $F_{(1,30)} = 1.345$ ,  $p = .255$ ; Partial Eta Squared = .043), nor Hand ( $F_{(1,30)} = 1.558$ ;  $p = .222$ ; Partial Eta Squared = .049).

### 2.2.2. Effects of format on language and scene recall results

A General Linear Model with repeated measures was carried again to test the effects of the screen format on the scores obtained in both recall questionnaires. Values can be seen on Table 4.

We did not find effects of Format on Recall:  $F_{(3,84)} = 1.921$ ;  $p = .132$ ; Partial Eta Squared = .064, but we did find significant effects of type of recall:  $F_{(1,28)} = 10,783$ ;  $p = .003$ ; Partial Eta Squared = .278.

Format	f1: Small/right			f2 small/left			f3 medium/right			f4 medium/left		
	Mean	St Dev	Valid N	Mean	St Dev	Valid N	Mean	St Dev	Valid N	Mean	St Dev	Valid N
Language Recall	2.19	1.45	31	2.60	1.10	30	2.45	1.36	31	2.34	1.15	32
Scene Recall	1.52	1.06	31	1.73	1.28	30	1.94	1.21	31	2.34	1.18	32

Table 4. Mean scores obtained for the scene recall and language recall according to the different screen formats.

Since scene recall and language recall are different, according to the repeated measures analysis, we carried out planned comparisons between both scores in each format. The results point out that mean scores for the scene recall and the language recall are significantly different for f1 ( $t_{(30)} = 2.358$ ;  $p = .025$ ) and for f2 ( $t_{(29)} = 3.432$ ;  $p = .002$ ), in which language recall is better than scene recall. For the scene recall in format f3 and f4, however, differences are not significant (f3:  $t_{(30)} = 1.609$ ;  $p = .118$ ; f4:  $t_{(31)} = .000$ ;  $p = 1$ ).

We also carried planned comparisons within each type of test to compare the results obtained for each format. T-tests show significant differences between Scene recall scores obtained with Format 1 and Format 4 ( $t_{(30)} = 3,233$ ;  $p = .003$ ) and a trend of significance between Format 3 and Format 4 ( $t_{(30)} = 1.995$ ;  $p = .055$ ). That is, Format 4 (medium/left) produces significantly better results of the scene recall than Format 1 (small/right) and Format 3 (medium/right). No significant differences were found for Language recall across formats.

### 3. Discussion

Even though sign language access services on TV target hours have not yet been met, SLI service broadcast hours have been growing over the past few years. The goal of our study, under the scope of the HBB4ALL project, was to provide experiments to support recommendations for broadcasters regarding size and position of the SLI on screen.

In this reception study we researched the user's visual behaviour and information processing of sign-interpreted TV access service while watching video clips in different split screen configurations. We recorded participants' eye movements and scored their performance on memory questionnaires about the language and scene content. Our purpose was to explore if different split screen formats elicited differences in the way information content on screen is processed. Although our experimental reception study is largely exploratory we found some interesting findings that we discuss later.

We also carried planned comparisons within each type of test to compare the results obtained for each format. T-tests show significant differences between Scene recall scores obtained with Format 1 and Format 4 ( $t_{(30)}=3,233$ ;  $p=.003$ ) and a trend of significance between Format 3 and Format 4 ( $t_{(30)}=1.995$ ;  $p=.055$ ). That is, Format 4 (medium/left) produces significantly better results for the scene recall than Format 1 (small/right) and Format 3 (medium/right).

Turning first to the ET data, regarding screen exploration in the four different formats, we found that sign language users spent a longer time watching the LS screen than the scene screen, independently of the split screen format, the screen size or the SLI and the side of display. These results on attention distribution among the different splits screens on the TV are consistent with Wehrmeyer's findings (2014) with news broadcasts. The repeated measures analysis showed that the different formats, size and position conditions do not have any effect on the ET measures. Likewise, no interactions were found for any of the ET measures. We hypothesise that this consistency among the different split screen variables and conditions might be related to the nature of the content and also the task in our experiment, which was one of the controlled variables in our clip design. In all the documentary video clips, scene content and language content were relevant to task completion and designed to be balanced among the different conditions.

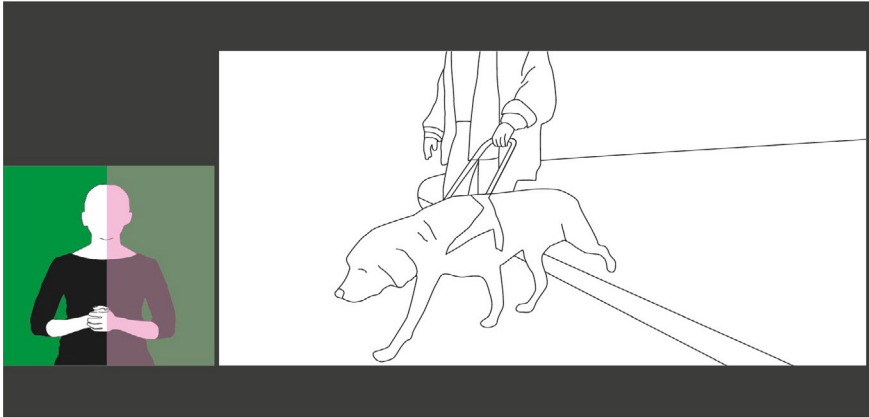


Figure 7. Proximal contralateral side (shaded in pink) in format 4

With regard to the visual exploration of ipsilateral (H1) and contralateral (H2) sides of the SLI area, the results show a difference between attention distribution in the two position conditions, as predicted. However, our directional hypothesis is not confirmed: the number and duration of fixations and visits is not higher for H1 SLI area in any position conditions. Although the number of visits for H1 and H2 areas is the same, there is an interaction between right/left positions and dominance side in the number of visits (see Figure 6). Namely, the visit count is higher on the ipsilateral side (H1) of the SLI area in the right positions, whereas it is higher on the contralateral side (H2) of the SLI area for the left positions. Therefore, our results suggest that deaf participants tend to focus their attention on the side of the SLI screen that is more proximal to the scene screen, regardless of the hand dominance. The shaded area in Figure 7 illustrates the proximal part of the SLI screen in format 4 which is the part receiving most focused attention, in left positions this side corresponds to the contralateral side of the interpreter. We hypothesise that by focusing their attention on the proximal part of the SLI screen to the scene screen, participants can include more information content within their peripheral visual field. The heat maps below in Figures 8 - 11 illustrate the different foci of attention for the right/left conditions in the four split screen formats.



Figure 8. Format 1 gaze pattern heat map for all participants in clip 3

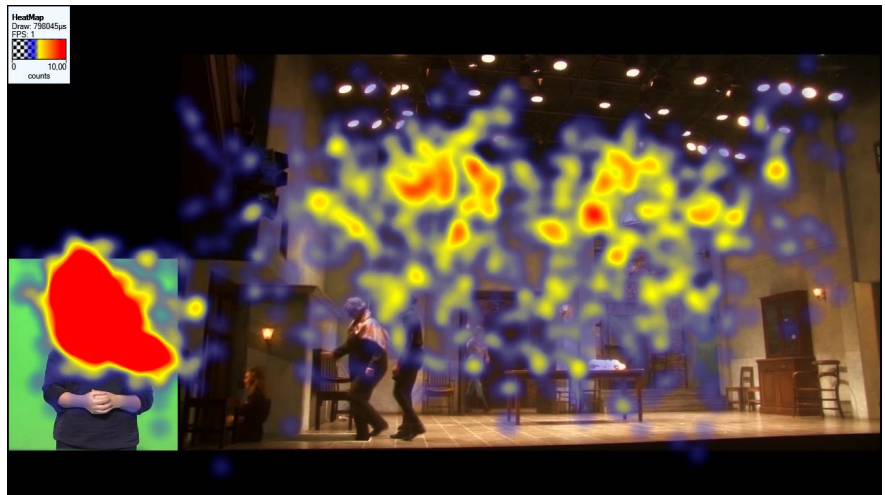


Figure 9. Format 2 gaze pattern heat map for all participants in clip 3

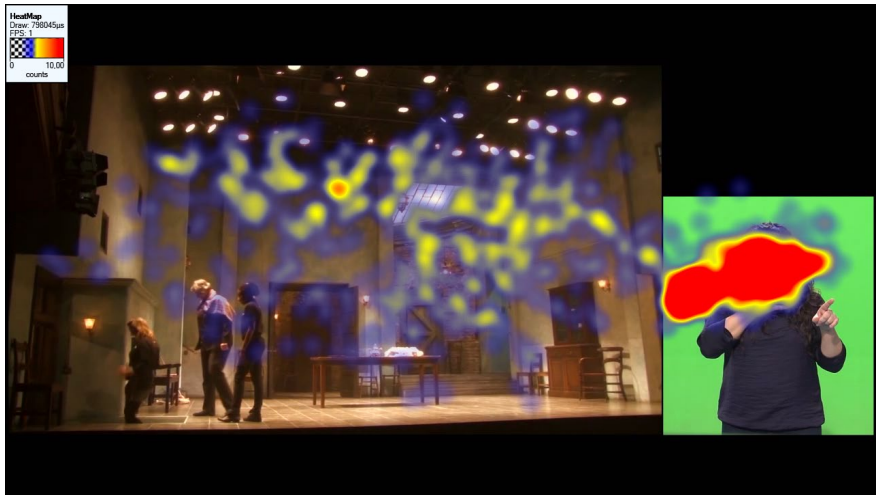


Figure 10. Format 3 gaze pattern heat map for all participants in clip 3



Figure 11. Format 4 gaze pattern heat map for all participants in clip 3

Regarding the recall test results, our findings show that the responses to the language recall tests are significantly more accurate than those of the scene recall tests when the SLI appears in small formats, formats 1 and 2. However, when the SLI screen size is medium, in formats 3 and 4, the differences in scores between language and scene recall are not significant. We assume that this contrast is associated with the size of the SLI screen. Although the focus of attention is not evenly distributed between the two split screens, according to ET metrics, the bigger size of the SLI screen probably allows for visual attention to absorb the scene details, using the peripheral, visual perception mentioned above.

Concerning the interaction between the recall scores and the four format combinations, the results indicate that format is not significantly related to language recall performance. However, there are differences regarding scene recall scores, which are the highest in format 4, the format combining the medium sized SLI screen in the left position, and the lowest in format 1, combining a small sized SLI in the right position. Specifically, the data analysis indicates differences between format 4 and both of the other formats, including the SLI screen on the right position. The results show a significant difference between format 4 and format 1, and a trend of significance between format 4 and format 3.

These recall results suggest that the format including an SLI medium screen on the left is a good split screen configuration that facilitates information recall from the scene screen. It is also the format with more balanced mean scores between the language and scene recall tests. This finding suggests that right visual field enhancement, or left-hemisphere bias (Bavelier et al. 2001), could also have an effect on complex visual information processing, such as watching interpreted TV content on a split screen configuration. However, this finding might also be showing effects of a bias in participant sample. As our participants are all Catalan sign language users they might be showing a learning effect, as the medium-size left-position SLI screen is the format used in the daily news of the Catalan public broadcaster. Even though this finding is internally valid for our research, more research is needed to grant the external validity of the results.

#### 4. Final remarks

This experimental reception study has shown how deaf sign language users explore a sign-interpreted documentary on TV using a split screen configuration. Although mostly exploratory in nature, the findings suggest that the format used to deploy the service impacts the accessibility of information contents, both textual and non-textual. The differences found in accuracy recall of the documentary content have been associated with format conditions, size and on-screen positioning.

Our findings suggest that including a SLI of medium size (1/4 of the TV screen width) in a left position can contribute to better content access for deaf sign language users. The results indicate that this screen configuration encompasses the optimal formal parameters, enhancing screen legibility and balancing comprehension to both language and scene content. Broadcasters deploying SLI services should consider that the formal parameters choices do not only affect aesthetics but have an impact on content accessibility.

As the application of eye tracking methods in SLI access services is still fairly unexplored, future studies should endeavor to research other formal parameters that may affect sign language processing, such as the use of Chroma key or background colour, which may also impact on perception and usability of the service. These factors might be crucial to improve media experience not only for all members of the sign language communities, but especially for those with a combined sensory loss such as deafblind sign language users or the elderly.

More research is needed not only in order to study the formal parameters, but also for different national sign languages, age groups, TV genres, signing models and newer devices, in order to improve the quality of this access service with a view to offering real personalisation options. We believe that to guarantee equal rights in information accessibility and participation in society for sign language communities, it is of the utmost importance to strive for quantity and quality in media access services in sign language.



## References

- AGRAFOTIS, Dimitris; Nishan Canagarajah; David R. Bull & Matthew Dye. (2003) "Perceptually optimised sign language video coding based on eye tracking analysis." *Electronics Letters* 39:24, pp. 1703-1705. Electronic version: <<http://doi.org/10.1049/el:20031140>>
- ALLSOP, Lorna & Jim Kyle. (2008) "Translating the news. A deaf translator's experience." In: Kellett, Cynthia & Eleana Ochse (eds.) 2008. *English in international deaf communication*. Bern: Peter Lang, pp. 383-400.
- BAVELIER, Daphne; Craig Brozinsky; Andrea Tomann; Teresa Mitchell, Helen Neville & Guoying Liu. (2001) "Impact of Early Deafness and Early Exposure to Sign Language on the Cerebral Organization for Motion Processing." *The Journal of Neuroscience* 21:22, pp. 8931-8942.
- BOSCH-BALIARDA, Marta; Olga Soler-Vilageliu & Pilar Orero. (2019) "Toward a Sign Language-Friendly Questionnaire Design." *Journal of Deaf Studies and Deaf Education* (accepted for publication). Electronic version: <<http://doi.org/deafed/enz021>>
- BOSCH-BALIARDA, Marta; Olga Soler-Vilageliu & Pilar Orero. (in prep.) "Toward recommendations for TV sign language interpretation formal parameters." *Journal of Audiovisual Translation* (accepted for publication).
- DE MEULDER, Maartje & Isabelle Heyerick. (2013) "(Deaf) Interpreters on Television: Challenging Power and Responsibility." In: Meurant, Laurence; Aurélie Sinté; Mieke Van Herreweghe & Myriam Vermeerbergen (eds.) 2013. *Sign Language Research, Uses and Practices. Crossing Views on theoretical and applied sign language linguistics*. Berlin: De Gruyter Mouton, pp. 111-136.
- DUNCAN, Bob. (1997) "Deaf people interpreting on television." *Deaf Worlds, International Journal of Deaf Studies* 13:3, pp. 35-39.
- DYE, Matthew W. G.; Peter C. Hauser & Daphne Bavelier. (2009) "Is Visual Selective Attention in Deaf Individuals Enhanced or Deficient? The Case of the Useful Field of View." *PLoS ONE* 4:5, e5640. Online version: <<http://doi.org/10.1371/journal.pone.0005640>>
- DYE, Matthew W. G., Jenessa L. Seymour & Peter C. Hauser. (2016) "Response bias reveals enhanced attention to inferior visual field in signers of American Sign Language." *Experimental Brain Research* 234, pp. 1067-1076. Electronic version: <<http://doi.org/10.1007/s00221-015-4530-3>>
- GEERTS, David; Pablo Cesar & Dick Bulterman. (2008) "The implications of program genres for the design of social television systems." In: *UXTV '08*

- Proceedings of the 1st international conference on Designing interactive user experiences for TV and video*, pp. 71-80.
- GIL-SABROSO, Esther & Francisco Utray. (2016) "Sign language in Spanish television. Study on reception." *Área Abierta* 16, pp. 17-37. Electronic version: <[http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_ARAB.2016.v16.n1.47508](http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARAB.2016.v16.n1.47508)>
- GRBIĆ, Nadja. (2002) "Kein Fall für Notfälle. Gebärdensprachdolmetschen." In: Kurz, Ingrid & Angela Moisl (eds.) 2002. *Berufsbilder für Übersetzer und Dolmetscher. Perspektiven nach dem Studium*. Wien: WUV-Universitätsverlag, pp. 181-189.
- KRAUSNEKER, Verena. (2008) *The protection and promotion of sign languages and the rights of their users in Council of Europe member states: needs analysis*. Strasbourg: Council of Europe. Electronic version: <[https://www.ecml.at/Portals/1/documents/CoE-documents/The\\_protection\\_and\\_promotion\\_sign\\_language\\_eng.pdf.pdf](https://www.ecml.at/Portals/1/documents/CoE-documents/The_protection_and_promotion_sign_language_eng.pdf.pdf)>
- KURZ, Ingrid & Brigitta Mikulasek. (2004) "Television as a Source of Information for the Deaf and Hearing Impaired. Captions and Sign Language on Austrian TV." *Meta* 49:1, pp. 81-88. doi:10.7202/009023ar
- KYLE, Jim. (2007) *Sign on Television: Analysis of Data*. Bristol: Deaf Studies Trust. Electronic version: <[http://stakeholders.ofcom.org.uk/binaries/consultations/signing/responses/deafstudies\\_annex.pdf](http://stakeholders.ofcom.org.uk/binaries/consultations/signing/responses/deafstudies_annex.pdf)>
- LADD, Paddy. (2003). *Understanding deaf culture*. Clevedon: Multilingual Matters.
- LETOURNEAU, Susan M. & Teresa V. Mitchell. (2011) "Gaze patterns during identity and emotion judgments in hearing adults and deaf users of American Sign Language." *Perception* 40:5, pp. 563-575. Electronic version: <<https://doi.org/10.1068/p6858>>
- LOOMS, Peter Olaf. (2009) "E-inclusiveness and digital television in Europe - a holistic model." In: Stephanidis, Constantine (ed.) 2009. *Universal Access in Human-Computer Interaction. Addressing Diversity*. Berlin: Springer Verlag, pp. 550-558.
- MÄKIPÄÄ, A. & A. Hämesalo. (1993) *Towards Full Participation and Equal Rights*. Helsinki: World Federation of the Deaf.
- MARTÍN EDO, Carlos Alberto; Pilar Orero; José Manuel Menéndez García & Guillermo Cisneros Pérez. (2015) "Signing provision in connected TV: HBB4ALL project." *IEEE International Symposium on Broadband Multimedia Systems and Broadcasting*, pp. 1-5. Electronic version: <<https://doi.org/10.1109/BMSB.2015.7177264>>

- MAS, Lluís & Pilar Orero. (2018) "New Subtitling Possibilities: Testing Subtitle Usability in HbbTV." *Translation Spaces* 7:2, pp. 263-284.
- NEBEL, Katarina; Holger Weise; Phillip Stude; Armin De Greiff; Hans-Christoph Diener & Matthias Keidel. (2005) "On the neural basis of focused and divided attention." *Cognitive Brain Research* 25, pp. 760-776.
- ORERO, Pilar; Javier Serrano; Olga Soler; Anna Matamala; Judit Castellà; Maria Teresa Soto Sanfiel; Anna Vilaró; Carme Mangiron. (2014) "Accessibility to Digital Society: Interaction for All." *Think Mind*, pp. 188-191. Electronic version: <[http://www.thinkmind.org/index.php?view=article&articleid=icds\\_2014\\_8\\_10\\_10031](http://www.thinkmind.org/index.php?view=article&articleid=icds_2014_8_10_10031)>
- OLIVER MORENO, Andreu. (2017) *Attention and Dual Coding Theory: an Interaction Model Using Subtitles as a Paradigm*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. Tesis doctoral.
- PARASNIS, Ila & Vincent J. Samar. (1985) "Parafoveal attention in congenitally deaf and hearing young adults." *Brain Cogn* 4:3, pp. 13-327.
- REDÓN SALA, Núria. (2014) *Qualitat en la interpretació de llengua de signes a la televisió: accessibilitat a la cultura*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Trabajo Final de Grado en Logopedia.
- SANDLER, Wendy. (2013) "The phonological organization of sign languages." *Language and Linguistics Compass* 6:3, pp. 162-182.
- SELESKOVITCH, Danica. (1997) "Interview de Mme Arlette Morel, présidente de la Fédération nationale des sourds de France." *META* 42:3, pp. 560-563.
- SIPLE, Patricia. (1978) "Visual constraints for sign language communication." *Sign Language Studies* 19, pp. 95-110.
- SOLER VILAGELIU, Olga; Marta Bosch-Baliarda & Pilar Orero. (2015) "Hbb4All: Diseño de experimentos con usuarios para evaluar la recepción de LSE en TV." *Congreso CNLSE de la Lengua de Signos Española 2015*. Electronic version: <<https://www.youtube.com/watch?v=WMVEAauAAPk>>
- STEINER, Ben. (1998) "Signs from the Void: The Comprehension and Production of Sign Language on Television." *Interpreting* 3:2, pp. 99-146.
- STONE, Christopher. (2007) "Deaf access for deaf people: the translation of the television news from English into British sign language." In: Díaz Cintas, Jorge; Pilar Orero & Aline Remael (eds.) 2007. *Media for all: subtitling for the deaf, audio description and sign language*. Amsterdam: Rodopi, pp.71-88. Electronic version: <[http://discovery.ucl.ac.uk/123190/1/123190\\_Transmedia07.pdf](http://discovery.ucl.ac.uk/123190/1/123190_Transmedia07.pdf)>

- STONE, Christopher & Donna West. (2012) "Translation, representation and the Deaf 'voice'." *Qualitative Research* 12, pp. 645-665.
- UTRAY, Francisco & Esther Gil Sabroso. (2014) "Diversidad cultural, lengua de signos y televisión en España." *Fonseca Journal of Communication* 9, pp. 118-143. Electronic version: <<http://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/view/12244/12597>>
- WEHRMEYER, Jennifer. (2014) "Eye-tracking Deaf and hearing viewing of sign language interpreted news broadcasts." *Journal of Eye Movement Research* 7(1):3, pp. 1-16
- XIAO, Xiaoyan & Freyan Li. (2013) "Sign language interpreting on Chinese TV: a survey on user perspectives." *Perspectives* 21:1, pp. 100-116. Electronic version: <<https://doi.org/10.1080/0907676X.2011.632690>>
- SEVERAL AUTHORS (Centro de Normalización Lingüística de la Lengua de Signos Española, CNLSE). (2015) *Informe. Presencia de la lengua de signos española en la televisión*. Madrid: Real Patronato sobre Discapacidad.
- SEVERAL AUTHORS (Centro de Normalización Lingüística de la Lengua de Signos Española, CNLSE). (2017) *Guía de buenas prácticas para la incorporación de la lengua de signos española en televisión*. Madrid: Real Patronato sobre Discapacidad.
- SEVERAL AUTHORS (DTV4ALL). (2008) *Digital Television for All*. Electronic version: <<http://www.psp-dtv4all.org>>
- SEVERAL AUTHORS (European Broadcasting Union, EBU). (2016) "Access Services Pan European Survey." Electronic version: <<https://www.ebu.ch/files/live/sites/ebu/files/Publications/Presentations/EBU%20Access%20Services%20Survey%202016.pdf>>
- SEVERAL AUTHORS (European Commission). (2010) *European Disability Strategy 2010-2020: A Renewed Commitment to a Barrier-Free Europe*. Brussels: European Commission. Electronic version: <<https://eurlex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2010:0636:FIN:en:PDF>>
- SEVERAL AUTHORS (European Parliament). (2010) *Directive 2010/13/EU of the European Parliament and of the Council of 10 March 2010 on the coordination of certain provisions laid down by law, regulation or administrative action in Member States concerning the provision of audiovisual media services (Audiovisual Media Services Directive)*. Strasbourg: European Parliament and Council of the European Union. Electronic version: <<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/ALL/?uri=CELEX:32010L0013>>

- SEVERAL AUTHORS (European Parliament). (2015) *Proposal for a DIRECTIVE OF THE EUROPEAN PARLIAMENT AND OF THE COUNCIL on the approximation of the laws, regulations and administrative provisions of the Member States as regards the accessibility requirements for products and services*. Brussels: European Commission. Electronic version: <<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=COM:2015:0615:FIN>>
- SEVERAL AUTHORS (European Regulators Group for Audiovisual Media Services, ERGA). (2016) *Special task report on the provision of greater accessibility to audiovisual media services for persons with disabilities*. Electronic version: <[ec.europa.eu/newsroom/document.cfm?doc\\_id=40610](http://ec.europa.eu/newsroom/document.cfm?doc_id=40610)>
- SEVERAL AUTHORS (European Union of the Deaf, EUD). (2019) "European Disability Strategy Survey." Electronic version: <<https://www.eud.eu/test-survey/>>
- SEVERAL AUTHORS (HBB4ALL). (2017) "HBB4ALL Deliverables." Electronic version: <<http://pagines.uab.cat/hbb4all/content/deliverables>>
- SEVERAL AUTHORS (Independent Television Commission). (2010) *Guidelines on Standards for Sign Language on Digital Terrestrial Television. In Codes & Guidance Notes (Subtitling, Signing & Audio Description)*. Electronic version: <<http://webarchive.nationalarchives.gov.uk/20100109083629> [http://www.ofcom.org.uk/static/archive/itc/itc\\_publications/codes\\_guidance/sign\\_language\\_dtt/index.asp.html](http://www.ofcom.org.uk/static/archive/itc/itc_publications/codes_guidance/sign_language_dtt/index.asp.html)>
- SEVERAL AUTHORS (National Deaf Children's Society, NDCS). (2005) *In their own words: Young deaf people's access to television*. London: The National Deaf Children's Society.
- SEVERAL AUTHORS (National Disability Authority, NDA). (2014) "Guidelines for Digital TV equipment and services." In: *Irish National IT Accessibility Guidelines (Sign Language Interpreting)*. Electronic version: <<http://universaldesign.ie/Technology-ICT/Irish-National-IT-Accessibility-Guidelines/Digital-TV-equipment-and-services/guidelines-for-digital-tv-equipment-and-services/Sign-Language-Interpreting/>>
- SEVERAL AUTHORS (Office of Communications, Ofcom). (2007) *Signing on television. New arrangements for low audience channels*. Electronic version: <[https://www.ofcom.org.uk/\\_\\_data/assets/pdf\\_file/0015/41433/statement.pdf](https://www.ofcom.org.uk/__data/assets/pdf_file/0015/41433/statement.pdf)>
- SEVERAL AUTHORS (Spanish Parliament). (2010) *Ley General de la Comunicación Audiovisual*. Electronic version: <<https://www.boe.es/buscar/pdf/2010/BOE-A-2010-5292-consolidado.pdf>>

## BIONOTES / BIONOTAS

MARTA BOSCH BALIARDA is a sign language linguist and interpreter specialised in Deaf studies who has worked as a trainer for sign language interpreters, sign language teachers and communication support workers. She is currently a PhD research assistant in the research group TransMedia Catalonia from the Autonomous University of Barcelona and working on sign language accessibility services.

MARTA BOSCH BALIARDA és lingüista i intèrpret de llengua de signes especialitzada en estudis de persones sordes. Ha treballat com a formadora d'intèrprets de llengua de signes, professors de llengua de signes i treballadors de suport a la comunicació. Actualment és assistent d'investigació de doctorat al grup de recerca TransMedia Catalonia de la Universitat Autònoma de Barcelona i treballa en serveis d'accessibilitat en llengua de signes.

OLGA SOLER VILAGELIU is an associate professor at UAB, where she teaches psycholinguistics and cognitive processing to undergraduates in Psychology and Speech Therapy. With a background in language processing, her research has focused on on-line measuring of handwriting in preschool and school children. Within the TransMedia projects she is currently setting up experiments on different accessibility services: quality of perception of Sign Language on TV and emotional involvement of users of Audio description and Audio Subtitling.

OLGA SOLER VILAGELIU és professora associada de la UAB, on imparteix classes de psicolingüística i processament cognitiu a estudiants de grau de Psicologia i Logopèdia. Amb experiència en el processament del llenguatge, la seva recerca s'ha centrat en el mesurament en línia de l'escriptura a mà en nens en edat preescolar i escolar. En el marc dels projectes de TransMedia, actualment està preparant experiments sobre diferents serveis d'accessibilitat: qualitat de percepció de la llengua de signes a la televisió i implicació emocional dels usuaris d'audiodescripció i d'àudio-subtítols.

PILAR ORERO is an associated professor at the Faculty of Translation at Universitat Autònoma de Barcelona. She works in the field of Media Accessibility She has edited 12 books and wrote 86 papers in international journals, and more than 40 book chapters. Leader of numerous research projects funded by the

Spanish and Catalan Gov. She leads TransMedia Catalonia Group (2005-2017) and the Audio Description and Audio Subtitling group at UN agency ITU 2011-2013 focus group on Media Accessibility. She is now working for WSIS+10. Co-editor of ISO/IEC JTC 1/SC 35 N on Audio Description.

PILAR ORERO és professora associada a la Facultat de Traducció de la Universitat Autònoma de Barcelona. Treballa en l'àmbit de l'accessibilitat als mitjans de comunicació. En els darrers deu anys ha editat 12 llibres i escrit 86 publicacions en revistes internacionals i més de 40 capítols de llibres. Líder de nombrosos projectes d'investigació finançats pel governador espanyol i català. Dirigí TransMedia Catalonia Group (2005-2017) i el grup Audio Description i Audio Subtitling dins el grup de debat sobre l'accessibilitat als mitjans de comunicació de l'ONU ITU 2011-2013. Ara treballa per a WSIS + 10. Coeditor de ISO / IEC JTC 1 / SC 35 N en Descripció d'àudio.

Recibido / Received: 14/06/2019  
Aceptado / Accepted: 27/11/2019

Para enlazar con este artículo / To link to this article:  
<https://doi.org/10.6035/MonTI.2020.12.05>

Para citar este artículo / To cite this article:

Cuéllar Lázaro, Carmen. (2020) “*Untertitel für Gehörlose* vs. subtítulo para sordos: el reto de hacer visible lo inaudible.” En: Richart-Marset, Mabel & Francesca Calamita (eds.) 2020. *Traducción y Accesibilidad en los medios de comunicación: de la teoría a la práctica / Translation and Media Accessibility: from Theory to Practice*. *MonTI* 12, pp. 144-179.

## UNTERTITEL FÜR GEHÖRLOSE VS. SUBTITULADO PARA SORDOS: EL RETO DE HACER VISIBLE LO INAUDIBLE

CARMEN CUÉLLAR LÁZARO  
carmen.cuellar@uva.es  
Universidad de Valladolid

### Resumen

El presente estudio tiene como objetivo conocer el tratamiento dado al subtítulo para personas sordas y personas con discapacidad auditiva en lengua alemana (*Untertitel für Gehörlose und Hörgeschädigte*, UGH) y en español (SPS) a lo largo de las últimas décadas. Para ello se analizará esta modalidad de traducción audiovisual en varias películas producidas entre 1981 y 2018, centrándonos en aquellos parámetros más característicos de este tipo de subtítulo. Desde el punto de vista diacrónico, el análisis nos permitirá ver la evolución que el subtítulo para personas sordas y personas con discapacidad auditiva ha experimentado a lo largo de estos años en cada una de las lenguas. Por otra parte, desde la perspectiva diatópica, observaremos también el comportamiento de esta variante de subtítulo a lo largo de estas décadas en Alemania y España, dos países de tradición dobladora.

**Palabras clave:** Subtítulo para sordos y personas con discapacidad auditiva; *Untertitel für Gehörlose und Hörgeschädigte*; Traducción audiovisual; Accesibilidad; Cine accesible.



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional.



## Abstract

“Untertitel für Gehörlose vs. Subtitled for Deaf People: The Challenge of making visible the unaudible”

The present study aims to understand the treatment that has been given to the Subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing in the German language (Untertitel für Gehörlose und Hörgeschädigte, UGH) and in Spanish (SPS) throughout the last decades. To do so, we analyze the modality of audiovisual translation in several films produced between 1981 and 2018, focusing on the parameters most characteristic of this type of subtitling. From the diachronic point of view, the analysis will allow us to see the evolution that Subtitling for Deaf and Hard-of-Hearing people has undergone in each of the languages over these years. On the other hand, we will observe the behavior of this variant of subtitling from a diatopic perspective throughout these decades in Germany and Spain, two countries that traditionally practice dubbing instead of subtitling.

**Keywords:** Subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing; Untertitel für Gehörlose und Hörgeschädigte; Audiovisual translation; Accessibility; Accessible cinema.

## 1. Introducción

La sociedad actual está cada vez más sensibilizada con la discapacidad y hay una mayor concienciación sobre la necesidad de que la accesibilidad llegue también al ocio y la cultura. Uno de los grupos más importantes en el campo de la discapacidad lo constituyen las personas con discapacidad sensorial, personas con discapacidad visual y/o auditiva<sup>1</sup>. Para que este colectivo pueda tener acceso a los contenidos audiovisuales ha de contar con alternativas

---

1. El Instituto Nacional de Estadística (INE) contabiliza en España un total de 1.064.000 personas sordas o con algún tipo de discapacidad auditiva (cfr. los datos de la última encuesta del INE, recogidos en su estudio *EDAD 2008, Encuesta de Discapacidad, Autonomía personal y situaciones de Dependencia*, en el siguiente enlace: <<http://www.ine.es/prensa/np524.pdf>>).

Según los datos de la asociación Deutsche Gesellschaft der Hörgeschädigten - Selbsthilfe und Fachverbände e.V, viven en Alemania unos 13 millones de discapacitados auditivos (cfr. el enlace: <<http://sign-dialog.de/wp-content/forderungskatalog.pdf>>). La asociación Deutscher Gehörlosen Bund eleva la cifra a 16 millones de individuos con algún tipo de discapacidad auditiva, alrededor de 140.000 tienen un grado de discapacidad mayor al 70% y 80.000 personas son sordos totales. Cfr. la página web de la asociación: <<http://>>

al contenido auditivo, lo que sucede, gracias a los subtítulos y al contenido visual, mediante la audiodescripción. En lo que respecta al sector audiovisual, al consumo clásico de la televisión, el cine, el teatro y los museos se suma el uso de audiovisuales a través de Internet en diversos formatos y desde distintos dispositivos: tabletas, móviles, ordenadores, Smart TV, etc. En definitiva, en la sociedad actual cada vez se consumen más contenidos audiovisuales y multimedia y los posibles entornos de aplicación y empleo traspasan las tradicionales actividades culturales.

A través de la presente investigación conoceremos la evolución del SPS en alemán y en español a lo largo de los últimos años partiremos del análisis de los parámetros que caracterizan este tipo de subtítulo. Además, desde una perspectiva diatópica, observaremos el comportamiento de esta modalidad de subtítulo en Alemania y España, dos países acostumbrados a consumir los productos audiovisuales doblados.

## 2. La accesibilidad en el contexto audiovisual en España: El caso del SPS

Los primeros subtítulos dirigidos a la comunidad sorda se emitieron en la televisión pública americana PSB (Public Service Broadcasting) en 1973. En Europa, la BBC (British Broadcasting Corporation) marcó el camino en 1979 emitiendo el primer programa subtulado para sordos; en otros países europeos, los primeros subtítulos para sordos llegaron a lo largo de los años ochenta y noventa. En España, la cadena pionera en la emisión de subtítulos para sordos fue la CCRTV (Corporación Catalana de Televisión) en 1990 y unos meses después le siguió TVE (Televisión Española). En estos primeros años, sin embargo, la oferta de programas de subtulado era muy reducido y los subtítulos se emitían solo de manera ocasional, no existiendo otras iniciativas que facilitaran a las personas con discapacidad auditiva el acceso a los medios audiovisuales. Será con el cambio de siglo cuando se impulse un camino hacia la accesibilidad (Pereira 2005: 163-164).<sup>2</sup> En 2001

---

gehoerlosen-bund.de/>. Cfr. asimismo Hellebrand 2007: 6-8, quien analiza la dificultad en el cómputo de este tipo de discapacidad, dada la heterogeneidad del colectivo.

2. En Cuéllar Lázaro (2016a: 145-149) se recogen fechas clave en España en el avance hacia la accesibilidad del colectivo con discapacidad auditiva. Sobre la evolución del

se aprueba la Ley de Fomento y Promoción de la Cinematografía y el sector Audiovisual (España. Ley 15/2001), en la que se especifica el compromiso con la eliminación de las barreras de comunicación que dificulten el acceso a obras audiovisuales por parte de personas con discapacidad sensorial<sup>3</sup>. Un punto de inflexión en el marco de Europa fue la celebración en 2003 del Año Europeo de las personas con discapacidad. En este contexto se aprueba en España la Ley 51/2003, de 2 de diciembre, de igualdad de oportunidades, no discriminación y accesibilidad universal de las personas con discapacidad. Ese mismo año se publica la norma UNE 153010 de 2003: Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva. Subtitulado a través del teletexto, elaborada por la Asociación Española de Normalización y Certificación (AENOR), que fue anulada y sustituida por la norma de 2012 Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva. Esta última tiene un carácter más general y contempla todos los escenarios de la comunicación audiovisual con el objetivo de establecer unos requisitos mínimos de calidad y homogeneidad en el subtítulado<sup>4</sup>.

El porcentaje de contenidos subtítulados en televisión se acerca ya al 100%, como muestran los datos del Centro Español del Subtitulado y la Audiodescripción (CESyA), desde donde se realiza un seguimiento diario de los servicios de subtítulado y audiodescripción en la TDT (imagen 1):<sup>5</sup>

## SUBTITULADO

Datos obtenidos el: 17/04/2019



Imagen 1. Seguimiento del subtítulado en televisión

El reto actual es promover y fomentar que el subtítulado que se ofrece sea de calidad; para ello se creó el CESyA, un centro técnico de referencia en materia de accesibilidad audiovisual para personas con discapacidad en lo referente a

SPS en España cfr., entre otros, CESyA (2014), Lorenzo & Pereira (2012), Utray et al. (2009), Neves & Lorenzo 2007, Izard 2001; Pardina 1998 y 2000.

la producción, distribución y exhibición de obras cinematográficas y audiovisuales (España. Ley 27/2007). Este organismo expide una Certificación de la accesibilidad audiovisual de entidades, espacios y productos audiovisuales y culturales a través del Sello CESyA como marca de garantía que valida y asegura las buenas prácticas en el ejercicio del subtítulo y la audiodescripción<sup>6</sup>.

Para conseguir la calidad deseada es fundamental la investigación y la formación en el campo de la accesibilidad, teniendo presente además la transversalidad de las disciplinas implicadas<sup>7</sup>. En este contexto, en 2019 se publica el Real Decreto 94/2019 por el que se establece el Curso de especialización en audiodescripción y subtitulación y se fijan los aspectos básicos del currículo (pp. 29700-29729). Para su elaboración fueron consultadas las Comunidades Autónomas, así como el Consejo Nacional de la Discapacidad (CND).<sup>8</sup> En efecto, una de las funciones del CND es impulsar actividades de investigación, formación, innovación, ética y calidad en el ámbito de la discapacidad.

Este real decreto tiene por objeto el establecimiento del Curso de especialización de formación profesional en audiodescripción y subtitulación, con carácter oficial y validez en todo el territorio nacional, así como de los correspondientes aspectos básicos del currículo (España. Real Decreto 94/2019: 29701).

Es preciso destacar algunos aspectos de este curso de especialización. En primer lugar, que se identifica para todo el territorio nacional a nivel de "Formación Profesional de Grado Superior", es decir, tiene un carácter fundamentalmente técnico. Asimismo, involucra distintas ramas de conocimiento: Artes y Humanidades, Ciencias Sociales y Jurídicas, Arquitectura e Ingeniería,

---

6. Dos de las películas que han servido para el análisis en la parte aplicada de este estudio llevan este sello, ambas de 2017: *El malvado zorro feroz* y *Dos mujeres*.

7. Cfr. en Cuéllar Lázaro 2016a un estudio sobre la situación de la formación universitaria en accesibilidad tanto en España como en Alemania. Cfr. asimismo Díaz Cintas 2007 y Díaz Cintas *et al.* 2007.

8. El CDN es un órgano consultivo interministerial a través del cual las organizaciones representativas de personas con discapacidad, así como sus familias participan en la planificación, el seguimiento y la evaluación de las políticas que se desarrollan en el ámbito de la discapacidad. Está regulado por el Real Decreto 1855/2009, disponible en: <<https://www.mscbs.gob.es/ssi/discapacidad/informacion/consejoNacionalDisc.htm>>

poniendo en valor el carácter transversal de esta formación (p. 29702)<sup>9</sup>. Por último, se especifica con detalle el perfil profesional del egresado, que podrá ejercer su actividad, en lo que respecta al tema que nos ocupa, como “Subtitulador/a de obras audiovisuales y espectáculos en vivo y eventos” y “Revisor/a de subtítulos” (p. 29703).

El mercado de la accesibilidad a los contenidos audiovisuales sigue creciendo en España y se necesitan profesionales formados para dar este servicio<sup>10</sup>. Por ello, invertir en investigación y en formación de los subtituladores es uno de los retos a los que se enfrenta la sociedad en el campo de la accesibilidad. Estos profesionales son una pieza esencial para conseguir la calidad deseada.

El 14 de febrero de 2019, el Comité Español de Representantes de Personas con Discapacidad (CERMI) reclamó al Congreso de los Diputados una regulación legal exigente de la accesibilidad al cine.<sup>11</sup> Entre las medidas necesarias, el CERMI plantea como requisito imprescindible para recibir ayudas públicas que las nuevas producciones se comprometan a incorporar requisitos de accesibilidad. La Ley de Cine de 2007 ya establecía ayudas con objeto de subvencionar hasta el 50 por 100 del coste del tiraje de copias, del subtítulo, de la publicidad y promoción, de los medios técnicos y de los recursos necesarios para el acercamiento de las películas a colectivos con discapacidades (art. 28). El 12 de abril de 2019 se publica la última modificación a esta ley y se establecen las Ayudas a la distribución en soporte videográfico o a través de internet en estos términos:

Se podrán convocar ayudas a la distribución en soporte videográfico o a través de internet siempre que se incorporen sistemas de audiodescripción para personas ciegas y con discapacidad visual y sistemas de subtítulo especial y lengua de signos para personas sordas y con discapacidad auditiva,

---

9. En la descripción del curso se le asignan 30 créditos ECTS, aunque se indica a su vez que cubre 500 horas de formación (p. 29702).

10. La página web del CESyA informa de una veintena de empresas que ofrecen servicios de subtítulo y trece de audiodescripción, cfr. <<http://www.cesya.es/recursos/empresas>>

11. Cfr. Discapnet, El portal de las Personas con Discapacidad, Fundación ONCE <<https://www.discapnet.es/actualidad/2019/02/el-cermi-reclama-al-congreso-una-regulacion-legal-exigente-de-la-accesibilidad-al->>

con las condiciones y requisitos que se establezcan en cada convocatoria.  
(España. Orden CUD/426/2019, art. 46)

Asimismo, como se observará a continuación en la normativa alemana, se aboga por aunar los procesos de producción y traducción, solicitando que la legislación recoja la obligatoriedad de que las producciones cinematográficas y audiovisuales incluyan, en origen, como medidas de accesibilidad en el cine, la subtitulación, la lengua de signos española y la audiodescripción (AD). Fomentar el cine accesible implica integrar la traducción audiovisual (TAV) y la accesibilidad en el proceso de realización de un producto cinematográfico. Lo ideal sería no limitar la idea al SPS y la AD, sino a la TAV en general, puesto que traducir una película es también hacerla accesible a los espectadores de otras lenguas (Romero-Fresco 2015).<sup>12</sup>

### 3. La accesibilidad en el contexto audiovisual en Alemania. El caso del UGH

En el contexto alemán fue la cadena ARD (Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland) la primera en emitir la modalidad de subtulado en 1980 (Rüings 2006: 48 y Hellebrand 2007: 17). Sin embargo, en 2008, casi 30 años después, las asociaciones alemanas de discapacitados auditivos, Deutscher Gehörlosen Bund e.V. presentan un estudio en el que se pone de manifiesto la baja cuota de subtulado en las cadenas públicas, prácticamente inexistente en el caso de las cadenas privadas, y su evolución en el periodo de 2005 a 2011: las dos cadenas públicas a nivel nacional, ZDF y ARD, ascienden del 18,4% y 16,3% respectivamente en 2005, al 38,9% (ZDF) y 36,7% (ARD) en 2011. Con respecto a las cadenas privadas, las que ofrecen mayor contenido son Pro7, con un 1,4% en 2005 que evoluciona a un 13,3% en 2011, y Kabel, que en este mismo periodo se incrementa del 2,1% al 4,7% (Schneider, 2011).

El año 2013 supuso un cambio importante hacia una mejora en el campo de la accesibilidad en Alemania. A partir del 1 de enero de ese año entra en vigor la nueva ley de radiodifusión *Rundfunkbeitragsrecht*, que obligaba

---

12. Cfr. otros estudios recientes sobre accesibilidad, entre ellos, Matamala y Orero, 2010; Romero-Fresco, 2011, Lorenzo y Pereira, 2011; Remael *et al.* 2012, Arnáiz Uzquiza, 2012, Szarkowska *et. al.*, 2013 y Talaván *et al.* 2016.

también a las personas con discapacidad al pago de la tarifa de radiodifusión<sup>13</sup>. En este contexto, la asociación de sordos *Deutsche Gehörlosenverband* exigió a los medios públicos avanzar en el camino de la accesibilidad y su compromiso de ofrecer un 100% de la programación subtítulada.<sup>14</sup> La televisión pública reconoce en la actualidad este compromiso:

Da auch Menschen mit Behinderung anteilig einen Rundfunkbeitrag zahlen, steht das Thema Barrierefreiheit stark im Fokus: So untertitelt die ARD 95 Prozent der Sendungen in „Das Erste“. Beim ZDF ist zwischen 16 und 22.15 Uhr das komplette Programmuntertitelt, [...] Unser Ziel ist der Ausbau zu einem 100 Prozent barrierefreien Programm<sup>15</sup>.

En 2018, el 98% de la oferta de la televisión pública se emitía en subtítulado para discapacitados auditivos, tal y como se recoge en el siguiente gráfico (imagen 2):<sup>16</sup>

- 
13. Cfr. la repercusión de esa ley para las personas con discapacidad en el siguiente informe elaborado por la asociación Sozialverband Deutschland: <[https://www.sovd.de/fileadmin/downloads/pdf/sonstiges/Flugblatt\\_Rundfunkbeitrag\\_web.pdf](https://www.sovd.de/fileadmin/downloads/pdf/sonstiges/Flugblatt_Rundfunkbeitrag_web.pdf)>  
Esta ley ha sido modificada en 2017. Cfr. en el siguiente enlace de la cadena pública Das Erste un video en el que se muestra cómo se elaboran los subtítulos en directo: <<https://www.daserste.de/unterhaltung/interviews-extras/videos/so-entsteht-die-live-untertitelung-100.html>>
  14. Cfr. esta resolución a favor de una televisión sin barreras (Resolution für barrierefreies Fernsehen), en línea: <<http://www.gehoerlosen-bund.de/>>
  15. Cfr. <[https://www.rundfunkbeitrag.de/der\\_rundfunkbeitrag/senderfamilie/index\\_ger.html?highlight=untertitelt%2C%20untertitelt#grund\\_barrierefrei](https://www.rundfunkbeitrag.de/der_rundfunkbeitrag/senderfamilie/index_ger.html?highlight=untertitelt%2C%20untertitelt#grund_barrierefrei)> Cfr. asimismo Hezel, 2009: 147, Melgarejo Weinandt, 2005 y Nagel 2009. En el caso de la audio-descripción, el porcentaje es del 49,50 % de los programas principales de la sesión de tarde. Cfr. la página web de la cadena pública Das Erste en: <<https://www.daserste.de/specials/service/barrierefreie-angebote-ard100.html>>
  16. Fuente: Cadena estatal ARD <[http://www.ard.de/home/die-ard/fakten/Barrierefreie\\_Angbote\\_der\\_ARD/4036078/index.html](http://www.ard.de/home/die-ard/fakten/Barrierefreie_Angbote_der_ARD/4036078/index.html)>

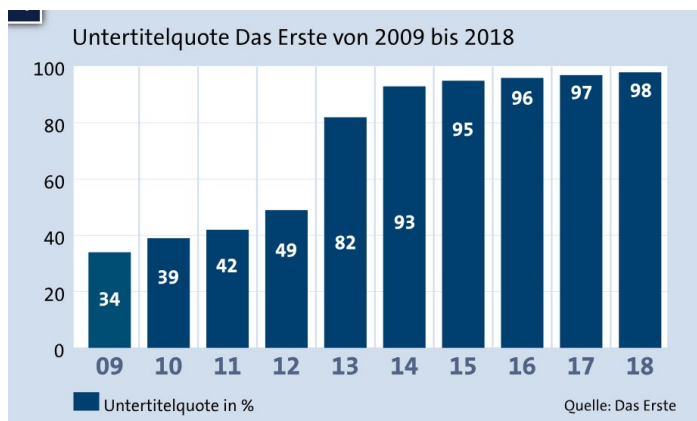


Imagen 2: Porcentaje de subtulado en la cadena pública alemana *Das Erste*.

El 21 de septiembre de 2018, varias asociaciones alemanas (Verbändebündnis der Zivilgesellschaft, Deutscher Behindertenrat, Bundesarbeitsgemeinschaft der Freien Wohlfahrtspflege, Fachverbände für Menschen mit Behinderung y Liga Selbstvertretung) presentaron un manifiesto en Ginebra, durante una reunión con el Comité de Expertos en Discapacidades de las Naciones Unidas, en el que destacaban el agravio comparativo de la situación de las personas con discapacidad auditiva en el acceso a la información en Alemania. Reconocen que ha habido un desarrollo positivo en la televisión pública en los últimos años, ya que por ley está obligada a la accesibilidad; sin embargo, en la privada, solo el 9-13% de los programas están subtulados.

Es gibt in Deutschland einen Zwei-Klassen-Zugang zu Informationen, weil der private Rundfunk nicht zur Barrierefreiheit verpflichtet ist. Beim öffentlich-rechtlichen Fernsehen gab es in den letzten Jahren eine positive Entwicklung. Im privaten Fernsehen sind nur 9-13 % der Sendungen mit Untertiteln versehen.<sup>17</sup>

Efectivamente, en el caso de la televisión privada, el porcentaje de subtulado sigue siendo en 2019 muy bajo, pese a que desde la asociación de medios privados VAUNET (Verband Privater Medien) se subraye el avance

17. Cfr. <<http://www.gehoerlosenbund.de/gesetze/behindertenrechtskonvention>>



hacia la accesibilidad con este titular en su página web: “Barrierefreiheit im Privatfernsehen: immer mehr Shows und Sportsendungen untertitelt” (03.04.2019). Sin embargo, la noticia deja a la vista unos datos totalmente insuficientes para este colectivo de discapacitados:

Besonders hoch ist der Anteil mit 23 Prozent beim Sender VOX [...]. Bei Sendern der Gruppe ProSiebenSat.1 Media SE werden bereits durchschnittlich 18 Prozent des Angebots untertitelt. Deutlich zugelegt hat ProSieben – der Sender liegt mit 37 Prozent Untertitelung [...] ganz vorn. Die RTL-Gruppe hat mit durchschnittlich 13 Prozent ihre Programmfläche mit speziellen Untertiteln für Hörgeschädigte ihr Angebot weiter erhöht.<sup>18</sup>

En el ámbito cinematográfico, la nueva ley para la promoción del cine alemán, Filmförderungsgesetz (FFG), que entró en vigor el 1 de enero de 2014<sup>19</sup>, fomenta que las películas de producción alemana cuenten con una versión en audiodescripción y otra en SPS en alemán. Para ello, el 50% de las inversiones en cines relacionadas con la producción de accesibilidad están subvencionadas por la Deutschen Filmförderungsanstalt, FFA (cfr. Cuéllar Lázaro 2016a: 152). En 2017 se modifica de nuevo esta ley y se indica que solo las salas de cine que incluyan posibilidades técnicas para poder proyectar una versión del producto cinematográfico de manera accesibles podrán recibir financiación. La novedad en esta actualización con respecto a la de 2014 es que se hace hincapié en la calidad del producto accesible: “Wenn barrierefreie Fassungen in geeigneter Weise und in angemessenem Maße zugänglich gemacht werden”, es decir, la financiación solo se otorgará si las versiones se hacen accesibles de una manera apropiada y en un grado razonable. En este sentido, en julio de 2017, la FFA publicó unas “Recomendaciones para los estándares de producción de películas accesibles”, fruto de un grupo de trabajo compuesto por representantes de la industria del cine y los colectivos afectados, con el fin de armonizar las especificaciones técnicas<sup>20</sup>. Sin embargo, la asociación

---

18. Cfr. <<https://www.vau.net/barrierefreiheit/content/barrierefreiheit-privatfernsehen-immer-mehr-shows-sportsendungen>>

19. La ley del 24 de agosto de 2004 fue modificada el 3 de agosto de 2013. Cfr. esta ley y los cambios que ha sufrido desde su primera publicación en <<https://www.buzer.de/s1.htm?g=FFG+2004&f=1>>

20. Cfr. estas recomendaciones en la página web de la FFA: <<https://www.ffa.de/barrierefreiheit.html>>

alemana de discapitados auditivos *Deutscher Gehörlosen-Bund e. V.* pone de manifiesto en un comunicado del 29 de marzo de 2019 que hay opiniones muy diferentes sobre lo que se entiende por “apropiado” y “razonable” en referencia a la calidad del producto<sup>21</sup>.

En la práctica habitual, en los dos países aquí analizados, las películas rara vez se emiten con subtítulos abiertos (fijados en la imagen), de tal manera que un espectador con discapacidad auditiva depende de ayudas técnicas, como un teléfono inteligente o gafas de subtítulo<sup>22</sup>. A esto habría que sumar la escasa información sobre las obras con modalidad accesible, así como las salas de proyección que ofrecen cine sin barreras. Precisamente, facilitar la información sobre las películas con modalidad accesible, así como las salas de proyección que ofrecen cine sin barreras, es una de las reivindicaciones de este colectivo<sup>23</sup>.

Los espectadores con discapacidad auditiva ven en los subtítulos abiertos la solución ideal, ya que no tienen que preocuparse por el equipo técnico. Sin embargo, en este comunicado expresan que son conscientes de que hay espectadores (sin problemas de audición) que pueden sentirse perturbados por los subtítulos abiertos. En este sentido, abogan por fomentar el compromiso de que las salas de cine muestren una película con subtítulos abiertos un día a la semana y, durante el resto de la semana, se ofrezca al espectador una solución

---

21. Asimismo, se aboga por un ajuste en los estándares de los subtítulos teniendo en cuenta el formato en el que se distribuyen las obras, ya sea en la proyección de una sala de cine, o bien en otros formatos como DVD, Internet y televisión. Cfr. el documento en el siguiente enlace: <<http://www.gehoerlosen-bund.de/gesetze/bundesbeh.gleichstellungsgesetz>>

22. Las nuevas tecnologías están facilitando la accesibilidad en el cine. En el ámbito de la lengua alemana existen desde 2013 las aplicaciones para Apple iOS y Android con el nombre GRETA & STARKS que hacen llegar la versión subtitulada (STARKS) y la audiodescripción (GRETA) al espectador a través su propio teléfono inteligente. De esta manera, no es necesario que las salas de cine ni el consumidor tengan que invertir en tecnología o equipamiento <<http://www.gretaundstarks.de/greta/branche>>

23. En España, el CESyA ofrece una Agenda cultura accesible en la que se recoge información sobre cine, teatro, museos y otros eventos que se ofertan en formato accesible. En el caso del cine, se incluye un listado de filmes con audiodescripción a la que se puede acceder en cualquier momento previa descarga en el dispositivo móvil (a través de la app Audescmobile disponible para IOS y Android) <<http://www.culturaaccesible.es/cineaudesc.php?provincias=0&accesibilidad=Todas>>

técnica (sistemas de subtítulación optativa, gafas de datos, bucle magnético). En definitiva, este colectivo subraya la necesidad de mejorar la calidad de los subtítulos y la definición de lo que se entiende por cine accesible.

#### 4. De *Lili Marleen* (1981) a *Campeones* (2018): el subtítulado en las películas analizadas

En este apartado se lleva a cabo un análisis descriptivo de carácter cualitativo del subtítulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva en lengua alemana (Untertitel für Gehörlose und Hörgeschädigte, UGH) y en español (SPS) en películas producidas entre 1981 y 2018. Las obras cinematográficas pertenecen a distintos géneros y van dirigidas tanto a un público infantil y juvenil como a espectadores adultos. Al final de este estudio se recoge el total de las películas analizadas. Puede ser ilustrativo el hecho de que en la búsqueda de subtítulos para personas sordas en alemán y en español solo se encontrara esta modalidad de subtítulado en ambos idiomas en una de ellas: *Lili Marleen* (1981). No obstante, hay que tener en cuenta que no hay uniformidad en la caracterización de los DVD y que se buscaba la modalidad “para sordos”. Se ha hallado esta especificidad dentro del apartado “Subtítulos”: “Castellano para Sordos”, “Alemán para Sordos”, pero también (sobre todo en los DVD más recientes) fuera del epígrafe “Subtítulos”, como un tercer apartado, “Codificado para Sordos: Alemán”, “Codificado para Sordos: Castellano”, diferenciándolo de los epígrafes “Audio” y “Subtítulos”. En otros DVD se omite el término “sordos” y se especifica la modalidad como “Castellano para personas con discapacidad auditiva”.<sup>24</sup>

Asimismo, desde el punto de vista metodológico nos centramos en aquellos parámetros que caracterizan este tipo de subtítulado y que son de mayor interés para el análisis, basándonos en la norma española UNE 153010:2012. En el caso de Alemania, no existe una norma estandarizada y se han consultado las distintas directrices para el subtítulado elaboradas por

---

24. Las películas se han conseguido a través de la Biblioteca pública de la Comunidad de Castilla y León con su sede en Valladolid, que cuenta con un total de 17.251 obras audiovisuales en su catálogo. Desde aquí expresamos nuestro agradecimiento al Servicio de Audiovisuales de esta biblioteca por la ayuda prestada para llevar a cabo esta investigación.

varias instituciones, entre ellas, las recomendaciones de la FFA de las que hemos hablado ya en este estudio (a partir de ahora nos referiremos a ellas como FFA2017) y las directrices de instituciones públicas alemanas de radiodifusión que han elaborado unos estándares para países de habla alemana (MDR2018 y MDR2015)<sup>25</sup>. Estas directrices vienen a ampliar las recomendaciones elaboradas por varias asociaciones de discapacitados auditivos, tanto de Alemania como de Austria y Suiza, para la armonización de subtítulos en 2013, *Gemeinsame Untertitelrichtlinien für den deutschen Sprachraum (UT2013)*.<sup>26</sup>

Para cada una de las obras cinematográficas hemos elaborado la siguiente ficha, en la que se presentan los parámetros analizados, estructurados en cuatro apartados (imagen 3). En primer lugar, se observa la presentación del subtítulo, es decir, la posición en la pantalla, el número de líneas de texto y el número de caracteres por línea. A continuación, se analiza la manera de identificar a los personajes, ya sea mediante color, etiquetas, guiones, así como la marcación de la voz en *off*. En tercer lugar, se comprueba si en los subtítulos se transcriben otros sonidos, como son los efectos sonoros, la música y las canciones y, en el caso de estas últimas, qué información aparece para identificarlas, si se transcribe el texto de la canción y cómo se indica (mediante almohadilla, nota musical, cursiva, etc.). Por último, se averigua si el subtítulo aporta otra información relevante, como la información contextual o la indicación de otras lenguas en la película.

---

25. En abril de 2018 la empresa pública de radiodifusión Mitteldeutscher Rundfunk publica la cuarta edición de las directrices para la subtitulación en <<https://www.mdr.de/unternehmen/ausschreibungen/richtlinien-mdr-untertitelung-100.html>> Cfr. igualmente <https://www.ndr.de/fernsehen/service/untertitel/Untertitel-Standards,untertitelstandards102.html>>.

26. Se puede consultar el documento en: <http://www.untertitelrichtlinien.de/index.html>> Cfr. una comparación de las directrices de subtitulado en Alemania, Austria y Suiza en Méan 2011; cfr. asimismo Panier 2012.

Película, año		
<b>Presentación del subtítulo</b>	Posición de los subtítulos	
	Posición de los efectos sonoros	
	Número de líneas de texto	
	Número de caracteres por línea	
<b>Identificación del personaje</b>	Color	
	Etiquetas	
	Guiones	
	Voz en <i>off</i>	
<b>Otros sonidos</b>	Efectos sonoros	
	Música	
	Canciones	
<b>Otra información</b>	Información contextual	
	Otras lenguas	

Imagen 3: Ficha modelo para el análisis (elaboración propia).

Por otra parte, cuando el original sea en otra lengua distinta al alemán o al español, la traducción en el subtítulo será interlingüística, es decir, traducción propiamente dicha. Sin embargo, en otras películas será intralingüística, al tratarse de la misma lengua. En los siguientes apartados presentamos el resultado del análisis según el orden marcado por la ficha de trabajo.

#### 4.1 Presentación del subtítulo

En referencia a la posición de los subtítulos, a lo largo del análisis se constata que, en líneas generales, estos aparecen centrados en la parte inferior de la pantalla, a no ser que, condicionados por la imagen, se prefiera excepcionalmente en la parte superior, como en la imagen 4, en la que la información paratextual en inglés se indica así en alemán para no coincidir con la imagen del paratexto. Si esto sucede, la lectura del subtítulo puede verse dificultada (imagen 5):

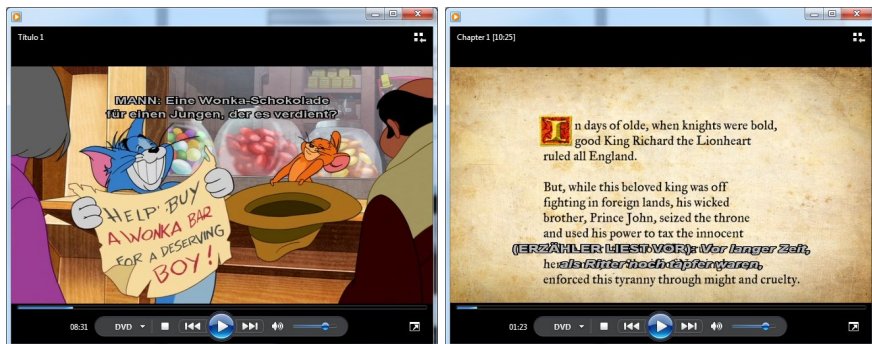


Imagen 4: Tom y Jerry: Charlie y la Fábrica de Chocolate (2017)  
 Imagen 5: Tom y Jerry: Robin Hood y el ratón de Sherwood (2012)

Se ha observado una diferencia por países en la posición de los subtítulos que muestran los efectos sonoros, como veremos más adelante en el apartado dedicado a este parámetro. En las películas analizadas con la modalidad UGH alemán, cuando se marcan los efectos sonoros, estos aparecen centrados en la parte inferior de la pantalla, como el resto de subtítulos (imagen 18). También en las obras con SPS español, las anteriores a la norma UNE 153010: 2012, lo marcan con subtítulos centrados en la parte inferior de la pantalla, como se ve en *Chicken Run: Evasión en la Granja* (2000) (imagen 19); sin embargo, las más recientes suelen ubicarlo en la parte superior derecha, tal y como indica la norma (imágenes 20 y 21).

Con respecto al parámetro relacionado con el número de líneas de texto, se respeta el máximo de dos líneas por subtítulo y un límite de 37 caracteres por línea que marcan la norma UNE 153010:2012 en España (p. 9), así como las directrices recogidas en UT2013 y MDR2015 en Alemania: “In einer Zeile werden maximal 37 Zeichen genutzt”<sup>27</sup>, aunque hay subtítulos en ambos idiomas al límite de caracteres en las dos líneas (imágenes 6 y 7), con la dificultad que esto supone para la comprensión lectora de las personas sordas (Cambra 2008-2009: 156, Cambra 2013: 105-106, Torres Monreal 2005 y FIAPAS 2013: 22-24).



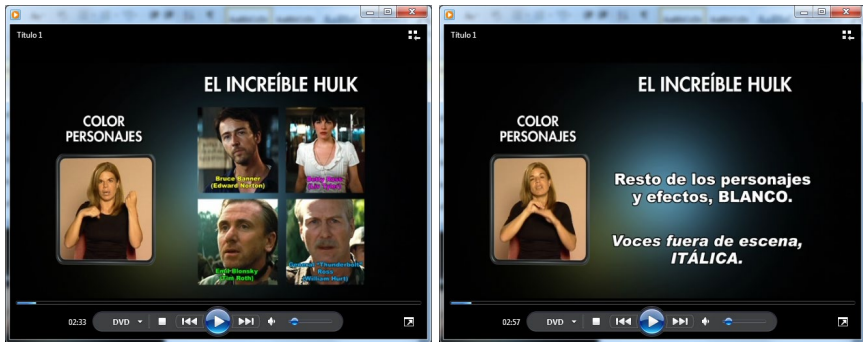
Imagen 6: *Batman y Harley Quinn* (2017)  
 Imagen 7: *Las aventuras de Tadeo Jones* (2012)

#### 4.2 Identificación de los personajes

La identificación de los personajes es fundamental para facilitar el seguimiento de la trama argumental de los contenidos audiovisuales, de ahí la importancia de este parámetro. La norma UNE 153010:2012 recoge tres técnicas de identificación con el siguiente orden en la prioridad de uso: color, etiquetas y guiones. Todas las películas analizadas con SPS español emplean el color para identificar a los personajes. aunque, como veremos a continuación, en el caso de las producidas con posterioridad a esta norma, no todas siguen sus directrices: que el personaje con mayor carga se identifique con color amarillo, dejando el cian, magenta y verde para diferenciar a otros personajes principales, y el resto de personajes, así como el resto de información (efectos sonoros, información contextual, canciones, etc.), en color blanco.

La película *El increíble Hulk* (2008), subtítulada por la Confederación Española de Familias de Personas Sordas (FIAPAS), aclara al comienzo de la película los colores que identifican a los distintos personajes, así como los efectos sonoros (imágenes 8 y 9):<sup>28</sup>

28. En la norma UNE 153010:2003 se asignaba el color azul para canciones y efectos sonoros, aunque se especificaba que estos últimos podían ir también en rojo (p. 7).



Imágenes 8 y 9: *El Increíble Hulk* (2008)

Cuando a través de la imagen se observa quién habla, suele identificarse al personaje solo con el color, sin embargo, en el caso de duda (porque hablen varios personajes a la vez, no se vea la boca del que habla, o sea voz en *off*), se hace uso de etiquetas o guiones para evitar confusiones (imágenes 10 y 11):

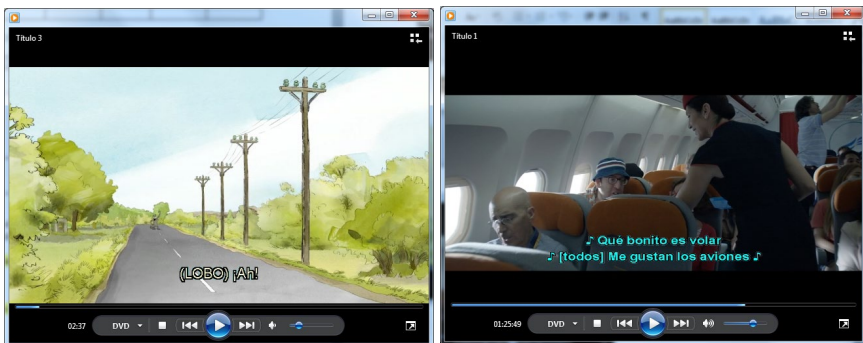


Imagen 10: *El malvado zorro feroz* (2017)

Imagen 11: *Campeones* (2018)

Llama la atención que la película más actual de las analizadas, *Campeones* (2018), con una temática dirigida a concienciar al espectador de las dificultades



diarias de los discapacitados, solo emplee dos colores para identificar a los personajes en el subtítulado: el blanco y el cian. Asimismo, un mismo personaje, el entrenador de baloncesto del grupo de jóvenes con discapacidad, unas veces se identifica con el color blanco y otras con el cian. Incluso en la misma imagen aparecen dos intervenciones de distintos personajes en el mismo color, sin etiquetas ni guiones, lo que puede inducir a error.

En las películas con la modalidad de subtítulado UGH alemán, se prescinde del color para distinguir entre los personajes, de tal manera que todo el subtítulado se presenta en color blanco.<sup>29</sup> La única película de las analizadas que hace uso del color para identificar a los personajes es *Lili Marleen*. La película fue producida en 1981 y el DVD con el que hemos trabajado recoge la versión doblada en alemán y en español, así como el subtítulado en estos dos idiomas y el subtítulado para sordos también en ambos. A través del análisis se ha observado que el subtítulado para oyentes, tanto en el caso de la lengua alemana como de la española, sirve de base para la modalidad de subtítulado para discapacitados auditivos, de tal manera que la única diferencia es que se han marcado con colores las intervenciones de los distintos personajes. Es decir, a lo largo de la película no se describen elementos narrativos no verbales, como los efectos sonoros, ni la información contextual.

En el resto de obras con subtítulado UGH alemán se emplea solo el color blanco y se hace uso de las etiquetas y los guiones únicamente para evitar confusiones, porque no se ve en la imagen quién habla (imagen 12) o para incluir en la misma escena información contextual y diálogo (imagen 13).



Imagen 12: *La princesita* (1995)

Imagen 13: *Tom y Jerry: Charlie y la Fábrica de Chocolate* (2017)

Precisamente con respecto a este último parámetro, la voz fuera de escena, denominada voz en off, el tratamiento que se marca por norma en España es la cursiva (UNE 153010:2012: 14), y esto suele coincidir en la mayoría de las películas, también en las que se especifica el subtítulo UGH alemán (imágenes 14 y 15).



Imagen 14: *Gremlins* (1984)

Imagen 15: *Campeones* (2018)

Sin embargo, se observan además otras estrategias a la hora de marcar la voz fuera de escena: en *Lili Marleen* (1981) se emplea el color naranja (tanto en el subtítulo UGH alemán como en el SPS español) en lugar de la cursiva,

coincidiendo con el color que se emplea para la identificación de personajes con menos cantidad de intervención en el subtitulado de ambos idiomas. En otros casos se marca la voz en *off* sin cursiva y entre corchete angular (*La gran aventura de Mortadelo y Filemón*, 2003, imagen 16) o añadiendo la etiqueta “off” entre corchetes al introducir la intervención (*Las aventuras de Tadeo Jones*, 2012, imagen 17).



Imagen 16: *La gran aventura de Mortadelo y Filemón* (2003)

Imagen 17: *Las aventuras de Tadeo Jones* (2012)

Se observa, por lo tanto, la falta de unanimidad también en este parámetro.

### 4.3 Otros sonidos

En este apartado analizamos otro tipo de sonidos que aparecen en la obra audiovisual generalmente fuera del diálogo: Los efectos sonoros, la música y las canciones.

Comenzamos definiendo el parámetro “efecto sonoro” como un sonido no vocal y vocal (exceptuando el habla) que aporta información relevante para el seguimiento de la obra audiovisual, pero no se puede atribuir a un personaje concreto (*UNE 153010:2012: 13*). El efecto sonoro puede ser producido por cualquier persona o cosa que aparezca en la película, tanto en la pantalla como fuera de ella, y se subtitulará si no es evidente que se ha producido. Por el contrario, según señala la norma, si la información visual hace que el efecto sonoro sea redundante, no debe describirse el sonido; por ejemplo, indicar “(Aplausos)” cuando hay en pantalla un plano del público aplaudiendo. En

este sentido, se deben subtítular los efectos sonoros que sean necesarios para un buen seguimiento de la trama argumental.

Tras el análisis se constata que no todas las películas indican los efectos sonoros. Por otra parte, en las que se especifica se ha observado una diferencia por países en la posición de los subtítulos, como ya se ha adelantado en un apartado anterior. En los filmes con la modalidad UGH alemán, los efectos sonoros se muestran mediante texto centrado en la parte inferior de la pantalla, al igual que el resto de subtítulos, por ejemplo, en *Lady Halcón* (1985) [Donnern], [Glocke lautet], (imagen 18). Asimismo, en el SPS español, las anteriores a la norma UNE 153010:2012, lo marcan con subtítulos centrados en la parte inferior de la pantalla, como se ven en *Chicken Run: Evasión en la Granja* (2000) (imagen 19), *La lengua de las mariposas* (1999) y *La gran aventura de Mortadelo y Filemón* (2003).

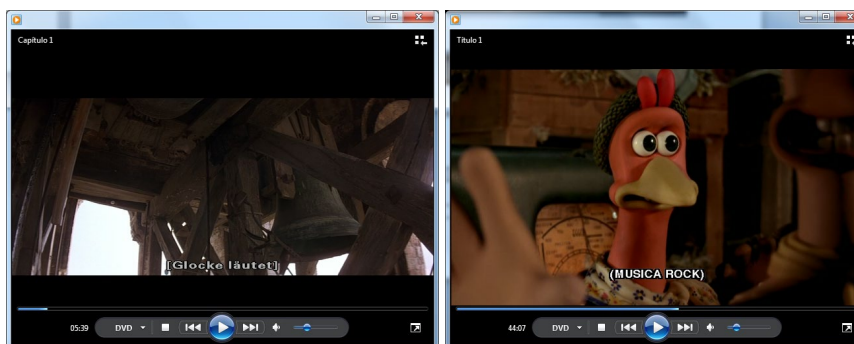


Imagen 18: *Lady Halcón* (1985)

Imagen 19: *Chicken Run: Evasión en la Granja* (2000)

Sin embargo, en *El Increíble Hulk* (2008) y las películas más actuales se suele ubicar esta información en la parte superior derecha. Es el caso de *El malvado zorro feroz* (2017) y *Campeones* (2018). tal y como marca la norma UNE 153010:2012 “cuando un sonido se considere efecto sonoro su subtítulo debe ubicarse en la parte superior derecha, siempre que sea técnicamente posible” (p. 8)<sup>30</sup>. Otras recientes, en cambio, indican los efectos sonoros en

30. Aspecto ya recogido en la norma UNE 153010:2003:13.

la parte inferior de la pantalla, ya sean centrados, como en *El olivo* (2016) y *Las aventuras de Tadeo Jones* (2012), o posicionados a la derecha, como se muestran en el filme *Dos mujeres* (2017).

Tampoco hay uniformidad en el formato de los subtítulos de los efectos sonoros. En la versión UGH alemán suelen aparecer entre paréntesis y mayúsculas (HAHN KRÄHT), (HANDY KLINGELT), (TELEFON KLINGELT), (TÜR SCHLIEßT SICH)<sup>31</sup>. En España observamos una mayor variación, la norma UNE 153010:2012:13 especifica que los efectos sonoros deben indicarse “entre paréntesis y con la primera letra en mayúscula y las demás minúscula”, como vemos en *El malvado zorro feroz* (2017) (Imagen 20): (Martillazos), (Trinos), (Golpe). En la película *Campeones* (2018), sin embargo, la información aparece en corchetes y todo ello en minúsculas (Imagen 21): [sirena], [vítores], [ambiente estadio]. En otras películas se muestran los efectos sonoros entre paréntesis, pero el texto en mayúsculas, como en *El Increíble Hulk* (2008), por ejemplo: (MÚSICA ROMÁNTICA), (ALARMA PULSÓMETRO), (ALARMA ORDENADOR).

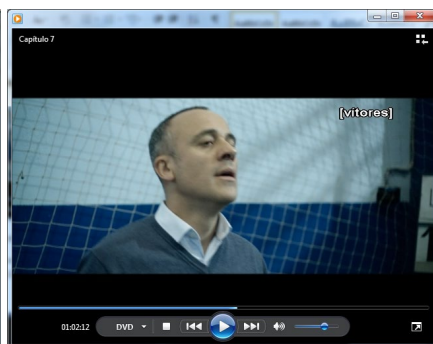
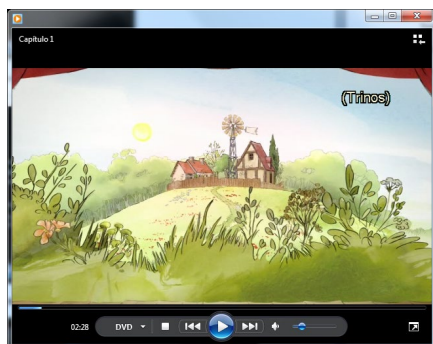


Imagen 20: *El malvado zorro feroz* (2017)

Imagen 21: *Campeones* (2018)

En cuanto a los parámetros “música” y “canciones”, la norma UN2012: 15-16 subraya que se debe subtítular la música y la letra de las canciones “si es importante para ayudar al espectador a comprender la trama”, utilizando uno o más de estos tres contenidos: tipo de música, sensación que transmite e identificación de la pieza (título, autores, etc.). En lo que respecta a la

música, debería seguir el formato de un efecto sonoro, es decir, en la parte superior derecha, entre paréntesis, la primera letra en mayúsculas y el resto en minúsculas. Por otra parte, en las directrices en lengua alemana se propone el asterisco para marcar los ruidos y la música, y la almohadilla para la letra de las canciones, como veremos a continuación (UTE2013, FFA2017 y MDR2018, en esta última fuente se recoge el ejemplo “\*Lied auf Spanisch\*, \*Lied auf Spanisch:/ Julio Iglesias “La Paloma”\*, p. 21). Sin embargo, en las películas analizadas con el subtítulo UGH alemán no se han empleado en ninguna de ellas los símbolos asterisco ni almohadilla.

Tras el análisis, se concluye que la tendencia es especificar el tipo de música que aparece, como encontramos ya en algunas de las obras cinematográficas más antiguas, *Lady Halcón* (1985), con indicaciones del tipo: [fröhliche Musik in der Ferne], [Umheimliche Instrumentalmusik], [Schnelle Instrumentalmusik], [Triumphale Instrumentalmusik], [Bedrohliche Instrumentalmusik], [Sanfte Instrumentalmusik], detallándose igualmente la información contextual: [Schaurige Kirchengesang hallt durch den Tunnel], [Fröhliche Musik in der Ferne]. También se marca en las más actuales: *Batman y Harley Quinn* (2017): [PUNKMUSIK] [TITELMUSIK]. En español, por ejemplo, en *Chicken Run: Evasión en la Granja* (2000) (MÚSICA DE INTRIGA), (MÚSICA DE ACCIÓN), (MÚSICA TRISTE), (MÚSICA ROCK) y en *Dos mujeres* (2017) (Música suave).

En el caso de la película con UGH alemán *Tom y Jerry: El anillo mágico* (2002), donde no hay apenas diálogo y la música ambiente es fundamental, se indica muy al detalle el tipo de música instrumental, dependiendo del momento, señalando más de diez tipos distintos: [Schnelle Instrumentalmusik], [Kämpferische Instrumentalmusik], [Sanfte Instrumentalmusik], [Trostlose Instrumentalmusik], [Fröhliche Instrumentalmusik], [Optimistische Instrumentalmusik], [Instrumentale Sambamusik], [Gemütliche Instrumentalmusik], [Triumphierende Instrumentalmusik], [dramatische, schnelle Instrumentalmusik], [Unbeschwerte Instrumentalmusik], etc. En efecto, estos matices aportan información relevante para la trama a la persona sorda o con discapacidad auditiva.

En cuanto a las canciones, la norma establece que se debería subtítular la letra de las canciones usando el símbolo de una nota musical o almohadilla al principio de cada subtítulo de la canción y, en el subtítulo final, una de

inicio y otra de cierre, siguiendo el formato de un efecto sonoro, es decir, en la parte superior derecha, entre paréntesis, la primera letra en mayúsculas y el resto en minúsculas (UNE 153010:2012:15). En referencia a las directrices en lengua alemana, también se sugiere la almohadilla en UTE2013 y en FFA2017.

En algunas películas se ha marcado el tipo de canción, identificando autor y título (o solo título) tanto en el subtítulado en español como en alemán, tal y como se ve en el ejemplo de *Batman y Harley Quinn* (2017) (centrado en parte inferior y en mayúsculas, imagen 22) y *Campeones* (2018) (parte superior derecha, imagen 23):

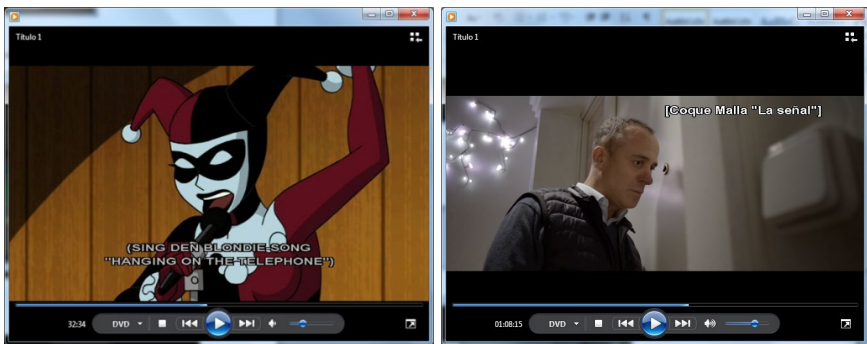


Imagen 22: *Batman y Harley Quinn* (2017)

Imagen 23: *Campeones* (2018)

Se ha observado que, en general, en la transcripción se marca el texto de la canción en cursiva.<sup>32</sup> En las películas musicales o con alto contenido de canciones en el guion, como *Tom y Jerry: Charlie y la Fábrica de Chocolate* (2017), y *Tom y Jerry: Robin Hood y el ratón de Sherwood* (2012), en las que en muchos momentos los personajes se expresan cantando, se transcriben los textos cantados y se indican en cursiva y a veces, además, con etiqueta, como observamos en la imagen 24. El símbolo de la almohadilla aparece en la transcripción de la canción en el filme *Dos mujeres* (2017), dejándose la letra

32. En *Lili Marleen* (1981) se transcribe la letra cuando se la ve a la protagonista cantando esta canción y se marca con el color que la identifica (cian), sin cursiva.

en francés sin traducir y manteniéndose así la trama en contexto extranjero, también para el espectador con discapacidad auditiva (imagen 25).



Imagen 24: *Tom y Jerry: Charlie y la Fábrica de Chocolate* (2017)

Imagen 25: *Dos mujeres* (2017)

El marcado de las canciones en SPS español se suele indicar con etiqueta y cursiva, como ya se ha señalado, pero igualmente se especifica con el símbolo de una nota musical y sin cursiva en el caso de *Campeones* (2018, imagen 26) o entre corchetes angulares y etiqueta, y todo ello sin cursiva, tal y como aparece en *La gran aventura de Mortadelo y Filemón* (2003, imagen 27).

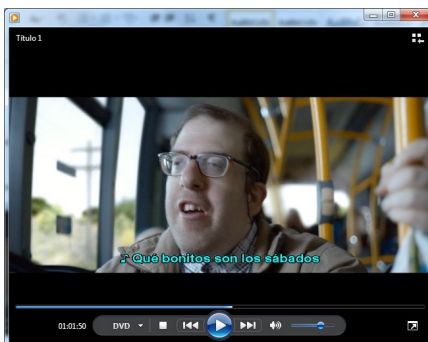


Imagen 26: *Campeones* (2018)

Imagen 27: *La gran aventura de Mortadelo y Filemón* (2003)



En definitiva, en cuanto a estos parámetros, no hay uniformidad en el formato en ninguna de las lenguas, pero sí hemos observado cierta evolución en su tratamiento a lo largo de estas últimas décadas. Desde el punto de vista diacrónico, la tendencia es que las obras más actuales marquen más detalladamente los efectos sonoros y la música ambiente.

#### 4.4. Otra información

Con el término “Información contextual” se hace referencia a una serie de elementos suprasegmentales, sonidos vocales (exceptuando el habla y atribuible a uno o varios personajes) e indicadores de forma o cantidad que, añadidos al texto, proporcionan detalles sobre cómo comunican los hablantes (norma UNE 153010:2012: 6). La especificación de los elementos suprasegmentales debe aparecer justo delante del texto al que se aplica. En cuanto a su formato, según la norma UNE 153010:2012: 14 debe presentarse en mayúsculas y entre paréntesis (IRÓNICO); según las directrices alemanas MDR2018:15, el texto ser marcaría en minúsculas: (ironisch).

Precisamente es en este parámetro en el que se observa una mayor evolución en su tratamiento a lo largo de estas décadas. En lo que respecta a la modalidad UGH alemán, a excepción de la película *Lady Halcón* (1985), que contiene información contextual bastante detallada, en las películas más antiguas analizadas, en general, no hay información contextual o muy poca (*Tom y Jerry: El anillo mágico* (2002) [Dümmliches Kichern], [Freddie und Joey knurren bedrohlich], [Tom kichert dümmlich]). Las más actuales son las que aportan una mayor información contextual, marcando, por ejemplo, el estado anímico del personaje que habla, por ejemplo, el perro Scooby-Doo que tartamudea de miedo al ver en escena a la diabólica Drella, a quien confunde con un vampiro (imagen 28), o el personaje de Tadeo Jones, que tímidamente se dirige a la azafata (imagen 29).



Imagen 28: *Scooby-Doo* (2016)

Imagen 29: *Las aventuras de Tadeo Jones* (2012)

Asimismo, en los filmes más recientes se encuentra el uso de guiones para indicar en la misma imagen dos tipos distintos de información: por un lado, la transcripción del diálogo y, por otro, información contextual en mayúsculas y entre paréntesis (imágenes 30 y 31):



Imagen 30: *Tom y Jerry: Charlie y la Fábrica de Chocolate* (2017)

Imagen 31: *Scooby-Doo* (2016)

En referencia al parámetro “Otras lenguas”, la norma UNE 153010:2012 no establece una pauta concreta a la hora de señalar el uso de una lengua extranjera en esta modalidad de subtítulo (Hurtado Malillos 2017), ni tampoco se observa en las directrices en lengua alemana. En las películas

analizadas, el empleo de una segunda lengua ha sido esporádico y se ha marcado en las que tenía presencia con una etiqueta que indicaba la atribución: (IN FREMDSPRACHE), (AUF FRANZÖSISCH), (AUF INDISCH) en la obra *La princesita* (1995, imagen 32), así como en *Tom y Jerry: Charlie y la Fábrica de Chocolate* (2017, imagen 33) con la etiqueta (SPRICHT FRANZÖSISCH), o en *El increíble Hulk* (2008), donde leemos: (Habla en inglés) (Habla en portugués).

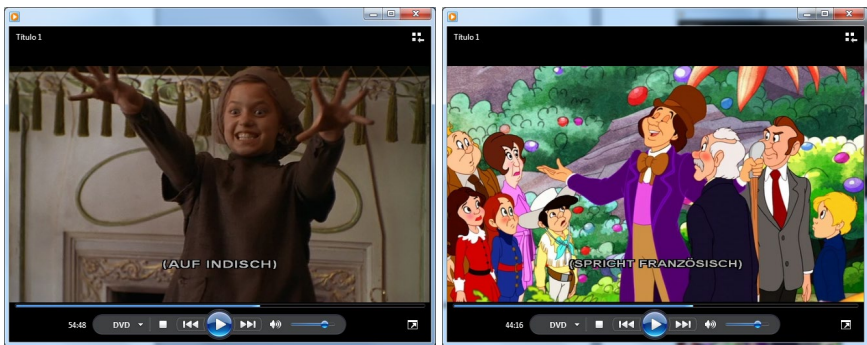


Imagen 32: *La princesita* (1995)

Imagen 33: *Tom y Jerry: Charlie y la Fábrica de Chocolate* (2017)

En otros casos se ha incluido el texto en la lengua origen como un guiño de extranjerización en el guion de la película: “¡Excuse-moi, Monsieur Dufarge!” (*La princesita*, 1995) y “¡Ay, caramba!” (*Tom y Jerry: Charlie y la Fábrica de Chocolate*, 2017) (sobre el tratamiento del multilingüismo en traducción audiovisual cfr. Hurtado Malillos; Cuéllar Lázaro 2018).

## 5. Conclusiones

Desde una perspectiva diatópica, los resultados del análisis ponen de relieve que esta variante de subtitulado en los dos contextos estudiados, el alemán y el español, manifiesta diferencias sustanciales en algunos de los parámetros. Con respecto a la identificación de los personajes, la variante SPS español hace uso del color para diferenciar las intervenciones de los personajes mientras que la modalidad UGH alemán emplea solo el blanco (a excepción de la película *Lili Marleen*, 1981). Asimismo, se observa otra diferencia por países en

cuanto a la posición de los subtítulos. En las películas en alemán, los efectos sonoros aparecen centrados en la parte inferior de la pantalla, como el resto de subtítulos. Sin embargo, en español, en las obras anteriores a la norma UNE 153010:2012 se indican con subtítulos centrados en la parte inferior de la pantalla, mientras que las más actuales suelen ubicarlo en la parte superior derecha. No obstante, esta especificación también se ha hallado en la parte inferior derecha, lo que demuestra la falta de uniformidad en el uso.

Por otra parte, desde la perspectiva diacrónica, hay una tendencia en el subtítulo de las películas más recientes, en ambos países, a ser más exhaustivo en la referencia a los efectos sonoros y a un mayor detalle a la hora de indicar la información contextual, lo que contribuye a un mejor seguimiento de la trama argumental para la persona sorda o con discapacidad auditiva.

Desde nuestro punto de vista y con esta idea de base de normalizar la situación de consumo de un producto audiovisual, consideramos que igualmente debería especificarse, por ejemplo, la música que acompaña al comienzo o final de la película, aunque no sea fundamental para comprender la trama, porque de esta manera se le facilita a la persona sorda o con discapacidad auditiva una información que tiene el resto de espectadores oyentes.<sup>33</sup> En este sentido, sería deseable del mismo modo la inclusión de los subtítulos en todos los contenidos de los DVD: extras, comentarios, juegos interactivos, etc. Solo en algunos de los productos audiovisuales analizados se muestran los contenidos adicionales (o una parte de ellos) con subtítulos para sordos.<sup>34</sup>

A través del análisis se observa asimismo que no se ha conseguido aún una uniformidad en el formato de los subtítulos, ni tampoco una generalización de la calidad deseada, en ninguno de los dos países aquí considerados. Pero se puede concluir afirmando que se avanza en este camino y que, en España, el *Curso de especialización en audiodescripción y subtitulación*, con carácter

---

33. Esto se indica excepcionalmente en la película de 1985 *Lady Halcón*, en *Tom y Jerry: El anillo mágico* (2002) y en algunas de las más recientes, como *Batman y Harley Quinn* (2017) y *El malvado zorro feroz* (2017).

34. Entre ellos, *Tom y Jerry: Charlie y la Fábrica de Chocolate* (2017), *Tom y Jerry: Robin Hood y el ratón de Sherwood* (2012), el DVD de *Batman y Harley Quinn* (2017) y *Escuadrón suicida* 2018. De hecho, en los dos primeros aparece la siguiente aclaración en la contraportada del estuche del DVD: “Contenido Adicional/ Tráiler puede no estar codificado para sordos”.

nacional, podrá ayudar a aportar uniformidad y calidad a esta formación teniendo en cuenta la normativa vigente. Precisamente uno de los retos a los que se enfrenta la sociedad en el campo de la accesibilidad para personas sordas y con discapacidad auditiva es conseguir una subtitulación de acuerdo con los estándares de calidad existentes. En el caso de España, habrá que tener como referencia la norma UNE 153010:2012; en el contexto alemán, se aboga por elaborar una normativa que unifique las directrices existentes (UTE2013, FFA2017 y MDR2018). Sin lugar a duda, la calidad de este tipo de subtítulos repercutirá directamente en la recepción de la película por parte del espectador sordo o con discapacidad auditiva.

Tanto la legislación española como la alemana reconocen y defienden el derecho de las personas con discapacidad al acceso a la cultura y a las industrias creativas, pero desde los colectivos de discapacitados se subraya que las disposiciones normativas actuales siguen siendo “escasas y laxas”<sup>35</sup>. Por todo ello, habrá que seguir aunando esfuerzos para conseguir una mayor inclusión en la sociedad, de tal manera que también en este ámbito se garantice el ejercicio de los derechos de las personas con discapacidad sensorial.

### Referencias bibliográficas

- AENOR. (2003) *Norma UNE 153010:2003. Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva. Subtitulado a través del teletexto*. Madrid: Asociación Española de Normalización y Certificación (AENOR).
- AENOR. (2012) *Norma UNE 153010:2012. Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva*. Madrid: Asociación Española de Normalización y Certificación (AENOR).
- ARNÁIZ UZQUIZA, Verónica. (2012) “Los parámetros que identifican el subtítulo para sordos. Análisis y clasificación.” *MonTI* 4, pp. 103-132.
- CAMBRA, Cristina; Nuria Silvestre & Aurora Leal. (2008-2009) “Análisis de la comprensión por parte del alumnado sordo de los documentos televisivos subtítulos y criterios de mejora.” *Quaderns del CAC* 31-32, julio 2008 - junio 2009, pp. 155-159.

---

35. Cfr. Discapnet, El portal de las Personas con Discapacidad, Fundación ONCE. <<https://www.discapnet.es/actualidad/2019/02/el-cermi-reclama-al-congreso-una-regulacion-legal-exigente-de-la-accesibilidad-al>>

- CAMBRA, Cristina; Nuria Silvestre & Aurora Leal. (2013) “La interpretación de los adolescentes sordos y oyentes de un documental audiovisual: importancia del subtítulado.” *Revista de Logopedia, Foniatria y Audiología* 33, pp. 99-108.
- CESyA. (2014) *Memoria del Centro Español del Subtitulado y la Audiodescripción (CESyA) 2005-2013*. Madrid: Real Patronato sobre Discapacidad.
- CUÉLLAR LÁZARO, Carmen. (2016a) “El subtítulado para sordos en España y Alemania estudio comparado de los marcos normativos y la formación universitaria.” *Revista Española de Discapacidad (REDIS)*, 4:2, pp. 143-162.
- CUÉLLAR LÁZARO, Carmen. (2016b) “Proper Names in Audiovisual Translation. Dubbing vs. Subtitling. / Eigennamen in audiovisueller Übersetzung. Synchronisation vs. Untertitelung.” *Journal of Onomastics* 107/108, pp. 117– 134.
- CUÉLLAR LÁZARO, Carmen. (2018a) “Traducción accesible: Avances de la Norma española UNE 153010:2012.” *Revista Ibero-Americana Pragmática* XLVI:1, pp. 51–65 <<https://doi.org/10.14712/24647063.2018.22>>
- CUÉLLAR LÁZARO, Carmen. (2018b) “El tratamiento de los dominicos en el cine: Peculiaridades en el subtítulado de películas multilingües.” En: Bueno García, Antonio (ed.) 2018. *Arte, religión y traducción*. Comares: Colección Interlengua, pp. 327-339.
- DÍAZ CINTAS, Jorge. (2007) “Por una preparación de calidad en accesibilidad audiovisual.” *Trans* II, pp. 45-49.
- DÍAZ CINTAS, Jorge; Pilar Orero & Aline Remael (eds.) (2007) *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description and Sign Language*. Amsterdam & New York: Approaches to Translation Studies.
- España. Ley 15/2001 de 9 de julio, de fomento y promoción de la cinematografía y el sector audiovisual. *Boletín Oficial del Estado*, 10 de julio de 2001, núm. 164, pp. 24904-24909.
- España. Ley 27/2007, de 23 de octubre, por la que se reconocen las lenguas de signos españolas y se regulan los medios de apoyo a la comunicación oral de las personas sordas, con discapacidad auditiva y sordociegas. *Boletín Oficial del Estado*, 24 de octubre de 2007, núm. 255, pp. 43251 - 43259.
- España. Ley 51/2003, de 2 de diciembre, de igualdad de oportunidades, no discriminación y accesibilidad universal de las personas con discapacidad. *Boletín Oficial del Estado*, 3 de diciembre de 2003, núm. 289, pp. 43187 - 43195.

- España. Real Decreto 1084/2015, de 4 de diciembre, por el que se desarrolla la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine. *Boletín Oficial del Estado*, 5 de diciembre de 2015, núm. 291, pp. 115411-115432.
- España. Real Decreto 94/2019, de 1 de marzo, por el que se establece el Curso de especialización en audiodescripción y subtítulación y se fijan los aspectos básicos del currículo. *Boletín Oficial del Estado*, 22 de marzo de 2019, núm. 70, pp. 29700-29729.
- España. Orden CUD/426/2019, de 11 de abril, por la que se modifica la Orden ECD/2784/2015, de 18 de diciembre, por la que se regula el reconocimiento del coste de una película y la inversión del productor y la Orden CUD/769/2018, de 17 de julio, por la que se establecen las bases reguladoras de las ayudas previstas en el Capítulo III de la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine, y se determina la estructura del Registro Administrativo de Empresas Cinematográficas y Audiovisuales. *Boletín Oficial del Estado*, 12 de abril de 2019, núm. 8, pp. 38501-38524.
- FIAPAS. (2013) *Investigación: Observatorio 'Universidad y Discapacidad'*. Fundación Universia y CERMI (Comité Español de Representantes de Personas con Discapacidad). FIAPAS 146, pp. 22-23.
- HELLEBRAND, Sabine. (2007) *Untertitel für Hörgeschädigte im Fernsehen. Untersuchung einer 1:1-Untertitelung*. Diplomarbeit Neuphilologische Fakultät. Tübingen: Eberhard-Karls-Universität.
- HEZEL, Susanne. (2009) "Untertitelung für Hörgeschädigte für das deutsche Fernsehen: Vorgehensweisen, Forderungen, Richtlinien." En: Nagel, Silke; Susanne Hezel; Katharina Hinderer & Katrin Pieper (eds.) 2009. *Audiovisuelle Übersetzung: Filmuntertitelung in Deutschland, Portugal und Tschechien*. Frankfurt am Main: Peter Lang, pp. 147-264.
- HURTADO MALILLOS, Lorena. (2017) "Lenguas sin sonido. La representación del multilingüismo en el subtítulado para sordos. Un estudio aplicado." En: Bueno García, Antonio (ed.) 2017. *II Curso Del Signo al Símbolo. La utilización de signos no verbales en la comunicación*. Versión electrónica: <<https://sites.google.com/view/signo/inicio?authuser=0>>
- HURTADO MALILLOS, Lorena & Carmen Cuéllar Lázaro. (2018) "El tratamiento del multilingüismo en traducción audiovisual: el caso del cine de animación infantil y juvenil." *Skopos* 9, pp. 107-136.
- IZARD, Natalia. (2001) "La subtítulación para sordos del teletexto en Televisión Española." En: Lorenzo, Lourdes & Ana Pereira (eds.) 2001. *Traducción*

- subordinada inglés-español/galego II: el subtulado*. Vigo: Universidade de Vigo, pp. 169-194.
- LORENZO, Lourdes & Ana Pereira. (2011) "Deaf children and their access to audiovisual texts: school failure and the helplessness of the subtitler." En: Di Giovanni, Elena (ed.) 2011. *Entre texto y receptor: Accesibilidad, doblaje y traducción / Between text and receiver: accessibility, dubbing and translation*. Frankfurt am Main: Peter Lang, pp. 185-201.
- LORENZO, Lourdes & Ana Pereira. (2012) "Subtitulado para sordos: un reto y una necesidad: pasado, presente y futuro del SPS en España." En: Martínez Sierra, Juan José (coord.) 2012. *Reflexiones sobre la traducción audiovisual. Tres espectros, tres momentos*. Valencia: Universitat de Valencia, pp. 109-123.
- MATAMALA, Anna; Pilar Orero (eds.) (2010) *Listening to Subtitles: Subtitles for the Deaf and Hard of Hearing*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- MÉAN, Yves-Manuel. (2011) *Einheitliche Untertitel für Hörgeschädigte im deutschsprachigen Fernsehen – Chance oder Utopie? Ein Vergleich der Untertitelungsrichtlinien in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Masterarbeit*. Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften. Versión electrónica: <<http://sonosinfo.ch/media/3992257c2ed2ebb3ffff8034fffffd2.pdf>>
- MELGAREJO WEINANDT, Claudia. (2005) *Untertitelung für Hörgeschädigte in Frankreich und Deutschland – ein Vergleich. Doktorarbeit*. Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg.
- NAGEL, Silke; Susanne Hezel; Katharina Hinderer & Katrin Pieper (Hrsg.) (2009) *Audiovisuelle Übersetzung: Filmuntertitelung in Deutschland, Portugal und Tschechien*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- NEVES, Josélia & Lourdes Lorenzo. (2007) "La subtitulación para s/Sordos, panorama global y prenормativo en el marco ibérico." *Trans. Revista de traductología* 11, pp. 95-114.
- PANIER, Anne; Kathleen Brons; Annika Wisniewski; Marleen Weißbach. (2012) *Filmübersetzung Probleme bei Synchronisation, Untertitelung, Audiodeskription*. Frankfurt: Leipziger Studien zur angewandten Linguistik und Translatologie.
- PARDINA I MUNDÓ, Joaquín. (1998) "El futuro de la subtitulación para personas sordas o con pérdidas auditivas." Versión electrónica: <<http://www.terra.es/personal6/932108627/Articulos/arti3-C.htm>>
- PARDINA I MUNDÓ, Joaquín. (2000) *Estudio sobre el Servicio Audiovisual de Subtitulación para personas sordas o con pérdidas auditivas en el mercado*



- televisivo español. Dirección Audiovisual de la CMT. Versión electrónica: <<http://www.terra.es/personal6/932108627/Articulos/arti3-C.htm>>
- PEREIRA RODRÍGUEZ, Ana. (2005) "El subtítulado para sordos: estado de la cuestión en España." *Quaderns. Revista de traducció* 12, pp. 161-172.
- REMAEL, Aline; Pilar Orero & Mary Carroll (eds.) (2012) *Media for All: Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads*. Amsterdam: Rodopi.
- ROMERO-FRESCO, Pablo. (2015) "Cine accesible: uniendo los puntos entre la traducción audiovisual y la realización cinematográfica." *Prosopopeya: revista de crítica contemporánea* I:9, pp. 163-191.
- RÜNGS, Maren. (2006) *Kommunikation ohne Barrieren? Eine empirische Untersuchung zur Fernseshnutzung Hörgeschädig-ter*. Hausarbeit zur Erlangung des Grades einer Magistra Artium der Philosophischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, Münster. Versión electrónica: <<http://www.uni-muenster.de/Kowi/bibliothek/archiv/r.html>>
- SCHNEIDER, Bernd. (2011) *Untertitelarbeitsgruppe in Zusammen-arbeit mit Sign-Dialog*. Versión electrónica: <[http://signdialog.de/wpcontent/2011/UT-Statistik\\_2005\\_bis\\_2011.pdf](http://signdialog.de/wpcontent/2011/UT-Statistik_2005_bis_2011.pdf)>
- SZARKOWSKA, Agnieszka; Jagoda Zbikowskab & Izabela Krejtz. (2013) "Subtitling for the deaf and hard of hearing in multilingual films." *International Journal of Multilingualism* 10:3, pp. 292-312.
- TALAVÁN Zanón, Noa; Tomás Costal Criado; José Javier Ávila. (2016) *Traducción y accesibilidad audiovisual*. Universitat Oberta de Catalunya.
- TORRES MONREAL, Santiago; Rafael Santana Hernandez. (2005) "Reading levels of Spanish deaf students." *American Annals of the Deaf* 150:4, pp. 379-87.
- UTRAY, Francisco; Ana Pereira & Pilar Orero. (2009) "The Present and Future of Audio Description and Subtitlingfor the Deaf and Hard of Hearing in Spain." *Meta* 54:2, pp. 248-263. Versión electrónica: <<http://id.erudit.org/id.erudit/037679ar>>

## Filmografía

- Batman y Harley Quinn* (2017), EEUU, Sam Liu. [UGH]
- Campeones* (2018), España, Javier Fesser. [SPS]
- Chicken Run: Evasión en la Granja* (2000), Reino Unido, Peter Lord y Nick Park. [SPS]
- Dos mujeres* (2017), Francia/Bélgica, Martin Provost. [SPS]
- Escuadrón suicida* (2018), EEUU, Sam Liu. [UGH]

- El Increíble Hulk* (2008), EEUU, Louis Leterrier. [UGH]
- El malvado zorro feroz* (2017), Francia/Bélgica, Benjamin Renner y Patrick Imbert. [SPS]
- El olivo* (2016), España, Iciar Bollain. [SPS]
- Gremlins* (1984), EEUU, Joe Dante. [SPS]
- La gran aventura de Mortadelo y Filemón* (2003), España, Javier Fesser. [SPS]
- La lengua de las mariposas* (1999), España, José Luis Cuerda. [SPS]
- La princesita* (1995), EEUU, Alfonso Cuarón. [UGH]
- Lady Halcón* (1985), EEUU, Richard Donner. [UGH]
- Las aventuras de Tadeo Jones* (2012), España, Enrique Gato. [SPS]
- Lili Marleen* (1981), West Germany, Rainer Werner Fassbinder. [UGH y SPS]
- Scooby-Doo* (2016), EE UU, Rick Morales. [UGH]
- Tom y Jerry: Charlie y la Fábrica de Chocolate* (2017), EEUU, Spike Brandt. [UGH]
- Tom y Jerry: El anillo mágico* (2002), EEUU, James Tim Walker. [UGH]
- Tom y Jerry: Robin Hood y el ratón de Sherwood* (2012), EEUU, Spike Brandt y Tony Cervone. [UGH]

## NOTA BIOGRÁFICA / BIONOTE

CARMEN CUÉLLAR LÁZARO se doctoró en la Friedrich-Schiller Universität Jena, Jena (Alemania), institución en la que compaginó docencia e investigación. Posteriormente fue Profesora Titular en la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Valladolid, donde desempeñó a su vez el cargo de Secretaria Académica. En la actualidad es directora del Departamento de Filología Francesa y Alemana en la Facultad de Filosofía y Letras. Ha realizado distintas estancias de estudio e investigación en universidades de Alemania, Austria y Reino Unido. Asimismo, ha participado en varios proyectos de investigación e innovación financiados y ha publicado numerosos capítulos de libros y artículos en revistas de carácter internacional. Forma parte del Grupo de Investigación de Excelencia de la UVa ITNT (Intersemiótica, Traducción y Nuevas Tecnologías), y es miembro de varios comités científicos de revistas internacionales, así como de la prestigiosa institución alemana Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD).

CARMEN CUÉLLAR LÁZARO defended her doctoral thesis at the Friedrich-Schiller Universität Jena, Jena (Germany). As a research assistant at the institution, she combined research and teaching. Later she was a tenured professor in the Department of Translation and Interpretation at the Universidad de Valladolid (Spain), where she also served as the Academic Secretary. She is currently Director of the Department of French and German Philology at the Faculty of Philosophy and Letters. She has participated in different study and research opportunities at universities in Germany, Austria, and the United Kingdom. She has also worked on various funded research and innovation projects and has published numerous book chapters and articles in international journals related to her fields of research. She is a member of the Excellence Research Group (Grupo de Investigación de Excelencia) of the Universidad de Valladolid ITNT (Intersemiotics, Translation and New Technologies) and of several scientific committees of international journals, such as of the prestigious German Institution Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD).

Recibido / Received: 18/06/2019  
Aceptado / Accepted: 17/11/2019

Para enlazar con este artículo / To link to this article:  
<https://doi.org/10.6035/MonTI.2020.12.06>

Para citar este artículo / To cite this article:

Barnés Castaño, Celia & Catalina Jiménez Hurtado. (2020) "El detalle en audiodescripción museística: una aproximación experimental." En: RICHART-MARSET, Mabel & Francesca Calamita (eds.) 2020. *Traducción y Accesibilidad en los medios de comunicación: de la teoría a la práctica*. MonTI 12, pp. 180-213.

## EL DETALLE EN AUDIODESCRIPCIÓN MUSEÍSTICA: UNA APROXIMACIÓN EXPERIMENTAL<sup>1</sup>

CELIA BARNÉS CASTAÑO  
cbc@ugr.es  
Universidad de Granada

CATALINA JIMÉNEZ HURTADO  
cjimenez@ugr.es  
Universidad de Granada

### Resumen

La audiodescripción museística se ha convertido en una herramienta de acceso al patrimonio y, por ende, de inclusión social para las personas ciegas y con baja visión. Pese a su creciente presencia en los museos, siguen sin analizarse cuestiones básicas sobre el acceso al conocimiento que proporciona. En este artículo, bajo las premisas de la *Grounded Cognition* y la *Construal Level Theory*, planteamos que las personas con diversidad funcional visual (DFV) podrían beneficiarse y disfrutar en mayor medida de audiodescripciones con un menor grado de concreción relacionado con la información visual. Con estas hipótesis en mente diseñamos un estudio de recepción en el que participaron dieciséis personas con ceguera y baja visión. Este primer acercamiento

- 
1. Financiación: Este estudio ha sido llevado a cabo gracias, por un lado, a la financiación del proyecto I+D+i OPERA (FFI2015-65934-R. *Acceso al ocio y a la cultura. Plataforma de difusión y evaluación de recursos audiovisuales accesibles*), liderado por la Dra. Catalina Jiménez Hurtado, y, por otro, a la beca de iniciación a la investigación para estudiantes de másteres oficiales perteneciente al Plan Propio de Investigación y Transferencia 2018 de la Universidad de Granada y a la ayuda FPU17/04901 del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, ambas concedidas a Dña. Celia Barnés Castaño bajo la dirección de la Dra. Catalina Jiménez Hurtado.



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional.

experimental al grado de concreción óptimo en audiodescripción museística revela que el acceso al conocimiento y la preferencia por audiodescripciones más o menos concretas podría depender de si la DFV es congénita o adquirida.

**Palabras clave:** Accesibilidad; Audiodescripción museística; Grounded Cognition; Construal Level Theory; Estudios de recepción.

## Abstract

“Detail in Museum Audio Description: An Experimental Approach”

Audio description has developed into a tool for accessing heritage and, as such, into a social inclusion resource for people with visual impairment. Despite its growing presence in museums, key questions about how it provides access to knowledge are unanswered. In this paper, under the light of Grounded Cognition and Construal Level Theory, we posit that blind or partially sighted people could benefit from and enjoy descriptions with a lesser degree of concreteness referring to visual information. Bearing these hypotheses in mind, a reception study was conducted in which sixteen blind and partially sighted people took part. This first experimental approach to optimal concreteness in museum audio description unveils that access to knowledge and preference for a more or less concrete audio description could depend on whether visual impairment is congenital or acquired.

**Keywords:** Accessibility; Museum Audio Description; Grounded Cognition; Construal Level Theory; Reception Studies.

## 1. Introducción

Los países europeos han realizado grandes esfuerzos por adaptar sus políticas a las aspiraciones de las diferentes estrategias del H2020 y promover así sociedades modernas, innovadoras e inclusivas. Al mismo tiempo, la legislación a nivel nacional e internacional ha impulsado el acceso al patrimonio cultural, que queda consagrado como un derecho en el artículo 30 de la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad (Organización de las Naciones Unidas 2006)<sup>2</sup>. Este clima ha propiciado en parte el cambio de

---

2. Desde que España ratificara esta convención en 2008, se han creado planes como la “Estrategia integral española de cultura para todos”, que aboga por la accesibilidad universal en todas las esferas de la vida social (Ministerio de Cultura y Ministerio de Sanidad, Política Social e Igualdad 2011).

paradigma adoptado por los museos, que han “trasladado el acento del objeto [...] al sujeto” (Espinosa & Bonmatí 2013: 20) y se proponen erigirse como agentes de mediación cultural e inclusión social (Soler 2012: 13-18). De ahí que cada vez sean más los que empleen modalidades de traducción accesible (Jiménez et al. 2012: 365) en recursos, principalmente, aunque no exclusivamente, dirigidos a visitantes con diversidad funcional sensorial y cognitiva: vídeos subtítulos e interpretados en lengua de signos, guías audiodescriptivas y materiales en lectura fácil.

Este artículo se centra en la audiodescripción, una modalidad de traducción intersemiótica en la que las imágenes, estáticas o dinámicas, se traducen a palabras.

La investigación en audiodescripción se ha ocupado del acceso a los textos multimedia para ámbitos como la televisión y el cine mediante metodologías descriptivas, con estudios de corpus (Jiménez et al. 2010), y experimentales, con estudios de recepción (Cabeza 2013; Chmiel & Mazur 2012; Ramos & Rojo 2014; Walczak & Fryer 2017).

En la última década, la audiodescripción museística ha despertado un interés creciente en la traducción accesible (Hutchinson & Eardley 2019; Neves 2012; Soler 2012). De este modo, han surgido reflexiones sobre la aplicación de esta nueva modalidad a la innovación docente en traducción (Carlucci & Seibel 2014), estudios de corpus (Luque & Soler 2018; Soler & Jiménez 2013) y estudios de recepción centrados en la perspectiva del diseño para todos (Szarkowska et al. 2016) o en nuevas submodalidades, como la audiodescripción con apoyo táctil (Cabezas 2017).

No obstante, a pesar del interés por la investigación e implementación de este recurso de accesibilidad en los museos, aún carecemos de datos fidedignos sobre el acceso al conocimiento que proporciona, así como la calidad de este. En consecuencia, sigue siendo necesario acercarse a la audiodescripción museística desde un punto de vista cognitivo. Como señalan Chica y Martínez (2016: 128):

Se debe tomar conciencia de las cualidades de los procesos de corte cognitivo que condicionan la comprensión del mensaje entre los usuarios ciegos [...] con la finalidad de acondicionar el producto accesible.

Si bien el enfoque cognitivo aplicado a la traducción e interpretación puede considerarse como el área de investigación empírica más veterana de los estudios modernos de traducción (Muñoz 2017: 555), la investigación se ha volcado en el proceso traductor (Muñoz 2017; Rojo 2015) en detrimento de los procesos cognitivos involucrados en la recepción de los textos meta. La rama de la traducción audiovisual constituye una excepción, sobre todo en lo concerniente a la subtitulación (Kruger & Kruger 2017).

En audiodescripción fílmica se ha manifestado que no contamos con respuestas claras sobre la forma en que los usuarios comprenden las descripciones verbales de la información visual y cuáles son sus preferencias (Holsanova 2016: 49). Para abordar estas cuestiones fundamentales en la recepción de obras audiodescritas es imprescindible adoptar un enfoque cognitivo.

Entre los estudios que se han aproximado más a este enfoque cabe destacar los de Di Giovanni (2014), Ramos y Rojo (2014) o Fresno, Castellá y Vilageliu (2016). De especial interés para el objeto de este artículo resulta el marco teórico propuesto por Holsanova (2016), que parte de investigaciones previas sobre la creación de imágenes mentales. Según la autora, los profesionales asumen que las personas ciegas pueden crear imágenes mentales gracias a sus audiodescripciones (2016: 50-51). Sin embargo, tanto los profesionales como los investigadores a menudo desconocen cuál es la naturaleza de estas imágenes mentales. Algunos estudios recientes (Renzi et al. 2013) sugieren que incluso las personas con ceguera congénita crean imágenes mentales, aunque estas podrían diferir de las que generan las personas normovidentes en diversos aspectos al no estar apoyadas en la experiencia visual (Holsanova 2016: 63). Conocer estas posibles diferencias en la forma en que las personas ciegas imaginan la información visual y espacial resultaría de vital importancia para crear audiodescripciones eficaces (Holsanova 2016: 69).

No obstante, hasta la fecha no se ha implementado este marco teórico en estudios de recepción con personas con diversidad funcional visual (DFV). En el siguiente apartado exploramos dos teorías de la psicología cognitiva, la *Grounded Cognition* (GC) y la *Construal Level Theory* (CLT), que ilustran estas posibles diferencias de corte cognitivo entre cómo imaginan la información visual las personas normovidentes y aquellas con ceguera y deficiencia visual. Asimismo, exponemos sus implicaciones de cara al acceso a la información proporcionada en audiodescripción museística.

## 2. Marco teórico

### 2.1. *Grounded Cognition*

La GC agrupa todas aquellas teorías que defienden que las representaciones modales, entendidas como aquellas que están basadas en la experiencia perceptual y motora, posibilitan la cognición (Barsalou 2008: 618). Estas representaciones, también denominadas simulaciones, se definen como “the reenactment of perceptual, motor, and introspective states acquired during experience with the world, body and mind” (Barsalou 2008: 619) y estarían implicadas incluso en el acceso al conocimiento de conceptos abstractos como la justicia o el amor (Pearson & Kosslyn 2015: 10091).

El ejemplo más conocido de estos mecanismos de simulación lo constituyen las imágenes mentales, que casi siempre son fruto de intentos a nivel consciente de construir representaciones sustentadas en la memoria de trabajo (Barsalou 2008: 219). La naturaleza de estas imágenes mentales ha suscitado un gran debate desde hace siglos, e incluso milenios, en ámbitos tan diversos como la ciencia cognitiva, la inteligencia artificial, la filosofía y la neurociencia (Pearson & Kosslyn 2015: 10089). En un principio, el debate giró en torno al formato de las imágenes mentales: en si eran cercanas a la percepción o proposicionales. En la actualidad, se considera demostrado experimentalmente que los seres humanos pueden representar la información de múltiples maneras y que tales representaciones pueden emplearse de forma flexible en la memoria de trabajo o durante la generación de imágenes mentales (Pearson & Kosslyn 2015: 10089). Por ejemplo, se ha corroborado en estudios de neuroimagen que durante la generación de imágenes mentales visuales se activan áreas de la corteza visual implicadas en la percepción (Dijkstra et al. 2017). Según el estudio de Belardinelli et al. (2009), este hallazgo sería extrapolable a imágenes mentales no solo visuales, sino también táctiles, gustativas, etc.

Estas imágenes mentales podrían desempeñar un importante papel en procesos cognitivos como el razonamiento moral, la capacidad de imaginar el futuro, los sueños, la memoria autobiográfica o la comprensión del lenguaje (Pearson & Kosslyn 2015: 10091).



## 2.2. *Construal Level Theory*

La naturaleza de las imágenes mentales que evoca el lenguaje cobra especial interés para la audiodescripción museística. La denominada *Construal Level Theory* (CLT) ayuda a comprender en qué medida estas imágenes se asemejan a la experiencia sensomotora que recrean, es decir, si estas son más o menos concretas. Según la CLT, la distancia que presenta un objeto o un evento para una determinada persona se asocia con la abstracción con la que esta persona lo representa o conceptualiza (Henderson et al. 2011: 165-166). Aquí, el concepto de distancia se entiende como “distancia psicológica”, esto es, “Psychologically distant things (objects, events) are those that are not present in the direct experience of reality” (Liberman et al. 2007: 353). La CLT postula que las simulaciones son más abstractas cuanto mayor sea la distancia psicológica con respecto a lo que se representa (Trope & Liberman 2010: 14).

Una representación o conceptualización a un nivel más alto, es decir, más abstracto, contiene la información clave, la esencia del objeto o evento en cuestión, mientras que en una representación o conceptualización de un nivel más bajo se activan más características contextuales y perceptuales (Henderson et al. 2011: 166). Por consiguiente, las imágenes mentales pueden variar en su nivel de abstracción o concreción. De este modo, abarcarían desde simulaciones multimodales con abundantes detalles contextuales, casi análogas a la percepción, hasta simulaciones generales que preserven elementos comunes y omitan detalles incidentales (Trope y Liberman 2010: 14). Por ejemplo, al pensar en un desierto podemos recrear en nuestra mente numerosos detalles, como la arena fina y caliente, las dunas movidas por un viento cegador, los camellos, los cactus, incluso podemos asociar una música envolvente a esta escena. Esto se consideraría una representación de bajo nivel. Sin embargo, también podemos pensar en un desierto en términos más abstractos si solo nos imaginamos un lugar árido, caluroso e inhóspito.

Dada la experiencia visual limitada o inexistente de las personas con DFV, la distancia psicológica que les presentarían determinados objetos y eventos sería mayor que en personas normovidentes. Así, las personas con DFV representarían de forma más abstracta que las personas normovidentes la información visual correspondiente a determinados objetos y eventos. Por tanto, los visitantes con ceguera y baja visión podrían comprender mejor y

disfrutar en mayor medida una audiodescripción en la que se incluya una menor cantidad de detalle en aquellos segmentos en los que únicamente se traduce la información visual, a saber, una audiodescripción menos concreta. Sin embargo, para autores como Renzi et al. no es necesario disponer de experiencia visual para construir imágenes mentales detalladas y vívidas, si bien podrían existir diferencias entre la forma en que crean imágenes mentales las personas con ceguera y las normovidentes (2013: 115-130). Además, es preciso tener en cuenta la heterogeneidad del público con DFV, que engloba desde personas con resto de visión útil hasta personas con ceguera congénita. Por ejemplo, cabe plantear que las personas con deficiencia visual o incluso ceguera adquirida podrían recurrir a su memoria visual a la hora de crear imágenes mentales.

Con el objeto de realizar una primera aproximación experimental acerca de la influencia de un mayor o menor grado de concreción en el disfrute y al acceso al conocimiento de la obra audiodescrita, en este artículo se presenta un estudio de recepción en el que participaron personas ciegas y con baja visión.

### *2.3. Antecedentes del estudio experimental*

Pese a que previamente no se ha partido de la GC y la CLT para abordar la recepción de la audiodescripción museística, encontramos estudios con variables como el grado de detalle preferido en audiodescripción filmica y la duración óptima de las audiodescripciones museísticas. Una de las preguntas de investigación planteadas en un estudio exploratorio en el terreno de la audiodescripción de productos audiovisuales plantea lo siguiente: “Do users want visual description that describes as much as possible [...] or would users prefer a more restricted version [...]?” (Holsanova et al. 2015: 16). En dicho estudio participaron once personas con DFV, quienes escucharon audiodescripciones más y menos detalladas de productos audiovisuales de distintos géneros (Holsanova et al. 2015: 16-17). En general, las audiodescripciones más detalladas fueron mejor valoradas (Holsanova et al. 2015: 23), aunque el reducido tamaño de la muestra no permite generalizar estos resultados. En cualquier caso, las preferencias en cuanto al nivel de concreción en

audiodescripción de productos audiovisuales y en audiodescripción museística pueden variar de forma notable debido a las diferentes características del texto origen.

En el marco del Open Art Project, un proyecto europeo que persigue implementar el diseño para todos en el ámbito museístico por medio de la aplicación móvil Open Art, se llevó a cabo un estudio con personas ciegas y normovidentes para averiguar la duración óptima de una audiodescripción museística (Szarkowska et al. 2016: 302). Esta variable puede estar relacionada con un mayor o menor grado de concreción. Los materiales que emplearon fueron dos descripciones de dos y tres minutos (Szarkowska et al. 2016: 311), de forma que los participantes, tanto normovidentes como con DFV, debían indicar su preferencia por una u otra versión y valorar si las descripciones les parecían “demasiado largas”, “demasiado cortas” o “adecuadas” (Szarkowska et al. 2016: 311). Mientras que un 68 % de participantes normovidentes se decantó por las audiodescripciones abreviadas, el 67 % de las personas con DFV prefirió las versiones más largas, aunque la mitad consideró las cortas “adecuadas”. Si bien este estudio *a priori* podría apuntar a que las personas ciegas prefieren una audiodescripción más concreta, no se puede interpretar que la duración de una audiodescripción implique necesariamente un mayor grado de concreción con respecto a la información visual que se transmite. Por ejemplo, esta duración podría corresponderse con una ampliación del contexto histórico en el que se inserta la obra de arte. Además, en este estudio del Open Art Project no se mide cómo afectó la mayor o menor duración de las distintas versiones en el acceso al conocimiento. Por tanto, el estudio de recepción que se expone a continuación representa el primer acercamiento a la investigación del grado de concreción en cuanto a la traducción de la información visual de obras de arte que podría influir en la comprensión y el disfrute de la audiodescripción museística.

### 3. Estudio empírico

#### 3.1. Preguntas de investigación, hipótesis y objetivos

Las preguntas de investigación, hipótesis y objetivos planteados en función del marco teórico son los siguientes:

P1: ¿Influye un mayor o menor nivel de concreción en audiodescripción museística en el recuerdo de la obra en cuestión?

H1: Un mayor nivel de concreción afecta negativamente al recuerdo de las obras audiodescritas, en especial si la DFV es congénita.

O1: Averiguar si existe una correlación entre una mayor o menor concreción en audiodescripción museística, el recuerdo de las obras audiodescritas y el tipo de DFV.

P2: ¿Prefieren las personas con DFV que en audiodescripción museística se les transmita la información visual de una manera más o menos concreta?

H2: Las personas con DFV preferirán audiodescripciones museísticas menos concretas, es decir, mostrarán mayor grado de satisfacción cuando la audiodescripción incluya menos detalles referidos a la información visual, en especial si la DFV es congénita.

O2: Averiguar las preferencias de las personas con DFV con respecto al grado de concreción de la transmisión de la información visual en audiodescripción museística.

### 3.2. Participantes

En el estudio de recepción participaron un total de 16 personas con DFV, 10 mujeres y 6 hombres. Se contactó con estos participantes gracias al personal de la delegación territorial de la ONCE en Granada. Con el objeto de conseguir un mayor número de participantes, el único requisito establecido para poder participar en el experimento fue estar afiliado a la ONCE. Las edades de los participantes están comprendidas entre los 23 y los 76 años, con una media de 50 años y una desviación típica de 17. Un 25 % de los participantes son personas con ceguera total, un 12,5 % con DFV moderada y la mayoría, un 62,5 %, con DFV grave. En un 44 % de los casos, la DFV es congénita y, en un 56 %, adquirida desde hace una media de 23 años. Con respecto a su formación, un 43,75 % posee estudios universitarios, un 6,75 % ha realizado la ESO, un 12,5 % ha cursado bachillerato o equivalente y un 18,75 % tiene formación profesional, un porcentaje idéntico al de los participantes que cuentan con graduado escolar.

### 3.3. Variables

El nivel de concreción de la audiodescripción ha constituido la variable independiente y el recuerdo, el grado de satisfacción y la preferencia, correspondientes al O1 y al O2 respectivamente, las variables dependientes.

### 3.4. Materiales

La variable independiente, el nivel de concreción, no requería seleccionar una audiodescripción con unas determinadas características, ya que esta variable podía ser manipulada en cualquier audiodescripción museística. No obstante, la variable *preferencia* sí nos imponía una condición: para poder medirla, los participantes debían escuchar al menos dos audiodescripciones, una más concreta y otra menos concreta. Si en ambas ocasiones se audiodescribía la misma obra, los datos referidos al recuerdo tan solo podían ser recabados tras la primera escucha. Con el objetivo de poder obtener un mayor número de resultados válidos acerca del recuerdo de la obra en función de la concreción de la audiodescripción, decidimos que los participantes escucharan una audiodescripción más concreta de una obra y otra menos concreta de la segunda obra o viceversa (véase el apartado 3.6.).

En aras de asegurarnos de la calidad de los materiales de partida, escogimos dos audiodescripciones realizadas por profesionales y alojadas en el sitio web de consulta y evaluación en línea de recursos audiovisuales accesibles PRA2 (Jiménez & Martínez 2018). En particular, una de las audiodescripciones fue empleada en la actividad “Describiendo a Sorolla”, desarrollada entre 2013 y 2014 por la asociación Kaleidoscope en colaboración con el Museo Sorolla y las delegaciones territoriales de la ONCE en Madrid y Granada (Soler, Rodríguez & Olalla 2014: 196). Las audiodescripciones elegidas se corresponden con los cuadros *El camino de East Bergholt a Flatford*, del paisajista inglés John Constable (1776–1837), y *El baño del caballo*, del exponente del luminismo español Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923). Se redactaron dos versiones de cada una de ellas en función de la variable independiente. Las versiones más concretas (Sorolla+ y Constable+) presentaban abundantes detalles, cuyo número se reducía considerablemente en las versiones menos concretas (Sorolla- y Constable-). A modo de ilustración, en Constable- se mencionaba que un árbol se erguía entre los arbustos (“A

la derecha del sendero, se alza entre los arbustos un árbol”), mientras que en Constable+ se especificaba que este árbol era un olmo y que entre los arbustos crecían amapolas (“A la derecha del sendero, se alza inclinado entre los arbustos jalonados de amapolas blancas y rojas un olmo con el tronco rugoso”).

Las cuatro audiodescripciones fueron locutadas por una actriz con formación en doblaje, a quien se le indicó que la entonación había de ser neutra, tal como establece la norma UNE 153020:2005 (Asociación Española de Normalización y Certificación 2005: 9) y que la velocidad de locución no podía superar las tres palabras por segundo (Cabeza 2013).

### 3.5. Cuestionarios

Los cuestionarios empleados siguieron el modelo de los alojados en la plataforma PRA2, que, como se explica en la tesis doctoral de Cabezas (2017: 286-287), fueron pilotados en el marco del proyecto I+D+i *Plataforma de recursos audiovisuales accesibles: Investigación, formación y profesionalización*.

En primer lugar, se abrevió el cuestionario sociodemográfico que se presenta a los internautas con diversidad funcional que acceden a PRA2. Se preservaron los ítems relacionados con la edad, la formación, el tipo y grado de DFV y frecuencia de visita a espacios museísticos y se incorporó una pregunta sobre su experiencia previa con audiodescripciones museísticas.

En segundo lugar, tras crear las dos versiones de cada audiodescripción, se plantearon sendos cuestionarios destinados a medir las variables dependientes de este estudio: recuerdo, grado de satisfacción y preferencia. Los cuestionarios no variaban en función de si los participantes escuchaban una audiodescripción con un mayor o menor grado de concreción. A fin de analizar el efecto de posibles variables intervinientes, introdujimos una pregunta sobre la valoración de la obra al margen de la audiodescripción, dado que este factor podía influir en el grado de satisfacción y la preferencia por una audiodescripción u otra. Asimismo, consideramos oportuno que los participantes indicaran si ya conocían la obra, puesto que podía repercutir en los datos obtenidos en las diversas preguntas de recuerdo. Con respecto a las demás preguntas, se pidió a los participantes que manifestaran si les había gustado la audiodescripción y que valoraran si la cantidad de información les había parecido apropiada, así como que aportaran sugerencias de mejora.

En el cuestionario de la audiodescripción que escucharon en segundo lugar se añadió una pregunta sobre cuál de las audiodescripciones preferían, en aras de cumplir el O2.

Para la consecución del O1, se formuló una pregunta de recuerdo libre, empleada en estudios previos sobre audiodescripción museística, como el de Cabezas (2017). Más adelante, debían indicar si habían podido imaginarse la obra y, si era así, con cuánto detalle. Además, se redactaron tres preguntas cerradas sobre el recuerdo de elementos representativos de la obra que suponían un grado de dificultad mayor que las preguntas de reconocimiento que se han utilizado en otros estudios sobre audiodescripción, como el de Fresno et al. (2016). Estas preguntas no evaluaban el recuerdo de información explícita en la audiodescripción, sino de información implícita. Por ejemplo, en el cuestionario sobre ambas audiodescripciones de *El camino de East Bergholt a Flatford*, una de las preguntas es la siguiente:

- El tamaño del árbol a la derecha del sendero es:
- Menor que el de los árboles del bosque
  - Igual que el de los árboles del bosque
  - Mayor que el de los árboles del bosque
  - No lo sé

En ningún pasaje de las dos versiones de esta audiodescripción se menciona que el tamaño del árbol inclinado sobre el sendero sea mayor que el de los árboles del bosque, pero se desprende que este árbol forma parte de los elementos que se representan “con un tamaño y nivel de detalle mayores”. Además, se alude a que “su copa se yergue hasta el extremo superior del cuadro”, en la versión más concreta, y a que “[El árbol] Llega hasta el extremo superior del cuadro” en la menos concreta. Por el contrario, el bosque forma parte de los elementos en los que “Constable reduce el tamaño”. Si se ha ido construyendo una imagen mental conforme se ha escuchado la audiodescripción, es más probable que se proporcione la respuesta correcta. Tal como indican Pearson y Kosslyn, las imágenes mentales contienen gran cantidad de información implícita que puede ser recuperada *a posteriori* (2015: 10091). Ilustran esta afirmación de la siguiente manera: cuando le preguntan a alguien de qué forma son las orejas de un gato, la mayoría explica que antes de responder ha visualizado las orejas (Pearson & Kosslyn 2015: 10091). Según los autores, “The shape information was implicit in the mental depiction, even

though it was not explicitly considered at the time of encoding” (Pearson & Kosslyn 2015: 10091). Si bien, como se ha insistido a lo largo de este artículo, la naturaleza de las imágenes mentales puede diferir entre normoidentes y personas con DFV, no cabe descartar *a priori* que imágenes mentales de otro tipo, esto es, que no sean exclusiva o preeminentemente visuales, puedan contener información implícita.

### 3.6. *Procedimiento experimental*

A fin de facilitar que todas las personas con quienes había contactado el personal de la ONCE pudieran participar en el estudio, se decidió llevar a cabo el experimento en la propia delegación territorial de la ONCE y en la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada. Todas las sesiones tuvieron lugar en una sala o en un aula aisladas del ruido exterior.

En primer lugar, se procedía a la lectura de una hoja informativa que especificaba la estructura, la duración aproximada y la finalidad general del estudio: “Mejorar la calidad de las audiodescripciones que se ofrecen en los museos”. A continuación, los participantes prestaban el correspondiente consentimiento informado, que fue grabado en todos los casos, y pasaban a responder al cuestionario sociodemográfico.

Una vez completados estos pasos se escuchaban las audiodescripciones. Con el objeto de que todos los participantes estuviesen en igualdad de condiciones, las personas con resto útil de visión no pudieron consultar o pedir ninguna fotografía de los cuadros audiodescritos hasta que no hubo finalizado la sesión experimental.

Se estableció que cada participante escuchara la versión más concreta de una obra y la versión menos concreta de la otra obra por los motivos explicados en el apartado 3.4. En un diseño de este tipo, el orden de presentación de los materiales experimentales puede alterar los resultados. Por este motivo, se recurrió al contrabalanceo, que permite neutralizar este posible efecto de orden. Como se aprecia en la Tabla 1, se contrabalancearon dos factores:

1. El orden de presentación de las audiodescripciones de una obra o de otra.
2. El orden de presentación de las audiodescripciones en función de su nivel de concreción.



Condición experimental	Primer lugar	Segundo lugar
1	Sorolla+	Constable-
2	Sorolla-	Constable+
3	Constable+	Sorolla-
4	Constable-	Sorolla+

Tabla 1. Contrabalanceo del orden de escucha de las audiodescripciones

En suma, el estudio de recepción se estructuró de la siguiente forma:

1. Lectura de una hoja informativa a los participantes y grabación del consentimiento informado
2. Cuestionario sociodemográfico
3. Escucha de la primera audiodescripción más o menos concreta, según correspondiese
4. Cuestionario sobre esta primera audiodescripción
5. Escucha de la segunda audiodescripción más o menos concreta, según correspondiese
6. Cuestionario sobre esta segunda audiodescripción

### 3.7. *Análisis de datos*

Los datos cuantitativos obtenidos en las preguntas cerradas de los cuestionarios fueron analizados porcentualmente. Asimismo, se estableció un procedimiento para examinar de forma cuantitativa las respuestas recabadas en la pregunta de recuerdo libre, que fue grabada con el consentimiento de los participantes.

En primer lugar, se transcribieron las grabaciones. En segundo lugar, se analizaron las cuatro versiones de las audiodescripciones de forma que sus elementos se dividieron y clasificaron en función de las cuatro categorías ontológicas en las que se pueden agrupar todos los conceptos (Montero et al. 2011: 98; Sager 1990: 26-27): objetos, atributos, eventos y relaciones. Con las categorías identificadas en cada versión de las audiodescripciones se fueron codificando las respuestas de recuerdo libre de los participantes que habían escuchado dicha versión.

Una vez codificadas las grabaciones transcritas y obtenido el número total de categorías recordadas por cada participante, se realizaba una media. El siguiente paso consistía en hallar el porcentaje que esta media representaba con respecto al número de categorías distinguidas en la audiodescripción correspondiente. Este procedimiento permitía poder comparar el grado de detalle de la respuesta a la pregunta de recuerdo libre en función de la audiodescripción escuchada.

## 4. Resultados

### 4.1. Grado de satisfacción

La primera pregunta que se les formuló a los participantes con respecto al grado de satisfacción fue si les había gustado la obra audiodescrita. Este porcentaje alcanzó un 100 % cuando la audiodescripción era concreta, mientras que se redujo a un 87,5 % cuando era menos detallada. Cabe destacar que los dos participantes a quienes no gustó la obra habían escuchado la versión Constable-. Uno de ellos quiso matizar su respuesta: “La obra no está mal, pero a mí no me dice mucho”.

En cuanto a la valoración de la audiodescripción, los resultados son semejantes: un 100 % indicó que le gustaban las versiones Sorolla+ y Constable+ y a un porcentaje muy similar, un 93,75 %, le gustaron también las versiones Sorolla- y Constable-. El único participante a quien no agradó la audiodescripción había escuchado la versión Constable- y había especificado también en la pregunta anterior que la obra no le había gustado. El otro participante al que tampoco le gustaba la obra de Constable puntualizó que, pese a que no le desagradaba la audiodescripción (versión Constable-), la consideraba “pobre”.

Con relación a la percepción subjetiva de la cantidad de información, observamos ciertas diferencias relacionadas con el grado de concreción: para un 97,75 %, la información proporcionada en las versiones menos detalladas era adecuada. Solo un participante se decantó por la opción “escasa”. Este participante, con ceguera total adquirida en 1974, había señalado en la primera pregunta que el cuadro no le había gustado y había comentado que la versión Constable- le gustaba, pero le parecía “pobre”. Por contrapartida, uno de los participantes con deficiencia visual grave, que había escuchado la versión Sorolla-, quiso añadir lo siguiente: “Más información me parecería

excesiva”. Sin embargo, esta percepción varió ligeramente en la valoración de las versiones más concretas: aunque a la mayoría le siguió pareciendo adecuada la información, en este caso se redujo a un 75 %. Para un 18,75 %, la información fue algo excesiva, incluso un participante la juzgó excesiva (Figura 1).

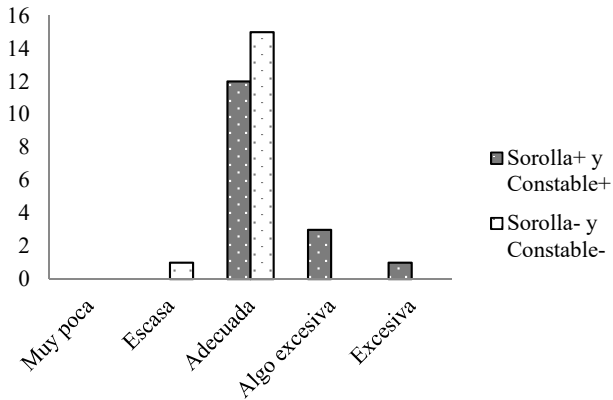


Figura 1. Valoración de la cantidad de información de la audiodescripción

Si desglosamos los resultados en función del cuadro, dos de los tres participantes que afirmaron que la información les había parecido “algo excesiva”, uno con DFV moderada y otro con ceguera total adquirida a los dos años, se referían a la versión Sorolla+. Por su parte, la versión Constable+ fue considerada “algo excesiva” por un participante con DFV moderada y “excesiva” por otro con DFV grave y congénita. Estos resultados revelan que la manipulación de la variable independiente, el nivel de concreción, repercutió en la percepción de la cantidad de información proporcionada en la audiodescripción. Asimismo, dejan intuir que un alto nivel de concreción puede afectar negativamente al grado de satisfacción con la audiodescripción, aunque no nos permiten establecer si este efecto podría verse acentuado en las personas con DFV congénita, como se plantea en la H2.

Con relación a las propuestas de mejora, un 12,5 % de participantes aportó sugerencias al escuchar una audiodescripción más concreta, porcentaje que ascendió a un 31,25 % en el caso de las versiones menos detalladas (Figura 2). Con respecto a las audiodescripciones de las versiones concretas,

un participante se refirió a la velocidad de locución de la versión Constable+: “Es muy técnica a veces, entonces claro me perdía un poquillo, y también la velocidad, hombre, que una audiodescripción tiene que ser rápido, pero me faltaba un poco de tiempo de pensar, de asimilar”. Otro participante, que previamente había indicado que la cantidad de información de esa audiodescripción era algo excesiva, aseguró lo siguiente sobre la versión Sorolla+: “Te dan tanto detalle, que llega un momento que a lo mejor puedes llegar a desconectar un poco de la audiodescripción”. En este punto cabe destacar que uno de los participantes tenía DFV grave congénita y que el segundo perdió completamente la visión a los dos años.

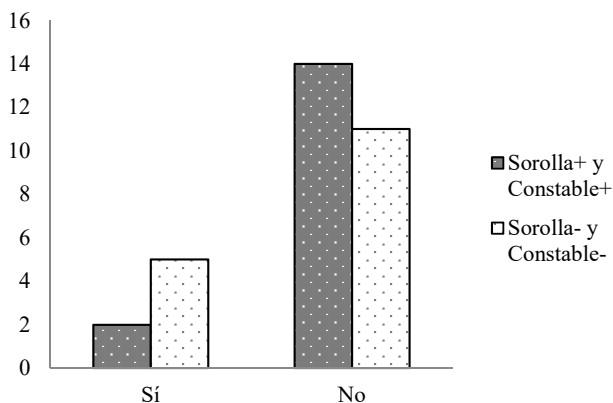


Figura 2. Propuestas de mejora de las audiodescripciones

En el caso de las propuestas de mejora de las versiones menos detalladas, la mayoría ponen de manifiesto que las audiodescripciones no cumplieron con las expectativas de los participantes en cuanto al nivel de concreción. En la versión Sorolla-, los comentarios fueron los siguientes: “Añadiría el color y por dónde mira, si hacia delante o hacia atrás” (participante con DFV moderada). Otro participante, con deficiencia visual grave adquirida, se refería a la necesidad de incluir una descripción general de la posición de los protagonistas de la obra al principio: “A lo mejor un poco situar al caballo y al chico al principio en qué parte del cuadro estaban”. Los comentarios sobre la versión Constable- fueron estos: “Añadiría las proporciones del cuadro” (participante con DFV grave congénita); “Sí, pues la audiodescripción debería ser más detallada” (participante

con ceguera adquirida). Uno de los participantes, con DFV grave congénita, expuso ciertas dudas a la hora de formular sus propuestas de mejora, ya que no sabía si atribuir la pobreza de su imagen mental a la calidad artística de la obra o a la ausencia de detalles en la audiodescripción: “La obra no la conozco, no sé si realmente es que está mal definida o en mi cabeza me han faltado detalles”. Este participante nos pidió que le enviáramos las fotografías de ambos cuadros por correo electrónico. Tras mandárselas, esta fue su respuesta:

De *El baño del caballo*, me había hecho otra idea, me imaginaba una playa encrespada y las barquillas las imaginaba muy claras no trazos, creo que en la descripción se decía en resumen, lo imaginé distinto. Sin embargo, el paisaje, recuerda que te dije que me parecía peor descrito cuando lo vi, así me lo había imaginado.

Hubo participantes que motivaron no solo sus sugerencias, sino también el hecho de que no propusieran ninguna mejora. Un participante calificó la versión Sorolla+ como “perfecta”, mientras que tres participantes con DFV grave, uno congénita y dos adquirida, insistieron en la idea de que la cantidad de información proporcionada en la versión Sorolla- era adecuada, con comentarios como: “No necesita más”; “creo que así está bien, tampoco sé si le ha faltado algo por decir, pero yo he tenido una idea bastante clara de lo que es”; “Yo creo que es muy completa, la verdad”. Los participantes que habían escuchado la versión Constable- no aportaron espontáneamente comentarios similares.

#### 4.2. *Recuerdo*

En el análisis de la variable *recuerdo* comenzaremos por las respuestas a la pregunta “¿Has podido imaginarte la obra?”. Todos los participantes afirmaron que habían podido imaginar la obra cuando escucharon o bien la versión Sorolla- o la versión Constable-. Tan solo un participante, con ceguera total adquirida, aseguró no haberse podido imaginar el cuadro de Constable tras escuchar la versión Constable+.

Mayor variabilidad encontramos en los datos correspondientes a la valoración subjetiva del nivel de detalle con el que habían conseguido imaginarse la obra (Figura 3). Un 37,5 % de quienes habían escuchado las versiones más concretas afirmaron que se habían imaginado la obra con bastante detalle y un 50 % con todo detalle. Una persona consideró que se había imaginado la

obra “con poco detalle”. Este participante se refería a la versión Constable+. Cabe destacar que del 50 % que señaló “con todo detalle”, un 75 % aludió a la versión Sorolla+.

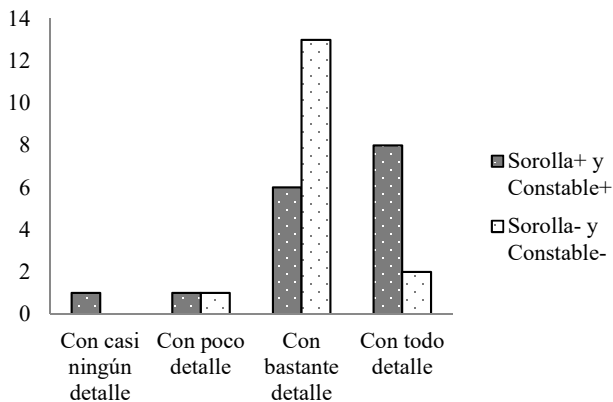


Figura 3. Valoración subjetiva del detalle de la imagen mental

En las versiones menos concretas, las respuestas son más homogéneas: un 81,25 % escogió la opción “con bastante detalle” y un 12,5 %, que había escuchado la audiodescripción del lienzo de Sorolla, “con todo detalle”. Al igual que en las versiones más concretas, una persona indicó “con poco detalle”. Esta persona había señalado previamente que no le gustaban ni el cuadro ni la audiodescripción. Estos resultados nos llevan a concluir que en este experimento existe una correlación entre el grado de concreción de la audiodescripción y la valoración subjetiva del detalle de la imagen mental de los participantes. Sin embargo, esta correlación iría en la dirección contraria a la H1. Según esta hipótesis, las personas con DFV crearían imágenes mentales más detalladas cuando las audiodescripciones fuesen menos concretas, una predicción que contrasta con los resultados.

Sin embargo, los resultados arrojados por las respuestas de recuerdo libre no manifiestan que un mayor grado de concreción se traduzca en una imagen mental más detallada. En el caso de las versiones Sorolla y Constable+, el porcentaje medio de recuerdo de las categorías identificadas en las audiodescripciones se sitúa en un 18 %, muy similar al alcanzado tras la escucha de las versiones menos detalladas, un 19 % (Figura 4). Si analizamos el porcentaje de

categorías recordadas en función del tipo de DFV, adquirida o congénita, no encontramos marcadas diferencias (Figura 5). Pese a que los participantes con DFV adquirida recuerdan un mayor número de categorías, este porcentaje no supera en ningún caso el 6 %. Por consiguiente, estos resultados no respaldan la H1, ya que las diferencias entre el recuerdo de las versiones más y menos concretas son mínimas. Tampoco nos permiten establecer ninguna relación entre el tipo de DFV y el mejor o peor recuerdo de unas u otras versiones, puesto que las personas con DFV adquirida parecen recordar algo mejor todas las versiones con independencia de su grado de concreción.

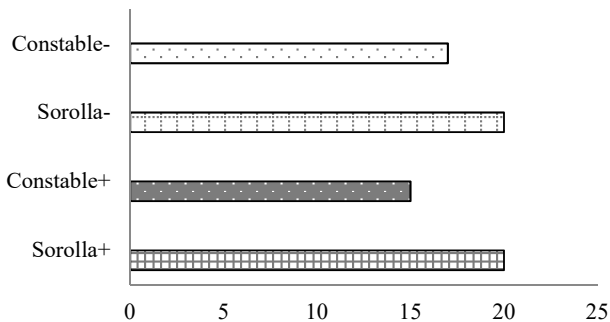


Figura 4. Porcentaje de recuerdo de las categorías identificadas en las audiodescripciones

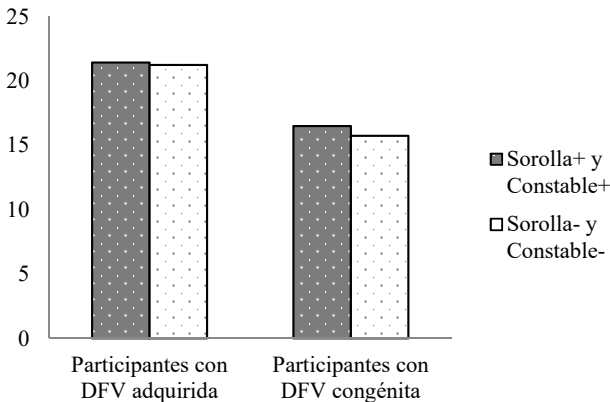


Figura 5. Porcentaje de recuerdo de las categorías identificadas en función del tipo de DFV

No obstante, sí observamos otra posible variable interviniente que puede influir en los resultados de la respuesta de recuerdo libre en mayor medida que el tipo de DFV: la formación. En general, el porcentaje de categorías recordadas por parte de los participantes con graduado escolar, ESO, bachillerato o FP fue un 10 % menor que el de los participantes con estudios universitarios (Figura 6).

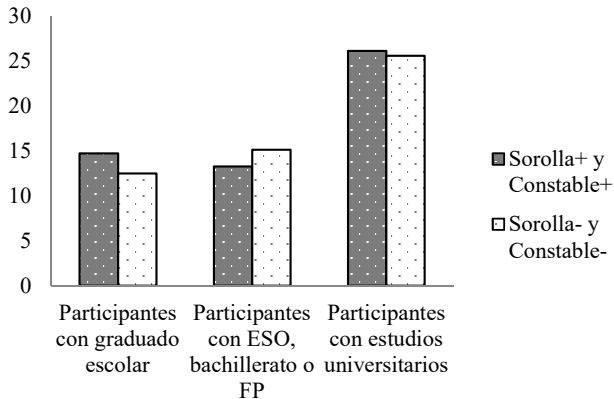


Figura 6. Porcentaje de recuerdo de las categorías identificadas en función de la formación

En cuanto a las preguntas encaminadas a determinar la capacidad de inferencia a partir de la imagen mental creada durante la escucha de la obra, se anularon los resultados de una pregunta del cuestionario sobre las versiones Constable+ y Constable- y de otra pregunta del cuestionario sobre las versiones Sorolla+ y Sorolla-, en ambos casos por una formulación errónea. Una vez descartados estos datos, el porcentaje de aciertos fue muy similar: un 56,25 %, en las versiones más detalladas, y un 53,12 %, en las menos detalladas. Se decidió tener en cuenta en este porcentaje las respuestas de aquellas personas que conocían el cuadro de *El baño del caballo*, puesto que no presentaban un promedio de aciertos mayor que aquellos que no estaban familiarizados con esta obra de Sorolla. Si separamos los resultados basándonos en el tipo de DFV, hallamos que los participantes con DFV adquirida acertaron más las preguntas referidas a Sorolla y Constable+ (Figura 7). En contraposición,



las personas con DFV congénita cometieron menos errores al contestar las preguntas sobre Sorolla y Constable-. De hecho, el porcentaje de aciertos acerca de Sorolla y Constable+ fue alrededor de un 12 % más bajo que el de las personas con DFV adquirida. Estos resultados respaldan parcialmente la H1. Un mayor grado de concreción podría afectar negativamente al recuerdo de las obras en el caso de las personas con DFV congénita, pero no en los visitantes con DFV adquirida.

Con respecto a la formación, los resultados apuntan en la dirección contraria a la esperada: los participantes con graduado escolar fueron quienes acertaron más preguntas (Figura 8). Estos datos contrastan con los obtenidos en la respuesta de recuerdo libre y sugieren que el bajo porcentaje de categorías que estos participantes mencionaron podría estar relacionado más con la capacidad de verbalizar la imagen mental creada que con el detalle con el que se habían podido imaginar las obras. Tal como señalaba un participante: “Imaginado lo pienso de una manera y hablado no sé si llegaré a decirlo bien”.

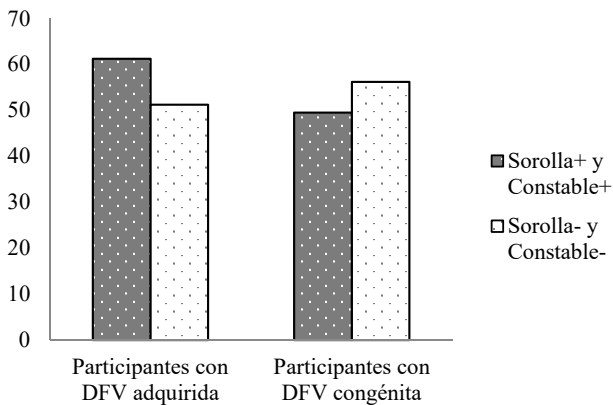


Figura 7. Porcentaje de aciertos en función del tipo de DFV

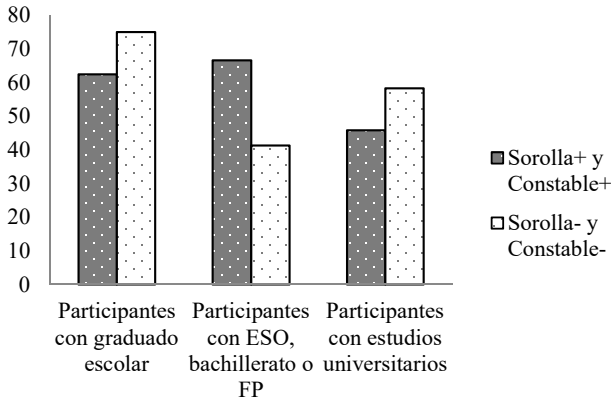


Figura 8. Porcentaje de aciertos en función de la formación

### 4.3. Preferencia

En la última pregunta, referida a la preferencia de las AD, las opiniones se dividieron a partes iguales: un 50 % de los participantes se decantó por las versiones menos detalladas, mientras que un 50 % prefirió las versiones concretas (Figura 9).

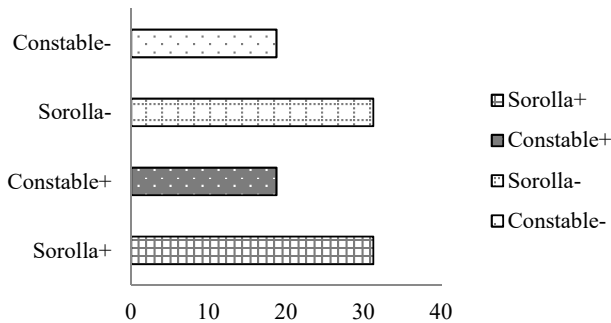


Figura 9. Porcentaje de preferencia en función de la versión

Aunque en un principio no habíamos concebido la pregunta de preferencia como abierta, algunos de los participantes quisieron razonar su elección

(Figura 10). Uno de los participantes, que escogió la versión concreta Constable+, aclaró que la prefería porque añadía el color, un aspecto que había señalado en sus propuestas de mejora en relación con la audiodescripción Sorolla-. Otro de los participantes, que optó por Constable+, detalló que su elección se debía a la cantidad de información presente en la audiodescripción, ya que, si hubiera tenido en cuenta solo el cuadro, habría elegido Sorolla-, por la luminosidad de la paleta del artista. Un tercer participante que se inclinó por la versión Constable+ explicó que no guardaba relación con la audiodescripción, sino con la atención que le había prestado. Dado que conocía el cuadro de Sorolla, había estado menos atento. A la inversa ocurrió con otro de los participantes que conocía *El baño del caballo*, quien eligió la audiodescripción correspondiente, con menor grado de concreción, precisamente por este motivo. Un segundo participante con la misma elección dijo que esta se debía a que el cuadro de *El baño del caballo* le había gustado más. Quienes prefirieron la versión Constable- adujeron su sencillez. Uno valoró positivamente la cantidad de información frente a la concreción de la otra audiodescripción que había escuchado: “Tiene menos información, te hace estar más atento porque es menos densa”. Nos gustaría destacar también la siguiente afirmación, del participante que perdió la visión a los dos años:

No sé con cuál quedarme. Me ha resultado más fácil la primera, creo que el nivel de detalle era óptimo. Con la segunda me he hecho una idea bastante completa, pero al dar tanto detalle te puede llegar a saturar.

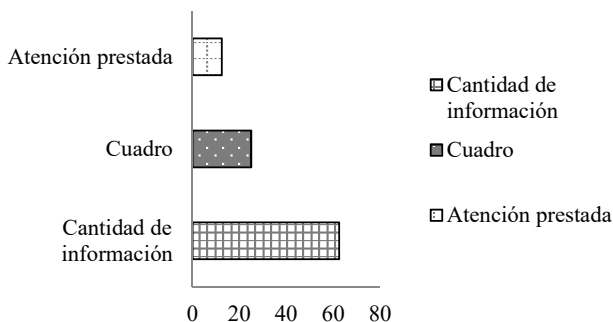


Figura 10. Motivos por los que los participantes se decantaron por una u otra audiodescripción

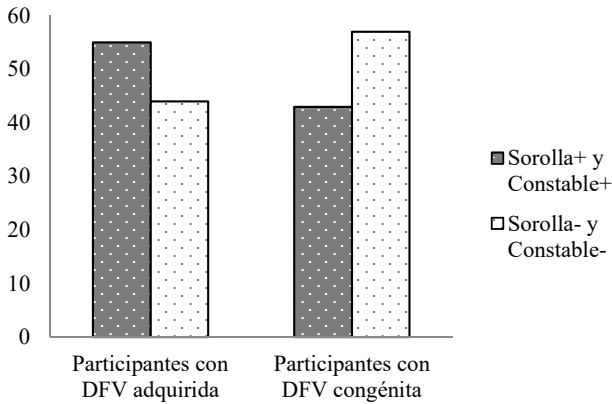


Figura 11. Porcentaje de preferencia en función del tipo de DFV

En función del tipo de DFV se observa una ligera tendencia a escoger las versiones Sorolla- y Constable- en el caso de los participantes con DFV congénita, tendencia que se invierte en los participantes con DFV adquirida (Figura 11). Estos resultados podrían confirmar parcialmente la H2. Las personas con DFV congénita pueden disfrutar en mayor medida audiodescripciones con menos detalles, aunque esta preferencia no coincidiría con la de las personas con DFV adquirida, que, sin embargo, se decantarían por audiodescripciones más detalladas.

## 5. Discusión y conclusiones

Nuestro primer objetivo era investigar la relación entre un mayor o menor nivel de concreción en audiodescripción museística y el recuerdo de la obra. Los resultados muestran que la variable independiente influye en la valoración subjetiva de la imagen mental y de la cantidad de información que proporciona la audiodescripción. Cuanto más concreta es una audiodescripción, más participantes afirman que han podido imaginarse las obras con detalle. No obstante, esta misma concreción puede ocasionar que algunos usuarios consideren que la cantidad de información es excesiva o algo excesiva.

Según el marco teórico propuesto, asentado en la GC y en la CLT, las personas con DFV congénita, que albergan una memoria visual más limitada que las personas con DFV adquirida o que los normovidentes, deberían recordar mejor las versiones Constable- y Sorolla-. Aunque ligeramente, esta hipótesis se ve corroborada por los resultados de las preguntas cerradas de recuerdo. En efecto, las personas con DFV congénita registraron un mayor porcentaje de aciertos en las preguntas de las versiones menos concretas, mientras que en las versiones más concretas cometieron hasta un 10 % más errores que los participantes con DFV adquirida.

Diferencias algo más sustanciales se encuentran cuando los resultados de las preguntas cerradas y abiertas de recuerdo se analizan en función de la formación de los participantes. Contar con estudios universitarios parece conceder una cierta ventaja a los participantes en la respuesta de recuerdo libre, puesto que mencionaron casi un 15 % más categorías que los demás. Sin embargo, esta ventaja desaparece al tenerse en cuenta el porcentaje de aciertos, que, curiosamente, es mayor en el caso de las personas con graduado escolar.

En cuanto al segundo objetivo, orientado a averiguar las preferencias por un mayor o menor grado de concreción, la mitad de los participantes escogió las versiones Sorolla y Constable+, al tiempo que la otra mitad se decantó por las versiones Sorolla y Constable-. De acuerdo con la segunda hipótesis de la que partíamos, se esperaba que las personas con DFV tendieran a elegir las versiones Sorolla y Constable-. Al desglosar los datos en función del tipo de DFV, se aprecia que esta hipótesis solo se cumpliría en el caso de los participantes con DFV congénita, dado que el 57 % prefirieron las audiodescripciones menos concretas, mientras que este porcentaje representó un 45 % en el caso de los participantes con DFV adquirida.

Por tanto, los resultados de este trabajo dejan entrever que el grado de concreción, tal como se proponía en las hipótesis, podría afectar al recuerdo y al disfrute de las obras audiodescritas, aunque solo en el caso de las personas con DFV congénita en la dirección esperada. Sin embargo, no deberíamos obviar que las diferencias observadas no son extremas en términos porcentuales, por lo que no se puede establecer una correlación clara entre tipo de DFV y grado de concreción óptimo para el recuerdo y disfrute de las obras.

Tampoco se deben ignorar las limitaciones del estudio, como el número y la heterogeneidad de los participantes. En este estudio solo participaron cuatro personas con ceguera total, en ningún caso congénita. Con el objetivo de comprobar si las diferencias halladas entre participantes con DFV congénita y adquirida no son casuales, sería conveniente replicar este experimento con un número mayor de personas con ceguera total, tanto adquirida como congénita.

Otra posible limitación de este estudio residiría en los materiales experimentales, dos audiodescripciones de cuadros pertenecientes a estilos, épocas y culturas diferentes. Se podría argumentar que esta diferencia ha podido actuar como variable extraña. No obstante, los resultados de la variable *satisfacción* no apuntan a que haya diferencias significativas entre la experiencia estética generada por un cuadro u otro, puesto que a la inmensa mayoría de los participantes les gustaron ambos. Sin embargo, cualitativamente, destacan las críticas que ha recibido la versión menos concreta de la obra de Constable, que ha sido calificada como “pobre”, “floja” e incluso “facilona”, mientras que también ha sido elogiada por su sencillez y por contar con un “nivel de detalle óptimo”. En el caso de la versión Sorolla-, las opiniones no han sido tan polarizadas. Estas críticas podrían estar parcialmente reflejadas en la mayor preferencia por las audiodescripciones de *El baño del caballo* (62,5 %) frente a las de *El camino de East Bergolt a Flatford* (37,5 %). Hubiera sido ciertamente interesante añadir tras la pregunta de preferencia una pregunta abierta para que todos los participantes hubieran tenido la oportunidad de justificar su elección. De esta forma, se podría haber discernido si esa mayor preferencia por las versiones Sorolla+ y Sorolla- se debía al cuadro o al grado de concreción de la audiodescripción.

En suma, estos resultados, aunque tentativos por las limitaciones del estudio, abren la puerta a futuras investigaciones sobre el efecto del nivel de concreción en el disfrute y en el recuerdo de obras audiodescritas. Si se confirmara en estudios de mayor envergadura que las personas con DFV congénita prefieren y recuerdan mejor audiodescripciones menos concretas, estos resultados podrían tener importantes implicaciones de cara a la creación de guías audiodescriptivas. Los defensores del diseño para todos en audiodescripción argumentan que este recurso accesible no solo debe ser ofrecido para personas con DFV, sino que también puede beneficiar a las personas normoventes. El

motivo esgrimido estriba en que la descripción de la información visual guía la mirada de los visitantes y puede fomentar un mayor acceso a la obra (Eardley et al. 2017: 203). Según estudios realizados con *eye-tracking*, los visitantes con y sin formación artística difieren en la forma de mirar el arte (Koide et al. 2015; Vogt 1999; Vogt & Magnussen 2007). Mientras que los visitantes con formación artística prestan más atención a elementos formales, como la composición y los contrastes de color, los visitantes sin este bagaje dirigen su mirada a elementos fácilmente reconocibles, como los rasgos faciales de personas retratadas (Koide et al. 2015; Vogt 1999; Vogt & Magnussen, 2007). Por tanto, la audiodescripción podría favorecer que los visitantes normovidentes sin formación artística centraran su atención en aspectos formales de la obra que de otra manera podrían pasar desapercibidos. No obstante, uno de los mayores desafíos consistiría en que la cantidad de información proporcionada en la guía audiodescriptiva no resultara excesiva para las personas normovidentes, pero tampoco insuficiente para las personas ciegas o con baja visión (Szarkowska et al. 2016: 303). Sin duda, datos que demostraran de forma más contundente las hipótesis expuestas en este estudio respaldarían la creación de audiodescripciones menos concretas en cuanto a la traducción de la información visual. Estas audiodescripciones podrían fomentar el acceso al conocimiento artístico tanto por parte de visitantes normovidentes como con ceguera o deficiencia visual, a la par que adaptarse a sus preferencias.

Sin embargo, si se replicaran los datos obtenidos también podrían apoyar una estrategia de accesibilidad muy distinta: la creación de dos tipos de audiodescripciones, una menos concreta diseñada con las preferencias y necesidades informativas de las personas con DFV congénita en mente y otra pensada para satisfacer el mayor grado de concreción que parecen preferir las personas con DFV adquirida. Este planteamiento sería más afín al denominado diseño poético, que, entre otros, recoge, junto con el principio de universalidad, el principio de personalización (Greco 2019: 24). Aunque a primera vista ambos principios parecieran antagónicos, su convivencia pone de manifiesto que el diseño para todos (que inspira el principio de universalidad) no debe entenderse como una manera de obviar las diferencias entre los usuarios potenciales de un determinado servicio o producto (Greco 2019: 25). De esta forma, si se comprueban en futuros estudios las diferencias observadas, los museos podrían optar por ofrecer a sus visitantes, tanto normovidentes como ciegos y

con baja visión, la posibilidad de escuchar audiodescripciones con un mayor y menor grado de concreción como alternativa a las audioguías tradicionales.

## Referencias bibliográficas

- ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE NORMALIZACIÓN Y CERTIFICACIÓN. (2005) “UNE 153020:2005. Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías.” Versión electrónica: <<http://www.aenor.es/aenor/normas/normas/fichanorma.asp?tipo=N&codigo=N0032787>>
- BARSALOU, Lawrence W. (2008) “Grounded Cognition.” *Annual Review of Psychology* 59, pp. 617-645.
- BELARDINELLI, M. Olivetti; Palmiero, Massimiliano; Sesteri, Carlo; Nardo, Davide; Di Matteo, Rosalia; Londei, Alessandro; D’Ausilio, Alessandro; Ferretti, Antonio; Del Gratta, Cossimo & Gianluca Romani. (2009) “An FMRI Investigation on Image Generation in Different Sensory Modalities: The Influence of Vividness.” *Acta Psychologica* 132:2, pp. 190-200.
- CABEZA CÁCERES, Cristóbal. (2013) *Audiodescripció i recepció: Efecte de la velocitat de narració, l’entonació i l’explicitació en la comprensió filmica*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Tesis doctoral inédita.
- CABEZAS GAY, Nuria. (2017) *Audiodescripció con apoyo táctil en contextos museísticos: evaluación de una nueva modalidad de traducción accesible*. Granada: Universidad de Granada. Tesis doctoral inédita.
- CARLUCCI, Laura & Claudia Seibel. (2014) “El museo accesible: Un nuevo espacio para el aprendizaje y la formación de estudiantes de Traducción.” *Trans-Kom* 7:1, pp. 50-63.
- CHICA NÚÑEZ, Antonio J. & Silvia Martínez. (2016) “Adecuación cognitiva de contenidos y recursos accesibles para ciegos en la APP “QR-UGR”: Proyecto DESAM.” En: Cristina Álvarez de Morales Mercado & Catalina Jiménez Hurtado (eds.) 2016. *Patrimonio cultural para todos: Investigación aplicada en traducción accesible*. Granada: Tragacanto, pp. 125-142.
- CHMIEL, Agnieszka & Iwona Mazur. (2012) “AD Reception Research: Some Methodological Considerations.” En: Elisa Perego (ed.) 2012. *Emerging Topics in Translation: Audio Description*. Trieste: EUT Edizioni, pp. 57-80.
- DI GIOVANNI, Elena. (2014) “Visual and Narrative Priorities of the Blind and Non-Blind: Eye Tracking and Audio Description.” *Perspectives* 22:1, pp. 136-153.



- DIJKSTRA, Nadine; Bosch, Sander E. & Marcel A.J Van Gerven. (2017) “Vividness of Visual Imagery Depends on the Neural Overlap with Perception in Visual Areas.” *Journal of Neuroscience* 37:5, pp. 1367-1373.
- EARDLEY, Alison; Fryer, Louise; Hutchinson, Rachel; Cock, Matthew; Ride, Peter & Joselia Neves. (2017) “Enriched audio description: working towards an inclusive museum experience.” En: *Inclusion, Disability and Culture*. Dordrecht: Springer, pp. 195-207.
- ESPINOSA, Antonio & Carmina Bonmatí. (2013) “¿Por qué una museología accesible e inclusiva? (O por qué renunciar a la mitad de sus visitantes).” En: Antonio Espinosa & Carmina Bonmatí (eds.) 2013. *Manual de accesibilidad e inclusión en museos y lugares del patrimonio cultural y natural*. Gijón: Trea, pp. 17-25.
- FRESNO, Nazaret; Castellà, Judith & Olga Soler. (2016) “What Should I Say? Tentative Criteria to Prioritize Information in the Audio Description of Film Characters.” En: Anna Matamala & Pilar Orero Clavero (eds.) 2016. *Researching Audio Description: New Approaches*. London: Palgrave Macmillan, pp. 143-167.
- GRECO, Gian M. (2019) “Accessibility Studies: Abuses, Misuses and the Method of Poietic Design.” En: *International Conference on Human-Computer Interaction*. Springer, pp. 15-27.
- HENDERSON, Marlone D.; Wakslak, Cheryl J.; Fujita, Kentaro & John Rohrbach. (2011) “Construal Level Theory and Spatial Distance.” *Social Psychology* 42:3, pp. 165-173.
- HOLSANOVA, Jana. (2016) “A Cognitive Approach to Audio Description.” En: Anna Matamala & Pilar Orero Clavero (eds.) 2016. *Researching Audio Description: New Approaches*. London: Palgrave Macmillan, pp. 49-73.
- HOLSANOVA, Jana; Hildén, Anita; Utbildning, Leknyttan; Salmson, Maria & Veronica Kesen Tundell. (2015) *Audio Description and Audio Subtitles—A Study of a User Preferences: with Guidelines for Audiovisual Media*. Tundell Salmson Lär.
- HUTCHINSON, Rachel S. & Alison Eardley. (2019) “Museum Audio Description: The Problem of Textual Fidelity.” *Perspectives* 27:1, pp. 42-57.
- JIMÉNEZ HURTADO, Catalina & Silvia Martínez. (2018) “Leisure and Culture Accessibility: The OPERA Project.” *Cultus* 11, pp. 38-60.

- JIMÉNEZ HURTADO, Catalina; Rodríguez Domínguez, Ana & Claudia Seibel (eds.). (2010) *Un corpus de cine. Teoría y práctica de la audiodescripción*. Granada: Tragacanto.
- JIMÉNEZ HURTADO, Catalina; Seibel, Claudia & Silvia Soler Gallego. (2012) “Museos para todos: La traducción e interpretación para entornos multimodales como herramienta de accesibilidad universal.” *MonTI* 4, pp. 349-383.
- KOIDE, Naoko; Kubo, Takatomi; Nishida, Satoshi; Shibata, Tomohiro & Kazushi Ikeda. (2015) “Art Expertise Reduces Influence of Visual Saliency on Fixation in Viewing Abstract-Paintings.” *PloS one* 10:2, pp. e0117696.
- KRUGER, Haidee & Jan-Louis Kruger. (2017) “Cognition and Reception.” En: John W. Schwieter & Aline Ferreira (eds.) 2017. *The Handbook of Translation and Cognition*. John Wiley & Sons, pp. 71-89.
- LIBERMAN, Nira; Trope, Yaacov & Elena Stephan. (2007) “Psychological Distance.” En: Ariel W. Kruglanski & E. Tory Higgins (eds.) 2013. *Social Psychology: Handbook of Basic Principles*. Guilford Publications, pp. 353-383.
- LUQUE COLMENERO, María O. & Silvia Soler Gallego. (2018) “Paintings to my Ears: A Method of Studying Subjectivity in Audio Description for Art Museums.” *Linguistica Antverpiensia, New Series—Themes in Translation Studies* 17, pp. 140–156.
- MINISTERIO DE CULTURA Y MINISTERIO DE SANIDAD, POLÍTICA SOCIAL E IGUALDAD. (2011) *Estrategia integral española de cultura para todos*. Versión electrónica: <[https://www.msssi.gob.es/ssi/discapacidad/docs/estrategia\\_cultura\\_para\\_todos.pdf](https://www.msssi.gob.es/ssi/discapacidad/docs/estrategia_cultura_para_todos.pdf)>
- MONTERO MARTÍNEZ, Silvia; Faber Benítez, Pamela & Miriam Buendía Castro. (2011) *Terminología para traductores e intérpretes, 2ª edición*. Granada: Tragacanto.
- MUÑOZ MARTÍN, Ricardo. (2017) “Looking Toward the Future of Cognitive Translation Studies.” En: John W. Schwieter & Aline Ferreira (eds.) 2017. *The Handbook of Translation and Cognition*. John Wiley & Sons, pp. 555-572.
- NEVES, Josélia. (2012) “Multi-Sensory Approaches to (Audio) Describing the Visual Arts.” *MonTI* 4, pp. 277-293.
- ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS (2006). *Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad*. Versión electrónica: <<http://www.un.org/esa/socdev/enable/documents/tccconvs.pdf>>

- PEARSON, Joel & Stephen M. Kosslyn. (2015) "The Heterogeneity of Mental Representation: Ending the Imagery Debate." *Proceedings of the National Academy of Sciences* 112:33, pp. 10089-10092.
- RAMOS CARO, Marina & Ana Rojo López. (2014) "'Feeling' Audio Description: Exploring the Impact of AD on Emotional Response." *Translation Spaces* 3, pp. 133-150.
- RENZI, Chiara; Cattaneo, Zaira; Vecchi, Tomaso & Cesare Cornoldi. (2013) "Mental Imagery and Blindness." En: Simon Lacey & Rebecca Lawson (eds.) 2013. *Multisensory Imagery*. New York: Springer, pp. 115-130.
- ROJO LÓPEZ, Ana. (2015) "Translation Meets Cognitive Science: The Imprint of Translation on Cognitive Processing." *Multilingua* 34:6, pp. 721-746.
- SAGER, Juan C. (1990). "The Cognitive Dimension." *A Practical Course in Terminology Processing*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp. 14-54.
- SOLER GALLEGO, Silvia & Catalina Jiménez Hurtado. (2013) "Traducción accesible en el espacio museográfico multimodal: las guías audiodescriptivas." *The Journal of Specialised Translation* 20, pp. 181-200.
- SOLER GALLEGO, Silvia; Luque Colmenero, María O. & Gala Rodríguez Posadas. (2014) "El acceso de las personas con diversidad funcional visual a los museos de arte: panorama actual y experiencias prácticas." En: Almudena Domínguez Arranz, Juan García Sandoval & Pedro Lavado Paradinas (eds.) 2014. *Con todos los sentidos: hacia la integración social en igualdad*. Huesca: Universidad de Zaragoza, pp. 189-200.
- SOLER GALLEGO, Silvia. (2012) *Traducción y accesibilidad en el museo del siglo XXI*. Granada: Tragacanto.
- SZARKOWSKA, Agnieszka; Anna Jankowska; Krzysztof Krejtz & Jarosław Kowalski. (2016) "Open Art: Designing Accessible Content in a Multimedia Guide App for Visitors with and without Sensory Impairments." En: Matamala, Anna & Pilar Orero Clavero (eds.) 2016. *Researching Audio Description: New Approaches*. London: Palgrave Macmillan, pp. 301-320.
- TROPE, Yaacov & Nira Liberman. (2010) "Construal-Level Theory of Psychological Distance." *Psychological Review* 117:2, pp. 440-463.
- VOGT, Stine & Svein Magnussen. (2007) "Expertise in Pictorial Perception: Eye-Movement Patterns and Visual Memory in Artists and Laymen." *Perception* 36:1, pp. 91-100.

- VOGT, Stine (1999) "Looking at Paintings: Patterns of Eye Movements in Artistically Naïve and Sophisticated Subjects." *Leonardo* 32:4, pp. 325-325.
- WALCZAK, Agnieszka & Louise Fryer. (2017) "Creative Description: The Impact of Audio Description Style on Presence in Visually Impaired Audiences." *British Journal of Visual Impairment* 35:1, pp. 6–17.

## NOTA BIOGRÁFICA / BIONOTE

CELIA BARNÉS CASTAÑO es investigadora predoctoral en el Departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada. Hasta la fecha ha colaborado en dos proyectos de innovación docente y un proyecto de I+D+i a nivel nacional. Asimismo, ha presentado los resultados preliminares de su investigación en traducción accesible en diversos congresos internacionales.

CELIA BARNÉS CASTAÑO holds a PhD position at the Department of Translation and Interpreting at the University of Granada. She has been a member of two teaching innovation projects and a Spanish R&D project. In addition, she has presented the preliminary results of her research in accessible translation in several international conferences.

CATALINA JIMÉNEZ HURTADO es catedrática en el Departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada y responsable del grupo HUM-770 ("Aula de investigación del texto multimedia: la traducción audiovisual"). Desde hace más de 15 años es investigadora principal de diferentes proyectos I+D+i, en los que ha desarrollado una línea de investigación dedicada al análisis del acceso al conocimiento desde la diversidad: TRACCE, Traducción y Accesibilidad. Los resultados de estos proyectos han sido publicados en monografías, capítulos de libro y artículos en editoriales y revistas nacionales e internacionales.

CATALINA JIMÉNEZ HURTADO is Senior Lecturer at the Department of Translation and Interpreting of the University of Granada, Spain. She leads the research group HUM-770 (Researching multimedia texts: audiovisual translation). Over the last 15 years she has led several R&D projects, which have developed into a research line devoted to analysing knowledge access for people with different abilities: TRACCE, Translation and Accessibility. The results of

her work have been published in books, book chapters and articles in both national and international journals and publishing houses.

Recibido / Received: 27/06/2019  
Aceptado / Accepted: 31/10/ 2019

Para enlazar con este artículo / To link to this article:  
<https://doi.org/10.6035/MonTI.2020.12.07>

Para citar este artículo / To cite this article:

Oncins, Estella; Rocío Bernabé; Mario Montagud & Verónica Arnáiz Uzquiza. (2020) "Accessible scenic arts and Virtual Reality: A pilot study with aged people about user preferences when reading subtitles in immersive environments." In: Richart-Marset, Mabel & Francesca Calamita (eds.) 2020. *Traducción y Accesibilidad en los medios de comunicación: de la teoría a la práctica / Translation and Media Accessibility: from Theory to Practice*. *MonTI* 12, pp. 214-241.

## ACCESSIBLE SCENIC ARTS AND VIRTUAL REALITY: A PILOT STUDY WITH AGED PEOPLE ABOUT USER PREFERENCES WHEN READING SUBTITLES IN IMMERSIVE ENVIRONMENTS<sup>1</sup>

ESTELLA ONCINS

[estella.oncins@uab.cat](mailto:estella.oncins@uab.cat)

TransMedia Catalonia, Universitat Autònoma de Barcelona

ROCÍO BERNABÉ

[rocio.bernabe@sdi-muenchen.de](mailto:rocio.bernabe@sdi-muenchen.de)

University of Applied Languages, SDI München

MARIO MONTAGUD

[mario.montagud@i2cat.net](mailto:mario.montagud@i2cat.net)

i2cat

VERÓNICA ARNÁIZ UZQUIZA

[vey.arnaiz@gmail.com](mailto:vey.arnaiz@gmail.com)

Universidad de Valladolid

---

1. Acknowledgements: Authors would like to thank ImAc partners for their technical contributions in preparing the end-to-end platform, from production to consumption of immersive and accessibility contents. With special thanks to Isaac Fraile for the content and all users for participating in this research. This work has been funded by European Union's Horizon 2020 program, under agreement n° 761974 (ImAc project). Dr. Estella Oncins is member of TransMedia Catalonia, an SGR research group funded by "Secretaria d'Universitats i Recerca del Departament d'Empresa i Coneixement de la Generalitat de Catalunya" (2017SGR113).



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional.

## Resumen

El auge de los desarrollos tecnológicos en realidad virtual y otras formas de contenido inmersivo, como el video 360°, se ha convertido en un reto para el concepto de *liveness* en las artes escénicas, y resulta necesaria una revisión en los estudios de traducción audiovisual. La inclusión de estudios de recepción de subtítulos en este nuevo medio basado en realidad virtual es necesario. En el campo específico de los estudios de accesibilidad en los medios de comunicación, la accesibilidad en los medios inmersivos se encuentra aún en un estado embrionario. Este artículo explora las preferencias de dos opciones de subtítulos: subtítulos para sordos y discapacitados auditivos y subtítulos en lectura fácil, elaborados para un vídeo en 360° de la ópera *Roméo et Juliette*, interpretada en el Gran Teatre del Liceu durante la temporada 2017/2018. El estudio se preparó y se realizó con personas de entre 50 y 79 años de edad, con el objetivo de determinar las opciones de subtitulación preferidas por las personas mayores.

**Palabra clave:** Realidad Virtual; Accesibilidad a los Medios; Personas mayores; Subtítulos para sordos y discapacitados auditivos; Lectura Fácil.

## Abstract

The technological advancements in virtual reality and other forms of immersive content such as 360° video are triggering the concept of *liveness* in the scenic arts, and deserve in-depth consideration in audiovisual translation studies. The reception of subtitles in this new VR-based media needs to be studied. In the specific field of media accessibility, accessibility in immersive media much research needs to be done. This article explores the preferences of two subtitle options: Subtitles for the D/deaf and hard-of-hearing and Easy-to-Read in a 360° video of *Roméo and Juliette* the opera, played at the Gran Teatre del Liceu during the 2017/2018 season. A pilot study was prepared and conducted with the aim of determining which subtitling options are preferred by users aged between 50 and 79.

**Keywords:** Virtual reality; Media Accessibility; Aged; Subtitles for Deaf/deaf and Hard-of-Hearing; Easy-to-read.

## 1. Introduction

In the turn of the century, research studies focused on the scenic arts are gaining attention in the audiovisual translation (AVT) field, which is a discipline that in its origins began with descriptive studies mainly focused on the dubbing and subtitling practices of pre-recorded AV content (Chaume 2018).

According to Oncins (2014: 17) “in the last decade, surtitling for the stage has gained interest among academics and professionals from the AVT field and more recently in media accessibility (MA)”. Still, as it will be outlined in section 2, most studies remain descriptive, based on current practices and technological constraints and subsequently lagging behind the experimental research trends in the AVT field. While reception studies for pre-recorded AV products have been emerging in recent decades (Chaume 2018), audience reception studies in the specific field of AVT for the scenic arts are still scarce (Oncins 2015, Secara 2018).

As will be explained in section 3, the average age of audiences in the scenic arts is increasing, which is a tendency in line with the aging population worldwide. According to statistics produced by the UN<sup>2</sup> (2015a:1), the number of people in the world aged 60 and over is predicted to grow by 56% between 2015 and 2030, which is expected to further increase. Aging is closely related to disability due to age-related impairments, such as visual, hearing, physical and cognitive. This fact has a clear impact on the MA field which has been mainly focused on audiences with disabilities (Agulló *et al.* 2018, Greco 2016). It paves the way for further research intended for audiences that could also benefit from MA, such as the aged, non-native speakers, the illiterate, etc.

The experience of audiences attending cinema venues with subtitles differs significantly from that of audiences attending stage performances with surtitles. According to Eugeni (2006) and Mele-Scorcia (2018), one of the most important aspects to consider in cinema settings is their ‘limited bidimensional space’, with eye movement between images and subtitles being limited to a flat-screen, and action in the scenes determined by the director’s style. In stage performances, however, the scenic space happens to be three dimensional, as the action takes place on a more irregular basis and in different layers. Therefore, it is more difficult to focus on the most informative part of the scene and audiences will tend to focus their attention according to their interests. Within this context, a 360° video recording of an opera with subtitles allows the audience to focus and move their attention towards

---

2. [https://www.un.org/en/development/desa/population/publications/pdf/ageing/WPA2015\\_Highlights.pdf](https://www.un.org/en/development/desa/population/publications/pdf/ageing/WPA2015_Highlights.pdf)



a specific action on the stage without losing access to the text. As it will be outlined in section 4, this triggers the concept of *liveness* which is intrinsic to live performances in the sense that the viewer does not consider themselves a mere spectator but feels present in the virtual space. Approaches for VR align with assumptions made by Auslander (2012: 19), “*liveness* is an interaction produced through our engagement with the object and our willingness to accept its claim”. Recent research studies carried out regarding viewer experience with 360° VR technology argue that it provides a better engagement experience than the conventional 2D video (Schöne *et al.* 2017). Thus, as various forms of scenic arts are being recorded and broadcasted on the internet, the impact on the viewers of this new VR-based media needs to be studied.

## 2. Audiovisual translation in the opera

Surtitling was first introduced in the opera in the '80s. In its origins, it faced considerable disapproval, with some critics and directors against it and audiences mostly in favour (Burton 2009: 30). Nowadays, surtitling practice in the opera genre is not only accepted but is an established accessibility service, with most opera houses utilizing an in-house surtitling department. However, in terms of understanding the text at the opera, surtitling is still mainly used to suit the needs of hearing audiences rather than catering to the needs of sensory impaired audiences.

In terms of research, some of the earliest studies provided a descriptive analysis of the surtitling process mainly based on personal experiences (Bonwit 1998; Burton 2001, 2009; Burton & Holden 2005; Dewolfe 2001; Low 2002). Also, from a libretto translation perspective considering the translation of lyrics in the opera genre (Desblache 2007, 2017a, 2017b; Gorrée 2005; Kaindl 1997; Low 2017), from a theatrical translation perspective distinguishing between the translation of the dramatic text and the translation for the stage performance (Carlson 2006; Espasa 2000; Ezpeleta 2007; Snell-Hornby 2007), and from a technical and practice perspective considering how the audience receives the surtitled product (Bartoll 2004, 2008; Griesel 2005, 2009; Mateo 2001, 2002, 2007a, 2007b; Redzioch-Korkuz 2018; Verweken 2012; Virkkunen 2004). An extended and detailed bibliography about the

different modalities of opera translation within the AVT field is provided by Matamala & Orero (2008).

In the last decade, two lines of research in the AVT field for the scenic arts have gained particular significance. The first is reception studies, which lacked research but are now starting to emerge in order to assess audience reception of a subtitled production and quality perception (Mele-Scorcía 2018) and audience perception of expressivity and focus of attention (Silveira & Diaz 2012). The second is studies about subtitling practice in MA which are on the increase and will be outlined in the next section. In both cases, there is a shift from the professional perspective to the audience perspective, considering both the heterogeneous nature of the audience and their needs.

### *2.1. Media Accessibility in opera*

Opera subtitling has been investigated from the wider perspective of opera accessibility, with articles by Desblache (2018, 2019), Eardley-Weaver (2010, 2013, 2014a, 2014b), Matamala & Orero (2007), Neves (2010), Oncins (2014, 2015), Redzioch-Korkuz (2015) or Secara (2018) addressing the problem alongside studies on audio description (AD), subtitling for the D/deaf and Hard-of-Hearing or sign language in opera. In the specific case of subtitling for the deaf and hard-of-hearing, subtitles at opera houses are mainly intended for circumventing linguistic barriers rather than providing accessibility for all (Matamala & Orero 2007, Oncins 2015). As stated by Matamala & Orero (2007: 274)

“The deaf and hard-of-hearing community includes people who are partially able to hear, people who hear only certain frequencies and people who cannot hear anything at all but who can feel the vibrations of the orchestra, making opera an enjoyable experience for all of them”.

Hence, the need to include extralinguistic information, such as sound effects, musical elements, repeated words or phrases, language variation, and intralingual subtitles when the opera is sung in the same language, which in turn could cater for the needs of the D/deaf and Hard-of-hearing (D/d HoH) audiences (Eardley-Weaver 2014a, Matamala & Orero 2007). In addition, most opera houses have seatback screens, allowing for features that were primarily intended for D/d HoH audiences to be integrated, such as character

identification with colours or labels with the character name, and therefore expanding the scope of accessibility services in order to reach wider audiences. According to Romero-Fresco (2018: 189), “MA is referred to almost exclusively as it concerns persons with disabilities, thus overlooking the benefits it can bring about for the elderly, linguistic minorities or migrants”.

As we have seen in this section, AVT research in the scenic arts has mainly focused on users according to their linguistic needs, whereas MA research has largely profiled users based on their specific sensory needs, mainly deaf and blind. Thus, most developed accessibility solutions only address a specific need, namely SDH for the deaf and audio description for the blind. No needs have been considered for other target groups that present different sensory needs simultaneously and could profit from the same accessibility services with adapted solutions, such as the elderly (i.e. an old person can suffer different levels of visual, hearing and cognitive decline). Therefore, the aged are also potential users and can benefit from accessibility services. Accessibility reception studies should be carried with this target group to test and validate their acceptance and preferences when using the accessibility services. This will help MA to both broaden the scope of MA studies and address the different needs of all audiences regardless of their disabilities.

### 3. Audience aging and accessibility

Recent research into audience age in the scenic arts, mainly in theatre and opera, agree on the increasing average age of the audience. According to research carried out in the UK by the Audience Agency<sup>3</sup> in 2017, the provided data shows that audiences in the UK for classical music artforms, such as the opera, are much more likely to be in middle and older age groups: 42% are likely to be aged between 41-60 years old and 37% aged over 61. Just 7% are likely to be aged under 31. Older audiences are not a phenomenon restricted to classical music artforms but are also present in other scenic artforms, such as the theatre.

---

3. <https://www.theaudienceagency.org/asset/1303>

Population aging is a long-term trend and a challenge in many fields of contemporary societies. According to UN<sup>4</sup> statistics (2015a:4), “by 2030, older persons are expected to account for more than 25 per cent of the populations in Europe and in Northern America, 20 per cent in Oceania, 17 per cent in Asia and in Latin America and the Caribbean, and 6 per cent in Africa”. This aging tendency is highly relevant when observing disability rates among older persons. The UNCRD<sup>5</sup> provides a framework for action in a number of articles highlighting the correlation between aging and disability, one of them being article 9 (accessibility).

With the advent of the information society, new research and technological developments are increasing in the field of information and communication technologies (ICT), and accessibility services can be improved and personalized depending on user needs. As will be outlined in the following section, while aging is closely related to the development of disabilities and the use of new technologies such as VR is widespread, mainly for therapeutic purposes, there is still a gap in providing accessibility services tailored to the needs of seniors for enjoying new forms of cultural related content.

### 3.1. *Digital technology and accessibility*

Contemporary societies are also characterised by widespread use of technology in all spheres of life. As we will see in section 4, all participants taking part in this pilot study aged 50-79 years owned and used two main ICT products on a daily basis, namely a TV and a smartphone. In addition, three participants reported to own and use a tablet, three participants owned and used a PC and three participants owned and used a notebook, all of them on a daily basis.

In this context, the World Wide Web Consortium (W3C) is a leading, internationally recognised organization which works on providing guidelines to ensure the long-term growth of the web. One of its main design principles is to provide a *Web for all* through the W3C Web Accessibility Initiative (WAI), which develops standards and support materials to help users to understand and implement accessibility. In their literature review conducted in 2008,

---

4. [https://www.un.org/en/development/desa/population/publications/pdf/ageing/WPA2015\\_Highlights.pdf](https://www.un.org/en/development/desa/population/publications/pdf/ageing/WPA2015_Highlights.pdf)

5. <https://www.un.org/development/desa/disabilities/disability-and-ageing.html>

‘Overview of web accessibility for older users’<sup>6</sup>, they state that aging is not only related to hearing loss but also visual, physical and cognitive decline. According to the statistics provided, hearing loss is experienced by 47% of people of 61 to 80 years old and 93% of people over 81 years old. Moderate or severe hearing loss or profound deafness is experienced by 20% of people aged 61 - 80 and 75% of people over 80. Furthermore, it states that the impact of hearing loss makes distinguishing between audio elements difficult as the background and higher pitch sounds can be missed.

In relation to visual decline, the prevalence is 16% of people aged between 65-74, 10% aged 75-84 and 46% of people aged 85+. Impact of visual decline mainly affects the ability to focus, contrast sensitivity and the perception of change of color. In the case of physical decline, the numbers rise to 50% for people over 65 years old due to arthritis and 20% due to tremors. Only 4% of people aged 65 are affected by Parkinson’s. The impact is mainly on motor skills. In the case of cognitive decline, around 20% of people aged 70 years are estimated to suffer mild cognitive impairment (MCI). The impact can mainly be found in short-term memory and concentration and distraction issues.

In most cases, aging is not only related to one of the aforementioned disabilities but individuals experience several simultaneously. For the purpose of this study, the focus will be placed on hearing loss and cognitive decline. Therefore, two types of subtitling have been elaborated upon: Subtitles for Deaf and Hard-of-Hearing (SDH) to approach the hearing loss and Easy to Read (E2R) subtitles to approach the cognitive decline.

### 3.2. VR and elderly

Although virtual reality (VR) technology has been implemented as a tool to address the health issues of older adults, its applicability to social integration is underrepresented in literature, and less is known about its efficacy in this area in terms of its contribution to overall wellness and well being in later life. Expanding the possibilities of VR beyond traditional entertainment purposes holds considerable potential for the senior range group.

---

6. <https://www.w3.org/WAI/older-users/#background>

Since technology usage largely depends on attitude, and with older adults tending to more negative attitudes towards new technology, it is important to understand attitudes towards wearable head-mounted display (HMD) devices to enjoy virtual reality audiovisual content in this target group. This rising popularity is likely to be facilitated by the availability of affordable HMD that deliver high-quality immersive experiences. As many health problems are more prevalent in older adults, who have less experience with technology, it is important to know whether they are willing to use immersive virtual reality. In this pilot study, we assessed the initial attitude towards head-mounted, immersive virtual reality in 8 older adults, aged 50 to 79 years. While none of the participants had a device to access VR content and with 7 out of 8 participants never having enjoyed VR content, three users reported to be very interested in VR content such as 360° video, three participants were interested and two participants were neutral. As a result, it could be asserted that despite the age range, all participants showed a positive and a willing attitude towards the VR content. In all cases, attitudes towards immersive virtual reality changed from neutral to positive after a first acclimation, video exposure to immersive virtual reality with an Oculus go HMD. Therefore, the inclusion of senior people in MA reception studies could prove to be beneficial not only to grant access to content to this target group but also to enlarge the concept of accessibility. In the field of MA, an approach that includes accessibility, usability, and inclusion is needed to grant access to audiovisual content to all audiences.

#### **4. Testing SDH and E2R formats in immersive environments**

The test was carried in order to analyse how different accessibility solutions, namely SDH and E2R subtitles, for immersive 360° video content were received and perceived by senior audiences. The goal of this pilot study was to identify which is the preferred subtitled option, namely SDH or E2R, by the most representative age group in scenic art audiences: the senior audience. Similarly, the test tried to determine which of the two subtitle types studied was preferred. In order to control the entire process set-up limitations and other experiment conditions that could alter final results, the test was designed as a pilot study that could provide some preliminary information.

The following sections will describe the details of the pilot study, from its set up and methodology to the final evaluation of the results.

#### 4.1. *Participants*

As reported in section 3, there is an increasing age in the audience profile attending stage performances, especially in the case of the opera. Therefore, it seemed necessary to focus our pilot study on this target group. To that end, users from a particular age range, with and without recognized disabilities were included: eight participants –five female and three male– with ages ranging from 50 to 79 (standard deviation 9.01) were recruited for the test. While none of the participants used hearing aids, two out of the eight participants reported mild hearing loss since they were 60 years old. Five participants wore glasses and one participant wore contact lenses.

The AV content was in French and subtitles in both formats were displayed in Spanish. None of the participants reported to speak or understand French. All participants were Spanish. Seven participants were bilingual with Spanish and Catalan as their mother tongues, and one participant only spoke Spanish. Three participants claimed that they never use subtitles and five reported that they use them sometimes depending on the AV content and language of the content.

As stated before, aging is closely related to the development of one or more disabilities. Aged people can develop sensory and/or mobility decline. Our main aim was to analyse how aged people accept and perceive two types of subtitles, which are primarily created to cater to specific accessibility needs of a specific group. SDH are intended for Deaf and HOH and E2R subtitles are intended for people with cognitive disabilities. As explained before, subtitles are not only beneficial for D/deaf and HoH audiences, but also for the aged, language minorities and non-native speakers. This is due to the wide applicability of subtitles, as discussed in Section 1.

#### 4.2. *Evaluation stimuli*

For the purpose of the test, a total of 4 clips, each with a duration of 4 minutes and 15 seconds, were used. The clips were extracted from a 360° video recording at a general rehearsal for the opera *Roméo et Juliette* from Charles

Gonoud (1867), played at the Gran Teatre del Liceu in Barcelona in season 2017/2018. This was a co-production between Gran Teatre del Liceu and the Santa Fe Opera, directed by Josep Pons. The set was located in the context of the American Civil War (1861-1865). The clips selected are different scenes from the opera, presenting different actions located on stage. The particularity of this 360° video recording is the *three-dimensionality of the space*, the viewer can turn his/her attention to the orchestra or other parts of the theatre's interior. In this case, if the actors start singing, a blinking arrow appears after the subtitle to inform the viewer that an action is taking place on the stage. In all cases, the viewer can easily locate the speakers in the video, which are located in a *two-dimensional space* on the stage. This was important for the test in order to help viewers locate the action, especially for the users who were not familiar with the use of VR technology.

For the first condition - SDH subtitles, two clips from the opera were used. Surtitles from the in-house surtitling department at Gran Teatre del Liceu were provided for the tests. SDH standards from UNE 153010: 2012 in Spain and further recommendations from Arnáiz-Uzquiza (2012) were applied in order to be compliant with the accessibility principles for Deaf and Hard-of-Hearing audiences. Therefore, colours –yellow, cyan, green, magenta, red and white– were used to identify the different characters. In the first clip, there are 6 speakers and each of them is identified by a different colour. In the second clip, there are 5 speakers and each speaker is also identified by a different colour. In addition, extra-linguistic information was made available. Exposition time of the subtitles on the screen was adapted to ensure readability. In this regard, it is important to highlight that while synchronicity is a key issue in the subtitles of pre-recorded AV content, in the specific case of operatic productions, as pointed out by several authors (Burton 2001; Desblache 2007; Dewolfe 2001; Low 2002; Virkkunen 2004) the music tempo is important. Contrary to the *six-second rule* (Díaz Cintas & Aline Remael, 2007) used in surtitling, surtitles at the opera may present longer exposition times. As Virkkunen (2004: 93) points out “The audience uses the surtitles for communicating with other symbolic modes used in the performance for creating meanings”. As Burton & Holden 2009:33) state, “If a text contains much repetition, the title can be left up for a long period



if necessary, or unobtrusively repeated later”. Therefore, longer exposition times are generally accepted by the audience.

For the second condition, E2R subtitles, the same opera clips were used. For the elaboration of the E2R subtitles, the SDH subtitles were modified following the recommendations of Inclusion Europe “European standards for making information easy to read and understand” (2016). The resulting E2R subtitles were validated by end-users prior to this pilot test. As a result, following the feedback provided, the lexicon was adapted and reduced, and the extralinguistic information was removed. Exposition time and colours were maintained to allow users enough time to read them and ensure better readability and understandability according to the European standards. Also, as Alba Rodríguez (2014) highlights, Easy-to-read users usually do not have a great reading speed. Regarding the use of colours to identify the speakers, the European standards allow the change of colours for speaker identification but not a change of position.

As can be seen in Fig 1 and Fig 2, in terms of presentation, in both cases the same font type and font size were used in order to avoid possible reception deviations in the results. According to the European standards on easy-to-read and understand ‘Information for all’<sup>7</sup> (2016: 13), “sans fonts are harder to read because the shape of the letters is not as clear”. Therefore, in the case of the font type, a Roboto in bold was selected as a sans-serif font.

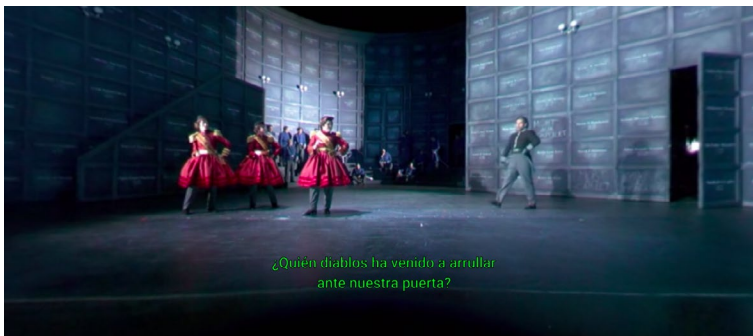


Figure 1. SDH Subtitles

7. [https://easy-to-read.eu/wp-content/uploads/2014/12/EN\\_Information\\_for\\_all.pdf](https://easy-to-read.eu/wp-content/uploads/2014/12/EN_Information_for_all.pdf)

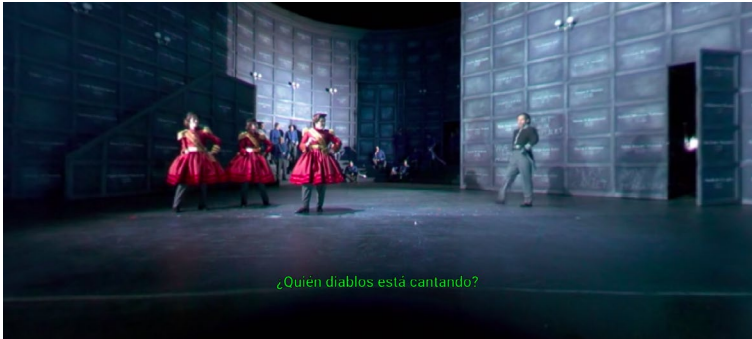


Figure 2. E2R Subtitles

As shown in Fig 3 and Fig 4, regarding the font size of the subtitles, the recommendation of the standards is to use a large font. It should be highlighted that in VR, which is a 3D environment, it is difficult to calculate the size of the font in pixels which belong to a 2D world. Therefore, the font size was defined according to the *large* size available in the ImAc player, which is calculated at 37 characters per line, to meet the Comfortable Field of View (CFoV) / Safe Area. In addition, following the European standards for making information easy to read, the position of the subtitles in both cases was placed at the bottom of the screen throughout the duration of the video.

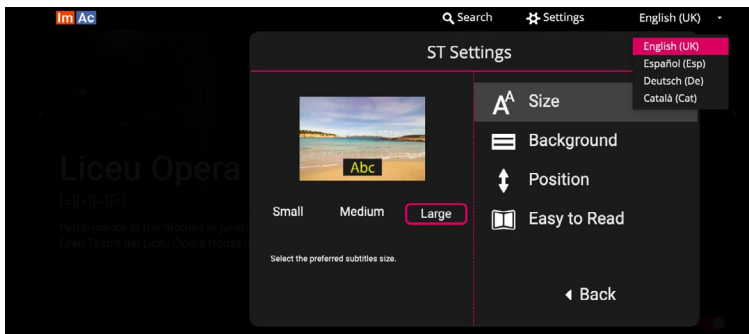


Fig 3. Imac Player settings



Fig 4. Large bottom preview of the subtitle text

#### 4.2. Evaluation Setup

In order to conduct the evaluation, an Apache webserver was setup (no high computational resources are required) to host the player resources and the media assets (360° video and subtitles). The player was run on a standalone VR Oculus GO (32GB) that accessed the server from a different building and access network in the same city, via a conventional 802.11b WiFi network. The Oculus GO accessed the player via its WiFi connection and by typing the target URL pointing to the server resources. Note that the other types of consumption devices, and other HMDs, could have been used in the evaluations.

The 360° videos were converted into Moving Picture Experts Group (MPEG) Dynamic Adaptive Streaming over HTTP (DASH), encoded in multiple qualities (with bit rates ranging from 8Mbps to 2Mbps), and segmented in chunks with a duration of 3s. This allows an efficient, quality switching adaptation, based on the network and consumption device conditions. The subtitle files were delivered independently of the video segments, but they were signaled as part of the video metadata files. An overview of the evaluation scenario and setup can be seen in Fig 5.

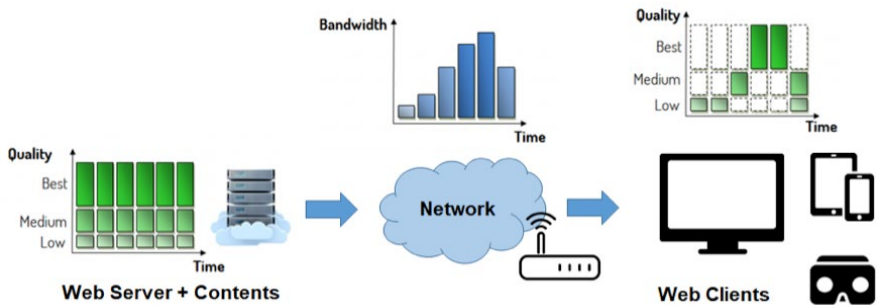


Figure 5. Overview of the evaluation scenario and setup

#### 4. 3. Evaluation methodology

Participants were first exposed to an acclimation clip at the beginning of the test session, so they could become comfortable with the HMD and the type of content. Except for one, all participants had no experience with HMD and VR experiences. This was later confirmed by the replies to the demographic questionnaire. After this, each participant watched two clips with a different variable, one with SDH and another with E2R subtitles. The four clips and two conditions were randomized and counterbalanced using a Latin square, to avoid the order of presentation affecting the results.

The study was conducted in one session with a single task. As part of the ImAc project this test was a replication of the pilot study carried out by Agulló *et al.* (2020) with different user profiles and AV content but the same accessibility service. The aim was to further assess users' preferences in a specific age group (elderly), and in a specific genre (opera), recorded in 360° video. Therefore, it was essential to test two different types of subtitles that would cater for the accessibility needs of the viewer, rendering the immersive experience more accessible. An additional objective of the test was to assess if old age people could be a potential user group for the 360° video recordings in the specific field of the scenic arts.

In order to gather feedback from the users a specific questionnaire for preference was created for each subtitling type (SDH and E2R). The questionnaire presented below, included closed questions to allow users

to express their preferences between both subtitling types and to provide feedback regarding the selected or discarded option. Also, open questions in a 5-point Likert scale were added to gather feedback on their reasons in order to determine how easy it was to read and understand both subtitle types in the video.

**Preferences (SDH vs E2R) Questionnaire**

*Please indicate all responses gathered in the open questions. Please indicate the participant code. For example:*

*UAB1: I think the Easy to read subtitles are a better system.*

1. What system do you prefer for subtitles?

a) SDH	b) E2R

2. Please, explain why you prefer the above indicated option.

3. Please explain why you did not choose the other option in question 1).

4. What do you think could be improved, and how?

5. How easy was it to read the subtitles for Deaf and Hard of Hearing?

1- very difficult	2	3	4	5- very easy

6. How easy was it to read the subtitles Easy to read?

1- very difficult	2	3	4	5- very easy

7. How easy was it to understand subtitles for Deaf and Hard of Hearing?

1- not useful at all	2	3	4	5- very useful

8. How easy was it to understand Easy to read subtitles?

1- not useful at all	2	3	4	5- very useful

9. Do you think you will be able to enjoy 360° videos with this type of subtitles? Explain your answer.

Figure 6. Questionnaire for the pilot tests.

After watching the two clips, participants were asked to complete this preference questionnaire, so that they could report on their experience with both options for SDH and E2R subtitles.

#### *4. 5. Evaluation results*

At the beginning of the session, a demographic questionnaire was used in order to gather information about the participants. Three participants had a university education, three had professional training and two had secondary education. Only one participant was familiar with VR content. Three participants were very interested in VR content, three were interested and two were neutral. None of the participants owned VR equipment. Regarding the type of AV content, animations were the least valued, six participants were not interested and two participants were interested. On the other hand, documentaries were the most valued, five participants were very interested and three participants were interested. Three participants claimed that they never use subtitles and five claimed that they use them sometimes depending on the content and language of the AV content. Regarding the reasons to use subtitles, one participant said to learn languages and four said that they used them because subtitles helped them to understand, and three said that they never use subtitles.

The results obtained regarding preferences were that five (62,5%) out of eight participants preferred E2R subtitles. The main reasons for having chosen this option according to the participants were that they are shorter and easier to read than SDH and that with the E2R subtitles they had more freedom to look at the visual content of the scenes without missing the subtitle content. When asking, 'Why did they do not choose the other option?' the reasons were because SDH subtitles were denser, longer and more difficult to read. On the other hand, participants that chose the SDH option argued that SDH were more defined and clearer, and the language, more accurate. Regarding the question, 'What do you think could be improved, and how?', participants that favoured E2R subtitles reported that SDH subtitles should be shorter, be made easy to read, text should be reduced as much as possible and should adopt the visibility and readability of the E2R option. Conversely

participants, that chose SDH subtitles argued that E2R subtitles should use more accurate language.

Regarding the closed questions on readability and understandability of both subtitle options: For E2R, 6 participants (75%) reported that they were very easy to read, 1 participant (12,5%) stated that they were easy to read and only 1 participant (12,5%) that they were very difficult to read. For understandability of E2R subtitles, almost all participants, (87,5%), answered that they were very useful in order to understand and only 1 participant (12,5%) that they were not at all useful. However, results for the readability and understandability of SDH subtitles were more varied but showed the same values for both concepts, 2 participants (25%) replied that SDH subtitles were very easy and very useful, 3 participants (37,5%) that they were easy and useful, 2 participants (25%) that they were difficult and not useful and only 1 participant (12,5%) that they were very difficult and not at all useful.

When comparing the feedback provided for the question, 'Do you think you will be able to enjoy 360° videos with this type of subtitles? Explain your answer', 7 participants (87,5%) agreed on a positive answer, arguing that subtitles in E2R were easy to read and facilitated understanding the plot, that they were not as invasive as SDH subtitles and allowed for more time to be spent enjoying the stage performance, the size of the font was easy to read and the eye became easily adapted to subtitles in this format. Regarding SDH subtitles, participants who favoured this option reported that they help them to understand the plot of the performance and that subtitles are a good means of understanding the plot of the AV content. The only negative answer for this question was because the participant had a reluctance towards virtual worlds.

It should be mentioned that while SDH subtitles included non-speech information, none of the participants provided any positive or negative feedback, which can be considered as a positive outcome, meaning that non-speech information does not interfere with the viewing experience. In addition, the use of colours for character identification was favoured by all participants. This could also be considered as a positive outcome as it can be applied to both subtitle options. Hence, a wider notion of media accessibility covering the needs of the different audience profiles could be achieved. Yet, in

order to validate these considerations, further research with a broader number of participants is required.

## 6. Conclusions and future work

Reception studies in MA are mainly focused on people with disabilities, namely Deaf/deaf, hard of hearing, blind and visually impaired. According to UN statistics, there is an aging tendency in our society, which at the same time is highly related to disability rates among older persons. The UN (2015b)<sup>8</sup> provides a framework for action in a number of articles highlighting the interrelations between aging and disability, one of them is article 9 (accessibility). At the same time, audience profile in the scenic arts is also aging and access to AV content has to be granted. Hence, it is relevant to include the elderly in MA studies.

The purpose of this pilot study was to determine what effect SDH and E2R subtitles would have on elderly perceptions. Based on the results presented in the previous section, it can be concluded that in terms of presence there is not a big difference between SDH and E2R subtitles. The latter are favoured over the former subtitles because they allow for longer enjoyment of the visual content in the AV product. Even if the information provided is reduced and therefore exposition times are longer, E2R subtitles seem to be the most preferable among the elderly. However, further tests with a larger number of participants should be carried out in order to assess the preference for this type of subtitling, which at the same time is a new line within the Media Accessibility field (Bernabé & Orero 2019).

The scope of this preliminary study was to test two different types of subtitles, namely SDH and E2R with a limited number of participants. A specific group profile (aged people) was identified to clarify the willingness of this target group to use these technologies and the suitability of SDH or E2R subtitles. The selected AV content might have had an impact on preferences and presence results that was not directly related to the different subtitle modes.

To conclude, from this preliminary pilot study carried out and in line with previous studies (Hughes *et al.* 2017, Huygelier *et al.* 2019, Roberts

---

8. <https://www.un.org/development/desa/disabilities/disability-and-ageing.html>



*et al.* 2018) it seems that older adults are willing to use HMD-VR and have more positive attitudes towards HMD-VR after a first, positive experience in immersive AV content. According to the feedback received by some participants, future research for the use of E2R subtitles in immersive AV content for different audiovisual genres should be conducted, especially in the case of travel documentaries or cultural related AV content. This could prove to be relevant in assessing whether the type of content has a direct impact on the viewers' preferences and levels of presence.

## Bibliography

- AGULLÓ, Belén; Mario Montagud & Isaac Fraile. (2020) "Making interaction with virtual reality accessible: rendering and guiding methods for subtitles." *AI EDAM (Artificial Intelligence for Engineering Design, Analysis and Manufacturing)* 33:4. Electronic version: <[https://ddd.uab.cat/pub/artpub/2020/203753/AIEDAM\\_-\\_Article\\_Agullo\\_Montagud\\_Fraile\\_-\\_PRE-PRINT\\_VERSION.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/artpub/2020/203753/AIEDAM_-_Article_Agullo_Montagud_Fraile_-_PRE-PRINT_VERSION.pdf)>
- AGULLÓ, Belén; Pilar Orero & Anna Matamala. (2018) "From disabilities to capabilities: testing subtitles in immersive environments with end users." *Hikma* 17, pp. 195-220. Electronic version: <<https://www.uco.es/ucopress/ojs/index.php/hikma/article/view/11167>>
- ALBA RODRÍGUEZ, Teresa. (2014) "Traducción audiovisual accesible a personas con discapacidad intelectual mediante el uso de subtítulos adaptados." *Estudios de Traducción* 4, pp. 199-209. Electronic version: <<https://revistas.ucm.es/index.php/ESTR/article/viewFile/45376/42696>>
- ARNAIZ-UZQUIZA, Verónica. (2012) "Los parámetros que identifican el Subtitulado para Sordos. Análisis y clasificación." In: Agost Canós, Rosa; Pilar Orero & Elena Di Giovanni (eds.) 2012. *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación* 4, pp. 103-132. Electronic version: <<http://www.erevistas.uji.es/index.php/monti/article/view/1590/1334>>
- AUDIENCE AGENCY. (2017) "National Classical Music Audiences. An analysis of Audience Finder box office data for classical music events 2014-2016." Electronic version: <<https://www.theaudienceagency.org/asset/1303>>
- AUSLANDER, Philip. (2012) "Digital liveness. A Historico-Philosophical Perspective." *PAJ: A Journal of Performance and Art* 34:3, pp. 3-11. Electronic

- version: <<http://ralei.english.ucsb.edu/wp-content/Engl800/Auslander-digital-liveness.pdf>>
- BARTOLL, Eduard. (2004) "Parameters for the classification of subtitles." In: Orero, Pilar (ed.) 2004. *Topics in audiovisual translation*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 53-60.
- BARTOLL, Eduard. (2008) *Paràmetres per a una taxonomia de la subtitulació*. Ph.D. thesis. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Electronic version: <<https://www.tdx.cat/handle/10803/7572>>
- BERNABÉ, Rocío & Pilar Orero. (2019) "Easy to Read as Multimode Accessibility Service." *Hermeneus* 21. (In press)
- BONWIT, Stuart. (1998) "Mac at the opera." *Washington Apple Pi Journal*, May/June 1998, p. 30. <<http://www.wap.org/journal/surtitles/surtitles.html>>
- BURTON, Jonathan. (2009) "The joy of opera. The art and craft of opera subtitling and surtitling." In: Kemble, Ian (ed.) 2009. *The Changing Face of Translation*. Proceedings of the 8th Portsmouth Translation Conference 2008, pp. 29-34. Electronic version: <<http://www2.port.ac.uk/media/contacts-and-departments/slas/events/tr08-burton.pdf>>
- BURTON, Jonathan. (2001) *Writing surtitles*. Unpublished paper provided by the author and written for the Royal Opera House, Covent Garden, pp. 1-17.
- BURTON, Jonathan & Amanda Holden. (2005) "Oper Übersetzen", *Die Horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik*, 218: 124.
- CARLSON, Marvin. (2006) *Speaking in Tongues: Languages at Play in the Theatre*. Michigan: University of Michigan Press.
- CHAUME, Frederic. (2018) "An overview of audiovisual translation: Four methodological turns in a mature discipline." *Journal of Audiovisual Translation* 1, pp. 40-63. Electronic version: <<https://www.jatjournal.org/index.php/jat/article/view/43/3>>
- DESBLACHE, Lucile. (2019) *How is Music Translated? Mapping the Landscape of Music Translation. Music and Translation*. London: Palgrave Macmillan.
- DESBLACHE, Lucile. (2018) "From minor to major: Accessing marginal voices through music. New ways for translation?" In: Lewandowska-Tomaszczyk, Barbara (ed.) 2018. *Contacts & Contrasts: Languages, Translation and Educational Contexts*. Cham: Springer, pp. 143-155.
- DESBLACHE, Lucile. (2017a) "Music Translation." In: Sin Wai, Chan (ed.) 2017. *An Encyclopaedia of Practical Translation and Interpreting*. Hong Kong: The Chinese University Press.

- DESLACHE, Lucile. (2017b) "Music." In: Washbourne, Kelly & Ben van Wyke (eds.) 2017. *The Routledge Handbook of Literary Translation*. London: Routledge, pp. 282-296.
- DESLACHE, Lucile. (2007) "Music to my ears, but words to my eyes?: Text, opera and their audiences." *Linguistica Antverpiensia, New Series* 6, pp. 155-170.
- DEWOLFE, Linda. (2001) "Surtitling operas. With examples of translations from German into French and Dutch." In: Gambier, Yves & Henrik Gottlieb (eds.) 2001. *(Multi)Media translation, concepts, practices and research*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 179-188.
- DÍAZ CINTAS, Jorge & Aline Remael. (2007) *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St. Jerome.
- ESPASA, Eva. (2000) "Performability in translation: Speakability? Playability? Or just saleability?" In: Upton, Carole-Ann (ed.) 2000. *Moving target. Theatre. Translation and cultural relocation*. Manchester: St. Jerome, pp. 49-62.
- EZPELETA, Pilar. (2007) *Teatro y traducción. Aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare*. Madrid: Cátedra.
- EARDLEY-WEAVER, Sarah. (2014a) "Opera (Sur)titles for the Deaf and the Hard-of-Hearing." In: Díaz Cintas, Jorge; Josélia Neves & Diana Sanchez (eds.) 2014. *Audiovisual Translation - Taking Stock*. Amsterdam & New York: Rodopi, pp. 261-277.
- EARDLEY-WEAVER, Sarah. (2014b) *Lifting the Curtain on Opera Translation and Accessibility: Translating Opera for Audiences with Varying Sensory Ability*. Ph.D. Durham University. Electronic version: <<http://etheses.dur.ac.uk/10590/>>
- EARDLEY-WEAVER, Sarah. (2013) "Opening Eyes to Opera: the Process of Translation for Blind and Partially-sighted Audiences." In: Ehrensberger-Dow, Maureen; Birgitta Englund Dimitrova; Severine Hubscher Davidson & Ulf Norberg (eds.) 2013. *Describing Cognitive Processes in Translation: Acts and Events*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 125-145.
- EARDLY-WEAVER, Sarah. (2010). "Opening Doors to Opera: the Strategies, Challenges and General Role of the Translator." *InTralinea* Vol. 12. Electronic version: <[http://www.intralinea.org/archive/article/Opening\\_doors\\_to\\_opera\\_](http://www.intralinea.org/archive/article/Opening_doors_to_opera_)>
- EUGENI, Carlo. (2006). "Il sopratitolaggio. Definizione e differenze con il sottotitolaggio." *Intralinea*, Vol. 8. Electronic version: <[http://www.intralinea.org/archive/article/il\\_sopratitolaggio](http://www.intralinea.org/archive/article/il_sopratitolaggio)>

- GRECO, Gian Maria. (2016) "On Accessibility as a Human Right, with an Application to Media Accessibility." In: Matamala, Anna & Pilar Orero (eds.) 2016. *Researching Audio Description*. London: Palgrave Macmillan, pp. 11-33.
- GRIESEL, Yves. (2009) "Surtitling: Surtitles another hybrid on a hybrid stage." *TRANS* 13, pp. 119-127.
- GRIESEL, Yves. (2005) "Surtitles and translation towards an integrative view of theater translation." *MuTra 2005 Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings*, pp. 1-14. Electronic version: <[http://euroconferences.info/proceedings/2005\\_Proceedings/2005\\_Griesel\\_Yvonne.pdf](http://euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Griesel_Yvonne.pdf)>
- GORLÉE, Dinda L. (2005) *Song and Significance: Virtues and Vices on Vocal Translation*, Amsterdam & New York: Rodopi.
- HUGHES, Sally; Kathryn Warren-Norton; Pat Spadafora & Lia E. Tsotsos. (2017) "Supporting Optimal Aging through the Innovative Use of Virtual Reality Technology." *Multimodal Technologies Interact* 4:23, pp. 2-7.
- HUYGELIER, Hanne; Brenda Schraepen; Raymond van Ee; Vero Vanden; Abeele & Céline R. Gillebert. (2019) "Acceptance of immersive head-mounted virtual reality in older adults." *Scientific Reports* 9. Electronic version: <<https://www.nature.com/articles/s41598-019-41200-6.pdf>>
- INCLUSION EUROPE. (2016) "Information for all. European standards for making information easy to read and understand." Electronic version: <<https://easy-to-read.eu/european-standards/>>
- KAINDL, Klaus. (1997) "Die Übersetzung als Inszenierung: Ein interdisziplinärer Rahmen zur Analyse von Opernübersetzungen." *Target* 9:2, pp. 271-287.
- LOW, Peter. (2017) *Translating Song: Lyrics and Texts*. London: Routledge.
- LOW, Peter. (2002) "Surtitles for opera. A specialised translating task". *Babel* 48:2, pp. 97-110.
- MATAMALA, Anna & Pilar Orero. (2008) "Opera Translation: An Annotated Bibliography." *Translator* 14:2, pp. 427-451.
- MATAMALA, Anna & Pilar Orero. (2007) "Accessible Opera: Overcoming Linguistic and Sensorial Barriers." *Perspectives* 15:4, pp. 262-278.
- MATEO, Marta. (2007a) "Surtitling nowadays: new uses, attitudes and developments." *Linguistica Antverpiensia, New Series* 6, pp 135-154.
- MATEO, Marta. (2007b) "Reception, text and context in the study of opera surtitles." In: Gambier, Yves; Miriam Shlesinger & Radegundis Stolze (eds.) 2007. *Doubts and directions in translation studies*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 169-182.

- MATEO, Marta. (2002) "Los sobretítulos de ópera: dimensión técnica, textual, social e ideológica." In: Sanderson, Jan (ed.) 2002. *Traductores para todo. Actas de las III Jornadas de doblaje y subtitulación*. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 51-73.
- MATEO, Marta. (2001) "Performing musical texts in a target language: The case of Spain." *Across Languages and Cultures* 2:1, pp. 31-50.
- MELE-SCORCIA, Antonia. (2018) "Surtitling and the audience: A love-hate relationship." *Jostrans* 30. Electronic version: <[https://www.jostrans.org/issue30/art\\_mele.pdf](https://www.jostrans.org/issue30/art_mele.pdf)>
- NEVES, Josélia. (2010) "Music to my Eyes... Conveying Music in Subtitling for the Deaf and the Hard of Hearing." In: Bogucki, Lukasz & Krzysztof Kredens (eds.) 2010. *Perspectives on Audiovisual Translation, Lodz Studies in Language*. Frankfurt am Main: Peter Lang, pp. 123-146.
- ONCINS, Estella. (2015) "The tyranny of the tool: surtitling live performances." *Perspectives: Studies in Translatology* 23:1, pp. 42-61.
- ONCINS, Estella. (2014). *Accessibility for the scenic arts*. Ph.D Thesis. Universitat Autònoma de Barcelona. Electronic version: <<https://www.tdx.cat/handle/10803/133314>>
- REDZIOCH-KORKUZ, Anna. (2018) "Constraints on Opera Surtitling: Hindrance or Help?" *Meta* 63:1, pp 216-234.
- REDZIOCH-KORKUZ, Anna. (2015) "Media Accessibility and opera in Poland." In: Bogucki, Lukasz & Mikolaj Deckert (eds.) 2015. *Accessing Audiovisual Translation*. Frankfurt am Main: Peter Lang, pp. 149-162.
- ROBERTS, Amy R.; Bob De Schutter, Kelley Franks & M. Elise Radina. (2018) "Older Adults' Experiences with Audiovisual Virtual Reality: Perceived Usefulness and Other Factors Influencing Technology Acceptance". *Clinical Gerontologist* 42:1, 27-33, DOI: 0.1080/07317115.2018.1442380.
- ROMERO-FRESCO, Pablo. (2018). In support of a wide notion of media accessibility: Access to content and access to creation. *Journal of Audiovisual Translation*, 1(1), 187-204.
- SCHÖNE, Benjamin; Marlene Wessels & Thomas Gruber. (2017) "Experiences in Virtual Reality: a Window to Autobiographical Memory." *Current Psychology Research* 106:3, pp. 1-5.
- SECARA, Alina. (2018) "Surtitling and Captioning for Theatre and Opera." In: Pérez González, Luis (ed.) 2018. *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*, New York: Routledge, pp. 130-144.

- SILVEIRA, Jason M. & Frank M. Diaz. (2012) “The effect of subtitles on listeners’ perceptions of expressivity.” *Psychology of Music* 42:2, pp. 233-250.
- SNELL-HORNBY, Mary. (2007) “Theatre and Opera Translation.” In: Kuhiwczak, Piotr & Karin Littau (eds.) 2007. *A companion to translation studies, Multilingual Matters*. Clevedon: United Kingdom, pp. 106-119.
- UN. (2015a) “World Population Ageing 2015: Highlights”. Electronic version: <[https://www.un.org/en/development/desa/population/publications/pdf/ageing/WPA2015\\_Highlights.pdf](https://www.un.org/en/development/desa/population/publications/pdf/ageing/WPA2015_Highlights.pdf)>
- UN. (2015b) “Ageing and disability.” Electronic version: <<https://www.un.org/development/desa/disabilities/disability-and-ageing.html>>
- VERVECKEN, Anika. (2012) “Surtitles: Types and functions.” In: Silvia Bruti & Elena Di Giovanni (eds) 2012. *Audiovisual translation across Europe. An ever-changing landscape. New Trends in Translation Studies* Vol. 7. Berlin: Peter Lang.
- VIRKKUNEN, Rita. (2004) “The source text of opera surtitles.” *Meta* 49:1, pp. 89-97.
- W3C WORLD WIDE WEB CONSORTIUM. (2018) “Older Users and Web Accessibility: Meeting the Needs of Ageing Web Users.” Electronic version: <<https://www.w3.org/WAI/older-users/#background>>

## NOTA BIOGRÁFICA / BIONOTE

Dr. ESTELLA ONCINS is a Senior Researcher at TransMedia Catalonia (Universitat Autònoma de Barcelona, Spain). She holds a PhD in “Accessibility for the Scenic Arts” from the Universitat Autònoma de Barcelona. She has a large experience in providing accessibility for live events as a freelance translator, subtitler, surtitler, respeaker for different Spanish televisions and conferences, and as an audiodescriber for Gran Teatre del Liceu. Her research areas are audiovisual translation, media accessibility and creative industry. She is currently involved in the EU H2020 HELIOS project, being part of the team leading a WP. She is also the Quality Manager and part of the team in charge of IO4 of the ERAMUS+ KA2 EU co-funded project Live Text Access, which aims to create certified learning materials for real-time intralingual subtitlers by respeaking and velotyping.

Dra. Estella Oncins es investigadora senior de TransMedia Catalonia (Universitat Autònoma de Barcelona, España). Es doctora en “Accesibilidad para las artes escénicas” por la Universitat Autònoma de Barcelona. Cuenta con una amplia experiencia en la provisión de accesibilidad para eventos en vivo como traductora, subtituladora y rehabladora freelance para diferentes televisiones y conferencias. También tiene experiencia como audiodescriptora para el Gran Teatre del Liceu. Sus áreas de investigación son la traducción audiovisual, la accesibilidad en los medios y la industria creativa. Actualmente participa en el proyecto EU H2020 HELIOS, como parte del equipo de la UAB que lidera un WP. También es la Directora de calidad y parte del equipo a cargo del IO4 del proyecto Live Text Access, cofinanciado por ERAMUS + KA2 EU, que tiene como objetivo crear materiales de aprendizaje certificados para subtituladores intralingüales en directo mediante reablado y velotipia.

Dr. MARIO MONTAGUD is a Senior Researcher at i2CAT Foundation (Barcelona, Spain) and a Part-Time Professor at the University of Valencia (Spain). He holds a PhD in Telecommunications (Cum Laude Distinction) at the Polytechnic University of Valencia (UPV, Spain). His topics of interest include Computer Networks, Interactive and Immersive Media, Synchronization and QoE (Quality of Experience). He is (co-) author of over 70 scientific and teaching publications and has contributed to standardization within the IETF (Internet Engineering Task Force). He is a member of the Editorial Board of international journals and has been a member of the Organization Committee of the many international workshops and conferences. He is also lead editor of “MediaSync: Handbook on Multimedia Synchronization” (Springer, 2018) and Communication Ambassador of ACM SIGCHI (Special Interest Group in Human-Computer Interaction). He is currently involved in three EU H2020 projects, being WP leader in two of them: VR-Together, ImAc and 5G-Picture.

Dr. MARIO MONTAGUD es investigador senior en la Fundación i2CAT (Barcelona, España) y profesor a tiempo parcial en la Universidad de Valencia (España). Es doctor en Telecomunicaciones (Distinción Cum Laude) Universidad Politécnica de Valencia (UPV, España). Sus temas de interés incluyen redes informáticas, medios interactivos e inmersivos, sincronización y QoE (calidad de experiencia). Es (co) autor de más de 70 publicaciones científicas y de enseñanza, y ha contribuido a la estandarización dentro del IETF (Fuerza

de Trabajo de Ingeniería de Internet). Es miembro del Consejo Editorial de revistas internacionales y ha sido miembro del Comité de Organización de los numerosos talleres y conferencias internacionales. También es editor principal de “MediaSync: Handbook on Multimedia Synchronization” (Springer, 2018) y Embajador de comunicaciones de ACM SIGCHI (Special Interest Group in Human-Computer Interaction). Actualmente está involucrado en tres proyectos europeos H2020, siendo líder de WP en dos de ellos: VR-Together, ImAc y 5G-Picture.

ROCÍO BERNABÉ CARO MA in Translation (UGR), MA in Accessible Documents, Technologies and Applications (UNIR) and PhD student in easy-to-understand media services at the Universitat Autònoma de Barcelona. She is also an external collaborator of the research group TransMedia Catalonia. She is Deputy Head of the Professional College of Translation and Interpreting of the SDI in Munich (Germany). She is the project leader of the EU co-funded project Live Text Access that aims to create certified learning materials for real-time intralingual subtitles by respeaking and velo-typing. She is project partner, accessibility manager and leader of the Intellectual Output 2 of the EU co-funded project EASIT, Easy Access for Social Inclusion Training. She is at the second year of her doctoral research in the field of easy-to-understand audiovisual modalities with a focus on subtitling.

ROCÍO BERNABÉ CARO Máster en Traducción (UGR), Máster en Documentos, Tecnologías y Aplicaciones Accesibles (UNIR) y estudiante de doctorado en medios in easy-to-understand en la Universitat Autònoma de Barcelona. También es colaboradora externa del grupo de investigación TransMedia Catalonia. Es directora adjunta de la Escuela Profesional de Traducción e Interpretación de la SDI en Múnich (Alemania). Es líder del proyecto ERASMUS+KA2 cofinanciado por la Unión Europea, Live Text Access, que tiene como objetivo crear materiales de aprendizaje certificados para subtituladores intralinguales en directo mediante rehablado y velotipia. Es miembro, responsable de accesibilidad y líder del IO 2 del proyecto ERASMUS+KA2 EASIT, Easy Access for Social Inclusion Training. Se encuentra en el segundo año de su investigación doctoral en el campo de las modalidades audiovisuales easy-to-understand enfocado en el subtitulado.



VERÓNICA ARNÁIZ UZQUIZA BA in Translation and Interpreting from the University of Valladolid (UVA), Spain, and MA in Specialised Translation from the UVA and in Audiovisual Translation from the Universitat Autònoma de Barcelona (UAB). She is currently employed as a lecturer in Translation, Subtitling and Subtitling for the Deaf and the Hard-of-Hearing (UVA). She has also collaborated with the Master in Professional and Institutional Translation (UVA) and the European Master in Audiovisual Translation (UAB). She has published several articles and reviews in different journals and volumes, and has presented a number of papers at international conferences dealing with Translation and Accessibility.

VERÓNICA ARNÁIZ UZQUIZA Diplômée en Traduction et Interprétation à l'Université de Valladolid (UVA), Master en Traduction de Langues d'especialité (UVA) et en Traduction Audiovisuelle à l'Universitat Autònoma de Barcelona (UAB). Professeur à l'UVA, responsable des cours de Traduction, sous-titrage et sous-titrage pour les sourds et malentendants. Enseignante aussi dans le Master en Traduction Professionnelle et Institutionnelle (UVA) et le Master Européen en Traduction Audiovisuelle (UAB). Elle a publié plusieurs articles et participé à de nombreuses conférences internationales sur Traduction et Accessibilité.

Recibido / Received: 28/06/2019  
Aceptado / Accepted: 10/12/2019

Para enlazar con este artículo / To link to this article:  
<https://doi.org/10.6035/MonTI.2020.12.08>

Para citar este artículo / To cite this article:

Díaz Díaz, Teresa. (2020) "La traducción de conceptos y obras artísticas a través del tacto: un sentido olvidado en la teoría y práctica de la traducción." En: Richart-Marset, Mabel & Francesca Calamita (eds.) 2020. *Traducción y Accesibilidad en los medios de comunicación: de la teoría a la práctica / Translation and Media Accessibility: from Theory to Practice*. MonTI 12, pp. 242-261.

# LA TRADUCCIÓN DE CONCEPTOS Y OBRAS ARTÍSTICAS A TRAVÉS DEL TACTO: UN SENTIDO OLVIDADO EN LA TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA TRADUCCIÓN

TERESA DÍAZ DÍAZ

t.diaz.2017@alumnos.urjc.es  
Escuela Internacional de Doctorado  
Universidad Rey Juan Carlos

## Resumen

En el mundo de la investigación en traducción, tanto en teoría de la traducción como en traductografía, no hay apenas mención alguna al sentido del tacto para traducir conceptos en el ámbito de las personas con discapacidad visual. Todo se centra en la audiodescripción para ciegos, sin percatarse que la persona con discapacidad visual no solamente utiliza el oído para captar el mundo circundante y aprender nuevas disciplinas, sino también el olfato, el gusto y el tacto, sentido fundamental entre los ciegos. La falta de textos al respecto consideramos que se debe a que todos los esfuerzos en hacer aprender a las personas con discapacidad visual han estado enfocados a lo largo de la historia en intentar entenderse a través del lenguaje oral, tanto para los que tenían un pequeño resto visual, como para los que no veían nada.

**Palabras Clave:** Traductología; Interpretación; Textos; Ciegos; Tacto.

## Abstract

The translation of artistic concepts and works through touch: a forgotten sense in the theory and practice of translation

In the world of translation research, both in translation theory and in translated texts, there is hardly any mention of the sense of touch to translate in the field of the disabled



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional.

recipient. Everything is focused on audiodescription for the blind, without realizing that the visually impaired not only use the ear to capture the surrounding world and learn new disciplines, but also smell, taste and touch, which is a fundamental sense for the blind. The lack of texts in this field may be due to the fact that all efforts to make visually-impaired people learn have been focused on trying to understand each other through oral language, both for those who had a low vision and for those totally blind.

**Keywords:** Translatology; Interpreting; Texts; Blind; Touch.

## 1. Breves apuntes sobre la evolución histórica de la discapacidad

Para vislumbrar la evolución histórica de la discapacidad y comprender el modo de traducir ideas y conceptos, desde temas complejos hasta los aspectos más cotidianos, tenemos que bucear en el pasado.

Históricamente, en las sociedades antiguas de Grecia y Roma se tiene constancia, a través de Aristóteles (1971: 145), que estaba bien visto dar muerte a los niños que nacían deformes, debido en parte al culto por mantener la perfección corporal y también porque en el caso de llegar a crecer, no encontrasen su espacio en la sociedad.

La concepción de la discapacidad en los siglos XV y XVI comenzó a cambiar tímidamente hasta ir aceptando poco a poco a las personas con discapacidad en su comunidad. El modelo medieval, caracterizado por la justificación religiosa de la discapacidad como castigo al pecado y la consideración de que estas personas eran una carga, y por tanto prescindibles, lo que Palacios Rizzo (2008: 25) denomina “modelo de prescindencia”), dio paso a la aceptación de las personas con discapacidad. A pesar de ello, sus condiciones de integración en las sociedades preindustriales estaban limitadas, debido a la carencia de un sistema de formación y el consiguiente acceso a puestos de trabajo con los que se pudiesen incorporar a los sistemas de producción.

Antes de la llegada de los españoles al continente americano, en 1492, las personas con discapacidad eran abandonadas y su destino a corto plazo era la muerte. En algunas sociedades, posteriormente se produce una merma de la población indígena, debido a los trabajos forzados y las epidemias, lo que fomentaba la compra y venta de esclavos, transacción de seres humanos en la que los enfermos, ancianos y aquellos que tenían algún tipo de discapacidad eran mano de obra más barata. Posteriormente, con la reforma

protestante, entre finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI, se pensaba que las personas con discapacidad estaban “poseídas por el demonio”, y en algunas ciudades alemanas se las paseaba en las llamadas “jaulas de idiotas”. Asimismo, en las colonias inglesas de Norteamérica apodaban “tonto del pueblo” a las personas con discapacidad mental. Lo normal era aislarlos de la sociedad, recluyéndolos en asilos o manicomios.

A partir del siglo XVI, en algunos estados europeos comenzaron a interesarse por la idea de que debía existir una responsabilidad social hacia las personas con discapacidad, calando sobre todo en la educación de personas sordas en Gran Bretaña, Holanda, algunos estados alemanes y la península itálica. Evidencia de ello, y de su preocupación por las personas con discapacidad, nos la ofrece el humanista español Juan Luis Vives (1492-1540) en su libro titulado *De subventione pauperum. Sive de humanis necessitatibus libri II* (1526), donde propone un plan de actuación contra la pobreza, al tratar el problema de la mendicidad y buscar soluciones en las instituciones públicas, que son, a su juicio, quienes deben socorrer a los pobres y hacer trabajar a todo el mundo; para ello propone una organización fundada en la beneficencia y una reforma del sistema sanitario y de asilo.

En Francia, en el siglo XVIII se inicia una enseñanza basada en la lengua de signos, proyecto que ya en 1620 Juan de Pablo Bonet sacaba a la luz con la publicación de un libro titulado *Reducción de las letras y Arte para enseñar a hablar a los Mudos*, considerado el primer tratado moderno de Fonética y Logopedia pensada para personas sordas o sordociegas.

## 2. La invención del sistema de lectura y escritura Braille

No cabe duda de que el proceso está en marcha. Durante el siglo XIX, los avances anteriores van a dar su fruto en el campo de la educación. A nivel general en las personas con discapacidad y a nivel particular en el campo de la ceguera. Su precursor, el lingüista francés Valentin Haüy (1745-1822) funda la Institución Real para los jóvenes ciegos en 1784, Fundación creada para la educación, para la instrucción en algún tipo de trabajo manual y para promover el empleo para las personas ciegas.

Al mismo tiempo, diseña el primer sistema de lectura y escritura accesible a los ciegos, para ser descifrado con el tacto, constituido sobre la puesta en

relieve de las letras romanas, es decir los caracteres visuales que utilizaban las personas videntes. Se trataba de un proceso de impresión de tipos de gran tamaño, en relieve y con tinta negra, sobre cartulina húmeda; aquellas letras y cifras podían ser leídas con los dedos. Con textos así preparados numerosos ciegos aprendieron a leer, conocieron las normas básicas de la ortografía, pudieron escribir y llegaron a manejarse con las cuatro operaciones aritméticas fundamentales.

Haüy es conocido por ser autor de un ensayo sobre la educación de los ciegos, escrito en 1786, por su competencia en obtener procesos sistematizados, hasta ese momento reservados para los 'privilegiados raros', y por conseguir en bloque que todos los ciegos pudieran capacitarse, en el amplio sentido de la palabra.

Le sucede el intuitivo oficial de ejército francés Charles Barbier (1767-1841). Barbier, que ejerció de capitán de artillería durante la Revolución francesa, se interesa por la escritura rápida y secreta, obsesionado por los lenguajes codificados, e ideó en 1821 un sistema conocido como Sonógrafo de Barbier. Básicamente se trataba de un sistema de 12 puntos que permitía traducir las palabras en sonidos y servía para transmitir órdenes de avanzadilla en el frente, sin tener necesidad de delatar la posición durante las noches; es decir, que se hacía a oscuras. Este alfabeto consistía en una estructura fonética y grafía de puntos a la que denominó sonografía, realizado con un lapicero tipo buril para poder ser leídos los puntos con las yemas de los dedos. Así pues, para su creación se utiliza un elemento común al que utilizaban los escultores, ofreciéndonos así una primera idea de la relación entre ceguera y aprendizaje del arte a través del tacto.

Presentó su proyecto a la Real Academia de las Ciencias de Francia, la cual animó a Charles Barbier a que lo mostrase en el *Institut National des Jeunes Aveugles* (Real Institución para Jóvenes Ciegos). A partir de entonces, esta institución adoptó el sistema Barbier en sustitución del que se venía utilizando. Un paso adelante y un significativo progreso sobre estos dos métodos y que, además, revolucionaría el sistema de Barbier formado por ocho puntos en relieve, lo daría un alumno de Valentin Haüy llamado Louis Braille, ciego desde los cuatro años, al que se le ocurrió simplificar el número de puntos y reducirlo a seis en una cuadrícula a 3x3, al darse cuenta de que ese número era el que entraba en la yema de un dedo y le resultaba más cómodo y rápido

de leer. De este modo dio con el sistema de lecto-escritura que lleva su nombre y que con el paso del tiempo se convertiría en un sistema universal del que podrían disfrutar todos los ciegos del mundo a partir de ese momento.

### 3. El aprendizaje a través del tacto

Pero lo mismo que una persona que ve aprende a través de la vista, como decía Oskar Kokoschka cuando creó *Die Schule des Sehens* (Escuela de Ver) en Salzburgo en 1953, como cursos de verano en la disciplina de las Bellas Artes para futuros pintores y escultores, las personas con discapacidad visual pueden aprender a conocer e interpretar el arte a través del tacto. Kokoschka, en su autobiografía, afirmaba que el mundo se puede captar desde la más tierna infancia bien a través de la vista y de la concepción espacial, o bien a través del oído, mejorando en este caso la capacidad lingüística desde niño (Martino Alba 2016: 244-246). Sin embargo, a pesar de haberse dedicado también a la escultura, no hace referencia en su texto autobiográfico al aprendizaje a través del sentido del tacto. Pero no solamente la escultura como disciplina artística en que la forma en tres dimensiones facilita que sea palpada, sino que también se puede disfrutar de otras bellas artes y, concretamente, aunque parezca imposible, de la arquitectura. Incluso se puede aprender arquitectura a través del tacto, como demuestra el uso de maquetas arquitectónicas de monumentos Patrimonio de la Humanidad que se hallan en el Museo Tifológico o museo para ciegos (Institución Cultural de la ONCE con sede en Madrid). Pues bien, como veremos más adelante, desde la perspectiva de la teoría de la traducción y de diversas disciplinas relacionadas con la traducción, como puede ser la terminología, no se contempla la posibilidad de aprender nuevos términos específicos a partir del tacto.

De las tres ramas de las Bellas Artes consideradas como Artes mayores –a saber: arquitectura, escultura y pintura– vemos que sí hay instituciones, como en el caso de la arquitectura el arriba mencionado Museo Tifológico, que se ocupan de promover el aprendizaje del arte a través del tacto y, consecuentemente, la transmisión de ideas y conceptos a través de este importante sentido. Así, por ejemplo, el aprendizaje de la escultura a través del tacto en el Museo Omero de Ancona (Italia) o el aprendizaje de la pintura a través del tacto con la introducción de las nuevas tecnologías y la impresión y reproducción en

3D de relevantes obras pictóricas realizadas por el Museo Anteros de Bolonia (Italia). Aunque los ciegos no puedan ver el color, pueden *ver* las formas; la diferente textura y rugosidad de partes de esas formas los lleva a comprender la obra. Estos y otros museos se van adhiriendo a proporcionar accesibilidad a las personas con discapacidad, considerándose una prioridad absoluta, idea que va calando y se irá incorporando poco a poco en todos, con el fin de cumplir la normativa para ser inclusivos, hasta formar un punto de encuentro en grupos culturales. Al respecto, la legislación española sobre museos establece la obligación de hacer adaptaciones, pero no define los términos, ni indica cómo, ni qué cantidad de la colección debe estar accesible.

Si establecemos un paralelismo entre el efecto que produce en una cultura receptora el que grandes obras de la literatura se traduzcan a otra lengua –efecto que, indudablemente, supone un enriquecimiento de ese otro polisistema cultural que recibe a un autor extranjero y la consecución de un paso más en el derecho a la cultura de todos los ciudadanos– y el efecto que produce en un colectivo de ciegos la recepción de ideas y conceptos artísticos que le estaban vetados, entenderemos quizá mejor la pertinencia de incluir el tacto entre los sentidos hasta ahora olvidados en la teoría de la traducción, tradicionalmente focalizada sobre textos, entendidos estos prácticamente en su totalidad como textos escritos, si bien con alguna incursión teórica relevante en los últimos años en los textos orales y en la transmisión de culturas ágrafas a través de la fijación textual (Vega Cernuda 2013: 22-42).

Desde el punto de vista de la teoría de la traducción, un primer acercamiento nos llevaría, en buena lógica, a relacionar el tema que tratamos con los presupuestos de la traducción intersemiótica, pues en esencia pasamos de un sistema de signos a otro: de un sistema táctil a otro que recopila memorísticamente a través del tacto y también del oído, debido a las explicaciones teóricas que deben acompañar en ese proceso de enseñanza-aprendizaje, y que permitirá la reproducción de ese aprendizaje a través de la palabra. Sin embargo, vayamos al primer peldaño, considerado este como la definición de traducción entre los traductólogos. A partir de esa primera definición, trataremos de hacer un recorrido por los diferentes textos teóricos, con el fin de indagar si se ha tratado en algún momento de acercar la discapacidad visual al sentido del tacto como medio para transmitir ideas y conceptos directamente relacionados con las artes plásticas.

#### 4. La teoría de la traducción y el sentido del tacto como medio de transmisión de conocimientos y de traducción de la realidad

Antes de tomar como punto de partida los rasgos definitorios de la traducción que Amparo Hurtado recoge en su conocido manual de consulta, destaca la necesidad de desarrollar una habilidad de transferencia, que Hurtado (2001: 30) resume en la posesión de capacidad de comprensión y producción de *textos* (en la bibliografía sobre teoría de la traducción el término *texto* se refiere prácticamente en exclusiva al texto escrito) y en una predisposición a aceptar el cambio de un código lingüístico a otro sin interferencias; pues bien, tanto ese código de partida como el de llegada puede que no sean ninguno de los dos códigos lingüísticos y, también en este caso, según nuestra modesta opinión, podríamos hablar de traducción o, si se quiere, de interpretación del texto original. La traducción es, fundamentalmente, un acto de comunicación y llámese de una u otra manera, en el caso de los ciegos (y de los tres museos mencionados al inicio), nos parece meridianamente claro que interpretan el espacio arquitectónico y el tiempo histórico a través del tacto en el Museo Tiflológico, el volumen y el movimiento escultóricos en el Museo Omero y el color y la composición pictóricos a través de las diferentes texturas de los materiales utilizados en la reproducción en 3D en el Museo Anteros.

Vayamos, pues, a esos rasgos definitorios que menciona Hurtado (2001: 31), quien, entre los principios básicos de la traducción, menciona los siguientes: la primacía de la comunicación y la adecuación a la *lengua* de llegada; la actualización textual: el sentido; la intervención del contexto; los aspectos culturales y el destinatario de la traducción; la importancia de la adscripción *textual* y de la finalidad de la traducción y, por último, la traducción como un proceso mental. Cada uno de esos rasgos definitorios que en el texto de Hurtado se refieren a textos escritos y, en algunos casos, también a textos visuales, es indudable que en ninguno de ellos se hace referencia a textos táctiles.

En el primero de los rasgos, es decir, la primacía de la comunicación y la adecuación a la lengua de llegada, se hace alusión a las fórmulas que cada lengua emplea para buscar los equivalentes, lo que para Eugene Nida respondía al concepto de equivalencia dinámica y que es fundamental para que la traducción de un texto, sea sobre el soporte que sea –dicho sea de



paso-, cumpla su función. Por lo que respecta al segundo de los rasgos –a saber, la actualización textual: el sentido-, Hurtado afirma que, para no caer en la intraducibilidad, no debemos pensar únicamente en los elementos lingüísticos sino también en la simbiosis entre texto e imagen, conjunto que en nuestro objeto de estudio puede tratarse de imagen mental cuya forma se percibe por el tacto. Si ahora nos adentramos en el tercero de los rasgos, el que hace alusión a la posible intervención del contexto en el proceso traductor, pensemos por un momento en que la persona con discapacidad visual podría interpretar una forma cónica no sólo como una figura geométrica y describirla simplemente como un cono, sino que podría tener otras connotaciones y consiguientes interpretaciones posibles: volcán, tipi, pecho, embudo, etc. En lo que se refiere a los aspectos culturales y el destinatario de la traducción como cuarto de los rasgos mencionados por Hurtado, es indudable que el ciego interpreta el texto táctil según su bagaje cultural y, cuanto mayor y más profundo sea, mejor transmitirá al oyente ciego, como miembro de un público meta, lo que lee con el tacto y los ojos de la mente, concepto al que volveremos más adelante. Hurtado habla también de la importancia de la adscripción textual y de la finalidad de la traducción como paso previo para una correcta interpretación del texto original, así como para una buena calidad del producto final. Esta idea, trasladada a nuestro objeto de investigación, se referiría a la distinción por parte del traductor e intérprete ciego de las formas arquitectónicas, escultóricas y pictóricas en relieve y al conocimiento tanto del estilo artístico como del periodo histórico en que cada una de las obras a interpretar se enmarca.

Por último, entre los rasgos definitorios de la traducción, Hurtado habla de la traducción como proceso mental, como un proceso cognitivo necesario para que la traducción se haga realidad. Pues bien, no cabe duda de que, en el traductor e intérprete invidente, el proceso cognitivo exige un esfuerzo mayor, puesto que aquí no cabe la posibilidad de acudir a textos escritos como textos paralelos, a no ser que sean audiolibros, o a otras fuentes, táctiles o acústicas, que ayuden a interpretar el objeto artístico que palpa para leerlo, aprender sobre su contenido a partir de su forma, e interpretarlo.

Si consideramos que un texto escrito cuyo contenido verse sobre algunas de las tres artes mayores –a saber: arquitectura, escultura y pintura– es un texto histórico-artístico, y nos fijamos en la definición que del texto artístico

ofrece Sáez Hermosilla (2002), nada impide considerar las maquetas de obras arquitectónicas, las esculturas o la reproducción de obras pictóricas en 3D como textos artísticos escritos en un código no lingüístico, pero que pueden, en buena lógica, ser leídos por medio del tacto e interpretarse culturalmente:

Los textos artísticos están determinados por la función expresiva y la poética, son altamente culturales y específicamente subjetivos, son marcadamente simbólicos y tienen un gran poder de evocación y de connotación [...] admiten interpretaciones múltiples, es decir, que son plurívocos o polisémicos o ambiguos, trascienden por su carácter de universalidad el tiempo y la circunstancia en que fueron concebidos y escritos (Sáez Hermosilla 2002: 51).

Acudiendo a teóricos de mayor repercusión internacional y a la historia de la teoría de la traducción, esta forma de pasar de un texto expresado en un código no lingüístico, en el que el relieve, las texturas y las formas dan sentido al texto de partida para ser leído e interpretado en otro código, convirtiéndose en un texto de llegada que el ciego ve con los ojos de la percepción táctil y de la mente, nos lleva a traer a colación la teoría francesa de las ‘bellas infieles’ y la teoría de la ‘manipulación’ en los textos literarios, teorías que pueden ser aplicadas asimismo a un nuevo enfoque que tenga en cuenta el tacto como sentido fundamental para la comunicación en torno a obras histórico-artísticas. No cabe duda de que cada persona con discapacidad visual interpretará el texto según su bagaje cultural y su formación previa en teoría estética y en historia y teoría de las artes plásticas, pero también en función de su dominio de un buen estilo literario, oratorio y retórico, ya que esto es necesario para que el invidente explique a otros congéneres lo que está leyendo con el tacto. En este sentido, no podemos obviar la función de los audiolibros como fundamental para la formación literaria de los ciegos. Esos conocimientos enciclopédicos, que los teóricos de la traducción aducen como necesarios para que un texto cumpla con los requisitos de calidad y función en la cultura de llegada, son perfectamente aplicables al colectivo de personas con discapacidad visual.

En ese proceso de interpretación y de verbalización de lo que palpa y cómo lo entiende, no hay nadie más visible que el invidente. En este sentido, el colectivo con discapacidad visual como intérpretes de la realidad artística que manipulan se contraponen a la teoría venutiana de la invisibilidad del traductor. Lo mismo podríamos afirmar que sucede con diferentes traductores literarios ante un texto, es decir, que lo interpretarán y traducirán según sean

sus conocimientos sobre el autor, su contexto creativo, su obra y, cómo no, sobre la historia de la literatura en la cultura de partida y su dominio de la expresión literaria en la lengua de llegada. Aun dominando el estilo del autor en lengua original, es indudable que dejan su impronta en el texto traducido y, aunque no sea este el momento y el lugar para adentrarse en esta afirmación, en incontables ocasiones se reconoce de manera palpable el estilo del traductor literario, lo que, según nuestro modesto entender, es una impronta que dignifica al profesional de la traducción literaria.

El derecho al acceso a la cultura abarca a un colectivo, dentro del ámbito de las diferentes discapacidades, que no se ha tenido en cuenta desde la teoría de la traducción. Ésta, en realidad, se ha limitado a indagar en el sentido del oído, pareciendo que toda imagen debe ser entendida, comprendida y aprendida por parte de las personas con discapacidad visual a través del oído, es decir con la descripción directa de la pieza o la audiodescripción en una audioguía, a modo de trasladar la información de la obra de arte a palabras, sin tener en cuenta que el ciego o deficiente visual percibe mucho más a través de los impulsos que recibe por medio de las yemas de los dedos.

El caso de la descripción –y, en el ciego cognitivo, el relato– se va a ir transformando en su mente, para hacerse la idea mental, idea que se completará cuando pueda hacer la exploración táctil. Es un esquema parecido a la fijación de imágenes nuestras, como en el caso de la fotografía, pero para el que nunca ha visto, esa traducción realizada por su interlocutor será clave para fijar su pensamiento, sobre todo en los casos que no son objetos exentos, como por ejemplo una taza, o un objeto cotidiano en el que puede percibir toda su forma y volumen, como sucede con las esculturas, que al poder abarcarlas y tocarlas, son el soporte que más les gusta dentro de las artes plásticas. En cambio, la traducción de obras de arte, acompañada de la descripción verbal, hará que su mente vaya formando ese cuadro en su memoria, totalmente imaginario.

## **5. Fragmentos de interpretación de obras artísticas por parte de artistas con discapacidad visual**

Muchos piensan que el mayor favor que se puede hacer a las personas ciegas es aportarles al máximo los medios para que puedan ser como nosotros; pienso que es un error, porque existen múltiples y diferentes formas de

percibir. ¿No es curioso que en un gran número de antiguas civilizaciones el ciego haya sido considerado más vidente que los videntes, hasta tal punto que Edipo se saltara los ojos para ver cuando el anciano ciego Tiresias veía lo que Edipo no podía ver porque sus ojos estaban abiertos? Por ello, para poder entender lo que sucede con la ceguera y su relación con el arte, tenemos que tener primero bien claros dos conceptos fundamentales: percepción y ceguera (Luz Arqué 2005: 17-24).

¿Se puede tener discapacidad visual y crear arte? Sí, se puede. De hecho las obras plásticas que realizan, algunas de ellas ciertamente de alto valor artístico, se pueden conocer en exposiciones, tales como en las Bienales de Arte de la Fundación ONCE, en museos concretos como el Tiflológico en Madrid, donde se recopila la obra de más de una treintena de artistas ciegos o deficientes visuales, o el Museo Omero en Ancona, donde se exhibe la obra del escultor ciego Felice Tagliaferri, etc., consiguiendo de esta manera igualarse al resto de artistas sin discapacidad y logrando su inclusión social, sin olvidar que durante mucho tiempo estos artistas habían sido marginados del proceso creativo artístico, tanto en la apreciación del arte como en su elaboración.

Estas barreras de discriminación se superan a través de la educación, de instituciones relacionadas con el mundo del arte, universidades y organizaciones de personas con discapacidad o focalizadas en diferentes discapacidades. No tener vista no significa estar privado de sensibilidad estética (Kant 1970: 17) y poder entrenar y desarrollar el resto de los sentidos como el oído, el gusto, olfato, percepción de obstáculos y en especial el tacto, con miras al goce artístico. La inclusión a través del arte es un paso más en la conquista por la igualdad, consiguiendo modos de expresar sentimientos y sacar a la luz impresiones a través de la creación personal. La dimensión expresiva de lo artístico posee una importancia primordial en la socialización, inteligencia y juicio de las personas y genera crecimiento y desarrollo cognitivo a través de las múltiples formas de comunicación que poseemos los individuos.

En este apartado nos hemos propuesto mostrar dos perspectivas diferentes que generan experiencias inclusivas a través del arte. Por un lado, obras de arte realizadas por artistas ciegos y sus impresiones y, por otro, obras realizadas por escultores videntes y que son tocadas y apreciadas por las personas con discapacidad visual. En el primero de los casos podríamos establecer un paralelismo con los autores literarios, creadores de una obra en que se trasluce

su pensamiento, y en el segundo de los casos estaríamos ante un posible paralelismo con el traductor literario que lee e interpreta lo que el autor del texto original —en este caso concreto, del texto visual original— ha plasmado en su obra, tanto desde el punto de vista formal como de contenido, añadiendo a ello lo que para el traductor ha supuesto la lectura palpada de la obra.

Comenzamos con dos escultores sordociegos, lo que hace que su aprendizaje sea más dificultoso y que su obra sea mucho más interesante:

José María Prieto Lago (1960) nace en Covas (Vivero-Lugo) con sordera profunda y perdiendo la vista gradualmente debido a una enfermedad degenerativa. Desde muy joven se sintió atraído por el modelado y a los quince años de edad empezó a frecuentar el taller de Juan Luis Otero, prestigioso escultor local. Una de las características esenciales es el hecho de que son esculturas hechas para tocar; por tanto, la contemplación de su obra no solo es visual, sino táctil y es en este terreno en el que la suavidad del bronce muy pulido, las curvas y contracurvas, las formas ausentes y presentes, se hacen visibles y palpables. El resultado de su creatividad y expresividad se traduce en un tacto agradable, originalidad en su manera de plasmar y su sello personal en las formas sinuosas. Cuando le preguntamos sobre su trayectoria artística nos dice: “Mi discapacidad no fue una barrera insalvable, la sensibilidad de mis manos y mi imaginación convirtieron en realidad mis sueños”.

Gracias a las manos de su maestro, el aprendizaje se irá transformando en creación que le irá absorbiendo por completo. Sus esculturas, creadas en bronce a partir de vaciados en madera, las define como un ejercicio de libertad; le gusta comunicar emociones con sus obras; con ellas vence el aislamiento de su discapacidad.

A José María los guías intérpretes le explican el mundo a través del sistema dactilológico, para que pueda hacerse una idea del entorno y se comunique. De este modo nos transmite sus sensaciones:

En mi estudio siempre estoy en soledad, con mi trabajo y el silencio. A veces hablo con las esculturas. Sus movimientos se entienden bien con mi imaginación. Cuando salgo fuera de mi estudio me resulta difícil hablar con las personas, me faltan ideas, no sé qué decir. Mis esculturas tienen las palabras que necesito para comunicarme con vosotros y esto me tranquiliza. De vez en cuando pienso si estaré loco, pero soy feliz y sonrío (Prieto Lago 1997: 3).

Andrés Clariana Brú de Salas (1973) nace en Barcelona. Padece retinitis pigmentaria (síndrome de Husser) y sordera profunda. Estudia escultura en la Escuela Massana de Barcelona (Centro Municipal de Arte y Diseño). Realiza trabajos de modelado, yeso, moldes, resinas de poliéster, talla de piedra, madera y bronce. Clariana plantea una obra escultórica de indagación básicamente táctil, en la que se manejan formas redondeadas, con recovecos, que incitan a ser exploradas, descubiertas de forma detenida, pausada, en absoluto inmediata. Realiza sus trabajos de modelado, en moldes de escayola, diversas resinas, talla en piedra y madera. Trabaja otros materiales como el alabastro, cemento, madera de sapeli, bronce, madera de bubinga, terracota esmaltada, piedra Folgueroles, arcilla esmaltada...

Pero no sólo experimenta con las formas, sino también con los diferentes materiales, razón por la cual elige unos soportes que difieren no tanto a la vista como al tacto, unos soportes como la terracota, el esmalte, el cemento, la madera, la piedra o el bronce, que ofrecen diferentes lecturas de la obra según su propia textura, su particular sensación térmica. Sorprende, pues, la forma, pero profundamente el tacto y lo que de él se desprende, la calidez o no del material, su grado de aspereza o lisura, su forma de absorber o emanar el calor recibido. De esta manera, Clariana hace al espectador partícipe de una serie de sensaciones que le permiten desarrollar un conocimiento de la obra puramente sensual, alejándole del tradicional conocimiento intelectual que le ofrece la exploración de la obra a través de la vista.

Su obra va expresando el progreso de las percepciones, así como los resultados de una tenaz y continuada investigación donde nos deja ver el ritmo de los perfiles, la alternancia de los volúmenes y el gusto por la sencillez, que nos conducen a un conjunto de sugerencias de carácter visual y táctil. Comenta el artista que durante el proceso artístico disfruta del placer de creación y ha asumido la escultura como el motor de su vida. Hasta tal punto es completa su dedicación que asegura que:

En ese momento, toda mi expresión y mis sentimientos guardados durante años en mi interior afloraron... a veces hablo con las esculturas. Sólo puedo expresar mis conocimientos a través de ellas. Otras veces, las que hablan son las propias esculturas. (Clariana 1999:2).

Continuamos con el testimonio de otro creador deficiente visual como es Juan Torre, fotógrafo nacido en Getxo (Bizkaia) en 1956. Juan fue redactor

gráfico hasta que se le declaró la enfermedad. A raíz de esa dolencia visual, sus obras experimentaron una transformación, no sólo en el modo de realizarlas sino también en el modo de concebir el resultado, buscando que el medio fotográfico fuera más accesible a personas con discapacidad:

El Síndrome de Behçet me aparece hace muchos años, cuando trabajaba en prensa en *Diario 16*. Después tuve un periodo de rechazo hacia la fotografía y finalmente volví otra vez a ella. En fin, el proceso ha sido largo porque me costó mucho aceptar y asimilar todo esto. A nivel fotográfico digamos que yo me siento más relajado a la hora de hacer fotos de un estilo determinado, no me siento diferente. Pero hay muchas cosas que no puedo hacer que antes sí hacía... En ese sentido una vez que aceptas tu limitación ves las cosas de una manera más natural, yo siempre me he sentido muy perfeccionista en la fotografía y en el trabajo. Pero ahora llego adonde llego y tampoco me vuelvo loco para dar exactamente con lo que quiero hacer. Realmente en mi cabeza creo que veo lo mismo, sigo viendo fotos cuando voy por la calle, y si voy a hacer algún trabajo concreto, pues en casa o donde sea, o en el estudio depende del tipo de trabajo que vaya a hacer. Me refiero a que mi manera de sentir la fotografía es exactamente la misma. Esta limitación me toca en lo que más me podía doler, mi vida había sido desde ese momento la imagen, pero ahora lo vivo de una manera más relajada y hay otras cosas a mi alrededor (Torre Mollinedo 2010: 3).

Actualmente, Juan Torre realiza fotografías en relieve, a las que se les añaden texturas que permiten, con bastante precisión, identificar al tacto los diferentes materiales que representan los diversos tejidos, la piel de las personas retratadas, y accesorios como gafas o relojes. El resultado final es una impresión fotográfica original, a la que se incorpora el relieve.

Entramos ahora en el segundo apartado, a modo de rescatar otro tipo de testimonios, tal y como habíamos mencionado más arriba: el de artistas famosos cuyas obras se pueden tocar y apreciar por personas con discapacidad visual.

En el año 2016 se realizó una exposición sobre la experiencia táctil titulada *Descubrir a Miró con el tacto*, durante la edición de la feria Art Madrid, en la que gracias a sus organizadores se hizo posible que personas con discapacidad visual pudieran acceder de manera normalizada, sin impedimentos ni limitaciones, al arte. En ese momento se recogieron opiniones e impresiones de las sensaciones y comentarios de los participantes, todos ellos ciegos, descubriendo las esculturas realizadas por Joan Miró.

El primero de esos testimonios es de Asier Vázquez, periodista y poeta ciego interesado en el arte contemporáneo, que a su vez dirige el recorrido de la exposición:

Como aficionado al arte, haber podido tocar todas esas esculturas de Miró en el marco de Art Madrid ha sido todo un privilegio y una experiencia maravillosa. En este sentido, haber podido cumplir el deseo explícito de su autor de hacer accesible a todo el público su obra a través del permiso de su familia, engrandece al propio Miró y nos convierte en protagonistas de un hecho singular que resulta emocionante y muy hermoso. Además, haber podido ser a la vez guía de otras personas ciegas, como yo, que se han conmovido y han disfrutado del momento, ha completado el círculo.

Otro argumento se lo debemos a las palabras de Mariano Fresnillo, comunicador, periodista y escritor ciego.

Enfrentarme de nuevo al arte contemporáneo a través de las obras de Miró me seducía mucho. Por un lado, al ser un tipo de arte tan subjetivo que creo da igual lo veas o lo toques, pues la percepción consiste más en el concepto global de la obra que percibes. Por otro lado, tener la oportunidad de, como a él le gustaba, apreciar sus obras de arte con las manos.

El primer contacto me sorprendió con una obra que aglutinaba aspectos muy chocantes y difíciles de interpretar, la titulada *Souvenir de la Tour Eiffel* (1977). Me gustaba la sensibilidad del bronce y cómo simulaba el mimbre. Otros aspectos que luego fueron comunes y recurrentes en otras obras, como es la naturaleza.

Cuando concluía el recorrido táctil de cada obra, me preguntaba qué había querido transmitir con esa pieza y en muchas, era difícil saberlo. Luego te das cuenta que eso es lo de menos y me recreé más en los tipos de textura y qué me decía cada obra.

En algunas encontré silencio, pues no me transmitieron nada, pero sí hubo otras que me resultaron chocantes o me provocaron alguna reacción de sorpresa. Entre ellas por ejemplo la que compuso con un trozo de leño encontrado en el campo que además me dio la oportunidad de conocer la técnica de la cera perdida. También me gustó la del perrito Chien, por original. Creo que hay que acercarse a Miró y más con el tacto y eso sí, cuando lo hagáis, llevar a alguien que os guíe en el tocamiento de la obra pues como me pasó a mí, confundí unos brazos abiertos, muy largos de una mujer, con sus piernas y claro que, si no me corrigen, el significado de esa u otra obra puede cambiar radicalmente, con la obra titulada *Gymnaste* (1977). Gracias a todos los que hicieron posible que viviera esta experiencia táctil una vez más.



Diferente es el testimonio de Miguel Moreno (1952), ciego desde los seis años, licenciado en Psicología por la Universidad Autónoma de Madrid, que realizó la labor de coordinador del Museo Tifológico durante los últimos años de su vida laboral:

Me gustó bastante la buena explicación que disteis de las esculturas, sabiendo que no es fácil explicar a Miró. Me gustó diferenciar las texturas de las diferentes esculturas del recorrido. Me gustó mucho volver a tocar *Souvenir de la Tour Eiffel*, obra que toqué hace bastantes años, pero para mí fue una emoción importante volver a descubrirla. Se me hizo corta la visita y propondría hacer grupos diferenciados entre los que tocan más despacio, y los que ya tenemos cierta experiencia, por lo tanto, la exploración táctil es más rápida.

Por último, tomamos el testimonio de un escultor que se vanagloria de hacer esculturas para ser tocadas: se trata de Alfonso Salas. Una de sus exposiciones la realizó en la sala de exposiciones temporales del Museo Tifológico, en el año 2003, donde un gran número de personas ciegas y deficientes visuales pudieron contemplar y tocar su obra, para deleite de todos.

En un catálogo titulado *Salas*, dedicado por completo a este artista y según aprecia y relata Mario Ángel Marrodán, el escultor lleva por lema la fuerza de la persuasión desde el pleno conocimiento de las cualidades físicas de la materia. Habla de las texturas, en compenetración total con la materia. Para enfatizar la expresividad retoca el brillo, el tacto, el patinado, las proporciones para redondearla, dotándola de espíritu al recrearse con los detalles. Modela la piedra con formas sugerentes, a través de concavidades y convexidades, quedando la escultura envuelta en un aura especial, queriendo reflejar los sentimientos en cada talla, proporcionándole vida, en el lenguaje de la humanidad.

Sus formas escultóricas conversan con el espectador. Se las puede disfrutar cuando se ven y comprender cuando se palpan. La concepción escultórica de Alfonso Salas está habitualmente basada en el ritmo y en el equilibrio de la figura. Porque su escultura es física y psíquica, táctil y anímica: cuerpo y alma, y porque contiene sentimiento de quietud y carácter litúrgico, Alfonso Salas queda debidamente representado en ella como religioso, como persona, como creador, como hombre y como artista que trabaja con las manos, pero esculpe con el alma (Marrodán 2003: 27).

Para finalizar, tal y como se recoge en el epílogo del mismo catálogo, redactado por Alberto Iglesias Sanz, se afirma sobre Alfonso Salas, escultor-teólogo de la Orden de Predicadores:

La conjugación de lo humano y lo divino, de lo corriente y lo sublime, de lo exterior e interior, de la materia y el alma, surge de una manera espontánea y natural en la obra de Salas, como el ladrido y el respiro. (Marrodán 2003: 41)

En las obras de Alfonso Salas encontramos un misticismo teológico junto a la suavidad y perfección que reúne el escultor, creador de obras que pueden ser vistas y apreciadas por todas las personas.

## 6. Reflexiones finales a manera de conclusiones

El propósito de este artículo es destacar que el conocimiento y aprehensión de conceptos abstractos en el campo histórico-artístico no solamente puede darse a través de textos, sino que también se puede contemplar la interpretación de conceptos de modo táctil, como hemos podido comprobar a lo largo de las dilucidaciones históricas, de las teorías sobre la traducción y transmisión de conocimientos a los deficientes visuales tanto a través de la verbalización, como con el propio testimonio tanto de artistas ciegos, sordociegos y escultores que no olvidan el tacto ni el sentido háptico de la escultura. El término háptico procede del griego *háptō*, y define la ciencia que trata el tacto como el estudio del comportamiento del contacto y percepción que utiliza de forma volitiva la información obtenida mediante la exploración táctil y el movimiento en el que están implicados la piel, los músculos y las articulaciones, para obtener la información (Consuegra 2000: 151), lo que está muy relacionado con la escultura porque se puede abarcar con una, con dos manos, o con el cuerpo y poder abrazar.

Uno de los medios de ofrecer información es la transmisión oral que se produce mediante una descripción a través del sistema auditivo, lo cual posibilita el aprendizaje sobre realidades que no pueden alcanzarse con la vista, y se complementa con el tacto, con el que poco a poco y a base de la percepción mediante el sentido del tacto se consigue la agudeza táctil de la información del objeto, influida por el tamaño, la riqueza de texturas, contrastes de colores a través de estas texturas, complejidad de las formas, etc., y procesar la información que llega del tacto a la mente.

Habitualmente la descripción se realiza sobre imágenes u objetos bidimensionales en relieve, realizando una traducción de esas imágenes en palabras con la dificultad que ofrece el hecho de que las imágenes son multidimensionales y el lenguaje es lineal. Debido a este hecho siempre surge la duda de si la traducción cumple su objetivo, particularmente en el campo de las obras de arte, dado que la descripción puede resultar fiel a la función del objeto, pero puede generar dudas a la hora de transmitir su apariencia.

En la investigación en traducción es común hablar del traductor como mediador lingüístico y cultural. En el caso de los mediadores culturales que explican las obras a personas con discapacidad visual, no cabe duda de que esta figura de mediador cultural en los museos ejerce las funciones de intérprete de las obras y de su valor histórico-artístico teniendo en cuenta al destinatario y el valor del sentido háptico.

A modo de conclusión diremos que una buena traducción de conceptos, en el sentido de una transmisión adecuada de los mismos, adaptada al público receptor con discapacidad visual, unida a una buena interpretación oral, hará viable la comprensión de contenidos que permitan el acceso a las manifestaciones del arte plástico y disfrutar de los valores estéticos, intelectuales, socioculturales y emocionales, con garantías de éxito.

## Referencias Bibliográficas

- ARISTÓTELES. (1970) *Política*, capítulo XVI, versículo 1335. Edición bilingüe y traducción por Julián Marías y María Araujo. Instituto de Estudios Políticos, Madrid.
- BONET, Juan Pablo. (1620) *Reducción de las letras y Arte para enseñar a hablar a los Mudos*. Madrid.
- CLARIANA BRU DE SALA, Andrés. (1999) “Catálogo de la exposición.” Museo Tifológico.
- CONSUEGRA CANO, Begoña. (2000) “Comunicación y visitantes con discapacidad visual en espacios expositivos.” *Boletín ANABAD* 50:1, pp. 143-158.
- HURTADO ALBIR, Amparo. (2001) *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra.
- KANT, Immanuel. (1970) “Summa Pictórica, de las Vanguardias a la Postmodernidad.” Tomo X. Editorial Planeta, pp. 17-24.

- LUZ ARQUÉ, Mercè. (2005) "Arte-Ceguera." *Integración (Revista sobre ceguera y deficiencia visual)* 45, pp. 17-24.
- MARRODÁN, Miguel Ángel. (2003) "Estudio de la escultura reciente de Alfonso Salas." En catálogo titulado "Salas" Alfonso Salas Esculturas.
- MARTINO ALBA, Pilar. (2016) *La autobiografía artística como problema de traducción*. Alicante: Universidad de Alicante. Versión electrónica: [https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/54768/1/tesis\\_pilar\\_martino\\_alba.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/54768/1/tesis_pilar_martino_alba.pdf)
- PALACIOS RIZZO, Agustina. (2008) *El modelo social de discapacidad: orígenes, caracterización y plasmación en la Convención Internacional sobre los Derechos de las personas con Discapacidad*, Madrid: CERMI.
- PRIETO LAGO, José María. (1997) "Catálogo de la exposición." Museo Tiflológico.
- SAEZ HERMOSILLA, Teodoro. (2002) *El sentido de la traducción. Reflexión y crítica*. León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales.
- TORRE MOLLINEDO, Juan. (2000) "Catálogo de la exposición." Museo Tiflológico.
- VEGA CERNUDA, Miguel Ángel. (2013) "Momentos estelares de la traducción en Hispanoamérica." *Mutatis Mutandis* 6:1, pp. 22-24.
- VIVES, Juan Luis. (1526) *De subventione pauperum. Sive de humanis necessitatibus libri II*. Brujas, Bélgica.

## BIONOTA / BIONOTE

TERESA DÍAZ DÍAZ es Licenciada en Historia del Arte por la Universidad Complutense y especializada en Arte Español y Arte Medieval. Es autora de 11 artículos publicados en medios especializados y relacionados con el arte en general como son la revista *Pasos de Arte y Cultura*, *Cuadernos de Etnología de Guadalajara*, entre otros, concernientes a escultura, arquitectura, pintura, etnografía, etc., además de participar con 16 colaboraciones en obras colectivas como son el Simposium del Instituto de Investigaciones Históricas y Artísticas de El Escorial, Encuentros de Historiadores del Valle del Henares, entre otros. De 1998 a 1990 ejerció como profesora de alfabetización para adultos en la Escuela Popular de Prosperidad (Madrid). Trabajadora en la ONCE desde hace treinta y cuatro años, de los cuales veintidós se encuentra realizando la labor pedagógica y los trabajos como técnico de comisariado en cuanto a montaje y desmontaje de exposiciones del Museo Tiflológico.

TERESA DÍAZ DÍAZ holds a degree in Art History from the Complutense University and specialises in Spanish Art and Medieval Art. She is the author of 11 articles published in specialised media related to art in general, such as the magazine *Pasos de Arte y Cultura*, *Cuadernos de Etnología de Guadalajara*, among others, concerning sculpture, architecture, painting, ethnography, etc., in addition to participating with 16 collaborations in collective works such as the Symposium of the Institute of Historical and Artistic Research of El Escorial, *Encuentros de Historiadores del Valle del Henares*, among others. From 1998 to 1990 she worked as a literacy teacher for adults at the *Escuela Popular de Prosperidad* (Madrid). She has been working at ONCE for thirty-four years, of which she has spent twenty-two carrying out the pedagogical work and the work as curatorial technician for the assembly and dismantling of exhibitions at the Museo Tifológico.

Recibido / Received: 28/06/2019  
Aceptado / Accepted: 08/11/2019

Para enlazar con este artículo / To link to this article:  
<https://doi.org/10.6035/MonTI.2020.12.09>

Para citar este artículo / To cite this article:

Carlucci, Laura & Claudia Seibel. (2020) "El discurso especializado en el museo inclusivo: lectura fácil versus audiodescripción." En: Richart-Marset, Mabel & Francesca Calamita (eds.) 2020. *Traducción y Accesibilidad en los medios de comunicación: de la teoría a la práctica / Translation and Media Accessibility: from Theory to Practice*. MonTI 12, pp. 262-294.

## EL DISCURSO ESPECIALIZADO EN EL MUSEO INCLUSIVO: LECTURA FÁCIL VERSUS AUDIODESCRIPCIÓN

LAURA CARLUCCI  
carlucci@ugr.es  
Universidad de Granada

CLAUDIA SEIBEL  
cseibel@ugr.es  
Universidad de Granada

### Resumen<sup>1</sup>

En este estudio se ofrecen algunos resultados de un proyecto de investigación centrado en el museo como lugar de acceso al ocio y la cultura para usuarios con discapacidad sensorial y cognitiva, describiendo algunos de los principales problemas terminológicos asociados a las cuestiones relativas a dos modalidades de traducción accesible museística: Audiodescripción y Lectura fácil. Nuestra interpretación de los resultados permitirá avanzar en la búsqueda de indicadores de calidad para los recursos accesibles museísticos, que representan el producto de un complejo proceso de traducción intersemiótica, intralingüística y/o interlingüística de la obra artística.

**Palabras clave:** Discurso especializado; Museo inclusivo; Traducción accesible; Lectura fácil; Audiodescripción.

---

1. Esta investigación se ha llevado a cabo en el marco del Proyecto I+D+i OPERA [Acceso al ocio y a la cultura. Plataforma de difusión y evaluación de recursos audiovisuales accesibles (FFI2015-65934-R)], financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad.



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional.

## Abstract

“The specialized discourse in the inclusive museum: Easy Reading versus Audio description”

In this paper we present the results of a research work centered on the museum as a place of access to leisure and culture for everyone, describing some of the main terminological problems associated with the questions dealing with two modalities of accessible translation in museums: audio description and easy reading. Our interpretation of the results will allow us to advance in the search for quality indicators for accessible museum resources, which are the product of a complex process of translation – at once intersemiotic, intralinguistic and/or interlinguistic – of the work of art.

**Keywords:** Specialized discourse; Inclusive museum; Accessible translation; Easy reading; Audio description.

## 1. Introducción

Las ideas y propuestas que presentamos en este artículo son reflejo de un proyecto de colaboración entre el equipo de investigación TRACCE (Traducción y accesibilidad) de la Universidad de Granada y el Museo Memoria de Andalucía, cuyos novedosos recursos museográficos multimedia interactivos lo convierten en uno de los museos más modernos e innovadores de España. El punto de partida de esta colaboración es el Proyecto CITRA: Cultura Inclusiva a través de la Traducción, que se enmarca dentro de los estudios más recientes sobre la Traducción accesible y el acceso al conocimiento de colectivos con discapacidad visual, auditiva y cognitiva. En este estudio nos decantamos por analizar dos modalidades de Traducción accesible, la Audiodescripción para ciegos y la Lectura Fácil (en adelante, AD y LF), para explicar los principales procesos de estos tipos de traducción accesible, a través del análisis del discurso especializado, la competencia textual y la escritural (Carlucci 2018). Nuestra interpretación de algunos de los resultados del proyecto permitirá concebir próximas investigaciones y experiencias que permitan avanzar en las teorías y la concepción de indicadores de calidad para los recursos accesibles museísticos, que representan el producto de un complejo proceso de traducción intersemiótica, intralingüística y/o interlingüística de la obra artística.

En este sentido, queremos insistir en el hecho de que los estándares de calidad de los recursos accesibles son fundamentales para alcanzar la plena

inclusión de todos los colectivos de visitantes del museo. Estos estándares de calidad deben tener en cuenta necesariamente factores diversos, ante todo la valoración del producto por parte de los usuarios, para seguir analizando y mejorando los recursos accesibles, considerando que la información en el ámbito museístico tiene lugar en contextos muy distintos y variados, en los que los visitantes presentan lenguas y culturas distintas, diferentes profesiones, necesidades y grados de conocimiento previo, por lo que conviven necesariamente diversos tipos de discursos. El proceso de creación del guion audiodescriptivo o la adaptación en LF de un objeto museístico pertenecen a un determinado género textual y poseen un lenguaje propio, a menudo especializado; el análisis de estos nuevos tipos textuales implica un estudio del conocimiento lingüístico de cada texto, que permita ofrecer datos teóricos y empíricos que contribuyan a mejorar la usabilidad de los recursos accesibles en el ámbito museístico. Para ello, se profundizará en cuestiones relacionadas con el diseño del texto accesible y en aspectos fundamentales como la funcionalidad del mismo.

## 2. El museo inclusivo

Siguiendo el pensamiento de la museología crítica, el museo ha superado el paradigma comunicativo de la nueva museología para convertirse en un museo de participación cultural e inclusión social. Esta corriente busca formar a una ciudadanía más dispuesta a expresar su opinión, no sólo consumista, en un “lugar idóneo para el diálogo y también como razón del debate” (Flores Crespo 2006: 232). La definición de museo proporcionada por el ICOM (Consejo Internacional de Museos) constituye el punto de partida para la visión que tenemos de los museos hoy en día. A partir de esta definición, surge la nueva visión del papel social del museo:

Un museo es una institución permanente sin fines de lucro al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, transmite y expone el patrimonio tangible e intangible de la humanidad y de su entorno para la educación, el estudio y el deleite (ICOM Estatutos. Art. 3, 1, p. 3).

Paralelamente a este proceso de democratización del museo, los movimientos sociales y la investigación en torno a la discapacidad en las últimas décadas



han promovido un cambio fundamental en la museología. En este sentido, la discapacidad ya no deriva directa y exclusivamente de la deficiencia física de la persona, sino que es consecuencia de las barreras impuestas por una sociedad que no se ha diseñado pensando en la diversidad humana (Barnes & Mercer 2010: 30).

El proyecto en el que se basa este artículo surgió a raíz del nuevo concepto de museo y objeto museístico que se asienta ya no en la exposición como razón de ser del museo, sino en el visitante/público. El museo accesible tiene que centrarse en la sociedad en su conjunto, es decir, diseñar los contenidos en función de las expectativas y necesidades culturales de los potenciales usuarios del museo. “Han de estar en contacto con el mundo exterior y saber lo que la gente piensa y espera de ellos” (Hernández Hernández 2011: 414). Es fundamental una paulatina implementación en los museos de herramientas que permitan el acceso a personas con discapacidad (física, sensorial, visual o cognitiva), hablantes de lenguas distintas a la del museo, niños o personas mayores con determinadas necesidades, con problemas de visión, de oído, demencia senil, etc. Por el momento, estas reivindicaciones desgraciadamente no han perdido nada de su importancia y actualidad dado que aún muy pocas colecciones son plenamente accesibles.

Para que los museos sean realmente inclusivos habrá que tener en cuenta a todos los potenciales usuarios, con sus diferentes necesidades, deseos y expectativas. Las personas con discapacidad, por tanto, tendrán que participar en el diseño y evaluación de las colecciones y exposiciones de los museos para que estas puedan ser disfrutadas por el mayor número de personas, en vez de recurrir a “soluciones discriminatorias positivas” (Aragall i Clavé et al. 2013: 39). Se trata, por tanto, del diseño de espacios y servicios para todos, “con el mayor grado de independencia posible, aunque en ocasiones haya que usar ayudas técnicas complementarias [...]” (Aragall i Clavé et al. 2013: 39).

El objetivo del museo inclusivo consiste en facilitar que cualquier tipo de visitante tenga la posibilidad de disfrutar del mismo expositivo, pero de diferentes maneras. Una serie de herramientas o modalidades de comunicación accesible, a disposición de los usuarios en función de sus necesidades concretas, ayudará a que estos, a través de diferentes sentidos, puedan disfrutar plenamente de la visita al museo y a facilitar al usuario “el espacio necesario

para crear sus propios significados, evitando que nadie pueda quedarse fuera” (Hernández Hernández 2011: 414).

### 3. El museo como espacio de aprendizaje: el proyecto CITRA

El Proyecto de Innovación Docente CITRA ha creado un plan de accesibilidad a través de la traducción para la discapacidad visual, auditiva y cognitiva de una selección de expositivos bidimensionales y tridimensionales de la Sala 4 del Museo Memoria de Andalucía, titulada “Arte y cultura”. Su principal innovación ha consistido en trascender el aula de traducción tradicional y crear nuevos espacios de aprendizaje, en este caso el museo, que facilitan el trabajo creativo, colaborativo y traductológico, dentro de un proyecto interdisciplinar multilingüe, basado en la teoría socioconstructivista del aprendizaje por competencias y la resolución de problemas (Kiraly 2000).

El plan se ha materializado en la gestión de un proyecto profesional de traducción multimodal accesible con la colaboración de un equipo de ingenieros informáticos del Departamento de Lenguajes y Sistemas Informáticos de la Universidad de Granada que ha desarrollado una plataforma web y una aplicación para dispositivos móviles para Android, que alberga contenidos accesibles en diferentes formatos. Recordemos que se puede hablar de traducción accesible en el caso de que esta elimine la barrera comunicativa que suponga el texto origen (en adelante, TO) para el receptor:

Man kann dann von einer Übersetzung sprechen, wenn der Ausgangstext für die intendierte Zielleserschaft eine Barriere (Sinnesbarriere, Fachbarriere, Fachsprachenbarriere, Kulturbarriere, Kognitionsbarriere, Sprachbarriere oder Medienbarriere) darstellt, die der Zieltext zu überwinden sucht (Maaß 2018: 292).

La autora enumera múltiples barreras: la de los sentidos, de la materia, de los lenguajes especializados, la cultural, cognitiva, del idioma o la multimedia (Maaß 2018). El tipo de barrera puede variar en el mismo texto dependiendo de la situación comunicativa concreta y, sobre todo, del destinatario y sus expectativas en cuanto a la recepción del mensaje. Resulta, por tanto, imprescindible saber a qué grupo de usuarios va dirigido el texto accesible (Maaß 2018: 293).

A los museos pueden acudir diferentes grupos de visitantes con necesidades muy concretas: personas con deficiencia sensorial, personas que se diferencian en cuanto a sus capacidades cognitivas o grado de conocimiento previo e interés, usuarios que piden una visita más rápida y superficial o, por el contrario, una visita más profunda, niños así como hablantes de otras lenguas distintas al español, entre otros. Atendiendo a las necesidades de estos colectivos, gracias al proyecto CITRA se crearon signoguías, audioguías, adaptaciones a LF, así como las traducciones de todo el material en otras lenguas como italiano, francés, alemán o portugués.

En relación con la simulación profesional de encargos de traducción, es importante destacar la estrategia de profesionalización que se llevó a cabo, que incluyó todas las fases del proceso, así como el trato con usuarios con discapacidad y con capacidades y habilidades específicas, de cara a incluir nuevas materias tanto en el Grado en Traducción e Interpretación como en el Máster en Traducción Profesional de la Universidad de Granada. Esta estrategia de profesionalización ha generado una colaboración interdisciplinar entre los miembros del proyecto y diferentes empresas, asociaciones y entidades, así como el trabajo colaborativo con estudiantes de diferentes departamentos y grados. Consideramos que ha sido un logro situar al estudiante en el centro de la cadena de producción del proyecto; verse evaluados por las propias empresas del sector, así como por los usuarios de sus recursos, supone para los alumnos un estímulo añadido e influye positivamente en su grado de motivación e implicación.

Se trata, a nuestro entender, de un reto para la innovación en la teoría y la didáctica de la traducción profesional. De hecho, no nos consta que se aplique la accesibilidad en museos como recurso didáctico o que se utilice un museo en plena actividad como espacio de aprendizaje y fuente temática de los materiales docentes para el autoaprendizaje de las complejidades del proceso traductor en ámbito profesional.

#### 4. Metodología

En cuanto a la metodología, para alcanzar el objetivo de esta investigación se analizarán algunos recursos accesibles museísticos, concretamente audiodescripciones y textos en LF, elaborados por los investigadores del grupo TRACCE, en colaboración con profesores y alumnos de Grado y Posgrado de la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada. Este

estudio descriptivo comparativo permitirá reunir datos valiosos que servirán para perfilar las estrategias o técnicas de traducción<sup>2</sup> adoptadas e individualizar cuáles han sido las predominantes a la hora de abordar la AD y LF de textos especializados. Nos ceñiremos al análisis de términos pertenecientes al lenguaje especializado, atendiendo a las estrategias que se emplearon en estas dos modalidades de traducción intersemiótica. Mediante esta muestra podremos comprobar y evaluar el grado de precisión y la cantidad de información destinada al visitante con discapacidad visual o cognitiva, para verificar si ambas modalidades de traducción accesible difieren entre ellas con respecto a la cantidad de información especializada que proporcionan. Para ello, seguiremos las pautas y directrices de autores como Maaß (2018) y García Muñoz (2012 y 2014) para la redacción de textos en LF, Díaz Cintas (2010), Giansante (2015), Salzhauer Axel et al. (2003), Snyder (2003 y 2010) y Neves (2012) para la AD en contextos museísticos; Heidrich (2016) y Schum (2017), entre otros, para los estudios sobre el discurso especializado.

## 5. El discurso especializado en AD y LF

Según el artículo 1 del *Reglamento de los museos de titularidad estatal y del sistema español de museos*, estos se definen como “instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben, para fines de estudio, educación y contemplación, conjuntos y colecciones de valor histórico-artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural” (BOE 1987: 5). El discurso especializado plasmado en textos científicos y técnicos museísticos muestra determinadas características que habrá que tener en cuenta antes de crear textos audiodescritos o en LF en los que se abarquen temas de un determinado ámbito de especialidad. Ambas

---

2. En este estudio, utilizamos de forma indistinta los términos *técnica de traducción* y *estrategia de traducción*, de acuerdo con Hurtado Albir (2001: 249-250) que define la *técnica* como “un procedimiento, generalmente verbal, visible en el resultado de la traducción, que se utiliza para conseguir la equivalencia traductora, con cinco características básicas: 1) afectan al resultado de la traducción; 2) se catalogan en comparación con el original; 3) se refieren a microunidades textuales; 4) tienen un carácter discursivo y contextual; 5) son funcionales.” (Hurtado Albir 2001: 268), y las *estrategias* como “mecanismos utilizados por el traductor para resolver los problemas encontrados en el desarrollo del proceso traductor en función de sus necesidades específicas”. (Hurtado Albir 2001: 250)

modalidades de traducción accesible implican, por lo tanto, una mediación intralingüística e intracultural, o bien interlingüística e intercultural, del discurso especializado. En cuanto al léxico del lenguaje de especialidad, destaca por ejemplo el uso frecuente de sustantivos, de la nominalización, de adjetivos muy precisos, abreviaturas, acrónimos y siglas, así como el uso restringido de verbos y adverbios. En el nivel sintáctico, llama la atención el uso de estructuras impersonales, oraciones principales y enunciativas (Schum 2017: 352). Haciendo referencia a Fluck (1996, en Heidrich 2016), Heidrich enumera una serie de propiedades del discurso especializado como los términos, el estilo nominal o la economía expresiva:

Nach Fluck sind die sprachlichen Charakteristika der Fachsprachen die Dominanz der Fachlexik, der Nominalstil, das Fehlen von affektiven und wertenden Wörtern und Wendungen, das Fehlen von dialogischen Partien, die Häufung von Funktionsgefügen und eine Tendenz zur Knappheit im Ausdruck (Heidrich 2016: 86).

Numerosos autores comentan la importancia de una serie de factores que rodean el texto especializado; Stolze considera el grado de abstracción del texto, el nivel de conocimiento del autor así como el supuesto conocimiento previo del receptor como características de textos de especialidad (Stolze 1999: 24). Son precisamente los que determinan el grado de dificultad de un texto. En este sentido, Rodríguez-Tapia (2016) los clasifica en tres grupos: texto especializado, semiespecializado o divulgativo, siendo el primero y tercero dos polos completamente opuestos en cuyo centro se situaría el texto semiespecializado (Rodríguez-Tapia 2016: 988). En el caso de los textos museísticos objeto de este estudio, no se puede aplicar esta clasificación, dado que todos tienen una función divulgativa, independientemente de su grado de especialización. Los expositivos analizados en el marco del proyecto CITRA pertenecen a numerosos ámbitos de especialidad, entre ellos la historia, arquitectura, escultura y pintura, y requieren distintos niveles de dificultad y densidad terminológica. A la hora de elaborar un plan de accesibilidad museístico, es necesario tener en cuenta esta amplitud temática así como el grado de abstracción textual de cada uno de los recursos accesibles.

Volviendo a las barreras que imposibilitan la comunicación, en el caso de personas con discapacidad intelectual nos encontramos con una barrera de tipo cognitivo y, en el caso de muchos inmigrantes, con otra de tipo

lingüístico: dos barreras totalmente distintas, la primera permanente y la segunda superable con el paso del tiempo (Schum 2017: 357). Aparte de estos dos grupos de posibles receptores de textos redactados en LF, hay que mencionar a las personas sordas prelocutivas y sordociegas, personas con demencia, personas con afasia, con dislexia y otras dificultades lectoras, personas con analfabetismo funcional, niños, inmigrantes y otras personas no nativas de una lengua (Creacesible 2012, García Muñoz 2012 y 2014).

En cuanto a la estructura textual de textos en LF, el reto reside en transmitir, de forma correcta y poco compleja, realidades que, según el objeto del texto, pueden llegar a ser muy complejas, tal y como lo describe Maaß (2018: 275): “Auf Textebene besteht die Herausforderung darin, dass je nach Textgegenstand teilweise höchst komplexe Gegenstände mit wenig komplexen Mitteln korrekt wiedergegeben werden müssen”. En este sentido, no se trataría únicamente de reescribir el texto de forma más sencilla, con el fin de convertirlo en un texto accesible, sino de efectuar una recontextualización completa. El texto museístico se reescribe y se reproduce pensando en el nuevo tipo de usuario y sus necesidades, por lo que ya no sería suficiente la intervención de expertos en un determinado campo de especialidad, sino que se necesitaría contar también con un equipo de traductores que conozcan los nuevos objetivos del texto meta en LF.

En el caso de la AD, el discurso especializado no debe simplificarse, pues el usuario ciego tiene la capacidad de asimilar la misma información que el normovente. Sin embargo, desde el punto de vista de la competencia escritural, puede ser necesario recurrir a figuras retóricas, sobre todo metáforas y símiles, así como sinónimos. Se pretende, pues, utilizar un lenguaje diferente sin simplificarlo y sin omitir términos, en función del nivel de opacidad del término y del contexto. En el caso de las metáforas y los símiles, se trataría de utilizar imágenes de algún tipo que puedan acercar al usuario a conceptos complejos cuya comprensión les resulta especialmente difícil por el hecho de no poder ver el expositivo al que se refieren. Todos estos recursos lingüísticos se utilizan como glosas intratextuales, breves explicaciones o comentarios que añade el traductor y que se integran en el cuerpo del texto audiodescrito. De este modo, no se pierde la exactitud de la idea; no se trata de parafrasear el discurso especializado, sino de reformularlo y enriquecerlo, construyendo un puente entre el texto del objeto museístico y el visitante con discapacidad visual.

### 5.1. Pautas y criterios de redacción de textos en LF

La LF como variedad lingüística presenta determinados rasgos diferenciales con relación a la lengua estándar que, resumiendo, se refieren a la reducción del léxico y restricciones importantes en cuanto al nivel sintáctico lo que, a su vez, permite reducir la complejidad y el grado de abstracción de estos textos (Schum 2017: 353). Los cambios léxicos y sintácticos llevados a cabo durante el proceso de traducción pueden llegar a impedir que el TM se reconozca como perteneciente a un determinado género textual. Cuando los autores de textos en LF recurren a determinadas normas de redacción como por ej. la explicitación de vocabulario o glosarios a final de página o texto, así como el uso de una oración por línea, existe el riesgo de que el nuevo texto sea mucho más largo que el TO y que, de esta forma, los lectores pierdan el flujo de lectura dado que tienen que interrumpir la lectura para poder consultar el glosario. En general se puede afirmar que la aplicación de las directrices que se siguen para crear o adaptar textos en LF conlleva importantes cambios en el nuevo texto de forma que a menudo ya no se sabe a qué género textual pertenece. Los textos en LF se llegan a parecerse unos a otros (Maaß 2018: 277). El aspecto de la transparencia del género textual al que pertenece el texto en LF no supone un mayor problema en relación con nuestro objeto de investigación, es decir, el texto museístico accesible del Museo Memoria de Andalucía. En la mayoría de los casos, como se verá más adelante, se trata de textos que se elaboraron partiendo directamente del expositivo, es decir, la obra de arte como TO, pues a menudo no van acompañados de una leyenda y no existe un texto previo creado para el público en general, por lo que podemos hablar de traducción multimodal accesible.

Al pasar la información transmitida por un TO –sea de contenido general o especializado– a LF, se cambia de variedad lingüística y no de idioma por lo que hablamos de traducción intralingüística (Jakobson 1959: 233; Siever 2010: 224; Bredel & Maaß 2016: 182s.). También se trata de una traducción intersemiótica y multimodal dado que el TO no solamente se traduce a texto verbal, sino también a imágenes, símbolos, pictogramas, etc. En el caso de que los receptores no sean nativos de una lengua, además de interlingüística, sería una traducción intercultural (Maaß 2018: 279).

Cuando se traducen textos de un campo de especialidad hacia la LF se trata de una forma clara de comunicación entre emisor experto y receptor lego (Maaß & Rink 2018: 28): “Werden fachliche Texte in Leichte Sprache übersetzt, so handelt es sich um eine besonders ausgeprägte Form der Experten-Laien-Kommunikation.” A causa de la poca experiencia que suelen tener los receptores de textos en LF con géneros textuales escritos, estos receptores no tienen acceso a la comunicación especializada, y a menudo tampoco a la de carácter general, dado que no disponen del vocabulario escrito necesario para ello (Maaß & Rink 2018: 30). Aunque las autoras se refieren a la recepción de textos médicos redactados en LF, las reflexiones se pueden aplicar perfectamente a textos de otros ámbitos de especialidad como por ejemplo la arquitectura o el arte escultórico, que, entre otros, nos ocuparon en el marco del proyecto CITRA. Suscribimos plenamente la afirmación de que los textos especializados no solamente tienen que ser simplificados, sino también provistos de informaciones de las que dispone el lector medio en relación con los conocimientos previos presupuestos:

Fachliche, hier medizinische, Texte in Leichter Sprache müssen folglich nicht nur sprachlich vereinfacht werden; sie müssen systematisch auch solche Wissensvoraussetzungen einführen, die bei durchschnittlichen Leser(inne)n als Vorwissen vorausgesetzt werden können. (Maaß & Rink 2018: 30)

En cuanto al léxico en textos de LF, se recomienda que este se limite al vocabulario básico y que se evite el uso de sinónimos, lenguaje especializado y metáforas (Maaß, Rink & Zehrer 2014: 64). En este sentido, se renuncia al uso de términos específicos y sustantivos en general a favor del uso de formas verbales, lo que, según la relevancia de la terminología para la comprensión del texto, en ocasiones obliga a añadir un glosario terminológico con definiciones del lenguaje especializado (Netzwerk Leichte Sprache 2013).

A continuación, nos basaremos en el autor más conocido en relación con la LF en lengua española y con más publicaciones en este ámbito, Óscar García Muñoz, y en concreto en dos de sus manuales sobre las pautas en LF (García Muñoz 2012 y 2014). Para saber si un texto en LF cumple su función, es decir, si transmite de forma adecuada la información necesaria y que, además, los receptores comprendan los mensajes incluidos en el texto, García Muñoz (2014: 47) insiste en la importancia y necesidad de realizar estudios de evaluación con grupos de lectores. Entre los resultados obtenidos



con personas con discapacidad intelectual destaca la dificultad de reconocer sinónimos infrecuentes y palabras complejas. El autor resalta que “las palabras de los textos en LF deben ser sencillas, cortas, fáciles de pronunciar y de uso cotidiano para su reconocimiento inmediato” (García Muñoz 2014: 18). En el caso de vocabulario nuevo, este se debe explicar mediante diferentes estrategias de traducción como el uso de imágenes, contexto o una definición a modo de glosario en la misma página.

Igual que en las normas alemanas, se recomienda renunciar al uso de verbos nominalizados y mantener una misma denominación para un único concepto en vez de recurrir al uso de sinónimos. Otra característica de los textos científicos y técnicos en cuanto a la terminología son las abreviaturas, acrónimos y siglas, que se deben evitar, a menos que sean “muy conocidas o necesarias”; en este caso, se recomienda explicar su significado en la primera mención (García Muñoz 2014: 19). Igualmente se deben evitar la complejidad léxica, el uso de metáforas y abstracciones, así como la información irrelevante y los detalles superfluos:

Se deben evitar tecnicismos, jergas y palabras extranjeras. Si es necesario su uso, debe explicarse el significado a través de las estrategias antes mencionadas de inclusión de palabras nuevas. [...] Se debe ofrecer la información relevante y dar los detalles si son significativos y aportan información. Evitar detalles superfluos, decorativos, estilísticos o redundantes (García Muñoz 2014: 19-20).

## 5.2. Pautas y criterios de redacción de textos en AD

Debido a las numerosas categorías y subcategorías de museos (antropológicos, históricos, etnográficos, arqueológicos, de arquitectura, de artes decorativas, de artes visuales, de ciencias naturales, solo por citar algunos de los más conocidos) es común que la AD para visitantes con discapacidad visual de un determinado expositivo requiera el empleo de lenguajes especializados. En este sentido, el escollo más grande es la transmisión de la información técnica de la pieza. La amplia literatura existente sobre la redacción de textos técnicos y científicos (Widdowson 1979; Huckin & Olsen 1991; Ciapuscio & Kuguel 2002) concuerda en que usar únicamente una terminología técnica no basta para crear un puente de conocimiento en el caso de lectores no especialistas, pues la comunicación resultaría imposible. Entre las estrategias generales

en el proceso de escritura técnica que facilitan la comprensión textual para lectores no especialistas se encuentran la explicitación –ya sea intercalando dichas explicaciones en el texto, o bien incluyendo ejemplos– o el empleo de analogías (Huckin & Olsen 1991: 235) Aunque los estudios de estos autores no están enfocados hacia la AD, sino únicamente hacia la redacción de textos científicos y técnicos, consideramos que se puede aplicar el mismo planteamiento a la redacción de una AD. De hecho, al igual que ocurre en la escritura científico-técnica, en la que hay que contar con una diversidad de lectores, en el caso de la AD para museos y exposiciones de arte hay que identificar el tipo de audiencia antes de redactar el texto audiodescrito. Siguiendo la clasificación de Huckin & Olsen, podemos diferenciar entre audiencia experta, no experta, internacional o multicultural y mixta (1991: 60-66).

La norma UNE 153020 de Audiodescripción para personas con discapacidad visual se publicó en España en 2005. Según formula la norma en el punto 2.1, la AD es “un sistema de apoyo a la comunicación que consiste en el conjunto de técnicas y habilidades aplicadas, con objeto de compensar la carencia de captación de la parte visual contenida en cualquier tipo de mensaje, suministrando una adecuada información sonora que la traduce o explica, de manera que el posible receptor discapacitado visual perciba dicho mensaje como un todo armónico y de la forma más parecida a como lo percibe una persona que ve” (AENOR 2005: 4). Las directrices proporcionan información sobre la situación espacial, paisajes, vestuario, gestos, miradas, emociones y actitudes de los personajes, etc., aportando los datos necesarios para que el acceso a la obra audiovisual sea lo más completo posible. Entre los requisitos más importantes recogidos en la norma UNE para crear un guion audiodescritivo se observan los siguientes: uso de vocabulario adecuado, estilo de escritura fluido y sencillo, adjetivos concretos y terminología específica apropiada para cada película, aplicación de la regla espacio –temporal (cuándo, donde, quien, qué y cómo) y objetividad de la narración. Hay que evitar censurar o recortar excesos, describir lo que se desprende o deduce y adelantar sucesos (AENOR 2005).

Sin embargo, estas directrices se diseñaron para la AD fílmica, por lo que implican una narración muy sintética, que insiste en aquellos aspectos esenciales para comprender los personajes, el lugar en el que se desarrolla la acción y lo que sucede. Estas estrategias son aplicables a películas, series,

teatro, documentales, pero se muestran insuficientes, o por lo menos incompletas, a la hora de audiodescribir museos, exposiciones de arte, monumentos o entornos naturales (patrimonio). Por ello, aunque la Norma UNE representa el punto de partida para establecer los requisitos básicos de calidad que debe cumplir nuestra AD, el procedimiento que se ha seguido para elaborar los textos audiodescritos de los objetos museísticos se sustenta en las pautas, criterios y directrices marcadas por los estudios sobre AD en museos, que permiten subsanar las deficiencias debidas al carácter impreciso e incompleto de la Norma misma.

Según las directrices de ABS (Salzhauer Axel et al. 2003), la AD de una obra de arte debe incluir aspectos generales como la información de la obra y su autor, la explicación de la forma, la técnica, el material empleado y la descripción de cromatismos, entre otros. Consideramos importante seguir la recomendación de incluir descripciones pormenorizadas (*provide vivid details*) de determinadas partes del objeto, contextualizándolo y añadiendo detalles y analogías (Giansante 2015) que favorezcan la comprensión de aquellos términos especialmente complejos. En palabras de Snyder, a diferencia de lo que ocurre en la AD filmica, en la AD de una obra museística “we experiment with using more descriptive language” (2003: 197), debido a la necesidad de mantener la subjetividad y creatividad propia de cada obra de arte (Neves 2012: 279).

A continuación, pasamos a la comparación de la terminología utilizada en las dos modalidades de traducción, AD y LF, mediante una muestra de objetos museísticos pertenecientes al Museo Memoria de Andalucía y realizados dentro del proyecto CITRA.

## 6. Estudio comparativo AD versus LF

El estudio comparativo que se muestra a continuación se refiere al análisis de algunos fragmentos de AD y de LF de tres tipos de expositivos pertenecientes al campo de la arquitectura, la técnica del mosaico y la artesanía. Desde el punto de vista de la tipología textual, hemos optado por elegir objetos museísticos bi- y tridimensionales que presentan una organización secuencial discursiva que implica un grado de dificultad y abstracción creciente, empezando por expositivos de contenido semiespecializado para llegar a otros de contenido más complejo.

### 6.1. Objeto bidimensional

El primer texto se ha extraído del panel llamado *Línea del Tiempo* que recorre toda la pared lateral de la Sala 4 y refleja, a través de una serie de imágenes y textos planos, la historia cultural y artística de Andalucía, desde la Prehistoria hasta la época contemporánea. Las imágenes o fotografías que acompañan cada texto son bidimensionales y por tanto carecen de profundidad o volumen. Se trata, pues, de textos sobre temas históricos, arquitectónicos y artísticos entre otros, por lo que incluyen vocabulario especializado y estructuras complejas, bien que, en la mayoría de los casos, enfocados hacia el lector no experto. El arte es un campo muy amplio que abarca la pintura, la escultura, el grabado, la arquitectura o las artes decorativas. Cada una de estas áreas cuenta con su propia terminología técnica, que puede llegar a convertirse en un verdadero desafío para el traductor.

En este caso, nos ocupamos del texto “Alfonso X ordena el comienzo de los trabajos en la iglesia de Santa Ana”, que pertenece al ámbito de la arquitectura, por lo que presenta una serie de dificultades de comprensión debido a tecnicismos propios del lenguaje especializado como por ejemplo *bóvedas de crucería* o *arcos formeros* (Tabla 1).


	<p>ALFONSO X ORDENA EL COMIENZO DE LOS TRABAJOS EN LA IGLESIA DE SANTA ANA</p> <p>Ubicada en el barrio de Triana es la iglesia parroquial más antigua de Sevilla. Cuenta con tres naves de similar altura que se cubren con <i>bóvedas de crucería</i> y tres <i>ábsides ochavados</i>. Los pilares son <i>cuadrangulares</i> y sostienen <i>arcos formeros</i> similares a los de las <i>iglesias cistercienses</i> castellanas. En su interior se encuentran importantes obras de arte como el <i>Retablo Mayor</i> y sus pinturas, de Pedro de Campaña.</p>
--	--

Tabla 1. Iglesia de Santa Ana. TO

La tabla que aparece a continuación, muestra las traducciones intralingüísticas a LF y AD:

TEXTO LF	TEXTO AD
<p>ALFONSO X ORDENA EL COMIENZO DE LOS TRABAJOS EN LA IGLESIA DE SANTA ANA</p> <p>Es la iglesia más antigua de Sevilla. Está en el barrio de Triana. La iglesia tiene tres naves de similar altura. Están cubiertas con <i>bóvedas</i>. Las <i>bóvedas son techos con forma curva</i>. Los pilares <i>tienen cuatro ángulos</i>. Los pilares <i>aguantan arcos</i>. En el interior hay obras de arte muy importantes. Por ejemplo, el Retablo Mayor de Pedro de Campaña. <i>El retablo es de madera. El retablo decora el altar.</i></p>	<p>ALFONSO X ORDENA EL COMIENZO DE LOS TRABAJOS EN LA IGLESIA DE SANTA ANA</p> <p>Esta iglesia empezó a construirse en el año 1266, por orden del rey Alfonso X. Ubicada en el barrio de Triana, es la iglesia parroquial más antigua de Sevilla. Su interior cuenta con tres naves, cubiertas por bóvedas de crucería, también llamadas bóvedas nervadas, características de la arquitectura gótica, que están formadas por la intersección de unos arcos, también denominados <i>nervios</i>. Toda la iglesia se realiza en ladrillo, el material propio de la zona, menos los nervios de los arcos, que son de piedra.</p> <p>La foto ofrece una visión del interior que permite observar un detalle de los arcos formeros, de color arena, que van de pilar a pilar, coincidiendo con los tramos de la bóveda.</p> <p>El Retablo Mayor es una magnífica obra en madera que conserva una colección de pinturas sobre tablas, obra de Pedro de Campaña.</p>

Tabla 2. *Iglesia de Santa Ana*. LF y AD

Este ejemplo de LF nos muestra cómo se pueden adaptar los textos a las necesidades de personas que tienen dificultades en la comprensión y aprendizaje de la lectura. Según García Muñoz (2012), se recomiendan frases cortas y concisas, lenguaje sencillo, una idea por cada frase, entre otras estrategias. En el TO aparecen sustantivos (*bóvedas de crucería* y *absides*) y adjetivos (*ochavados* y *formeros*), característicos del lenguaje especializado que dificultan la comprensión del texto por lo que se han eliminado en el texto en LF. Además, se ha simplificado la sintaxis, prescindiendo de las oraciones coordinadas y subordinadas, y se han reordenado los elementos de las oraciones, según el

orden: sujeto, verbo y complementos. La función informativa y divulgativa del TO se mantiene en el TM, adaptándose, sin embargo, la complejidad terminológica y abstracción del texto según la situación comunicativa real, que varía en función del usuario del TM, es decir, sus necesidades concretas durante la visita al museo. Para resolver las dificultades terminológicas, marcadas en cursiva, se optó por las siguientes técnicas de traducción: Simplificación del término: bóvedas de crucería → bóvedas; arcos formeros → arcos; cuadrangulares → tienen cuatro ángulos; sostienen arcos → aguantan arcos. Omisión de términos: crucería; ábsides ochavados; formeros; iglesias cistercienses; Lauda Sepulcral de D. Iñigo López. Definición/explicitación del término: bóvedas son techos con forma curva; el retablo es de madera; el retablo decora el altar.

Pasando a analizar la AD de este texto artístico, consideramos necesario plantear una breve premisa. Insistiendo en las múltiples dificultades del lenguaje artístico, Carpi defiende que estos textos especializados “por ser el resultado de una traducción intersemiótica [...] y por mantener una estricta relación con objetos del mundo extralingüístico, pueden plantear relevantes problemas de traducción” (Carpi 2015: 13). En el caso del microtexto de arquitectura que se tuvo que audiodescribir, el apoyo de la imagen resultaba fundamental, tal y como se puede apreciar en la Tabla 1. Si reivindicamos la importancia de la imagen y su valor semántico a la hora de entender términos técnicos como *arcos formeros* o *bóveda de crucería*, entendemos que la imposibilidad por parte del usuario con discapacidad visual de acceder a imágenes, diapositivas, fotos o cualquier otro recurso visual que ilustre el texto, dificulta enormemente la interpretación del mensaje. Así pues, fue necesario utilizar técnicas de traducción encaminadas a lograr la comprensión del texto por parte de usuarios invidentes; para explicar los términos arquitectónicos que se acaban de mencionar, fue necesario recurrir a dos estrategias de traducción: la amplificación, mediante la adición de nuevos términos, y la explicitación, tal y como se puede apreciar en la tabla 2. Directamente relacionada con ambas estrategias, en algunos casos se utilizó también la paráfrasis, entendida como amplificación o explicación del significado de un determinado sintagma. A diferencia de lo que ocurre en la redacción del texto en LF, para la AD en ningún momento se activaron técnicas de omisión (el término técnico ha de conservarse), ni tampoco de simplificación/reducción.

## 6.2. Objeto tridimensional con posibilidad de exploración háptica

Una parte importante del Museo Memoria de Andalucía está dedicada a contenidos expositivos llamados *estratos*; el término tiene una doble explicación: define los diferentes *estratos de la memoria* e indica que los objetos expuestos presentan una disposición en estratos. En su mayoría se trata de réplicas de obras conocidas o significativas de cada momento histórico y pueden tocarse, incluso en ocasiones se puede interactuar con ellas (González Villajos 2010: 5). Como ya puso de manifiesto Snyder, “other senses, such as touch or hearing, enable description users to further construct highly detailed impressions of a work on display” (Snyder 2010: 58). Uno de estos objetos museísticos tridimensionales es nuestro siguiente ejemplo que, conjuntamente con una breve leyenda que se encuentra junto a la pieza, se convirtió en el TO de las traducciones a LF y AD.

Se pueden observar dos tipos de traducción que se llevan a cabo de forma simultánea: una traducción intralingüística que se refiere a la leyenda en español que acompaña el expositivo así como al TM, es decir, el texto en LF y AD; además, se trata de una traducción intersemiótica al transferir la información codificada en el expositivo a un texto en LF y una AD, a saber, la imagen, las dimensiones, la textura y los materiales, entre otros aspectos.



Tabla 3. *Opus signinum*. TO

TEXTO LF	TEXTO AD CON EXPLORACIÓN TÁCTIL
<p><i>Opus signinum</i>: pavimento consistente en una mezcla de polvo de ladrillo y cal. La mezcla se llama mortero. En este mortero se colocan pequeñas piezas. Las piezas tienen forma de cubo y se llaman teselas. Las teselas están hechas de piedra y cerámica. Las teselas se utilizan para hacer un mosaico. En este tipo de mosaico, las teselas forman un sencillo dibujo.</p>	<p><i>Opus signinum</i>: Desliza la mano hacia el último mosaico. Este tipo de mosaico se conoce en latín por el nombre <i>Opus signinum</i>, aunque realmente se trata del nombre que se le daba a la técnica que se usaba para crear este tipo de mosaicos. El fondo, de color rojo ladrillo, está compuesto por mortero a base de cal, arena y fragmentos de cerámica y resulta áspero al tacto. Este tipo de mortero, por sus características impermeabilizantes, fue muy utilizado como sistema de recubrimiento de suelos y también muros, en piscinas, cisternas, canales, etc. Pero fue principalmente en el interior de los edificios donde esta técnica poco a poco se fue enriqueciendo mediante la inclusión de pequeñas teselas de colores que dibujaban motivos geométricos de carácter ornamental. Las teselas son de mármol blanco, de forma cuadrada y dibujan lo que parecen letras grandes en la superficie. Sitúa la mano en el borde izquierdo del mosaico y desplázala hacia tu derecha. De izquierda a derecha podrás tocar una letra «K» invertida, una «D» y una «E» mayúsculas. Estas últimas dos letras parecen estar subrayadas con una línea de teselas. Como puedes notar, las teselas están incrustadas sobre la base del mosaico a diferentes alturas.</p>

Tabla 4. *Opus signinum*. LF y AD

En el texto en LF, de nuevo observamos la simplificación de la sintaxis mediante la eliminación de las oraciones subordinadas, ofreciendo seis oraciones cortas y sencillas. Las dificultades terminológicas se resuelven recurriendo a la simplificación del término (mortero → mezcla; tesela → pieza; incrustar → colocar), la sinonimia/hiperonimia (mortero → mezcla; tesela → pequeña pieza; incrustar → colocar) y la definición/explicitación (mortero → mezcla de polvo de ladrillo y cal, la mezcla se llama mortero; teselas → pequeñas piezas, tienen forma de cubo, se llaman teselas, se utilizan para hacer un mosaico, las teselas forman un sencillo dibujo).

En relación con la AD de este objeto tridimensional, que permite el apoyo de la exploración táctil, la función de las unidades de información (Díaz Cintas 2010: 174) que se han introducido, así como las indicaciones para el recorrido táctil, ha sido doble: por un lado, ha aclarado aspectos de la pieza difíciles de entender para un invidente y, por otro, ha permitido contextualizar



la técnica del mosaico, que alcanzaría su auge con los Romanos. No es de extrañar, por tanto, que la técnica de traducción más empleada sea la ampliificación. En este sentido, creemos que la comprensión del contexto mediante la inserción de aclaraciones y descripciones no incluidas en el texto original (la pieza de mosaico) es fundamental, porque permite darle sentido al expositivo.

### 6.3. Objeto tridimensional sin posibilidad de exploración háptica

Por último, queremos analizar el discurso especializado en la AD de un TO especialmente complejo: nos referimos a una de las cuatro vitrinas de la Sala 4, titulada: *El arte del lutier* (figura 1). En este caso, la fase de documentación resultó extremadamente difícil, pues el expositivo solo disponía de un título



Figura 1. Vitrina *El arte del lutier*. TO

genérico y fue necesaria la creación completa de un texto audiodescrito que expresara la materia, forma, función, relieve y disposición espacial de las distintas piezas que componían el objeto museístico. La vitrina conforma un prisma rectangular con unas dimensiones aproximadas de 3 metros de alto, 1,5 metros de ancho y un metro de fondo. Salvo un panel de color blanco que hace las veces de fondo, la vitrina está acristalada y permite visionar una serie de objetos relacionados con la construcción artesanal de una guitarra española. La construcción de una guitarra española prevé un complejo trabajo de artesanía que comprende la fabricación de cada uno de los componentes del instrumento. La vitrina recoge todas las fases de este proceso de construcción. Las distintas piezas de la guitarra, algunas de ellas suspendidas, así como los útiles para su construcción, ilustran el proceso de fabricación de este instrumento de artesanía desde el comienzo hasta el producto acabado. La imposibilidad de tocar las diferentes piezas dificulta mucho la elaboración de la AD, pues cada elemento ocupa una determinada ubicación espacial dentro de la vitrina y se proyecta en forma de volumen, por lo que un visitante con discapacidad visual no puede observar el alto, el ancho, la profundidad y la perspectiva de cada elemento, características que hay que audiodescribir necesariamente.

Desde el punto de vista de la traducción accesible de este expositivo, fue necesaria una exhaustiva documentación técnica y fotográfica, para entender términos como *pala*, *zoquete*, *mástil*, *tapa*, *aros*, *culata*, *cenizas*, *abanico*, *flancos*, *cadena* y *centellones*, solo por citar algunos términos, que constituyeron un verdadero reto a la hora de efectuar la traducción intersemiótica e intralingüística, así como la posterior traducción interlingüística de la AD. Teniendo en cuenta que en este caso había una dificultad añadida, pues, a diferencia del expositivo anterior, aquí era imposible realizar una exploración táctil que permitiera conocer las características de las piezas. Al no contar con un canal háptico que complementara el canal verbal de la AD, las estrategias utilizadas en el proceso de escritura de la traducción intralingüística jugaron un papel fundamental a la hora de crear un texto audiodescrito del expositivo que fuera realmente accesible. En este sentido, como se puede observar en el fragmento siguiente, una de las técnicas de traducción que fue necesaria utilizar es la amplificación (Hurtado Albir 2001), mediante la

introducción de aclaraciones y paráfrasis que permitiesen explicar el término y hacerlo comprensible para el usuario invidente. En palabras de la autora, la amplificación consiste en “introducir precisiones no formuladas en el texto original (informaciones, paráfrasis explicativas, etc.)” (ibid: 633). En el caso de palabras técnicas relacionadas con el trabajo artesano del lutier, en algunos casos se optó por introducir un equivalente funcional, empleando una palabra neutra y más comprensible, es decir, un hiperónimo, o bien un equivalente descriptivo, aspecto esencial de toda explicación. Es este el caso del término *flancos*, que se define como “láminas laterales de madera que dotan de volumen al cuerpo del instrumento”.

VITRINA EL ARTE DEL LUTIER - FRAGMENTO DE AD
[...]Se trata de los <i>flancos</i> , unas láminas laterales de madera que dotan de volumen al cuerpo del instrumento. De unos 15 mm de grosor y unos 20 cm de ancho, están incrustadas en una moldura de madera de varios centímetros de grosor y gracias a ella obtienen la forma sinuosa por la que es famosa la guitarra española. Están fijadas a la moldura mediante varios <i>sargentos de carpintero</i> , unas abrazaderas de sujeción a forma de letra F mayúscula. La pieza central muestra un <i>diapasón</i> en proceso de elaboración, con los dos primeros <i>trastes</i> de metal ya acoplados. A la derecha, aparece un <i>mástil</i> , una pieza de unos 32 cm de largo que comienza en el centro superior de la caja de resonancia y termina en la <i>cabeza</i> , o parte superior de la guitarra, que ya está perforada para la instalación del <i>clavijero</i> , la pieza donde se colocan las <i>clavijas</i> que permiten apretar o aflojar las cuerdas [...] Suspendida a la misma altura en el lateral izquierdo de la vitrina se encuentra el anverso o frontal de la tapa armónica, el cuerpo de la guitarra. Se está incrustando el <i>zuncho</i> , un aro de unos 3 cm de grosor, con motivos geométricos en forma de corona circular, que rodea la boca de la guitarra. El fondo contiene las <i>costillas</i> , tres listones de madera posicionados en el interior, que refuerzan la estructura del cuerpo de la guitarra, dotando a la parte posterior de robustez.

Tabla 5. Vitrina *El Arte del Lutier*. AD

VITRINA EL ARTE DEL LUTIER - FRAGMENTO EN LF
<p>[...]Son las láminas laterales de la guitarra. Son de madera y dan volumen al instrumento. Las láminas están metidas en una moldura de madera. Esta moldura le da la forma curva a la guitarra española. Las láminas se sujetan con unas herramientas metálicas. En la pieza central se ve una tabla fina de madera. En esta tabla se pulsan las cuerdas para conseguir las diferentes notas. La tabla tiene dos finas tiras de metal. En estas tiras se debe apoyar el dedo para obtener una nota. A la derecha aparece una pieza de madera larga y estrecha. Al final hay una pieza con agujeros para poner las <i>clavijas</i>. Las clavijas funcionan como un tornillo. Sirven para mejorar el sonido de la guitarra. [...]</p>

Tabla 6. Vitrina *El Arte del Lutier*. LF

Las estrategias llevadas a cabo en los textos en LF de los ejemplos anteriores se repiten en este último; por un lado, se recurre a la simplificación de la sintaxis; por otro lado, se reduce el nivel de dificultad terminológica. Todo lo contrario ocurre en la AD, donde los tecnicismos se mantienen, seguidos de una explicitación o aclaración en forma de glosa intratextual. Sin embargo, en el caso de los términos *diapasón* y *traste*, se abogó por recurrir a la traducción literal, conservando el término sin añadir más información, es decir, con “explicitación cero” (Herrezuelo Campos 2008: 170), pues los usuarios invidentes interpelados para el control de calidad de la AD afirmaron conocer ambos significados. En otras ocasiones, finalmente, se recurrió a una analogía que procede de la experiencia cotidiana, con el fin de facilitar la comprensión: es este el caso del *sargento de carpintero*, cuya forma se asocia a la letra F mayúscula.

Como se puede observar en este último recurso accesible, cuando el expositivo no cuenta ni con leyenda ni con otro tipo de texto plano, el proceso de documentación conceptual y terminológica parte directa y exclusivamente de la obra museística. Dicha búsqueda exhaustiva de material facilitó la elaboración simultánea de la AD, con posterior traducción hacia la LF. En la tabla 7 se muestran los términos relacionados con este último expositivo, acompañados por las técnicas de traducción utilizadas, tanto en la elaboración de la AD como en la simplificación de la complejidad terminológica y sintáctica en LF.

Técnica de traducción	Término	AD	LF
<p>AD: amplificación, explicitación LC: simplificación, omisión, definición</p>	<p>Flanco</p>	<p>Se trata de los flancos, unas láminas laterales de madera que dotan de volumen al cuerpo del instrumento. De unos 15 mm de grosor y unos 20 cm de ancho, están incrustados en una moldura de madera de varios centímetros de grosor y gracias a ella obtienen la forma sinuosa por la que es famosa la guitarra española.</p>	<p>Son las láminas laterales de la guitarra. Son de madera y dan volumen al instrumento. Las láminas están metidas en una moldura de madera. Esta moldura le da la forma curva a la guitarra española.</p>
<p>AD: amplificación, explicitación, definición LF: simplificación, omisión, hiperonimia</p>	<p>sargentos de carpintero</p>	<p>sargentos de carpintero, unas abrazaderas de sujeción en forma de letra F mayúscula</p>	<p>herramientas metálicas</p>
<p>AD: trad. literal (explicitación cero) LF: simplificación, omisión, hiperonimia, definición</p>	<p>Diapasón</p>	<p>diapasón</p>	<p>...tabla fina de madera. En esta tabla se pulsan las cuerdas para conseguir las diferentes notas. La tabla tiene dos finas tiras de metal.</p>
<p>AD: trad. literal (explicitación cero) LF: simplificación, omisión, hiperonimia, definición</p>	<p>Traste</p>	<p>traste</p>	<p>La tabla tiene dos finas tiras de metal. En estas tiras se debe apoyar el dedo para obtener una nota.</p>

AD: amplificación, explicitación LC: simplificación, omisión, hiperonimia, definición	mástil	A la derecha, aparece un mástil, una pieza de unos 32 cm de largo que comienza en el centro superior de la caja de resonancia y termina en la cabeza, o parte superior de la guitarra, que ya está perforada para la instalación del clavijero.	A la derecha aparece una pieza de madera larga y estrecha. Al final de la pieza hay agujeros para poner las clavijas.
AD: amplificación, explicitación LF: simplificación, omisión	cabeza	...termina en la cabeza, o parte superior de la guitarra, que ya está perforada para la instalación del <i>clavijero</i> .	final de la pieza
AD: amplificación, explicitación LF: simplificación, omisión	clavijero	... <i>clavijero</i> , la pieza donde se colocan las clavijas...	hay una pieza con agujeros
AD: amplificación, explicitación LF: simplificación, hiperonimia, definición	clavija	...se colocan las <i>clavijas</i> que permiten apretar o aflojar las cuerdas.	Las clavijas funcionan como un tornillo. Sirven para mejorar el sonido de la guitarra.
AD: amplificación, explicitación LF: simplificación, omisión, hiperonimia	zuncho	Se está incrustando el <i>zuncho</i> , un aro de unos 3 cm de grosor, con motivos geométricos en forma de corona circular, que rodea la boca de la guitarra.	aro que rodea el hueco de la guitarra

AD: amplificación, explicitación LF: simplificación, omisión, hiperonimia	costillas	El fondo contiene las <i>costillas</i> , tres listones de madera posicionados en el interior de la guitarra que refuerzan la estructura del cuerpo de la guitarra, dotando a la parte posterior de robustez.	En el fondo hay tres varitas de madera. Con las varitas, la guitarra es más robusta.
---	-----------	--	--

Tabla 7. Vitrina *El arte del Lutier*. Técnicas de traducción en AD y LF.

La tabla muestra una diferencia relevante entre las estrategias utilizadas en ambos procesos de traducción. Por lo general, en relación con la LF, las técnicas prioritarias son la simplificación, la hiperonimia y la omisión. Por lo contrario, en la AD aparecen con más frecuencia la amplificación y la explicitación.

## 7. Conclusiones

En este estudio hemos analizado las estrategias de traducción más comunes adoptadas en la elaboración de la AD y la LF de algunos objetos museísticos. Hemos demostrado que dichas técnicas varían en relación con el género de expositivo y el tipo de traducción accesible demandada. En este sentido, se activan determinados procesos de traducción de acuerdo con los diferentes grados de especialidad y abstracción y, por tanto, dificultad terminológica que presente cada uno de los ejemplos analizados. No solamente los expositivos en tanto que TO, sino también los textos meta están enfocados hacia un público la mayoría de las veces no experto. Los usuarios legos, que a su vez son los receptores de los recursos accesibles, determinan la variedad lingüística del texto objeto de traducción: la AD y el texto en LF. En ambas modalidades de traducción, se observa la adaptación del grado de abstracción y dificultad terminológica al receptor del TM, sobre todo en el expositivo que presenta una mayor complejidad sintáctica, semántica y terminológica: la Vitrina del Lutier.

En el caso de la LF, se simplificaron tanto las estructuras oracionales como la complejidad terminológica, activándose sobre todo las estrategias de

simplificación, hiperonimia y omisión. En la AD se aplicaron principalmente la amplificación y explicitación mediante perifrasis para explicar un término que carece de transparencia para el destinatario. Los casos de hipertraducción, con fuerte incremento de los detalles, se justifican con la necesidad de satisfacer las preferencias y expectativas de los usuarios ciegos, que piden una mayor información narrativa y descriptiva de las imágenes.

Sin embargo, somos conscientes de que definir las necesidades de los usuarios con discapacidad sensorial o cognitiva es bastante complicado, puesto que son grupos extremadamente heterogéneos, tratándose de colectivos con diferentes tipos de discapacidad, edad, nivel cultural e intereses, como hemos tenido ocasión de observar a lo largo de este estudio. Además, se ha podido demostrar que en el caso de estas modalidades de traducción accesible intralingüística (AD y LF), dependiendo del grado de dificultad terminológica del texto, los traductores se enfrentan a una ardua labor de búsqueda de documentación que a menudo puede conllevar una dedicación excesiva en cuanto al tiempo invertido (Schum 2017). En todo caso, los estudios de recepción (Braun 2008; Jiménez et al. 2010; Soler 2012) representan el único y verdadero control de calidad, pues, la verdadera accesibilidad consiste en ponerse en el lugar del otro, diseñar y adaptar pensando en todas las personas. Solo poniéndose en la piel de cada uno de los colectivos con algún tipo de discapacidad se conseguirá diseñar un plan de accesibilidad integral que incluya unos indicadores de calidad basados en el análisis de las estrategias de traducción y los ítems más recurrentes (estructura gramatical de las oraciones, subjetividad u objetividad, presencia o ausencia de juicios de valor, etc.). Asimismo, hacemos hincapié en la necesidad de futuros estudios de recepción que midan la eficacia de los recursos accesibles y el grado de satisfacción del receptor, permitiéndonos avanzar en el campo de la accesibilidad museística.



## Referencias bibliográficas

- AENOR. (2005) *Norma UNE: 153020. Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías*. Madrid: AENOR.
- ARAGALL I CLAVÉ, Francesc; Inma Bonet; Antonio Espinosa Ruiz & Carmina Bonmartí Lledó. (2013) “Conceptos básicos sobre discapacidad, diversidad humana y diseño para todos aplicados a la museología.” En: Espinosa Ruiz, Antonio & Carmina Bonmartí (eds.) 2013. *Manual de accesibilidad e inclusión en museos y lugares del patrimonio cultural y natural*. Gijón: Ediciones Trea, pp. 25-39.
- BRAUN, Sabine. (2008) “Audiodescription research: state of the art and beyond”. *Translation Studies in the New Millenium*, 6, pp. 14-30.
- BARNES, Colin & Geof Mercer. (2010) *Exploring Disability*. Cambridge: Polity Press.
- BOE. (1987) *Real Decreto 620/1987, de 10 de abril, por el que se aprueba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos*. Madrid: Boletín Oficial del Estado, 114, de 13 de mayo de 1987.
- BREDEL, Ursula & Christiane Maaß. (2016) *Leichte Sprache. Theoretische Grundlagen. Orientierung für die Praxis*. Berlin: Dudenverlag.
- CREACCESSIBLE S. L. (2012) *Directrices para Materiales de Lectura Fácil*. Madrid: Creacesible S. L.
- CARLUCCI, Laura. (2018) “Prácticas cooperativas de escritura en el diseño de recursos museísticos accesibles.” En: Arroyo González, Rosario; Mariano G. Fernández Almenara; Christina Holgado-Saez & Teresa Lara Moreno (eds.) 2018. *Investigación en la escritura: tecnología, afectividad y competencia académico-cultural*. Barcelona: Editorial Octaedro, pp. 159-166.
- CARPI, Elena. (2015) “El español de la pintura y los recursos lexicográficos y terminológicos: cómo traducir al español *tempera* y *guazzo*.” *Cuadernos AISPI* 6, pp. 111-126.
- CIAPUSCIO, Guiomar & Inés Kuguel. (2002) “Hacia una tipología del discurso especializado: aspectos teóricos y aplicados.” En: García Palacios, Joaquín & María Teresa Fuentes Morán (eds.) 2002. *Texto, terminología y traducción*. Salamanca: Ediciones Galmar, pp. 37-74.
- COLL, César; Elena Martín; Teresa Mauri; Mariana Miras; Javier Ornuvia; Isabel Solé & Antoni Zabala. (2007) *El constructivismo en el aula*. Barcelona: Graó.

- DÍAZ CINTAS, Jorge. (2010) “La accesibilidad a los medios de comunicación audiovisual a través del subtítulado y de la audiodescripción.” En: González, Luis & Pollux Hernández (eds.) 2010. *El español, lengua de traducción para la cooperación y el diálogo*. Madrid: Instituto Cervantes, pp.157-180.
- FLÓREZ CRESPO, María del Mar. (2006) “La museología crítica y los estudios de público en los museos de arte contemporáneo: caso del museo de arte contemporáneo de Castilla y León, MUSAC.” *De Arte* 5, pp. 231-243.
- FLUCK, Hans-Rüdiger. (1996 [1976]) *Fachsprachen: Einführung und Bibliographie*. (UTB 483) 5., überarb. u. erw. Aufl. Tübingen: Francke.
- FREYHOFF, Geert et al. (1998) *El camino más fácil: directrices europeas para generar información de fácil lectura*. Bruselas: ILSMH European Association.
- GARCÍA MUÑOZ, Óscar. (2012) *Lectura fácil: métodos de redacción y evaluación*. Madrid: Real Patronato sobre Discapacidad.
- GARCÍA MUÑOZ, Óscar. (2014) *Lectura Fácil*. Colección Guías prácticas de orientaciones para la inclusión educativa. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Versión electrónica: <<https://dilofacil.files.wordpress.com/2015/06/libro-final.pdf>>
- GIANSANTE, Lou. (2015) *Writing verbal description audio tours*. Versión electrónica: <<http://www.lougiansante.org/p/writing-verbal-description-audio-tours.html>>
- GONZÁLEZ VILLAJOS, Santiago. (2010) *Análisis crítico de contenidos en el Museo Memoria de Andalucía - Centro Cultural CajaGRANADA*. Granada: Universidad.
- HEIDRICH, Franziska. (2016) *Kommunikationsoptimierung im Fachübersetzungsprozess*. Berlin: Frank & Timme
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca. (2011) “Museos, multiculturalidad e inclusión social.” En: *II Seminario de Investigación en Museología de los Países de Lengua Portuguesa y Española sobre El Pensamiento Museológico Contemporáneo*. Buenos Aires: ICOFOM, pp. 407-417.
- HERREZUELO CAMPOS, María Inmaculada. (2008) “Estudio de la explicitación en dos publicaciones periódicas gratuitas bilingües (Ronda Iberia y Sur in English1). Análisis de casos.” *TRANS* 12, pp. 169-188.
- HUCKIN, Thomas N. & Leslie A. Olsen. (1991) *Technical Writing and Profesional Communication for Nonnative Speakers of English*. New York: McGraw-Hill.
- HURTADO ALBIR, Amparo. (2001) *Traducción y Traductología: Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.

- INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. (2017) *Consejo Internacional de Museos. (ICOM) Estatutos*: Versión electrónica: <[https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/2017\\_ICOM\\_Statutes\\_SP\\_01.pdf](https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/2017_ICOM_Statutes_SP_01.pdf)>
- JAKOBSON, Roman. (1959) "On linguistic aspects of translation." En: Reuben A. Brower (ed.) *On translation*. Cambridge: Harvard University Press, pp. 232-239.
- JIMÉNEZ, Catalina; Ana Rodríguez & Claudia Seibel (eds.). (2010) *Un Corpus de Cine. Fundamentos teóricos y aplicados de la audiodescripción*. Granada: Ediciones Tragacanto.
- KIRALY, Don. (2000) *A Social Constructivist Approach to Translator Education; Empowerment from Theory to Practice*. Manchester & Northampton: St. Jerome Publishing.
- LORENTE LORENTE, Jesús Pedro & David Almazán Tomás. (2003) *Museologia crítica y arte contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- MAAß, Christiane. (2018) "Übersetzen in Leichte Sprache." En: Maaß, Christiane & Isabel Rink (eds.) 2018. *Handbuch Barrierefreie Kommunikation*. Berlin: Frank & Timme, pp. 273-302. Versión electrónica: <[https://www.uni-hildesheim.de/media/fb3/uebersetzungswissenschaft/Leichte\\_Sprache\\_Seite/Leichte\\_Sprache\\_Allgemein/978-3-7329-0407-5\\_Maass\\_UEbersetzen\\_in\\_Leichte\\_Sprache.pdf](https://www.uni-hildesheim.de/media/fb3/uebersetzungswissenschaft/Leichte_Sprache_Seite/Leichte_Sprache_Allgemein/978-3-7329-0407-5_Maass_UEbersetzen_in_Leichte_Sprache.pdf)>
- MAAß, Christiane & Isabel Rink. (2018) "Das nennt Ihr Arzt: Rigor. Medizinische Fachtexte in Leichter Sprache im Lichte des Ansatzes der Situated Translation." En: Jekat, Susanne; Martin Kappus & Klaus Schubert (eds.) 2018. *Barrieren abbauen, Sprache gestalten*. Winterthur: ZHAW Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften (Working Papers in Applied Linguistics 14), pp. 4-38.
- MAAß, Christiane; Isabel Rink & Christiane Zehrer. (2014) "Leichte Sprache in der Sprach- und Übersetzungswissenschaft." En: Jekat, Susanne; Heike Jüngst; Klaus Schubert & Claudia Villiger (eds.) 2014. *Sprache barrierefrei gestalten: Perspektiven aus der Angewandten Linguistik*. Berlin: Frank & Timme. Versión electrónica: <[https://www.uni-hildesheim.de/media/fb3/uebersetzungswissenschaft/Leichte\\_Sprache\\_Seite/Publikationen/Leichte\\_Sprache\\_in\\_der\\_Sprach-\\_und\\_%C3%9Cbersetzungswissenschaft.pdf](https://www.uni-hildesheim.de/media/fb3/uebersetzungswissenschaft/Leichte_Sprache_Seite/Publikationen/Leichte_Sprache_in_der_Sprach-_und_%C3%9Cbersetzungswissenschaft.pdf)>
- NEVES, Joséia. (2012) "A multi-sensory approaches to (audio) describing visual art." *Multidisciplinarity in Audiovisual Translation. MonTI 4*, pp. 277-293.

- NETZWERK LEICHTE SPRACHE. (2013) *Die Regeln für Leichte Sprache*. Versión electrónica: <[https://www.leichte-sprache.org/wp-content/uploads/2017/11/Regeln\\_Leichte\\_Sprache.pdf](https://www.leichte-sprache.org/wp-content/uploads/2017/11/Regeln_Leichte_Sprache.pdf)>
- RODRÍGUEZ-TAPIA, Sergio. (2016) “Los textos especializados, semiespecializados y divulgativos: Una propuesta de análisis cualitativo y de clasificación cuantitativa.” *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 25, pp. 987-1006.
- ROELCKE, Thorsten. (1999) *Fachsprachen*. (Grundlagen der Germanistik 37) 3. Aufl. 2010. Berlin: Schmidt.
- SALZHAUER AXEL, Elisabeth et al. (2003) “AEB’s Guidelines for Verbal Description.” En: Salzhauer, Elisabeth & Nina Sobol (eds.) 2003. *Art beyond sight: a resource guide to art, creativity, and visual impairment*. Nueva York: AFB Press, pp. 229-237.
- SCHUM, Swenja. (2017) “Barrierefreiheit als Herausforderung in der Fachtextübersetzung.” En: Heidrich, Franziska (ed.) 2107. *Fachkommunikation – die wissenschaftliche Sicht*. Themenheft trans-kom 10:3, pp. 349-363. <[http://www.trans-kom.eu/bd10nr03/trans-kom\\_10\\_03\\_05\\_Schum\\_Barrierefrei.20171221.pdf](http://www.trans-kom.eu/bd10nr03/trans-kom_10_03_05_Schum_Barrierefrei.20171221.pdf)>
- SIEVER, Holger. (2010) *Übersetzen und Interpretation. Die Herausbildung der Übersetzungswissenschaft als eigenständige wissenschaftliche Disziplin im deutschen Sprachraum von 1960 bis 2000*. Frankfurt am Main: Lang.
- SNYDER, Joel. (2003) “Verbal description: The visual made verbal.” En: Salzhauer, Elisabeth & Nina Sobol (eds.) 2003. *Art beyond sight: a resource guide to art, creativity, and visual impairment*. Nueva York: AFB Press, pp. 190-198.
- SNYDER, Joel. (2010) *Audio description guidelines and best practices*. American Council of the Blind’s Audio Description Project. Versión electrónica: <http://www.acb.org/adp/docs/AD-ACB-ADP%20Guidelines%203.1.doc>
- SOLER GALLEGO, Silvia. (2012) *Traducción y accesibilidad en el museo del siglo XXI*. Granada: Ediciones Tragacanto.
- STOLZE, Rade Gundis. (1999) *Die Fachübersetzung. Eine Einführung*. Tübingen: Narr.
- WIDDOWSON, Henry G. (1979) *Explorations in Applied Linguistics*. Oxford: Oxford University Press.

## BIONOTAS / BIONOTES

LAURA CARLUCCI es profesora de Traducción en Ciencia y Tecnología y Traducción en Ciencias Sociales y Jurídicas español-italiano en la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada. Imparte docencia en el Máster Universitario de Traducción Profesional en la Especialidad: Traducción Audiovisual y Accesibilidad. Entre sus líneas de investigación destacan la traducción audiovisual accesible, la traducción literaria, la didáctica de la traducción y la lexicografía ítalo-española. Ha participado en varios proyectos de investigación nacionales e internacionales relacionados con la accesibilidad. Es miembro del grupo TRACCE (Traducción y Accesibilidad). Desde 2006 es miembro del Consejo de Redacción de la revista *Sendebär*.

LAURA CARLUCCI is a Senior Lecturer in Italian Specialized Translation at the Department of Translation and Interpreting, and she teaches Audiovisual Translation and Accessibility in the Master of Professional Translation. Her research interests include accessible translation, literary and specialized translation, translation didactics and lexicology. She has participated in several national and international research projects related to accessibility. She is a member of the TRACCE (Translation and Accessibility) research team. Since 2006, she is a member of the Editorial Board of the journal *Sendebär*.

CLAUDIA SEIBEL es profesora titular de la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada. Entre sus líneas de investigación se encuentran la traducción audiovisual accesible, la didáctica de la traducción general y científico-técnica, así como la terminología aplicada a la traducción. Es miembro del grupo de investigación TRACCE (Traducción y Accesibilidad). Participa en el proyecto de investigación OPERA (Acceso al ocio y la cultura. Plataforma de difusión y evaluación de recursos audiovisuales accesibles).

CLAUDIA SEIBEL is senior lecturer at the Department of Translation and Interpreting of the University of Granada and member of the research and development team TRACCE (Translation and Accessibility), which aims to promote accessibility to culture for all. Her main research interests lie in the

field of accessible translation, especially in easy reading and audio-description, and specialized translation. She is researcher of the OPERA project (Access to leisure and culture. Dissemination and assessment of audio visual accessible resources).

Recibido / Received: 28/06/2019  
Aceptado / Accepted: 11/09/2019

Para enlazar con este artículo / To link to this article:  
<https://doi.org/10.6035/MonTI.2020.12.10>

Para citar este artículo / To cite this article:

Arias-Badia, Blanca & Anna Fernández-Torné. (2020) "El experto en lenguaje fácil de comprender: un nuevo perfil educativo y profesional en el ámbito de la lengua española." En: Richart-Marsset, Mabel & Francesca Calamita (eds.) 2020. *Traducción y Accesibilidad en los medios de comunicación: de la teoría a la práctica / Translation and Media Accessibility: from Theory to Practice*. *MonTI* 12, pp. 295-312.

## EL EXPERTO EN LENGUAJE FÁCIL DE COMPRENDER: UN NUEVO PERFIL EDUCATIVO Y PROFESIONAL EN EL ÁMBITO DE LA LENGUA ESPAÑOLA<sup>1</sup>

BLANCA ARIAS-BADIA

blanca.arias@uab.cat  
Universitat Autònoma de Barcelona

ANNA FERNÁNDEZ-TORNÉ

anna.torne@gmail.com  
Universitat Autònoma de Barcelona

### Resumen

Las salidas profesionales de los estudiantes formados en lenguas se diversifican cada vez más en el mundo globalizado. Este artículo presenta los resultados de un cuestionario centrado en un perfil profesional emergente en el ámbito de la lengua española: el experto en la creación, revisión y adaptación de contenidos fáciles de comprender. Dicho perfil es el principal foco de interés del proyecto de innovación docente EASIT (Formación en Acceso Fácil para la Inclusión Social), el cual pretende describir este

---

1. Esta investigación forma parte del proyecto EASIT financiado por el programa Erasmus+ Strategic Partnerships for Higher Education (2018-1-ES01-KA203-05275) de la Comisión Europea. El apoyo de la Comisión Europea en esta publicación no constituye un apoyo de su contenido, el cual refleja únicamente la perspectiva de las autoras, y no puede responsabilizarse a la Comisión del uso que se dé a la información aquí recogida. Las autoras son miembros del grupo consolidado TransMedia Catalonia (2017SGR113). La participación de Blanca Arias-Badia en esta investigación ha recibido el apoyo de la Agencia Estatal de Investigación, en el marco del programa de ayudas posdoctorales Juan de la Cierva-Formación (FJCI-2017-32064).



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional.

nuevo perfil para dotarlo de visibilidad y proponer para él un programa docente y materiales de formación específicos, hasta ahora escasos para quien quiera seguir esta vía de especialización.

**Palabras clave:** Lenguaje fácil de comprender; Lenguaje de lectura fácil; Lenguaje llano; EASIT; Accesibilidad.

### Abstract

“The expert in easy-to-understand language: A new educational and professional profile in the field of the Spanish language”

The professional opportunities of students trained in languages are increasingly diversified in the globalized world. This article presents the results of a questionnaire focused on an emerging professional profile in the field of the Spanish language: the expert in the creation, revision and adaptation of easy-to-understand content. This profile is the main focus of interest of the teaching innovation project EASIT (Easy Access for Social Inclusion Training), which aims to describe this new profile to make it more visible and to propose a specific teaching program and training materials for it—until now, there is a poor academic offer for those who want to follow this path of specialization.

**Keywords:** Easy-to-understand language; Easy-to-read language; Plain language; EASIT; Accessibility.

## 1. Introducción

En 2006 se aprobó la Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad de las Naciones Unidas (ONU), con el propósito de “promover, proteger y asegurar el goce pleno y en condiciones de igualdad de todos los derechos humanos y libertades fundamentales por todas las personas con discapacidad” (Artículo 1), incluidas las personas con discapacidades a largo plazo bien físicas, sensoriales, mentales o intelectuales. La aprobación de la Convención de la ONU dio lugar a la ampliación del marco normativo y legislativo en materia de accesibilidad, y a la consecuente regulación de las condiciones de accesibilidad y establecimiento de sanciones en caso de incumplimiento.

Para que las personas con discapacidad puedan ejercer plenamente sus derechos y participar en igualdad de condiciones en cualquier ámbito de la



vida, es necesario tener presente o bien el diseño universal o bien la introducción de adaptaciones que se ajusten a las necesidades específicas de cada grupo. De este modo, se garantiza el acceso no solo al transporte y a los espacios en general, sino también a los productos, a los dispositivos, a la educación, a las comunicaciones y a la información, incluidos los medios de comunicación y las tecnologías de la información, así como a cualquier otro servicio en general.

Con este claro objetivo de acceso a la información nacieron la lectura fácil (LF) y el lenguaje llano (LL) como servicios de accesibilidad, y en particular, en el caso de la LF, de accesibilidad cognitiva destinado en primera instancia a personas con discapacidades intelectuales. No obstante, con el paso del tiempo se ha ampliado el abanico de destinatarios ideales de dichos servicios, puesto que se ha demostrado que también pueden beneficiarse de ellos en especial las personas mayores y las personas con poco dominio del idioma, entre otras.

Ya sea por una mayor concienciación o por imperativo legal, muchas son ya las organizaciones europeas que a nivel nacional o regional se dedican a ofrecer servicios de accesibilidad cognitiva, como, por ejemplo, Dyslexiförbundet (Suecia), Zavod RISA (Eslovenia), Associació Lectura Fàcil (Cataluña), Inclusion Europe (Bélgica), Plena Inclusión (España), Atempo (Austria), Me Itse ry (Finlandia), Nous Aussi y UNAPEI (Francia), Büro für Leichte Sprache de Lebenshilfe Bremen (Alemania), etc. Sin embargo, se prevé que el número de profesionales necesarios capaces de desempeñar las labores de creación o adaptación de contenidos a lenguaje fácil de comprender sea cada vez mayor.

En este contexto heterogéneo y apremiante urge establecer un marco común sobre la práctica actual y la futura formación de profesionales en lenguaje fácil de comprender. Aquí es donde cabe enmarcar el proyecto europeo de innovación docente EASIT (Easy Access for Social Inclusion Training, Formación en Acceso Fácil para la Inclusión Social)<sup>2</sup>, el cual pretende no solo describir este nuevo perfil para dotarlo de visibilidad, sino especialmente proponer para él un programa docente y materiales de formación específicos para quien quiera seguir esta vía de especialización.

---

2. <http://pagines.uab.cat/easit/es> [21.05.2019].

Así, este artículo define en primer lugar el concepto de lenguaje fácil de comprender y expone sucintamente su alcance en el ámbito hispanohablante. Seguidamente, presenta la metodología aplicada para la recopilación de datos sobre la práctica y la formación actuales en lenguaje fácil de comprender en el marco del proyecto de innovación docente EASIT, basada en un cuestionario cuyos resultados se exponen en el apartado 4. Finalmente, el apartado 5 se plantea, a modo de reflexión final, la necesidad de poner, en adelante, el foco de esta forma de accesibilidad en los medios audiovisuales.

## 2. El lenguaje fácil de comprender en lengua española

Para los propósitos del proyecto EASIT, el lenguaje fácil de comprender se define como aquel que contribuye a hacer el contenido o la información accesibles al máximo número de personas posible. Este concepto bebe de los principios del LL, también llamado *lenguaje sencillo* o *lenguaje claro*, y del lenguaje de LF. El LL halla su origen en los movimientos Plain English y Plain Language que tuvieron lugar en los años setenta, cuyo objetivo era denunciar y combatir la dificultad con la que se encontraban los ciudadanos a la hora de acceder a textos de los ámbitos de la jurisprudencia, la administración y la legislación (Bailey 1990). Tal como lo define Badía (2011a), el LL busca “la claridad, la precisión, la concisión” y se trata de una modalidad de lenguaje que cobra importancia en el contexto español a partir de los años ochenta (Badía 2011b). Se ha incidido repetidamente en el hecho de que no se trata de un lenguaje simplificado, sino que exige un esfuerzo. Los expertos han querido distinguirlo del lenguaje de LF, aunque ambos tipos de lenguaje comparten el objetivo de facilitar el acceso a los contenidos.

La IFLA (2012: 5) propone dos definiciones sucintas para la LF, así como un resumen de sus objetivos:

Una significa adaptación lingüística de un texto que facilita más la lectura que un texto medio, pero que no facilita la comprensión; la otra definición es adaptación que hace más fácil tanto la lectura como la comprensión.

El objetivo de las publicaciones de lectura fácil es presentar textos claros y fáciles de comprender apropiados para diferentes grupos de edad. Para alcanzar tales productos, el escritor/editor debe tener en cuenta el contenido, el lenguaje, las ilustraciones y la maquetación.

Así, la LF no solo comparte el objetivo de claridad con el LL, sino que incide en aspectos de diseño más allá de la redacción, tal como se preveía desde los inicios del movimiento LL (Mazur 2000: 27). Ambos tipos de lenguaje son, por tanto, de interés para nuestro proyecto de investigación.

A modo de guía para los profesionales, desde el año 2018, en español contamos con la primera norma técnica sobre Lectura Fácil, UNE 153101:2018 EX, la cual “detalla las pautas y recomendaciones tanto para la redacción del texto como para el diseño de un documento” (Delgado & Rodríguez Rubio 2018). De acuerdo con el informe elaborado por Carretero et al. (2017: 17-21) sobre buenas prácticas en lenguaje claro, entre los países de habla hispana donde más se ha trabajado esta cuestión destacan Argentina, Chile, Colombia, España y México. En la mayoría de los casos, las buenas prácticas han pasado por la organización de seminarios de formación y proyectos orientados a mejorar la comunicación entre la administración pública y los ciudadanos. En el caso de España, destaca asimismo la organización social Instituto Lectura Fácil<sup>3</sup>, cuyas funciones, a través de dos estructuras jurídicas diferenciadas, una asociación y una cooperativa de segundo grado integrada por dieciocho entidades, van desde validar y crear documentación escrita en lenguaje de LF hasta incidir en la esfera política, en la investigación y en la sensibilización de los ciudadanos.

Cabe destacar, asimismo, la labor que llevan a cabo distintas asociaciones que pertenecen a la red internacional Easy To Read y trabajan en distintas comunidades autónomas. Por ejemplo, la Associació de Lectura Fàcil, en Cataluña, ofrece un catálogo de obras literarias escritas en lenguaje fácil de comprender que permite filtrar los resultados por lengua, incluida la española<sup>4</sup>. Distintos países hispanohablantes han elaborado igualmente manuales de redacción que facilitan el trabajo de los profesionales más allá de las pautas disponibles —uno de los pioneros en proponer obras de este tipo fue México con su *Manual de Lenguaje Claro* (2007)<sup>5</sup>—. En algunas ciudades, como Madrid, los ayuntamientos han impulsado medidas para favorecer la

---

3. <<http://www.institutolecturafacil.org>> [28.06.2019]

4. <<http://www.lecturafacil.net/search/>> [28.06.2019]. En el momento de redacción de este artículo, el catálogo cuenta con 136 obras adaptadas a LF en español.

5. Badía (2011b) proporciona un listado de recursos útiles en este sentido.

supresión de barreras cognitivas en los procesos de comunicación entre la Administración y los ciudadanos (Montolío & Tascón 2017).

Otra prueba reciente de que el lenguaje fácil de comprender cobra relevancia en el ámbito de la lengua española fue la celebración en 2017 de un seminario titulado “Lenguaje claro: reto de la sociedad del siglo XXI”, en el que periodistas y escritores de renombre debatieron exclusivamente sobre en qué consiste comunicarse de manera accesible y cuáles eran los principales desafíos para el futuro cercano. Una de las conclusiones destacadas del encuentro fue la necesidad de “profesionalizar el proceso [comunicativo] con la participación de personas especializadas que conozcan las técnicas y pautas” (Fundación San Millán de la Cogolla y Fundéu BBVA 2017: 1).

Sin embargo, hasta donde hemos sido capaces de ver, los programas de formación reglada en lengua española no incluyen contenidos específicos sobre este tema. Asimismo, hay posgrados completos sobre accesibilidad y diseño universal que no abordan este tema. Quien quiere formarse en este sentido cuenta, a lo sumo, con un apartado que introduce a los fundamentos del lenguaje de LF dentro de un módulo más general sobre accesibilidad —así ocurre, por ejemplo, en el caso del programa llamado Experto en Accesibilidad (Instituto Superior de Estudios Lingüísticos y Traducción)—.

Así, pues, de momento y como comprobaremos en los siguientes apartados de este artículo, la especialización y profesionalización esperables de los expertos actuales en la elaboración o adaptación de contenidos fáciles de comprender pasa por la participación en talleres y seminarios que, en aproximadamente la mitad de los casos, son de menos de 30 horas de duración. Por lo general, estos talleres son impulsados por asociaciones como las que hemos mencionado arriba y consisten en cursos breves en los que se practican las técnicas de redacción, sobre todo, en lenguaje de LF. Cabe añadir que, de hecho, la formación que ofrecen estas organizaciones también va más allá de los aspectos de redacción o maquetación que nos ocupan en nuestro proyecto y puede dirigirse a personas interesadas en dinamizar, por ejemplo, un club de lectura de textos fáciles de comprender.

### 3. Metodología

En este artículo se presentan los resultados de un cuestionario elaborado y distribuido en el marco del proyecto de innovación docente EASIT. Como se ha apuntado en la Introducción, se trata de un proyecto pionero en la elaboración de materiales formativos para un perfil profesional emergente en el ámbito de las lenguas de Europa: el experto en la creación, revisión y adaptación de contenidos fáciles de comprender. A lo largo del proyecto se prevén distintas actividades de investigación —entre las cuales, cuestionarios, grupos de discusión o entrevistas— que aporten información relevante para la elaboración de dichos materiales formativos. El cuestionario que aquí nos ocupa era la primera de ellas.

El objetivo del cuestionario era recabar datos actualizados sobre prácticas y formación actuales en torno al lenguaje fácil de comprender. Los informantes eran personas consideradas expertas en el ámbito. Se diseñó un primer borrador de cuestionario que fue evaluado por todas las entidades participantes en el proyecto y a partir del cual se hicieron pruebas piloto. El cuestionario final<sup>6</sup> contó con cincuenta y cuatro preguntas, organizadas en cuatro grandes bloques, a saber: a) perfil demográfico, b) estudios y experiencia previa, c) actividad actual, y d) competencias y habilidades. Las preguntas planteadas respondían al estado de la cuestión de acuerdo con la bibliografía especializada consultada. En la mayoría de casos, los participantes tenían la opción de elegir más de una respuesta. Al final de cada apartado, se puso a disposición de los participantes una casilla para aclaraciones u otros comentarios.

La redacción de las preguntas se llevó a cabo en inglés; a continuación, el cuestionario se tradujo a todas las lenguas del proyecto siguiendo los principios del lenguaje fácil de entender. La herramienta empleada para el diseño y distribución del cuestionario fue Web Survey Creator. Los participantes necesitaron 20 minutos aproximadamente para responder las preguntas, y no obtuvieron ninguna compensación por su participación. Los canales de difusión del cuestionario fueron las redes sociales del proyecto y de sus investigadores, así como el contacto directo con expertos reconocidos del ámbito. Se compartió con la Asociación de Lectura Fácil, entidad que tiene potestad

---

6. <<https://ddd.uab.cat/record/203967>> [21.05.2019].

en España para certificar el material publicado como acorde a los principios de la LF. En total, el proyecto obtuvo 128 respuestas, 26 de las cuales fueron de expertos que trabajan con la lengua española. Si bien abordamos este estudio desde un punto de vista esencialmente cualitativo, cabe señalar que la cantidad de participantes para el español fue la segunda más amplia, después del alemán (28) y seguida de cerca por el sueco (25). Este dato preliminar de participación nos indica que tratar este tema es especialmente importante en el contexto de la formación en español, ya que nos demuestra que, efectivamente, existe un mercado laboral emergente para esta lengua.

La elaboración y distribución de los cuestionarios cumplió con los procedimientos de ética actuales tal como se describen en Orero et al. (2018). Asimismo, se obtuvieron permisos del comité ético de la Universitat Autònoma de Barcelona para llevar a cabo la investigación.

#### 4. Resultados

En este apartado presentamos los resultados del cuestionario aplicado a los expertos cuya lengua principal o única de trabajo es el español. En concreto, nos centramos en los perfiles educativos de los que a día de hoy son considerados expertos en lenguaje fácil de comprender en el ámbito de la lengua española (4.1), así como en sus prácticas actuales en el mundo profesional (4.2). Asimismo, explicamos qué habilidades y competencias se perciben como indispensables o deseables en estos nuevos profesionales, desde el punto de vista de los expertos (4.3). Finalmente, hacemos alusión a resultados obtenidos para otras lenguas que puedan arrojar luz sobre nuestro foco de interés (4.4).

##### *4.1. Perfiles educativos de los expertos en lenguaje fácil de comprender*

Todos los participantes tienen como lengua de trabajo su lengua materna, el español, excepto dos: uno señala el gallego como lengua materna y como segunda lengua de trabajo; otro, afirma trabajar también con la lengua inglesa. Las expertas son mayoritariamente mujeres (61,54 %), aunque cabe destacar la presencia de hombres entre los considerados expertos del ámbito, ya que en lenguas como el catalán el total de expertas participantes en el cuestionario son mujeres. La franja de edad más frecuente entre los encuestados son los

41-50 años (42,31 %), si bien 5 de ellos tienen entre 20 y 30 años, 5 tienen entre 31 y 40, y otros 5, entre 51 y 60 años. La mayoría de ellos cuentan con estudios de educación superior a nivel de grado (38,46 %), máster (38,46 %) o doctorado (3,85 %); 4 de los participantes han cursado estudios de formación profesional.

Las áreas de especialización de los expertos son variadas: el área más compartida es la enseñanza y el aprendizaje (23,08 %), seguida por áreas como las lenguas y la lingüística (19,23 %), la comunicación y el periodismo (19,23 %) o la traducción (15,38 %). En menor medida, los participantes dicen ser especialistas en los ámbitos del trabajo social y la pedagogía especial y de la psicología, entre otros. La mayoría (76,92 %) ha recibido asimismo formación específica sobre lenguaje fácil de comprender; en concreto, la formación mayoritaria ha sido en lenguaje de LF (85 %). Solo 2 de los participantes dicen haberse formado en LL, y 3, en ambas modalidades. Dicha formación se ha recibido a partir de sesiones internas en el lugar de trabajo (55 %), de talleres (50 %) y cursos de formación profesional (15 %). 5 de los encuestados afirman ser autodidactas y 4 dicen haber recibido otro tipo de formación, sin especificar. Aunque no todos responden la pregunta sobre la cantidad total de horas de formación, la dedicación de los informantes se distribuye tal como se indica en la Tabla 1.

Tabla 1. Horas de dedicación a la formación en lenguaje fácil de comprender de los expertos

Menos de 10 horas	10 %
Entre 10 y 30 horas	35 %
Entre 30 y 60 horas	30 %
Más de 60 horas	25 %

Su formación en lenguaje fácil de comprender se ha centrado en contenidos impresos (95 %), aunque 8 de los participantes dicen haberse formado también sobre contenidos digitales. Un participante ha recibido formación sobre contenido de audio y otro sobre contenido audiovisual. 2 afirman haber recibido una formación más generalista, no focalizada en ningún tipo de contenido en concreto. En cuanto al ámbito de especialización dentro del lenguaje

fácil de comprender, la mayoría afirma haberse dedicado a ámbitos variados (65 %), si bien los dos focos de formación parecen haber sido la administración pública y la justicia —por ejemplo, el trabajo con documentos institucionales y administrativos, documentos públicos y jurídicos, declaraciones gubernamentales, contratos, etc.— (35 %) y los medios de comunicación y el periodismo —por ejemplo, noticias, comunicados de prensa, programas de televisión, guiones cinematográficos, contenido en línea, etc.— (también 35 %). Otros ámbitos de formación especificados por los participantes son la enseñanza (25 %) y la cultura y la literatura (20 %).

En consonancia con el resultado obtenido sobre su formación en LF o LL, las tareas o servicios a los que se han dedicado más esfuerzos durante su formación han sido también en torno a la LF. En concreto, el 75 % se ha formado en adaptación, edición o traducción de textos en LF; el 70 % afirma haberse formado en la validación y revisión de dichos textos; y el 55 %, en su creación. Solo un 20 % afirma haber recibido formación sobre el control de calidad de textos en LF. Todos los porcentajes, como indicamos, son muy inferiores en relación con las mismas tareas sobre LL.

El tipo de ejercicio que les resultó más útil durante su formación fueron las prácticas y el trabajo junto a expertos (80 %). También encuentran útiles los ejercicios de escritura (75 %) y revisión (12 %). Todos los que responden a la pregunta sobre la formación en pautas (20) afirman haberse formado siguiendo pautas o recomendaciones de creación. En el 50 % de los casos se trató de pautas específicas de una lengua, si bien 5 de los informantes dicen haber empleado pautas que no eran específicas de ninguna lengua y 3, ambos tipos de pautas.

La mayoría de los informantes (85 %) afirma que sigue mejorando sus destrezas trabajando de forma continua en este ámbito. Para su formación continua, sobre todo les resultan útiles el contacto con expertos (75 %), el trato con los usuarios (70 %), el análisis de material actual (50 %) y la participación en nuevas iniciativas de formación (50 %). Un 5 % dice investigar actualmente sobre el tema del lenguaje fácil de comprender. En la casilla de comentarios adicionales, uno de los encuestados subraya la importancia que tiene en este ámbito poner interés en la labor diaria.



#### 4.2. *Prácticas actuales en el mercado laboral*

Aunque el 70 % de los participantes en el cuestionario recibió un certificado por los estudios cursados que hemos descrito en el apartado anterior, solo uno de ellos indica que se le pidió tal certificado en su lugar de trabajo. Actualmente, estos expertos compaginan diversas tareas en su quehacer profesional: trabajan como formadores (46,15 %), traductores o adaptadores (42,31 %), validadores o asesores (30,77 %), productores, creadores o escritores (23,08 %), entre otros. Desempeñan su trabajo de forma remunerada en asociaciones sin ánimo de lucro (38,46 %), en entidades públicas (19,23 %), así como en universidades y centros de investigación (15,38 %), mayoritariamente. Se trata, en 8 casos, de trabajos a media jornada. Solo uno de ellos trabaja por cuenta propia. Igualmente, solo uno de los participantes afirma trabajar como voluntario para una asociación sin ánimo de lucro.

Se dedican en su mayoría al lenguaje de LF (95 %), solo en 3 casos en combinación con el LL; un resultado que queda acorde con su formación tal como la hemos descrito arriba —solo uno de los encuestados dice trabajar exclusivamente con el LL—. Más de la mitad (55 %) llevan entre cinco y once años en el sector, aunque el carácter emergente de estos profesionales es notorio: 7 de ellos llevan menos de 3 años dedicados al lenguaje fácil de comprender. Todos afirman trabajar con contenido impreso, lo cual de nuevo está en consonancia con su formación, y 8 indican dedicarse también a los contenidos digitales. Los ámbitos para los que crean, revisan o adaptan contenidos son por lo general variados (55 %), si bien los materiales didácticos (45 %) y la documentación jurídica y administrativa (35 %) parecen los contenidos a los que más se dedican.

Al igual que en el caso de la formación, la dedicación a las tareas vinculadas al lenguaje de LF es mayor que la relacionada con el LL: el 70 % de los encuestados valida y revisa textos de LF, el 65 % los adapta edita o traduce, el 45 % los crea o escribe y el 15 % se dedica al control de calidad de este tipo de textos. Es interesante saber que ninguno de ellos realiza estas tareas solo; la Tabla 2 muestra los resultados obtenidos de la pregunta formulada en este sentido.

Tabla 2. Frecuencia del trabajo en equipo de los expertos en lenguaje fácil de comprender

La mayoría de las veces trabajo solo	10 %
A veces solo y otras veces en equipo	30 %
La mayoría de veces trabajo en equipo	25 %
Trabajo siempre en equipo	35 %

Además del trabajo con colegas y de la consulta a expertos de fuera del lugar de trabajo, el input de los lectores de contenidos fáciles de comprender cobra gran relevancia en el trabajo de los encuestados: todos afirman estar en contacto con ellos para recibir retroalimentación sobre su producción. El 60 % dice que este contacto tiene lugar con cada encargo de trabajo, el 15 % afirma que se da a menudo, y el 10 %, a veces o pocas veces. La mayoría (70 %) incorpora a sus textos los comentarios que recibe de los usuarios.

Dos elementos más que los encuestados juzgan útiles son, por una parte, la consulta de otros textos en lenguaje fácil de comprender y, por otra, la familiaridad con las pautas disponibles en la actualidad. Así, en la casilla de comentarios, uno de los participantes añade: «Me inspiré en textos adaptados a lectura fácil de calidad contrastada (por autores de mi confianza». Otro, a su vez, explica: «Viendo otros contenidos cojo ideas de formatos que me gustan (para adaptar/crear mi propia información) y que no me gustan». En cuanto a las pautas, la mayoría (92,31 %) pone de manifiesto la necesidad de unas pautas compartidas para toda Europa. Por lo general, en su trabajo emplean pautas nacionales (56 %); el 60 % indica, sin embargo, que no utiliza pautas para un idioma concreto.

#### 4.3. Expectativas sobre el nuevo profesional

La mitad exacta de los participantes (13) han ejercido o ejercen como formadores de lenguaje fácil de comprender, algunos de ellos esporádicamente. Por este motivo, sus respuestas en cuanto a prioridades en la formación del nuevo experto son muy valiosas para el proyecto EASIT. Una de las preguntas del cuestionario pedía a los participantes que eligieran hasta tres aspectos que considerasen que debían cubrirse en el currículo de un nuevo experto.

Dos aspectos recibieron una importancia unánime: Por un lado, el 84,62 % de los encuestados hizo hincapié en el conocimiento de los destinatarios —los tipos de discapacidad, las necesidades de cada grupo, el proceso cognitivo y la percepción—. El 76,62 %, por otro lado, destacó la relevancia de conocer las recomendaciones y pautas para ejercer la profesión. Otras habilidades, en cambio, relacionadas con la aptitud lingüística o los conocimientos sobre accesibilidad obtuvieron menos del 30 % de votos. La Tabla 3 presenta las respuestas obtenidas en cuanto a los servicios sobre los que valdría la pena incidir en el currículo. De acuerdo con las prácticas actuales, se destaca la importancia de la formación en la validación de textos fáciles de comprender.

Tabla 3. Priorización de servicios en la formación del nuevo experto

Creación/escritura de contenido fácil de comprender	19,23 %
Adaptación/edición/traducción de textos fáciles de comprender (es decir, convertir el texto original en un texto fácil de comprender)	26,92 %
Validación/revisión de contenido fácil de comprender	30,77 %
Control de calidad de los textos finales	19,23 %
Otros	3,85 %

Al final del cuestionario, se invitó a los participantes a evaluar la importancia de los siguientes aspectos en relación con la creación de contenido fácil de comprender: (a) diseño y composición de la página, (b) uso fundamentado y consciente del vocabulario, (c) uso de una sintaxis y gramática simples que favorezcan la comprensión del texto, (d) organización clara de la información, (e) multimodalidad, es decir, el uso de diferentes canales para transmitir el significado como, por ejemplo, el uso de texto y vídeo o texto e imágenes. (d) fue el aspecto más valorado unánimemente (92,31 %), seguido de (c) (76,92 %). Cabe señalar, asimismo, que ninguno de los aspectos propuestos fue evaluado como «sin importancia».

Con respecto a cada uno de los aspectos anteriores, se pidió a los informantes concreción sobre los rasgos deseables de una producción de contenido fácil de comprender. A continuación, se resumen los resultados en este sentido:

- en cuanto al diseño de la página, más de la mitad (57 %) destaca la importancia de la distribución de la información en la página, como, por ejemplo, uso de márgenes y espaciado interlineal amplios, organización en párrafos, posicionamiento de las imágenes, etc.;
- en cuanto al vocabulario, la mitad exacta propone el empleo de voces sencillas y fáciles de comprender, y el 38,46 % hace hincapié en la importancia de definir las palabras nuevas o difíciles;
- en cuanto a la sintaxis, el 46,15 % propone usar una estructura simple que sea fácil de seguir y leer. Como segundo rasgo relevante, eligen el empleo de oraciones cortas que expresen una idea por frase;
- igualmente, el 46,15 % propone incluir glosarios para facilitar el acceso a la información. El 30,77 % sugiere ubicar la información más relevante al comienzo del documento;
- aunque no se había otorgado importancia a la multimodalidad en la pregunta sobre habilidades deseables en el futuro experto, una mitad de los encuestados propone como medidas en este respecto usar formatos distintos para transmitir la información y la otra mitad, facilitar la comprensión de las palabras acompañándolas de imágenes grandes.

#### *4.3. El caso del español en perspectiva: comparación con otras lenguas*

Por último, en nuestra presentación de resultados queremos poner en perspectiva la situación de los expertos que trabajan con la lengua española, cotejándola con algunos de los resultados obtenidos para las demás lenguas del estudio. Así, el primer aspecto que merece la pena destacar es la importancia que cobra entre los expertos en lengua española el input de los usuarios: todos afirman sacarle partido, mientras que en los resultados globales de las encuestas más de un 20 % de los participantes afirmaron pedir la opinión de los usuarios en contadas ocasiones —algunos de ellos, nunca—.

En línea con los resultados globales sobre 128 participantes, la mayoría de expertos denuncia la necesidad de unas pautas compartidas. Este dato es interesante en el sentido de que nos indica que el español no es la única lengua donde los expertos hacen notar la carencia de directrices. De hecho, los resultados globales apuntan a una situación tal vez privilegiada para el español en comparación con otras lenguas: en total, el 40 % dice emplear

pautas específicas para su lengua de trabajo. Este porcentaje asciende en un 10 % en el caso del español.

En cuanto a la comparación con lenguas en contacto con el español, como el catalán, es interesante ver que los focos de interés en la formación en lenguaje fácil de entender se distribuyen de forma variada entre los expertos que trabajan con el español (van desde textos del ámbito de la administración pública hasta textos periodísticos). En el caso del catalán, en cambio, el foco recae esencialmente en el ámbito cultural y literario (guías de museos, libretos de ópera, novelas, etc.). Los focos de interés descritos tienen un reflejo patente en la práctica profesional en español, por lo que se confirma la necesidad de formación en todos estos ámbitos.

## **5. A modo de conclusión: hora de poner el foco en los contenidos audiovisuales**

Nos encontramos en un momento contradictorio, en el que la legislación regula el derecho de todos los ciudadanos a la información y, sin embargo, gran parte de la información que consumimos no es accesible. Los resultados del cuestionario no dejan lugar a dudas sobre la naturaleza emergente de un nuevo perfil profesional en el ámbito de las lenguas, y en concreto en el de la lengua española, capaz de generar y adaptar contenido a un lenguaje fácil de entender que esté al alcance del mayor número de personas posibles.

Hoy, cuando gran parte del flujo informativo nos llega por medios audiovisuales, nos encontramos con que los expertos en lenguaje fácil de comprender no solo no han recibido formación en este ámbito concreto, y apenas se dedican a él, sino que, entre las habilidades esperables en el nuevo experto, no se otorga apenas importancia a la multimodalidad. Precisamente, el proyecto EASIT busca llenar este vacío. Conocer, a través de los resultados del cuestionario elaborado, los tipos de ejercicios que han sido más útiles en el proceso de formación de los expertos actuales nos brinda una información muy enriquecedora para la creación de unos materiales didácticos verdaderamente útiles para el nuevo experto en accesibilidad capaz de responder a los desafíos de comunicación del mundo actual.

## Referencias bibliográficas

- BADÍA, Javier. (2011a) “Sobre el lenguaje llano.” Versión electrónica: <<http://lenguajeadministrativo.com/sobre-el-lenguaje-llano/>>
- BADÍA, Javier. (2011b) “Sobre el lenguaje claro.” Versión electrónica: <<http://lenguajeadministrativo.com/sobre-el-lenguaje-llano/>>
- BAILEY, Edward P. (1990) *The Plain English Approach to Business Writing*. Oxford: Oxford University Press.
- CARRETERO, Cristina; Jorge Pérez; Luis Lanne-Lenne & Gema de los Reyes. (2017) *Lenguaje Claro. Comprender y hacernos entender. Guía breve*. Madrid: Instituto de Lectura Fácil y Red Clarity.
- DELGADO, Clara Isabel & Mónica Rodríguez Rubio. (2018) “Primera norma técnica sobre Lectura Fácil.” *La revista de la normalización española* 4. Versión electrónica: <<https://revista.une.org/4/primera-norma-tecnica-sobre-lectura-facil.html>>
- FUNDACIÓN SAN MILLÁN DE LA COGOLLA Y FUNDÉU BBVA. (2017) “XII Seminario Internacional de Lengua y Periodismo Lenguaje claro, un reto de la sociedad del siglo XXI. Conclusiones.” Versión electrónica: <[http://www.fundeu.es/wp-content/uploads/2017/05/Conclusiones\\_Seminario\\_Lenguaje\\_Claro.pdf](http://www.fundeu.es/wp-content/uploads/2017/05/Conclusiones_Seminario_Lenguaje_Claro.pdf)>
- IFLA. (2012) *Directrices para materiales de lectura fácil*. Versión electrónica: <<https://www.ifla.org/files/assets/hq/publications/professional-report/120-es.pdf>>
- MAZUR, Beth. (2000) “Revisiting Plain Language.” Versión electrónica: <<https://plainlanguage.gov/resources/articles/revisiting-plain-language/>>
- MONTOLÍO, Estrella & Mario Tascón (dirs.) (2017) *Comunicación Clara: Una herramienta para mejorar la comunicación con la ciudadanía. Guía práctica*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- ORERO, Pilar; Stephen Doherty; Jan-Louis Kruger; Anna Matamala; Jan Pedersen; Elisa Perego; Pablo Romero-Fresco; Sara Rovira-Esteva; Olga Soler-Vilageliu & Agnieszka Szarkowska. (2018) “Conducting experimental research in audiovisual translation (AVT): A position paper.” *The Journal of Specialised Translation* 30, pp. 105-126.

## NOTA BIOGRÁFICA / BIONOTE

BLANCA ARIAS-BADIA es investigadora posdoctoral Juan de la Cierva en el grupo Transmedia Catalonia (Universitat Autònoma de Barcelona). Es doctora en Traducción y Ciencias del Lenguaje, máster en Literatura Comparada y Traducción Literaria, y licenciada en Traducción e Interpretación por la Universitat Pompeu Fabra. Durante sus estudios realizó estancias en King's College London, University College London y Euskal Herriko Unibertsitatea. Actualmente imparte asignaturas sobre traducción y lingüística aplicada en la Universitat Autònoma de Barcelona, la Universidad Nacional de Educación a Distancia y la Universitat Oberta de Catalunya. Compagina la investigación y la docencia con la traducción literaria y audiovisual.

BLANCA ARIAS-BADIA is a postdoctoral researcher (Juan de la Cierva programme) at Transmedia Catalonia (Universitat Autònoma de Barcelona). She holds a PhD in Translation and Language Sciences, a MA in Comparative Literature and Literary Translation, and a BA degree in Translation and Interpreting from Universitat Pompeu Fabra. In the course of her studies, she has undertaken research stays at King's College London, University College London and Euskal Herriko Unibertsitatea. She is currently lecturing on Translation and Applied Linguistics at Universitat Autònoma de Barcelona, Universidad Nacional de Educación a Distancia and Universitat Oberta de Catalunya. She is also active as a literary and audiovisual translator.

ANNA FERNÁNDEZ-TORNÉ es doctora en Traducción y Estudios Interculturales por la Universitat Autònoma de Barcelona, licenciada en Traducción e Interpretación por la Universitat Pompeu Fabra, máster en Traducción Audiovisual (UAB) y cuenta con un posgrado en Asesoramiento Lingüístico en los Medios Audiovisuales en Catalán (UAB) y el Máster Europeo en Traducción Audiovisual (Università degli Studi di Para). Es profesora del Máster en Traducción Audiovisual de la UAB desde 2006. Ha trabajado como traductora freelance desde 1997, especializándose en la localización de software y de videojuegos, y como traductora audiovisual homologada por Televisió de Catalunya (tanto de alemán como de inglés).

ANNA FERNÁNDEZ-TORNÉ holds a PhD in Translation and Intercultural Studies by the Universitat Autònoma de Barcelona, a European Master's degree in

Audiovisual Translation by the Università degli Studi di Parma, a Master's degree in Audiovisual Translation and a Postgraduate degree in Linguistic Assessment for the Audiovisual Media by the Universitat Autònoma de Barcelona. She has worked as a freelance translator since 1997, specialising in software and video games localisation, and in audiovisual translation since 2005. She lectures at the Master's degree in Audiovisual Translation at the Universitat Autònoma de Barcelona since 2006. She has worked as a freelance translator since 1997, specializing in the localization of software and videogames, and as an audiovisual translator certified by Televisió de Catalunya (both from German and English).



Recibido / Received: 30/06/2019  
Aceptado / Accepted: 12/11/2019

Para enlazar con este artículo / To link to this article:  
<https://doi.org/10.6035/MonTI.2020.12.11>

Para citar este artículo / To cite this article:

Serrat Roozen, Iris. (2020) "Accesibilidad audiovisual en la web: subtítulos en el Parlamento Europeo." En: Richart-Marset, Mabel & Francesca Calamita (eds.) 2020. *Traducción y Accesibilidad en los medios de comunicación: de la teoría a la práctica / Translation and Media Accessibility: from Theory to Practice*. MonTI 12, pp. 313-344.

## ACCESIBILIDAD AUDIOVISUAL EN LA WEB: SUBTITULACIÓN EN EL PARLAMENTO EUROPEO

IRIS SERRAT ROOZEN

iris.serrat@uv.es  
Universidad de Valencia

### Resumen

El presente trabajo pone de relevancia la importancia de la accesibilidad en la sociedad de la información actual, en concreto, en Internet, por lo que analizaremos el cumplimiento de los requisitos de accesibilidad a los contenidos audiovisuales establecidos por las Pautas de Accesibilidad al Contenido Web (WCAG) 2.0 en el canal de televisión *online* EuroparlTV. Asimismo, trazaremos el vínculo inherente entre la accesibilidad web y la audiovisual y describiremos los subtítulos generados por profesionales de la traducción en el ámbito institucional, concretamente en el Parlamento Europeo. Para llevar a cabo nuestro objetivo y poder realizar el estudio sistemático y exhaustivo de distintos aspectos propios de la subtitulación, hemos creado y analizado el Corpus EMPAC (EuroparlTV Multimedia Parallel Corpus) que reúne los subtítulos en inglés y en español de los videos emitidos en EuroparlTV entre 2009 y 2017.

**Palabras clave:** Accesibilidad; Traducción audiovisual; Subtitulación; Corpus.

### Abstract

"Audiovisual accessibility on the web: subtitling in the European Parliament"

This study highlights the importance of accessibility in our current information society, particularly on the Internet. Therefore, we will analyse compliance with the requirements for accessibility to audiovisual content, established by the Web Content Accessibility Guidelines (WCAG) 2.0, on the online television channel EuroparlTV. Furthermore, we will trace the inherent link between web and audiovisual



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional.

accessibility and describe the subtitles generated by translation professionals in the institutional sphere – in this case, at the European Parliament. To achieve our objective and conduct a systematic and exhaustive study of different aspects of subtitling, we have created and analysed the EMPAC Corpus (EuroparlTV Multimedia Parallel Corpus), which collates the English and Spanish subtitles of the videos broadcast on EuroparlTV between 2009 and 2017.

**Keywords:** Accessibility; Audiovisual translation; Subtitling; Corpus.

## 1. Introducción

La Declaración Universal de los Derechos Humanos, en el Artículo 27.1, afirma con claridad meridiana que toda persona, pertenezca a grupos mayoritarios o minoritarios de la sociedad, tiene derecho a “tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten” (Asamblea General de la ONU, 1948).

La inclusión de todas las personas en la sociedad en la que habitamos está, irremediablemente, vinculada a la accesibilidad, al desarrollo tecnológico y, en concreto, a la posibilidad de usar Internet en igualdad de condiciones. De hecho, parece indiscutible que este medio ha supuesto un cambio vertiginoso en la organización social actual y ha generado profundas transformaciones en casi todas las esferas sociales. Hoy en día, Internet es una herramienta indispensable para trabajar, estudiar, hacer gestiones con la administración, divertirse, y, sin duda, es también un instrumento que puede fomentar una convivencia más inclusiva, heterogénea y justa. En consecuencia, no ha de sorprender que realizar tareas cotidianas, como navegar por Internet y consultar los contenidos textuales y audiovisuales que se muestran en este medio, sea un derecho reconocido por ley. Y, sin embargo, es este un derecho cuya plena ejecución, por el momento, creemos, es una asignatura pendiente, tanto en España como en otros países europeos.

Este trabajo pretende sumar esfuerzos en este sentido, poniendo de relieve la importancia de la accesibilidad y su vínculo indeleble con los Estudios de Traducción, en general, y la traducción audiovisual, en particular. El concepto de *accesibilidad* se ha colado en nuestra disciplina para quedarse y ocupar, a nuestro entender, un lugar central.

Los avances tecnológicos e Internet han generado grandes cambios en la industria audiovisual y en la traducción audiovisual, tanto es así que, como apunta Orrego (2013), la velocidad de transferencia de datos y el almacenamiento, siempre en aumento, han convertido a Internet en el hábitat perfecto de los contenidos audiovisuales en detrimento de los contenidos puramente textuales. Por tanto, parece lógico recordar que para que un mayor número de usuarios pueda disfrutar de los vídeos alojados en la web, la subtitulación para personas sordas (SPS), la audiodescripción (AD) y la subtitulación convencional, entre otras modalidades de traducción audiovisual, son técnicas fundamentales que posibilitan el acceso al material publicado en la web. En referencia al tipo de información cada vez menos textual y más audiovisual hay autores que hablan de la web audiovisual, como es el caso de Bartolomé *et al.* (2007: 31)

En efecto, cada día es más natural la presencia de textos audiovisuales en Internet [...] Así pues, podríamos decir que el exponencial crecimiento de contenidos audiovisuales es la verdadera revolución en Internet en los dos últimos años, inaugurando el ‘final del principio’ de la Red de redes.

Por tanto, nos encontramos ante un escenario en el que la traducción audiovisual (TAV) en Internet debería ser central y la investigación en este ámbito sustancial. No obstante, si bien en los últimos años han proliferado los trabajos sobre la accesibilidad audiovisual en otros medios (Romero-Fresco 2019, Pedersen 2017, entre otros), el estudio de contenidos audiovisuales en Internet es, actualmente, terreno prácticamente ignoto.

Nosotros, con la intención de impulsar estudios en este ámbito, hemos analizado material alojado en la web del Parlamento Europeo, en concreto en el canal de televisión *online* EuroparlTV. Esta plataforma, que distribuye material audiovisual subtulado en 24 lenguas, nos ha permitido, por una parte, estudiar la subtitulación *online* generada por profesionales de la traducción en el contexto institucional y, por otra, analizar el cumplimiento de los requisitos de accesibilidad de los contenidos audiovisuales establecidos por las WCAG 2.0, normativa desarrollada por la Iniciativa de Accesibilidad Web (WAI) del Consorcio World Wide Web (W3C). Con el objetivo de realizar un estudio de estas características hemos creado el corpus EMPAC (EuroparlTV

Multimedia Parallel Corpus) que reúne los subtítulos en inglés y en español de los vídeos emitidos en EuroParlTV<sup>1</sup> entre 2009 y 2017.

Por otra parte, la traducción audiovisual en el contexto institucional nos ha parecido un marco de indiscutible valor para analizar el cumplimiento de los requisitos de accesibilidad establecidos por las WCAG 2.0 y describir la subtitulación profesional en Internet, lo cual posibilita la comparación con la subtitulación en otros canales (TV, cine, DVD, etc.). Como apunta Fuentes-Luque (2015), las instituciones u organizaciones públicas tienen la obligación de hacer que toda la información de sus webs sea accesible y estas consideran primordial el uso del material audiovisual. Del mismo modo, el autor las anima a trabajar de forma conjunta para establecer estándares comunes a la hora de implementar la TAV con el fin de asegurar la calidad y la accesibilidad del contenido.

Por su parte, Díaz Cintas considera necesario analizar el aumento de la velocidad de lectura de los subtítulos en distintos ámbitos (2012: 276):

The current state of affairs is one in which subtitling reading speeds tend to be considerably higher for the cinema and the DVD than for the television. The same can be applied to professional online subtitling, although, as a relative new comer, little research has been conducted in this field to verify it.

En definitiva, de un lado, Díaz Cintas anima al estudio de los aspectos técnicos de la subtitulación en Internet mientras que Fuentes-Luque invita a hacerlo en las webs de instituciones y organismos internacionales por el compromiso tácito que estas tienen con la accesibilidad y el derecho a la información de todas las personas. De la combinación de ambas propuestas nace nuestro estudio y el corpus EMPAC.

Nuestro trabajo persigue un objetivo doble, en primer lugar, describiremos en un análisis inicial, si los vídeos son accesibles, es decir, si cumplen con los criterios de conformidad establecidos por las WCAG 2.0. En segundo lugar, estudiaremos un aspecto esencial de la subtitulación y la SPS; la velocidad de lectura de los subtítulos.

---

1. Desde agosto de 2018 EuroParlTV pasó a ser el Multimedia Center, accesible en el siguiente enlace: <https://multimedia.europarl.europa.eu/en/home?referer=%22www.europarl.europa.eu%22>

## 2. La accesibilidad en la sociedad de la información

La relevancia del desarrollo tecnológico en nuestra sociedad es indiscutible. La forma de crear, tratar y distribuir la información ha cambiado profundamente y la velocidad que las tecnologías han imprimido al proceso en sí es abrumadora. De hecho, el término *sociedad de la información* se refiere a una nueva forma de organización de la economía y de la sociedad caracterizada principalmente por el hecho de que casi cualquier ciudadano tiene, de forma instantánea, acceso ilimitado a la información.

En este sentido, Castells (2000) sostiene que, en realidad, Internet no es una tecnología, sino una nueva forma de organización de la producción y de los servicios operativos en la sociedad actual y en la economía. Por ende, es incuestionable la relevancia de Internet en casi todas las esferas de la vida y el valor del acceso a la información a través este medio. De hecho, entre los principios fundamentales de la Declaración de principios de la Cumbre Mundial sobre la Sociedad de la Información (CMSI 2004: 3) está el de “garantizar que las oportunidades que ofrecen las TIC redunden en beneficio de todos”. Lógicamente para alcanzar este objetivo es necesario evitar la brecha digital asegurando que todos los ciudadanos tengan acceso a la información. Tenemos ante nosotros la oportunidad de aprovechar el desarrollo de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) con el fin de favorecer la inclusión en la sociedad actual.

Pero, ¿qué entendemos por *brecha digital*? Como apunta Valentí López (2002) el concepto se refiere al hecho de no poder disfrutar de las posibilidades que nos brindan las TIC de informarnos, comunicarnos, crear o aprender. Es una nueva forma de marginación que el autor denomina *marginalización digital*. Es importante destacar que la brecha digital se refiere a varias dimensiones como apunta Gómez Hernández *et al.* (2007: 31)

La brecha digital tiene dimensiones sociales, lingüísticas, educativas o culturales: Entre países o regiones con o sin acceso a la Red, entre jóvenes y mayores, entre medio rural y medio urbano, entre géneros, entre profesionales y clases trabajadoras, entre lenguas con presencia y contenidos en la Red o no, entre personas con discapacidades físicas, psíquicas o perceptivas que limitan el acceso y las que no las tienen, etcétera.

El concepto se ha ensanchado hasta incluir cuestiones lingüísticas, de discapacidad y de alfabetización digital. En definitiva, una sociedad inclusiva se cimienta en el acceso igualitario a los sitios (movimiento), a la información (comunicación) y a los mensajes (comprensión); las barreras son la evidencia de la falta de acceso en alguno de estos tres ámbitos. Nuestro estudio abordará las barreras vinculadas a la comunicación, en concreto, las lingüísticas y aquellas que han de sortear las personas con algún tipo de discapacidad sensorial.

### 3. Traducción audiovisual y accesibilidad

Desde una aproximación dinámica y en consonancia con el objetivo de Delabastita (1989: 214) de superar el enfrentamiento terminológico entre traducción y adaptación, Mayoral (2001a: 46) propone que:

La definición del objeto de estudio de la traducción no es la definición de un proceso natural al que se le presupone inalterabilidad sino la definición de un proceso tecnológico que se encuentra en continua evolución y cambio. Nuestra función no es cerrar el paso a las nuevas realidades sino favorecerlas e impulsarlas.

Este enfoque da cabida a un nuevo concepto de gran relevancia en traducción audiovisual que no es otro que el de la *accesibilidad*. A nuestro entender, la traducción audiovisual se asienta en el binomio traducción y accesibilidad, siendo este segundo término intrínseco a la actividad que nos ocupa. Tanto es así que, como afirma Díaz Cintas (2009: 5), “Accessibility is a new key concept; an umbrella term that encompasses all associated new modes of translation”. No es baladí, por tanto, subrayar que, en consonancia con la afirmación del autor, el término *accesibilidad* engloba y entrelaza varias modalidades de traducción.

Por su parte, Remael & Neves (2007) indican que uno de los cambios más importantes se ha producido en el concepto mismo de la TAV. La transformación viene determinada por el cambio de rumbo al entender la TAV como una forma de accesibilidad “the fairly recent trend of defining audiovisual translation as a form of media accessibility” (Remael & Neves (2007: 11), siendo esta la misma línea que recorren diversos autores (Díaz Cintas, Remael & Orero 2007: 13) en traducción audiovisual.

Accessibility is a form of translation and translation is a form of accessibility, uniting all population groups and ensuring that all cultural events, in the broadest sense of the word, can be enjoyed by all.

Pensamos que la esencia de la traducción es trasladar una pieza de información a las personas que quieran acceder a ella. En este sentido, Díaz Cintas (2007: 20) apunta:

Independientemente de que el obstáculo comunicativo sea de carácter lingüístico o sensorial, el objetivo del proceso traductor es exactamente el mismo: facilitar el acceso a una fuente de información y entretenimiento que de otra forma sería relativamente hermética.

El autor argumenta que, en esencia, el doblaje o el subtítulo de un contenido audiovisual tienen tanto de accesibilidad como la SPS y la AD. De hecho, si tenemos en cuenta que la mayor parte del contenido en Internet aparece en inglés, la barrera más importante es la lingüística.

#### 4. La accesibilidad web y las WCAG 2.0

La World Wide Web tiene sus orígenes en el Centre Européen de Recherche Nucléaire (CERN) en Ginebra. En este centro de investigación, con el objetivo de crear un sistema de comunicación entre los científicos de física nuclear de todo el mundo, en 1991, Tim Berners-Lee combinó dos tecnologías existentes, el hipertexto y el protocolo de comunicaciones de Internet que dio lugar a la web. En la actualidad, este científico, lidera el World Wide Web Consortium (W3C), organismo internacional que promueve desde su creación en 1994 una web única cuyos beneficios estén disponibles para todos.

El trabajo del W3C se divide en cuatro pilares básicos: arquitectura, interacción, tecnología y sociedad, y accesibilidad web. Precisamente, este cuarto pilar propició la creación de la WAI, entidad que persigue la eliminación de barreras para las personas con discapacidad y la encargada de desarrollar las pautas de accesibilidad web para los diferentes componentes que la integran: Pautas de Accesibilidad para Herramientas de Autor (ATAG), Pautas de Accesibilidad para Herramientas de Usuario (UAAG) y Pautas de Accesibilidad al Contenido en la Web (WCAG). Todas son consideradas normas oficiales en la Unión Europea y se citan en la mayoría de las legislaciones sobre TIC de todo el mundo, en especial las WCAG que, por su

repercusión y acogida, se han convertido en referente internacional aceptado y fueron aprobadas como estándar internacional ISO/IEC/ 40500:2012. Puesto que nuestro trabajo analiza la accesibilidad al contenido audiovisual en la web, nos centraremos en los aspectos más relevantes de las WCAG vinculados a nuestro ámbito de estudio, la traducción audiovisual.

En el siguiente apartado abordaremos en qué consiste la versión de las WCAG 2.0. Sin embargo, no queremos dejar de mencionar que existe una versión actualizada que sirve de transición hacia las futuras WCAG 3.0. No obstante, los criterios de conformidad que se ocupan de los contenidos audiovisuales no se han modificado en la versión 2.1 por lo que desarrollaremos aquí la versión 2.0, que siguen siendo el referente internacional aceptado.

#### 4.1 Pautas de accesibilidad al contenido en la web (WCAG) 2.0

Las WCAG 2.0 se organizan en cuatro principios generales que establecen que el contenido ha de ser perceptible, operable, comprensible y robusto. Cada uno de estos principios recoge un conjunto de pautas (un total de 12) que describen los objetivos que se deben alcanzar para que el contenido sea accesible para todos. A su vez, cada pauta contiene una serie de criterios de conformidad (61 en total) que permiten comprobar si la página web es accesible. Por último, los niveles de conformidad que se asignan a cada criterio se clasifican en A (el nivel mínimo para que un sitio sea accesible), AA, AAA (el nivel más alto de accesibilidad). La normativa vigente indica que se tienen que cumplir todos los criterios con nivel de conformidad A y AA.

Los criterios de conformidad de las WCAG 2.0, a diferencia de las WCAG 1.0, se han redactado para verificarse sin ambigüedad y son fundamentales para conseguir que una página web sea accesible. Con este objetivo en mente, la WAI ha generado varios documentos que facilitan la comprensión y aplicación de cada uno de ellos: *Understanding WCAG 2.0* y *How to meet WCAG 2.0* que abordaremos *más adelante*.

Las WCAG 2.0, como comentábamos anteriormente, están estructuradas a partir de cuatro principios básicos. El primer principio, el de *Perceptible*<sup>2</sup>

---

2. <http://www.sidar.org/traduccion/wcag20/es/>.



define cómo hacer el contenido audiovisual accesible a partir de las siguientes cuatro pautas:

- 1.1 Proporcione alternativas textuales para todo contenido no textual, de manera que pueda modificarse para ajustarse a las necesidades de las personas, como por ejemplo en una letra mayor, braille, voz, símbolos o un lenguaje más simple.
- 1.2 Proporcione alternativas sincronizadas para contenidos multimedia sincronizados dependientes del tiempo.
- 1.3 Cree contenidos que puedan presentarse de diversas maneras (como por ejemplo una composición más simple) sin perder la información ni su estructura.
- 1.4 Haga más fácil para los usuarios ver y oír el contenido, incluyendo la separación entre primer plano y fondo.

La Pauta 1.2 se ocupa de la accesibilidad al contenido audiovisual y comprende nueve criterios de conformidad, del 1.2.1 al 1.2.9. El criterio que indica que los vídeos deben incorporar subtitulación es el 1.2.2 y el 1.2.3 señala que estos deben también ir acompañados de audiodescripción. En el siguiente apartado abordaremos cómo se han de subtítular y audiodescribir los vídeos según las WCAG y que instrumentos proponen para la evaluación de la accesibilidad a estos contenidos.

## 5. Cómo implementar y evaluar la subtitulación y la audiodescripción en la web

Son varios los documentos que la WAI ha redactado para implementar y evaluar la accesibilidad de los contenidos en la web. El documento *Understanding WCAG 2.0* explica el criterio en sí, los beneficios de alcanzarlo y una lista de ejemplos con los principales errores. Por su parte, *How to meet WCAG 2.0* contiene información relativa a las técnicas que es aconsejable utilizar, y que de ser aplicadas garantizan que se cumpla el criterio de conformidad correspondiente.

La importancia del documento *How to meet WCAG 2.0* reside en que alberga las técnicas que desde la WAI consideran adecuadas para cumplir con los criterios de conformidad. Las *técnicas suficientes* nos aseguran que, en caso de ser utilizadas, el criterio se alcanzará. Por su parte, las *técnicas aconsejables* mejoran la accesibilidad, si bien no aseguran la consecución de

un criterio y, por último y de especial importancia, este documento facilita, por una parte, información sobre los fallos que provocan que no se cumpla el criterio de conformidad y, por otra parte, con el fin de facilitar la tarea a los evaluadores web, cada técnica propone un test que ayuda a determinar si la técnica se ha implementado con éxito. Muestra también ejemplos de cómo subtítular y audiodescribir para alcanzar el criterio y hace referencia a las guías de buenas prácticas que explicaremos en el siguiente apartado.

En el caso de la subtitulación (criterio 1.2.2), el test que nos permite evaluar si la página web satisface el criterio establece un sencillo protocolo de tres pasos: (1) visualizar todo el material con los subtítulos activados; (2) comprobar que todo diálogo va acompañado de subtítulos; (3) comprobar que toda la información sonora relevante está subtitulada.

En caso de no cumplir con el paso 2 o 3 no se alcanzaría el criterio de éxito y por tanto el contenido no sería accesible. Por otra parte, en cuanto a los fallos asociados a este criterio de éxito, encontramos que el fallo F8<sup>3</sup> indica lo siguiente:

NOTE: Captions sometimes simplify the spoken text both to make it easier to read and to avoid forcing the viewer to read at very high speed. This is standard procedure and does not invalidate a caption.

Vemos cómo se explicita que es recomendable evitar que el espectador se vea expuesto a velocidades de lectura demasiado rápidas lo que impediría la lectura cómoda de los mismos. Sin embargo, por lo demás, la información relativa a los parámetros técnicos de la subtitulación es absolutamente obviada en los criterios de éxito. Entendemos que esta no es una cuestión baladí puesto que son, en nuestra opinión, absolutamente centrales en la práctica de la subtitulación.

Parece evidente que los test que evalúan y determinan si un contenido audiovisual es accesible, se reducen a comprobar si el vídeo va acompañado de subtitulación o audiodescripción, pero no evalúan algunos aspectos esenciales de estas modalidades de traducción audiovisual. Puesto que nuestro estudio no solo determina, a partir de un análisis inicial, si los vídeos son accesibles según las WCAG 2.0, sino que también comprende el estudio de

---

3. <https://www.w3.org/WAI/WCAG21/Techniques/failures/F8>

uno de los parámetros técnicos de la subtitulación, en el siguiente apartado presentaremos las normas que han servido de referente en nuestro análisis.

## 6. Normas, guías y recomendaciones para la subtitulación *on line*

Un código de buenas prácticas de subtitulación *online* sería muy beneficioso para todos los actores que participan en el proceso de desarrollo web, y en especial para los receptores de la información. No obstante, la realidad es otra y actualmente no hay una guía que estandarice estas prácticas en el entorno web, pero sí es cierto que, gracias a la redacción de normativas y leyes para alcanzar la igualdad de oportunidades encontramos guías y normas que definen y prescriben cómo se ha de subtitular.

Por otra parte, como indicábamos anteriormente, si bien la web no dispone de una normativa específica para la inclusión de los contenidos alternativos, las WCAG 2.0 sí hacen referencia a las recomendaciones del Described and Captioned Media Program (DCMP), organismo financiado por el Departamento de Educación de los EEUU y administrado por la Asociación Nacional de Sordos, que ha redactado las *Caption Key* (para SPS) y las *Description Key* (para AD). Tanto profesionales como *amateurs* de todo el mundo utilizan estas guías, redactadas para asegurar el acceso igualitario a la información.

Por su parte, España sí dispone de normativas específicas para SPS y AD. En el caso de la SPS encontramos la norma UNE 153010 publicada en 2003 y actualizada en 2012: “Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva”. La actualización se realizó con el fin de adaptarse a las nuevas tecnologías y se considera norma general de subtitulado de aplicación para DVD, televisión general o Internet. La norma (2012: 5) explicita que:

Se contemplan todos los escenarios de comunicación audiovisual que permiten la incorporación del subtitulado y se consideran tanto el subtitulado en directo como el grabado, indicándose los casos en los que los requisitos no sean de aplicación común.

Igualmente, queremos resaltar el hecho de que en la redacción de la norma colaboraron asociaciones de personas sordas, empresas de subtitulado y medios audiovisuales, universidades y organismos estatales para así garantizar

la homogeneidad e intentar establecer unos requisitos mínimos de calidad en la subtitulación para personas sordas.

Por otra parte, desde el ámbito profesional también se ha dotado a esta práctica de guías de estilo internas y recomendaciones que creemos imprescindible incluir en nuestro estudio. De un lado contemplaremos, por su larga experiencia y prestigio, las guías de estilo de la BBC (2009), institución que comenzó a subtítular a través del teletexto en 1979 y que en 2008 subtitulaba ya el 100% de su programación. De otro lado, con el afán de acercarnos a los contenidos audiovisuales que más se consumen, consideramos oportuno tener en cuenta las guías de subtitulación que Netflix ha creado para estandarizar la práctica de la subtitulación en todos sus contenidos. Conviene destacar que las guías no recogen diferentes velocidades de lectura según sea la subtitulación para personas con discapacidad auditiva o no, si bien sí recoge otros aspectos propios de la SPS. Por ejemplo, indica, entre otras recomendaciones, que la información sonora relevante tiene que ir entre corchetes. Netflix es una de las mayores plataformas de vídeo en *streaming* y un fenómeno mundial, por lo que merece ser considerada en un trabajo de estas características.

Por tanto, para analizar el parámetro velocidad de lectura, tomaremos como referencia tres documentos: la *DCMP Captioning Key*, la norma UNE 153010 de subtitulación y las *BBC Subtitle Guidelines* sin olvidarnos, en la reflexión teórica que acompaña a cada parámetro, de otras propuestas de calado académico y profesional.

## 7. Análisis de la accesibilidad a los contenidos audiovisuales en la web

El análisis inicial nos permite comprobar si el contenido audiovisual cumple con los criterios de éxito de las WCAG 2.0. El análisis se desarrolla en tres fases: una primera fase en la que determinamos si los vídeos van acompañados de subtitulación; una segunda fase en la que comprobamos si los subtítulos son convencionales o SPS; y una tercera en la que establecemos si los vídeos incorporan audiodescripciones.

En este análisis inicial, con el objetivo de determinar el grado de cumplimiento en materia de accesibilidad de los contenidos audiovisuales en la web, replicaremos el modelo de evaluación de Voces Merayo (2010), adaptándolo

a nuestras necesidades para determinar si el material audiovisual alojado en EuroParlTV dispone de subtítulos, de SPS y de AD.

El modelo que presenta el autor (2010: 256) está compuesto por tres elementos que representan distintos niveles de concreción: módulos, parámetros e indicadores. Los módulos son dos: accesibilidad lógica del reproductor y accesibilidad del contenido audiovisual. Estos contienen parámetros que ocupan un segundo nivel de concreción y son los que definen qué se va a evaluar. En el caso del segundo módulo, accesibilidad del contenido audiovisual, plantea cuatro parámetros que coinciden con los cuatro principios generales que definen las WCAG 2.0: perceptible, operable, comprensible y robusto. Y finalmente, en el último nivel de concreción, se encuentran los indicadores que establecen cómo se evalúa cada parámetro de cada módulo.

En relación al parámetro *perceptible* propone tres indicadores: (1) subtítulos, (2) audiodescripción y (3) lengua de signos. La definición de los indicadores de este parámetro consiste en concretar si el contenido audiovisual incorpora subtítulos, audiodescripción o lengua de signos, y el procedimiento para verificarlo consiste en reproducir manualmente el contenido y constatar si se activa o no.

Por su parte, el parámetro *comprensible* contiene a su vez tres indicadores: (1) sigue las recomendaciones de audiodescripción UNE 153010, (2) sigue las recomendaciones de subtítulos UNE 153020 y (3) sigue las recomendaciones de lengua de signos UNE 139804. Sin embargo, consideramos que, por coherencia con las WCAG 2.0, los indicadores del parámetro comprensible se incluyen en el parámetro perceptible y suponen simplemente un nivel de concreción más dentro de ese indicador.

Seguidamente presentamos las tres fichas que hemos generado a partir de la metodología del autor (ampliada y adaptada), una para cada fase del estudio. En ellas se contemplan las propuestas de evaluación (test) vertidas desde la WAI alineadas con la propuesta de evaluación de contenidos audiovisuales de Voces Merayo (2010: 266-269) y en consonancia con nuestra metodología de análisis que nos permite automatizar el proceso y poder así analizar la gran cantidad de material que conforma nuestro corpus.

Tabla 1: Ficha 1 para la evaluación de la accesibilidad audiovisual en EuroparlTV

<b>Definición</b>	Evaluar si el contenido incorpora subtítulos.
<b>Examen</b>	Comprobar si existe subtitulación del contenido audiovisual.
<b>Procedimiento</b>	Ejecutar un <i>script</i> que descarga todos los vídeos y registra cuáles disponen de un archivo SRT con la subtitulación.
<b>Resultado</b>	El significado de los valores es: SÍ   NO

Tabla 2: Ficha 2 para la evaluación de la accesibilidad audiovisual en EuroparlTV

<b>Definición</b>	Evaluar si los subtítulos son convencionales o SPS.
<b>Examen</b>	Comprobar si los subtítulos incorporan información sonora relevante.
<b>Procedimiento</b>	Analizar todos los archivos SRT y examinar si hay información sonora relevante entre paréntesis o corchetes con la herramienta CQPweb. Examinar si hay información sonora relevante en mayúsculas con CQPweb.
<b>Resultado</b>	El significado de los valores es: SUBTITULACIÓN CONVENCIONAL: si los subtítulos únicamente recogen la información textual. SPS: si los subtítulos incorporan (entre paréntesis o corchetes) información sonora relevante.

Tabla 3: Ficha 2 para la evaluación de la accesibilidad audiovisual en EuroparlTV

<b>Definición</b>	Evaluar si el contenido incorpora audiodescripción.
<b>Examen</b>	Comprobar si existe audiodescripción del contenido audiovisual.
<b>Procedimiento</b>	Examinar la web y el HTML en busca de enlaces o elementos de vídeo.
<b>Resultado</b>	El significado de los valores es: SÍ   NO

Con esta metodología podremos determinar en qué medida los vídeos de EuroparlTV entre 2009 y 2017 son accesibles según las WCAG 2.0.

## 7. Análisis del parámetro velocidad de lectura

En la segunda parte de nuestro estudio analizamos el parámetro velocidad de lectura en los subtítulos de los vídeos del EuroparlTV. Este parámetro y las variables que hemos resuelto estudiar son, a nuestro entender, los que forman parte de la dimensión temporal (la espacial no la abordaremos en este análisis) propuesta por Díaz Cintas & Remael (2007) siendo este un parámetro sobre el que se sustentan los principios básicos de la subtítulos. En este sentido, Díaz Cintas & Remael (2007: 95) consideran que:

It is very frustrating and disconcerting to see how the subtitle disappears from the screen when we have not yet finished reading it, [...] the typical occasion in which we feel that we have 'read' rather than 'watched' the film.

Opinamos que, por muy elocuentes y ricas que sean las propuestas de traducción de los subtítulos, si no tenemos tiempo de leerlos, no podemos ni disfrutarlos ni tan siquiera, en ocasiones, entenderlos.

Los parámetros objeto de análisis en subtítulos y SPS han sido clasificados por distintos autores (Karamitrouglou, 1998; Díaz Cintas y Remael, 2007; Bartoll, 2008; Arnáiz, 2012; Tamayo, 2015, entre otros.) Nosotros partimos de la propuesta de Tamayo (2015a: 76) en la que presenta once parámetros y sus variables. Conviene recordar que la selección de las variables está cimentada en publicaciones previas de subtítulos convencional y SPS, y que reúnen las convenciones y características técnicas que han de tenerse en cuenta a la hora de crear e investigar en este ámbito.

Hemos considerado que el parámetro *velocidad de lectura* tenga tres variables, una más que la propuesta de Tamayo (ibíd.). A continuación, definiremos, por una parte, las variables objeto de estudio que presentamos en este artículo y, por otra parte, delimitaremos los valores que comprende cada variable a partir de una breve revisión teórica.

Sirva la siguiente tabla para resumir las variables de estudio y los valores correspondientes:

Tabla 4: Resumen de las variables y valores de estudio

PARÁMETRO	VARIABLE	VALORES POSIBLES
Velocidad de lectura	Velocidad en caracteres por segundo	15 cps - Norma UNE y DCMP 16-20 cps – Netflix ≥21cps
	Pausa	0 segundos ≤ 0,16 segundos > 0,16 segundos
	Duración	≤1 segundo 1 y 6 segundos > 6 segundos

### 7.1. Variable velocidad de lectura en caracteres por segundo

La variable velocidad de lectura en caracteres por segundo (cps) en nuestro estudio considerará tres valores: 15 cps, puesto que es la velocidad de lectura recogida en la norma UNE y en las guías DCMP, así como por ser la velocidad reconocida por la academia como la más habitual; un segundo valor que comprenderá todos aquellos subtítulos con velocidades de lectura entre 16 y 20 cps, que aunque exceden de la velocidad de lectura óptima recogida en la normativa, tanto la industria televisiva como las plataformas que ofrecen servicios *online*, como es el caso de Netflix, apuntan a valores que se mueven entre los 16 y los 20 cps; y por último, el grupo de los subtítulos imposibles, aquellos de 21 cps o más. En este sentido Pedersen (2017: 223) indica:

The time spent reading subtitles increases with reading speeds, so already at 15 cps, viewers spend on average about two thirds of their time in the subtitle area and at 16.5 cps, they spend 80% of their time reading subtitles. That may not be so much of a problem for relatively static genres such as interviews or news, but for a feature film, that leaves very little attention for the on-screen action.

El autor plantea, en su propuesta de análisis de la calidad de subtítulos, penalizar velocidades por encima de los 15 cps, si bien es cierto que la tendencia apunta a generar subtítulos entre 16 y 20 cps. Según Pedersen (2017: 223), 20 cps equivale a unas 240 wpm “which is a level where most people would probably do nothing else but reading subtitles (or stop using them)”. Por lo



que entiende que subtítulos con velocidades superiores a 20 cps han de ser considerados como error en la subtitulación y no como una penalización.

### 7.2 *Variable pausa entre subtítulos*

La pausa entre subtítulos no es una variable que venga recogida en las guías que utilizamos como referencia en nuestro estudio. Sin embargo, teniendo en cuenta que son muchos los autores que la contemplan (Karamitroglou 1998; Ivarsson 1992; Castro Roig 2001; Mayoral 2001b; Díaz Cintas 2001; y González Iglesias 2012), incorporaremos su análisis en nuestro estudio.

En este sentido, Tamayo (2015: 280) matiza que no solo es importante la velocidad de los subtítulos, sino que también juegan un papel central las pausas entre estos. El ojo humano necesita tiempo para detectar la presencia de un nuevo subtítulo y cita a Sponholz (2003: 24):

At least four frames should be inserted between two consecutive subtitles in order to avoid the effect of a subtitle overlay. This time break is necessary to signal to the brain the disappearance of one subtitle and the appearance of another.

Por tanto, establecemos que la duración de la pausa entre subtítulos, en sintonía con el autor y otros investigadores prominentes en este campo (Ivarsson 1992; Castro Roig 2001; o Sponholz 2003; Tamayo 2015), tendrá un valor de 4 fotogramas (0,16 segundos) en nuestro estudio. Asimismo, creemos recomendable añadir dos valores que nos permitirán detectar si hay subtítulos que no dejan pausa entre ellos (pausa 0) y un tercer valor que recoja las pausas que superan los 0,16 segundos.

### 7.3 *Variable tiempo mínimo y tiempo máximo de permanencia en pantalla*

En nuestro estudio, la dimensión temporal añade esta variable que, aunque Tamayo no la ha incluido en este parámetro, consideramos necesario analizar. La famosa regla de los seis segundos habla por sí misma de la duración máxima de un subtítulo de dos líneas. Por su parte, Díaz Cintas & Remael (2007: 89) suscriben esta norma, de igual manera que Koolstra *et al.*, (2002) quienes pusieron a prueba la regla y concluyeron que seis segundos es el tiempo adecuado para que no se produzca una relectura del subtítulo.

Por otra parte, también hay razones para establecer un tiempo mínimo de permanencia en pantalla, pues, como señalan Díaz Cintas & Remael (2007), esto evita el efecto *flash* y garantiza que haya tiempo suficiente para leer el subtítulo. En este mismo sentido, Ivarsson & Carrol (1998) indican que el tiempo mínimo de permanencia es de un segundo y Karamitroglou (1998) lo establece en 1 y  $\frac{1}{4}$  de segundo coincidiendo con la recomendación de la guía del DCMP. La norma UNE, sin embargo, no define este aspecto, de modo que, teniendo en cuenta que la norma comúnmente aceptada es de un segundo, tomaremos este valor para la variable *tiempo mínimo de permanencia*.

En suma, las variables y valores que planteamos aquí nos permiten describir si los subtítulos de nuestro corpus respetan las normas técnicas de la subtitulación teniendo en cuenta distintas realidades (académicas y profesionales), razón por la cual analizamos más de un valor para cada variable.

## 8. Descripción y compilación del corpus EMPAC

La web EUROPA es el portal oficial de la Unión Europea (UE) y a él se encuentran conectadas todas las páginas web de las instituciones y agencias europeas. La UE mantiene un compromiso con la accesibilidad, esta conexión implica que, *de facto*, las webs vinculadas a este portal se adhieren a su política de accesibilidad<sup>4</sup> y tienen que seguir las directrices internacionales de accesibilidad, incluidas las WCAG.

El corpus EMPAC se construye con la intención de analizar la subtitulación de vídeos emitidos en el canal de televisión *online* del Parlamento Europeo, EuroparlTV, y con el objetivo de estudiar su evolución a lo largo de los años. Es un corpus textual (puesto que no es representativo de una lengua), escrito, especializado (describe un sublenguaje), diacrónico y compuesto por textos completos que son del dominio público. Es a su vez un corpus multilingüe (contiene más de una lengua; en nuestro caso, inglés y español), paralelo y unidireccional (todas las traducciones son a partir de la misma lengua origen, el inglés) y alineado.

El número total de subtítulos de nuestro corpus asciende a 467.694 que aglutinan entre ambos 4.912.716 palabras; es decir, casi cinco millones de

---

4. [https://europa.eu/european-union/abouteuropa/accessibility\\_es](https://europa.eu/european-union/abouteuropa/accessibility_es).

palabras en medio millón de subtítulos. A continuación mostramos los datos de la versión del corpus en inglés (EMPAC\_EN) y de la versión del corpus en español (EMPAC\_ES):

Tabla 5: Datos de EMPAC\_EN

Textos	Subtítulos	Tokens (Componentes léxicos)	Duración
3812	224.036	2.448.772	274 horas y 12 min

Tabla 6: Datos de EMPAC\_ES

Textos	Subtítulos	Tokens (Componentes léxicos)	Duración
3922	243.660	2.463.944	283 horas y 2 min

El proceso de compilación del corpus EMPAC ha supuesto un reto considerable. Sin embargo, en este trabajo, no profundizaremos en el proceso de compilación dado que el objeto de nuestro análisis es otro. No obstante, sí queremos dejar constancia, de forma sucinta, de los pasos que hemos seguido y, de este modo, reflejar las posibilidades que brinda para futuros estudios.

### 8.1 *Compilación del corpus EMPAC*

A partir de procedimientos inspirados en la metodología del grupo de investigación *European Comparable and Parallel Corpus of Parliamentary Speeches* (ECPC)<sup>5</sup> de la Universitat Jaume I, los textos en formato digital que conforman nuestro corpus se han descargado de la web del Parlamento Europeo a partir de la información contenida en los HTLM. Una vez descargados todos los archivos con los subtítulos en SRT los transformamos en XLM con el fin de estructurar los textos e incorporar los metadatos extraídos del HTLM y añadir nuevos metadatos que enriquecen sustancialmente el etiquetado. Transformar los archivos en XML permite, como apuntan Serrat & Martínez (2012: 68):

[...] describir con precisión la estructura de los documentos, anotar información sobre los participantes en la situación comunicativa y facilitar el procesamiento del corpus en fases posteriores.

La estructura de nuestro etiquetado está basada en las características técnicas de los subtítulos, de modo que podemos analizar de forma cuantitativa los

parámetros técnicos de la subtitulación. Con ese fin, se genera un XML al que se le añade la siguiente información (metadatos) en tres niveles: texto, subtítulo y línea. Por tanto, del archivo SRT que hemos descargado tenemos la siguiente información: un nombre de archivo que lo identifica, el tipo de programa, la categoría, la URL del vídeo, la fecha de publicación, el número de subtítulos de ese vídeo y su duración, además del número de subtítulos de una línea o de dos líneas. De igual modo, añadimos información del subtítulo con datos relacionados con el tiempo de entrada y salida, la duración, el número de caracteres por segundo y la pausa entre subtítulos. Ahora nuestro texto raíz, ese archivo SRT que contenía información limitada en texto plano, pasa a ser un XML con información de gran interés para un estudio de estas características.

Conviene resaltar que también se ha añadido información lingüística a los textos (mediante procesos de tokenización, lematización y análisis morfosintáctico) obtenida con *TreeTagger* (Schmid 1994), se ha segmentado el texto en oraciones con NLTK (Bird *et al.* 2009), y, finalmente, se han alineado los subtítulos entre ambos idiomas (inglés y español).

El corpus EMPAC se ha indexado con el *IMS Open Corpus Workbench* (CWB). Este dispone de una interfaz gráfica (CQPweb; Hardie, 2012) que permite utilizar el procesador CQP a través del navegador y realizar búsquedas complejas además de explorar el corpus de forma automatizada. La riqueza de los datos, metadatos y anotaciones con el que hemos dotado al corpus permite analizar distintos parámetros inherentes a la subtitulación.

Por último, puesto que parte de nuestro estudio se basa en un análisis cuantitativo de datos numéricos hemos transformado los XML en archivos de Excel, lo que nos permite realizar una descripción estadística del corpus y llevar a cabo análisis bivariable y tablas cruzadas con el programa de análisis estadístico IBM SPSS.

## 9. Resultados del análisis de la accesibilidad a los contenidos audiovisuales en la web

A continuación, mostramos los resultados del análisis inicial, es decir, el grado de accesibilidad de los contenidos audiovisuales en la web del EuroparlTV a partir de las tres fases descritas en el apartado 6.

Los resultados obtenidos en la primera fase del análisis (ficha 1) se muestran en la siguiente tabla. Los vídeos están agrupados por idiomas: para inglés (EN) y para español (ES). La última columna corresponde al porcentaje de vídeos que incorpora subtítulos en cada versión.

Tabla 7: Resultados de análisis inicial. Fase 1

Idioma	Subtítulos	Vídeos	Porcentaje
EN	NO	169	4,18 %
	SÍ	3878	95,82 %
ES	NO	71	1,76 %
	SÍ	3974	98,24 %

Como podemos comprobar casi la totalidad de los vídeos incorporan subtítulos, en especial la versión en español, con un 98,24 % de los vídeos emitidos con subtítulos.

En la segunda fase de nuestro análisis (ficha 2) determinamos qué tipo de subtítulos (SPS o convencional) incorpora cada vídeo. La herramienta CQPweb nos permite crear búsquedas para localizar todos los paréntesis y corchetes del corpus y la información en mayúsculas (está es la forma en la que se muestra la información sonora relevante en SPS) de forma automática. El resultado que obtenemos en el análisis tanto en la versión en español como en inglés es que, de los escasos paréntesis y corchetes detectados en el total de los subtítulos, ninguno de ellos contenía información sonora relevante. Tampoco la información en mayúsculas.

Por último, con el objetivo de determinar si los vídeos incorporaban audiodescripción (ficha 3) inspeccionamos la web y no encontramos ninguna información para activar la audiodescripción. Acto seguido, nos adentramos en el código fuente en el que se alojan los vídeos y tampoco localizamos ninguna etiqueta ni información adicional sobre recursos de audiodescripción. Constatamos por duplicado que, en los HTML asociados a EuroparlTV, no

hay ningún tipo de información (ni visible ni incrustada en código) en forma de enlaces o elementos de audio.

Por tanto, tras realizar la evaluación de la accesibilidad en las tres fases en las que dividimos el análisis inicial, podemos afirmar que, si bien casi todos los vídeos incorporan subtítulos, especialmente en el caso de español, ninguno incorpora información sonora relevante. En cuanto a la audiodescripción concluimos que ningún vídeo es accesible para personas ciegas y con discapacidad visual.

## 10. Resultados del análisis del parámetro velocidad de lectura

Con el objetivo de realizar un estudio pormenorizado y obtener una aproximación más realista sobre la evolución de la velocidad de lectura en los subtítulos que componen nuestro corpus, realizamos un análisis bivariable de años y la variable analizada.

### 10.1 Variable número de caracteres por segundo: análisis por años

El análisis bivariable de años y cps nos permite comparar, según los tres valores propuestos, la cantidad de subtítulos con ese número de cps y rastrear su comportamiento a lo largo del tiempo. El valor 15 cps recoge los subtítulos con hasta 15 cps, el valor 20 cps, en naranja, los subtítulos con 16 cps hasta 20 cps, mientras que el valor  $\leq 21$  da cuenta de los subtítulos con velocidades de 21 cps y más. Comenzamos mostrando los resultados del análisis en EMPAC\_EN.

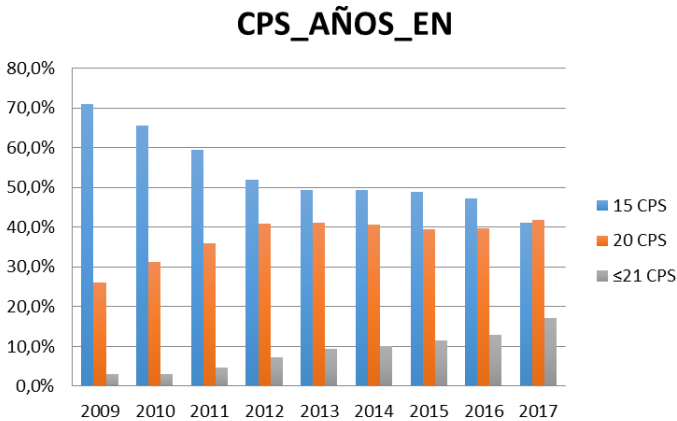


Figura 1: Resultado del análisis de cps por años en EMPAC\_EN.

El valor 15 cps es descendente, mientras que el de 21 cps es ascendente, y aunque el valor 20 cps aumente hasta 2012 en los siguientes años se mantiene relativamente estable.

Asimismo, los datos muestran cómo en 2009 el 71 % de los subtítulos cumplía con la norma de 15 cps; sin embargo, a partir de ese punto se produce un descenso paulatino hasta alcanzar un 41,1 % en 2017. En el valor  $\leq 21$  cps vemos la misma tendencia, pero a la inversa, aunque el cambio no es tan acusado y pasamos del 3 % al 17,2 %, sin olvidar que en un corpus de las dimensiones que hemos descrito, el 17,2 % no es una cantidad desdeñable. Y, por último, el valor 20 cps no sigue este mismo tipo de evolución ascendente/descendente. Si bien durante los primeros años, hasta 2012, sí se produce un incremento, en los siguientes años la cifra se mantiene relativamente estable.

Al igual que en el caso anterior, en EMPAC\_ES, se observa una tendencia al aumento de la velocidad de lectura de los subtítulos. Sin embargo, mientras que el número de subtítulos con velocidades de lectura de hasta 15 cps en 2009 es del 75 %, en 2017 disminuye al 30 %. Con todo, quizás el dato más significativo es que, en 2017, el número de subtítulos con el valor  $\leq 21$  cps es el más abultado de entre los tres valores y tan sólo el 30% de los subtítulos tiene una velocidad de 15 cps. Recogemos toda esta información en la siguiente gráfica.

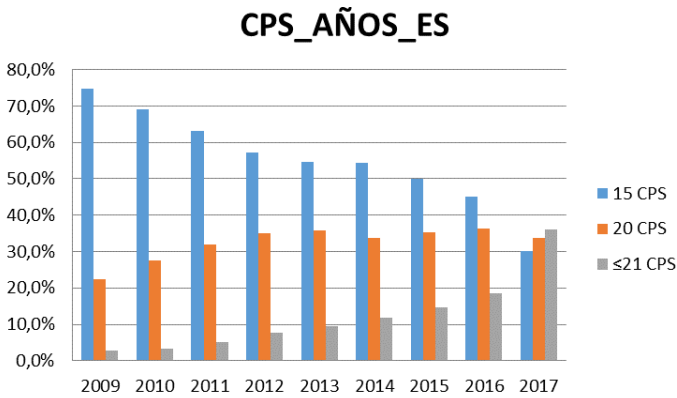


Figura 2: Resultado del análisis de cps por años en EMPAC\_ES.

Por otra parte, si comparamos los datos de los subtítulos en inglés y en español de 2017, vemos claramente que el aumento de la velocidad de lectura en los subtítulos en español es mucho más elevado que en inglés.

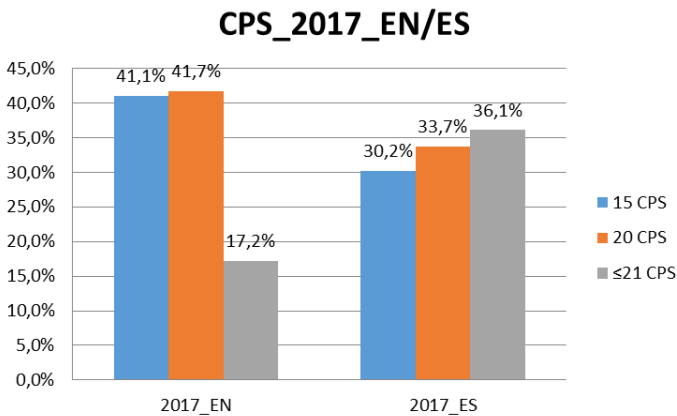


Figura 3: Resultado del análisis de cps en EMPAC\_EN y EMPAC\_ES.



Esto nos lleva a pensar que es factible que, en 2017, exista la tendencia de generar subtítulos cada vez más *verbatim* y, por ende, más difíciles de leer y comprender.

Resumiendo, podemos afirmar que casi la mitad del corpus EMPAC supera los 15 cps, es decir, están por encima de lo que marca la norma UNE y DCMP. De hecho, es preocupante que en 2017 se aprecie un repunte significativo de subtítulos con 21 cps (subtítulos imposibles) o más en ambas versiones, lo que nos lleva a afirmar que son cada vez menos accesibles.

### *10.2 Variable pausa entre subtítulos: análisis por años*

El análisis por años de esta variable muestra que, entre 2009 y 2015, el número de subtítulos sin pausa era extraordinariamente bajo; sin embargo, en 2016 se observa un incremento significativo respecto a los años anteriores. Pero es en 2017 cuando se produce un cambio radical en la tendencia en ambas versiones y más de la mitad de los subtítulos tienen Pausa 0, es decir, no hay pausa alguna entre ellos.

En la tabla de datos que mostramos a continuación, podemos observar cómo en EMPAC\_EN pasamos de un 1,7% de subtítulos sin pausa en 2009 a un 68,1 % en 2017. Por su parte, el valor de más de 16 milésimas es homogéneo, posiblemente debido al tipo de textos audiovisuales (textos institucionales) que conforman nuestro corpus. Por otra parte, como podemos apreciar en esta visualización minuciosa de los datos, los porcentajes son muy similares en ambas versiones.

Tabla 8. Resultados del análisis de la pausa entre subtítulos en EMPAC\_EN y EMPAC\_ES

EN	PAUSA 0	≤ 0,16	≥ 0,16	ES	PAUSA 0	≤ 0,16	≥ 0,16
2009	1,7%	84,1%	14,2%	2009	1,2%	85,7%	13,0%
2010	1,8%	81,8%	16,4%	2010	1,7%	81,9%	16,4%
2011	1,7%	79,0%	19,3%	2011	1,6%	78,6%	19,8%
2012	1,6%	78,0%	20,4%	2012	1,6%	77,4%	21,1%
2013	1,4%	79,2%	19,3%	2013	1,4%	78,8%	19,8%
2014	1,7%	78,6%	19,6%	2014	1,9%	77,9%	20,2%
2015	2,6%	77,6%	19,8%	2015	2,6%	77,6%	19,8%
2016	8,8%	72,9%	18,3%	2016	9,1%	72,7%	18,1%
2017	68,1%	13,8%	18,1%	2017	64,3%	16,5%	19,2%

En suma, la variable pausa entre subtítulos indica que hasta 2016 casi la totalidad de los subtítulos respeta la norma de dejar un espacio de al menos 0,16 milésimas de segundo. Sin embargo, en 2016 se aprecia un cambio en la tendencia y es en 2017 cuando se produce un cambio radical y más del 60 % de los subtítulos no tienen pausa.

### 10.3 Variable duración de los subtítulos: análisis por años

En esta variable, mediante un análisis pormenorizado por años, observamos que en EMPAC\_EN y EMPAC\_ES el 90% de los subtítulos permanece en pantalla entre 1 y 6 segundos, por lo que esta variable sí que está alineada con los valores propuestos en este estudio. Vemos a continuación los resultados que hemos obtenido.

Tabla 9. Resultados del análisis de la duración de los subtítulos en EMPAC\_EN y EMPAC\_ES8

EN	> 1 sg	1 y 6 sg	< 6 sg	ES	>1 sg	1 y 6 sg	< 6 sg
2009	0,0%	89,6%	10,3%	2009	0,0%	90,3%	9,6%
2010	0,0%	92,6%	7,4%	2010	0,0%	92,6%	7,4%
2011	0,1%	93,7%	6,2%	2011	0,1%	93,8%	6,1%
2012	0,2%	94,4%	5,4%	2012	0,2%	94,6%	5,2%
2013	0,3%	94,7%	5,0%	2013	0,3%	94,8%	4,8%
2014	0,0%	93,3%	6,7%	2014	0,1%	93,5%	6,4%
2015	0,1%	93,4%	6,5%	2015	0,1%	93,4%	6,5%
2016	0,1%	93,2%	6,7%	2016	0,1%	93,6%	6,3%
2017	1,2%	95,9%	2,9%	2017	1,1%	96,2%	2,8%

En EMPAC\_EN apreciamos, por una parte, que en 2009 el 10,3 % de los subtítulos permanecen en pantalla más de seis segundos, mientras que no hay subtítulos por debajo del segundo; sin embargo, en 2017, el número de subtítulos de menos de un segundo asciende hasta un 1,2 % y los de más de 6 segundos se reducen hasta un 2,9 %. Los datos en EMPAC\_ES son muy similares, lo que parece lógico si tenemos en cuenta que el pautado de los subtítulos es igual para todas las lenguas. Se trabaja con una *Master File* por lo que todos los vídeos tienen el mismo número de subtítulos y la misma duración.

## 11. Conclusiones

La presente investigación nace de la inquietud por el impacto de la digitalización en la vida de las personas; sobre todo, en la de las personas con algún tipo de discapacidad sensorial. Sin embargo, no queremos dejar de señalar que esa inquietud y preocupación se extiende también a todas aquellas personas que no tienen conocimientos lingüísticos en otra lengua, en particular, de la lengua inglesa (hegemónica y globalizadora). Por tanto, en este trabajo hemos querido poner de relieve la importancia y el impacto de los avances tecnológicos en la sociedad actual, una sociedad en la que aquella persona

que no tenga acceso a la información corre serio riesgo de quedar excluida y sin derecho a participar en ella de forma plena.

El material audiovisual alojado en EuroParlTV nos ha permitido, por una parte, estudiar un aspecto esencial de la subtitulación en el contexto institucional y, por otra, analizar el cumplimiento de los requisitos de accesibilidad de los contenidos audiovisuales establecidos por las Pautas de Accesibilidad al Contenido Web (WCAG) 2.0.

El análisis inicial demuestra que todos los subtítulos alojados en la web EuroParlTV son convencionales y no SPS. A su vez, hemos constatado que todos los vídeos que componen nuestro corpus carecen de audiodescripción, por ello afirmamos que los contenidos audiovisuales alojados en EuroParlTV no cumplen con los requisitos de accesibilidad establecidos por la WAI. Asimismo, apreciamos que las WCAG 2.0 se quedan en la superficie a la hora de ofrecer información para los desarrolladores de contenido web sobre cómo implementar y evaluar la SPS. Consideramos, por tanto, que sería necesario incluir indicaciones sobre los parámetros técnicos de la subtitulación en las WCAG, en concreto, en los documentos *How to meet WCAG 2.0* y *Understanding WCAG 2.0*.

En otro orden de cosas, queremos destacar el esfuerzo que desde la UE se hace para procurar que, lingüísticamente, el contenido sea accesible, pero sirva este estudio para llamar la atención sobre los cambios producidos a partir de 2016. Los subtítulos a partir de esta fecha, si bien aparecen en todas las lenguas oficiales de la UE, no son necesariamente accesibles, como hemos constatado en la segunda parte de nuestro análisis. En él describimos en qué medida los parámetros técnicos de la subtitulación (velocidad de lectura) están presentes en EMPAC y la evolución de este parámetro (estudio diacrónico) en los valores asignados a cada variable. Por tanto, queda dibujado el panorama pasado y presente de la velocidad de lectura en los subtítulos que conforman nuestro corpus.

Entre 2009 y 2016 los porcentajes de cps son similares en EMPAC\_EN y EMPAC\_ES. Se observa una evolución progresiva hacia subtítulos más rápidos en ambas versiones; sin embargo, los subtítulos en inglés (hasta 2016) siempre son un poco más rápidos que los españoles.

En 2016 es el primer año en el que los subtítulos en español son ligeramente más exigentes que en inglés, pero es en 2017 cuando se produce

un cambio sustancial, no solo respecto al resto de años sino también entre EMPAC\_EN y EMPAC\_ES. De hecho, solo un 30,2% de los subtítulos en español respetan la norma de 15 cps y el 36,1% tienen 21 cps o más. En EMPAC\_EN, por su parte, si bien el porcentaje de subtítulos con 20 cps se ha doblado respecto a 2009, todavía un 41,1% estarían en el valor normativo (15 cps), y el 17,2% con 21 cps o más.

Esta evolución nos lleva a pensar que en 2009 los subtítulos en español se editaban más que los subtítulos en inglés que, por ser la lengua pivote de las *Master File*, tiende desde sus orígenes a estar más cerca de la transcripción *verbatim* que de la subtitulación. De hecho, por lo que hemos podido comprobar, la mayor parte de los subtítulos en inglés son transcripciones *verbatim* que, con el paso del tiempo, han aumentado la velocidad de lectura reduciendo el tiempo de permanencia en pantalla de los subtítulos. Sin embargo, en el caso de los subtítulos en español, estos sí están editados hasta 2016, pero a partir de septiembre de ese año cambia la forma de generar subtítulos y se asemejan más a una traducción convencional que a una subtitulación. No se sintetiza ni se tiene en cuenta el tiempo que es necesario para poder leer toda la información que aparece en pantalla, lo que los convierte en subtítulos imposibles o inaccesibles, tanto para las personas sordas como para las personas oyentes.

Por último, este estudio ha servido para presentar el corpus EMPAC, que será de acceso libre a través de la web <https://empac-corpus.com>. Esperamos que sea la base para futuras investigaciones que contribuyan a mejorar la accesibilidad a los contenidos audiovisuales en la web.

## Referencias bibliográficas

- AENOR. (2012) *Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva, Norma UNE 153010:2012*. Madrid: AENOR.
- BIRD, Steven; Edward Loper & Ewan Klein. (2009) *Natural Language Processing with Python*. Beiking *et al.*: O'Reilly Media Inc.
- BBC. (2009) Online Subtitling Editorial Guidelines. Versión electrónica: <[http://www.bbc.co.uk/guidelines/futuremedia/accessibility/subtitling\\_guides/online\\_sub\\_editorial\\_guidelines\\_vs1\\_1.pdf](http://www.bbc.co.uk/guidelines/futuremedia/accessibility/subtitling_guides/online_sub_editorial_guidelines_vs1_1.pdf)>
- CASTELLS, Manuel. (2000) "Tecnologías de la información y desarrollo global." *Estudios de política exterior* 14, pp. 151-168.

- CASTRO ROIG, Xavier. (2004) "Solo ante el subtítulo: experiencias de un subtitulador." En: Pereira Rodríguez, Ana María & Lourdes Lorenzo García (coord.) 2001. *Traducción subordinada II, El subtitulado: (inglés-español/gallego)*. Vigo. Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo.
- DCMP. (2009) *Captioning Key. Guidelines and preferred techniques*. Versión electrónica: <[http://www.dcmp.org/captioningkey/about\\_c.html](http://www.dcmp.org/captioningkey/about_c.html)>
- DELABASTITA, Dirk. (1989) "Translation and mass-communication: film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics." *Babel* 35:4, pp. 193-218.
- DÍAZ CINTAS, Jorge. (2001) *La traducción audiovisual. El subtitulado*. Salamanca: Almar.
- DÍAZ CINTAS, Jorge. (2007) "Traducción audiovisual y accesibilidad." En: Jiménez Hurtado, Catalina (ed.) 2007. *Traducción y accesibilidad: Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de traducción audiovisual*. Frankfurt: Peter Lang, pp. 9-23.
- DÍAZ CINTAS, Jorge & Aline Remael. (2007) *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St. Jerome Publishing
- DÍAZ CINTAS, Jorge. (2009) *New Trends in Audiovisual Translation*. Búfalo: Multilingual Matters.
- DÍAZ CINTAS, Jorge. (2012) "Los subtítulos y la subtitulación en clase de lengua extranjera." *Abehache* 3. Versión electrónica: <[http://discovery.ucl.ac.uk/1451727/1/DiazCintas\\_abeache\\_12.pdf](http://discovery.ucl.ac.uk/1451727/1/DiazCintas_abeache_12.pdf)>
- DÍAZ CINTAS, Jorge; Aline Remael & Pilar Orero (eds.) (2007) *Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description and Sign Language*. Amsterdam & New York: Rodopi.
- EVERT, Stevan & Andrew Hardie. (2011) "Twenty-first century Corpus Workbench: Updating a query architecture for the new millennium." *Proceedings of the Corpus Linguistics 2011 conference*. Birmingham: University of Birmingham.
- FUENTES-LUQUE, Adrián. (2015) "Institutional Audiovisual Translation: A (Shop) Window on the World." En: Baños Piñero Rocio & Jorge Díaz Cintas (eds.) 2015. *Audiovisual Translation in a Global Context*. London. Palgrave Macmillan.
- GÓMEZ HERNÁNDEZ, Jose Antonio; Antonio Calderón Rehecho & José Antonio Magna Wals (coord.) 2008. *Brecha digital y nuevas alfabetizaciones. El papel de la biblioteca*. Madrid: Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid.
- GONZÁLEZ-IGLESIAS, David. (2012) *Desarrollo de una herramienta de análisis de los parámetros técnicos de los subtítulos y estudio diacrónico de series*

- estadounidenses de televisión en DVD*. Salamanca: Universidad de Salamanca. Tesis doctoral inédita.
- HARDIE, Andrew. (2012) “CQPweb – combining power, flexibility and usability in a corpus analysis tool.” *International Journal of Corpus Linguistics* 17:3, pp. 380-409.
- ISO (2012) *ISO/IEC 40500:2012. Information technology - W3C Web Content Accessibility Guidelines (WCAG) 2.0*. Versión electrónica: <[http://www.iso.org/iso/iso\\_catalogue/catalogue\\_tc/catalogue\\_detail.htm?csnumber=58625](http://www.iso.org/iso/iso_catalogue/catalogue_tc/catalogue_detail.htm?csnumber=58625)>
- ITU (2003) “Declaración de Principios: Construir la Sociedad de la Información: un desafío global para el nuevo milenio.” Versión electrónica: <[https://www.itu.int/dms\\_pub/itu-s/md/03/wsis/doc/S03-WSIS-DOC-0004!!PDF-S.pdf](https://www.itu.int/dms_pub/itu-s/md/03/wsis/doc/S03-WSIS-DOC-0004!!PDF-S.pdf)>
- IVARSSON, Jan & Mary Carroll. (1998) *Subtitling*. Simrishamn: Transedit.
- KARAMITROGLOU, Fotios. (1998) “A proposed set of subtitling norms in Europe.” *Translation Journal* 2:2. Versión electrónica: <<https://translationjournal.net/journal/04stndrd.htm>>
- MAYORAL, Roberto. (2001a) *Aspectos epistemológicos de la traducción*. Castellón: Universitat Jaume I.
- MAYORAL, Roberto. (2001b) “Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual.” En: Duro Moreno, Miguel (coord.) 2001. *La traducción para el doblaje y la subtítulos*. Madrid: Cátedra, pp. 19-45.
- ONU. (1948) *Declaración Universal de Derechos Humanos*. Asamblea General de Naciones Unidas. 10 de diciembre 1948, 217 A (III) Versión electrónica: <<https://www.refworld.org/es/docid/47a080e32.html>>
- ORERO, Pilar. (2005) “La inclusión de la accesibilidad en comunicación audiovisual dentro de los estudios de traducción audiovisual.” *Quaderns. Revista de traducció* 12, pp. 173-185.
- ORREGO, David. (2013) “Avance de la traducción audiovisual: desde los inicios hasta la era digital.” *Mutatis Mutandis* 6:2, pp. 297-320.
- PEDERSEN, Jan. (2017) “The FAR model: assessing quality in interlingual subtitling.” *The Journal of Specialised Translation* 28. Versión electrónica: <[https://www.jostrans.org/issue28/art\\_pedersen.php](https://www.jostrans.org/issue28/art_pedersen.php)>
- REMAEL, Aline. & Joselia Neves (eds.) (2007) “A Tool for social integration? Audiovisual translation from different angles.” *Linguistica Antverpiensia, New Series* 6, pp. 11-22.
- ROMERO-FRESCO, Pablo. (2019). *Accessible Filmmaking: Integrating translation and accessibility into the filmmaking process*. London: Routledge.

- SCHMID, Helmut. (1994) "Probabilistic Part-of-Speech Tagging Using Decision Trees." *Proceedings of International Conference on New Methods in Language Processing*. Manchester, UK.
- SERRAT ROOZEN, Iris & José Manuel Martínez Martínez. (2012) "ECPC: el discurso parlamentario europeo desde la perspectiva de los estudios traductológicos de corpus." *Linguamática* 4:2, pp. 65-73.
- SPONHOLZ, Christine. (2003) *Teaching Audiovisual Translation. Theoretical Aspects, Market Requirements, University Training and Curriculum Development*. (Trabajo fin de carrera). Mainz: Johannes Gutenberg-Universität.
- TAMAYO, Ana. (2015) *Estudio descriptivo y experimental de la traducción en TV para niños sordos. Una propuesta alternativa*. Universitat Jaume I. Castellón. Tesis doctoral inédita. Versión electrónica: <<https://www.tdx.cat/handle/10803/353962>>
- VOCES MERAYO, Ramón. (2010) *Comunicación audiovisual sin barreras: Televisión pública. World Wide Web y Accesibilidad*. Universitat Autònoma de Barcelona. Tesis doctoral inédita.
- W3C. (2008) *Web Content Accessibility Guidelines 2.0*. Versión electrónica: <<http://www.w3.org/TR/WCAG20/>>
- W3C. (2014) *How to meet WCAG 2.0*. Versión electrónica: <<https://www.w3.org/WAI/WCAG21/quickref/?versions=2.0>>
- W3C. (2014) *Understanding WCAG 2.0*. Versión electrónica: <<https://www.w3.org/WAI/GL/2016/WD-UNDERSTANDING-WCAG20-20160105/understanding-techniques.html#understanding-techniques>>

## BIONOTA / BIONOTE

IRIS SERRAT ROOZEN es Doctora en Lenguas Aplicadas, Literatura y Traducción por la Universitat Jaume I. Actualmente es profesora asociada del Departamento de Filología Inglesa y Alemana de la Universidad de Valencia. Sus principales líneas de investigación son la traducción audiovisual, la accesibilidad, y el aprendizaje y la enseñanza de segundas lenguas.

IRIS SERRAT ROOZEN holds a PhD in Applied Languages, Literature and Translation. Currently, she is an associate lecturer in language teaching at the Department of English and German Studies at the Universitat de València. Her main research interests are audiovisual translation, accessibility, and second language learning and teaching.



Recibido / Received: 30/06/2019  
Aceptado / Accepted: 22/11/2019

Para enlazar con este artículo / To link to this article:  
<https://doi.org/10.6035/MonTI.2020.12.12>

Para citar este artículo / To cite this article:

Bernabé Caro, Rocío. (2020) "New taxonomy of easy-to-understand access services." In: Richart-Marset, Mabel & Francesca Calamita (eds.) 2020. *Traducción y Accesibilidad en los medios de comunicación: de la teoría a la práctica*. *MonTI* 12, pp. 345-380.

## NEW TAXONOMY OF EASY-TO-UNDERSTAND ACCESS SERVICES<sup>1</sup>

ROCÍO BERNABÉ CARO

rocio.bernabe@sdi-muenchen.de  
SDI München, University of Applied Languages

### Abstract

The Convention on the Rights of People with Disabilities states that access to information through written and electronic communications is essential for personal development and full participation in society. In digital scenarios, media services, such as audio descriptions, subtitles, or sign language, facilitate access to content with a focus on sensory barriers. Still, there are shortcomings in addressing other needs, such as cognitive ones. This article aims to suggest a taxonomy of the emerging easy-to-understand access services that cater for the needs of audiences who struggle with understanding audiovisual content for varied reasons, such as low literacy, reading or learning difficulties, temporary impairments, or insufficient language skills. The taxonomy uses Gottlieb's (2005) semiotically-based classification to define E2U access services within the landscape of Audiovisual translation and to classify them according to their semiotic identity as compared to the standard access services.

**Keywords:** Cognitive accessibility; Easy to Read. Plain Language; Text simplification; Easy-to-understand accessibility services.

---

1. This article has been partially funded by the EU project IMAC grant number 761974, EASIT 2018-1-ES01-KA203-050275, RAD PGC2018-096566-B-I00 and the Catalan Research Council grant number SGR113.



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional.

## Resumen

La Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad establece que el acceso a la información escrita y electrónica es esencial para el desarrollo personal y una participación social plena. En escenarios digitales, los servicios de accesibilidad como la audiodescripción, el subtítulo o la lengua de signos facilitan dicho acceso, especialmente en el caso de barreras sensoriales. Sin embargo, en el ámbito cognitivo aún quedan barreras por salvar. Este artículo presenta una taxonomía de servicios de accesibilidad que usan métodos de simplificación para facilitar el acceso a personas con dificultades de comprensión, ya sea por problemas de lectura, aprendizaje, discapacidad temporal o niveles insuficientes de lengua. La taxonomía presentada utiliza la clasificación semiótica de Gottlieb (2005) para ubicar estos servicios de accesibilidad dentro de la traducción audiovisual y para clasificarlos según su identidad semiótica en comparación con los servicios de accesibilidad estándar.

**Palabras clave:** Accesibilidad cognitiva; Lectura fácil; Lenguaje llano; Simplificación textual; Servicios de accesibilidad fáciles de comprender.

## 1. Introduction

Audiovisual text is conveyed by both audio and visual channels. Viewers listen and view the information as they begin to decode the message and create meaning. In this process, sensory reception and language skills seem to be critical. Hence, if challenged, understanding and communication could be at stake.

The Audiovisual Translation (AVT) modes subtitling and dubbing emerged to overcome language barriers. Today, the AVT landscape has expanded and includes access services to address the needs of audiences with sensory disabilities. For instance, audio descriptions render content aurally that would usually only be conveyed visually. Similarly, intralingual subtitles provide audiences with hearing loss with written translations of the spoken text.

The question arising is whether audiovisual content provided by these access services is also cognitively accessible for audiences such as: (a) users who can see but struggle reading or understanding written content; (b) users who can see and hear but have difficulties understanding content; and (c) users with multiple needs: for instance, a user may have hearing loss and also have problems reading subtitles or a user with visual loss may have difficulties understanding a dense audio description that is provided as an alternative.

Until today, there is no common definition of cognitive accessibility (Johansson 2016), although it has been studied from many perspectives such as linguistics (Siddharthan 2014; Arfé, Mason & Fajardo 2017), web accessibility and digital inclusion (Sevilla, Martínez & Alcantud 2007; COGA 2018), inclusion (Verdugo & Schalock 2010), education (Vived & Molina 2012; Belinchón, Casas, Díez & Tamarit 2014), information design (Johansson 2016), computer science (Shardlow 2014), accessible cities (CEAPAT 2015), and e-learning (Olivetti Belardinelli 2008). In the field of AVT, new so-called easy-to-understand (E2U) or easy services are now being described (Bernabé & Orero 2019).

These E2U access services depart from the standard access services and use simplification methods such as Plain Language (PL) or Easy to Read (E2R) to enhance cognitive accessibility of audiovisual content. For instance, E2U audio descriptions (Bernabé & Orero forthcoming), E2U subtitles (Bernabé et al. forthcoming; Oncins et al. 2020), and simplified respoking (Eugeni 2017). Research within AVT Studies is now also being conducted, e.g., in the EU co-funded EASIT project,<sup>2</sup> which is catering for the need for training material and recommendations to create easy-to-understand audiovisual content, and the EU H2020 project ImAc,<sup>3</sup> which is currently testing the reception of E2R subtitles in immersive contexts. All these efforts and approaches share the goal of improving cognitive accessibility, which Johansson (2016: 20) defines as follows:

Cognitive accessibility is the extent to which products, systems, services, environments and facilities can be used by people from a population with the widest range of cognitive characteristics and capabilities to achieve a specified goal in a specified context of use.

A legitimate question at this stage would be whether E2U access services are exactly equivalent to the standard access services they emerge from and, thus, only differ in the use of a “more simple language” or whether they display idiosyncratic features and have their place within AVT. To answer this question, this article explores the semiotic composition of E2U access services as compared to their standard counterparts. To this end, it departs

---

2. <http://pagines.uab.cat/easit/en>

3. <http://www.imac-project.eu/>

from Gottlieb's (2005) taxonomy and draws upon both the previous definitions and the presumption that cognitive characteristics of standard access services—or more generically audiovisual content—are modifiable. This singularity provides leverage to enhance their cognitive accessibility when they are designed according to valid guidelines, such as WCAG as proposed by Johansson (2016), and according to simplification guidelines and recommendations, such as PL and E2R as it is suggested in this article.

## 2. Easy-to-understand meets Audiovisual Translation

The term “easy-to-understand”<sup>4</sup> is used in this article as an umbrella term to describe content, methods, products, or services that rely on text or graphical simplification to enhance their cognitive accessibility during the interaction with the user. In this sense, E2U access services provide audiovisual content through E2U-designed access services. The overall goal pursued is to make audiovisual content accessible to audiences with the widest range of cognitive characteristics and capabilities.

Because interaction begins at an early stage, with users navigating and browsing through search engines, menus, and options before they reach the actual audiovisual content, E2U access services must approach accessibility throughout the entire provision chain. This broader definition of access services is in line with Articles 9 and 21 of the Convention on the Rights of Persons with Disabilities (CRPD) (United Nations 2006) and also endorses the view that accessibility should encompass content, design, and technology. This article defines E2U access services in these terms and expands on how these demands can be taken into consideration in Section 3.

Simplification, text reduction, reformulation, condensation, omissions, and decimation are terms already attached to the field of Audiovisual Translation (AVT). They relate to the way different access services overcome textual, situational, or technical constraints. For instance, space or time restrictions in subtitles (Gottlieb 1992, 2005; Marinetti 2012); speech-related challenges in real-time, intralingual subtitling (Eugeni 2008; Eugeni & Bernabé 2020); or genre-related constraints, as is the case in audio descriptions

---

4. This term has already been used by Inclusion Europe (2009), IFLA (2010) and is equivalent to the term “easy” introduced by Bernabé & Orero (2019).

for children or young audiences (Orero 2011). Though standard access services use such simplification strategies to support understandability, their focus is to provide an alternative way of conveying content when one of the main channels, visual or aural, are challenged. Conversely, in this article, it is presumed that E2U access services subordinate visual or aural accessibility to cognitive accessibility and, thus, are not functionally equivalent with their standard counterparts.

As translations that derive from standard access services, E2U content aligns with translation approaches that allow for the incorporation of “alterations and new perspectives” (Díaz Cintas 2004: 31), consider “audiences with different socio-cultural and socio-linguistic backgrounds and expectations” (Gambier 2003: 178), and allow for wider understanding of translation beyond an “interlingual, conventionalised and isosemiotic translation” (Gottlieb 2005: 43). These perspectives are, for instance, Transadaptation (Gambier 2003), Descriptive Translation Studies (Holmes 1972; Toury 1995; Díaz Cintas 2004), or Multidimensional Translation (Gerzymisch-Arbogast 2005; Gottlieb 2005; Gerzymisch-Arbogast 2007).

According to the semiotically based parameters provided by Gottlieb’s, E2U content can be classified as translations that (a) comprise types of communication “not involving language in a traditional way”, (b) act as “text enhancers” and focus on how the target texts are cognitively perceived, and (c) acknowledge the translation product as “more free” and “less predictable” (Gottlieb 2005: 33, 37).

As for their non-standard use of language, Plain Language and Easy to Read converge with the semiotic approach in two ways. First, in its view of “language” as an “animate communicative system working through the combination of sensory signs”, meaning verbal and nonverbal elements (Gottlieb 2005: 35). PL and E2R rely on verbal codes, paratextual and prosodic features (e.g., typographical choices, intonation, speed of voice), and nonverbal elements (e.g., nonverbal illustrations, pictograms, or ideograms). Second, PL and E2R deviate from standard use and style recommendations. For instance, both build upon the use of repetition (e.g., lexical and syntactical), short sentences, explicitness, and syntactic redundancy (Inclusion Europe 2009; PLAIN 2011).

As for the cognitive reception of texts, E2U access services address audiences that need support by decoding and understanding the content for various reasons. They act as text enhancers that support understandability in different ways. For instance, by reducing the terminological or syntactic load, by adding linguistic information or nonverbal elements to either make the message more explicit or to activate prior knowledge (Arfe, Mason & Fajardo 2017; Wengelin 2019), or by providing knowledge that is considered as presupposed. These enhancing strategies draw upon the assumption that removing linguistic complexity on a lexical or grammatical level alone does not necessarily aid (inferential) comprehension, as shown in young or poor readers (di Mascio, Gennari & Vittorini 2011) and L2 learners (Urano 2000). In Translation, these strategies to secure cohesion are referred to as universals of translation (Laviosa-Brathwaite 2001).

To sum up, in this article simplification is considered both reductive and additive. Thus, E2U translations are considered to act as “text enhancers” and “thus boosting the impact of the original figures [texts], which on their own terms may not be cognitively, fully comprehensible to the audience” (Gottlieb 2005: 37). This primary role as text enhancers does not exclude the other functions attributed by Gottlieb (2005) to translations: text substitutes, translations crossovers, or supplements. However, this taxonomy subordinates them to their primary role of E2U content as text enhancers.

As for the extent to which E2U translations are “more free” and “less predictable”, translations that use sets of “rules” are considered in Gottlieb’s taxonomy as “conventionalised” translations (Gottlieb 2005: 36). As such, they are predictable and closer to the original, and allow “reconstruct[ing] the original from the translated version [...]—to a certain extent”. Though the creation of E2U translations adheres to the guidelines and recommendations of PL and E2R, it would not be possible to reconstruct the source text after simplification. And, thus, E2U translations are considered inspirational translations.

All things considered, the AVT landscape can expand and incorporate easy access services (Bernabé & Orero 2019), which both originate from their standard counterparts (e.g., audio descriptions, subtitles) and deviate from them to fulfil their function as “text enhancers” (Gottlieb 2005: 37). As translations, E2U access services are inspirational, however, regulated by

recommendations and guidelines arising from: (a) text simplification guidelines and recommendations; (b) guidelines governing the underlying standard access service (e.g., audio description or subtitling guidelines), and (c) digital accessibility guidelines as explained in section 3. The differences with the standard access services arise from a non-standard use of language and an idiosyncratic and combined use of semiotic codes (verbal and nonverbal), which include elaborating or adding new elements to make audiovisual content cognitively more accessible.

The next section explores the use of simplification methods to create E2U content for access services.

### *2.1. Standard access services meet simplification methods*

Simplification methods can make content more cognitively accessible (Arfe, Mason & Fajardo 2017) and, thus, reduce the cognitive load that users experience during the interaction. These methods can be classified as verbal or nonverbal based on the semiotic codes they use.

As for verbal simplification methods, they can be classified into text simplification methods or easifications. Text simplification methods modify the original text manually or automatically, by either reducing their linguistic complexity, adding linguistic information, or by text elaboration (García 2012; Siddharthan 2014). Conversely, easifications maintain the unchanged original and provide readers with so-called “easification devices”. These devices are organisation strategies (e.g., restructuring, reorganising, rearranging) for presenting the text “without in any way modifying or mutilating the lexis or the syntax of the text” (Bathia 1983). Lastly, as for nonverbal simplification methods, they rely on graphical symbols such as pictograms or ideograms (Tuset et al. 2011).

The classification provided in this section considers two verbal methods—Plain Language and Easy to Read—and also nonverbal simplification through graphical-symbols, whereas it excludes easification for three main reasons. First, the use of easification devices would not be viable, for instance, in TV shows or movies; second, they will hinder enjoyment; and, third, they would exclude simplification in real-time and live situations. Nonetheless, text simplification also bears risks as pointed out by Bathia (1983), since it is

based on assumptions made by the adapter, the changes in lexis and elaborations may not fully transfer the original meaning, and it does not help readers to develop their own coping strategies for a specific text.

Plain language and Easy to Read are both text simplification methods that aim to make information accessible and to enable self-determination and self-advocacy (Cornelius 2010). They have emerged to cover needs arising from two different fields. The Plain Language Action and Information Network (PLAIN) states “Plain Language is communication your audience can understand the first time they read or hear it.” (PLAIN, n.d.). Plain Language emerged in the United States in the past century triggered by the need for “making legal, government, and economic texts accessible to lay-readers” (García 2012). PL development was top-down, promoted by the Government and supported by financial institutions that were facing legal suits coming from consumer associations (Berent 2010). As a method, Plain Language builds on recommendations related to the design and linguistic simplification—syntax, grammar and lexis.

Conversely, the development of E2R was bottom-up and triggered by end-user associations, such as People First in the United States in the 70s, to protect and promote the rights of people with diverse intellectual and learning capabilities. In Europe, the umbrella end-users association Inclusion Europe (IE) has been working since 1988 towards the same goals. Its efforts led to the Easy to Read guidelines *Information for All* in 2009, which are available in 16 languages. As opposed to Plain Language, Easy to Read primarily targets the needs of persons with diverse intellectual and learning capabilities (IFLA 2010; Inclusion Europe 2009).

The document entitled *Guidelines for easy-to-read materials* by the International Federation of Library Association and Institutions (IFLA) provides two definitions of the term Easy to Read and explicitly relates to the second one (IFLA 2010: 3):

One means a linguistic adaptation of a text that makes it easier to read than the average text but which does not make it easier to comprehend; the other definition means an adaptation that makes both reading and comprehension easier.

Both definitions draw upon three main underlying concepts: legibility, readability, and understandability. Legibility is related to the first interaction



between the reader and paratextual elements, as defined by Tinker (1963). Legibility parameters are design-related, language-independent, and range from typographical variables such as font-size or font-type to layout ratios such as contrast or the ratio of text to white space (Inclusion Europe 2009; Yuste Frías 2012; Nietzio, Naber & Bühler 2014). Readability is a wider concept. It relates to linguistic parameters that make a text more or less complex, but also to legibility (Burt 1949; European Commission 2019; Siddharthan 2014; Fajardo et al. 2014). Lastly, understandability refers to the personal ability of a reader to infer meaning from a text (e.g., literal, inferential) (Siddharthan 2014). Understandability depends on external variables (e.g., light, brightness, background noise) and intrinsic ones such as reader motivation and prior knowledge.

According to these definitions, readability is extrinsic to the reader and influences the individual resources dedicated to the decoding task (Brueggeman 2000). Readability can be improved by manual and automatic simplification methods (García 2012; Shardlow 2014), whereas understandability is intrinsic to the user and depends on “the reader’s familiarity with the source vocabulary, their understanding of key concepts, or time and care that were taken to read the text” (Siddharthan 2014). In this article, these concepts are defined in these terms

In summary, E2R and PL are text simplification methods based on paratextual and linguistic rules and recommendations that aim to improve readability and to support understandability. They can therefore be used to enhance the cognitive accessibility of AV content. The resulting E2U content would be verbal as opposed to nonverbal content, which would rely on graphical symbols.<sup>5</sup>

To the author’s knowledge, pictogram methods do not yet exist as E2U nonverbal access services. However, there are already digital products (e.g., web applications, software) that use this form of nonverbal mediation: for instance, Text2Pic, Proloquo2Go, iPicto, Pict-Net, and AraBoard. In AVT, the use of graphical symbols has been studied in subtitles for the Deaf and

---

5. For simplification purposes, the term pictogram is used to refer to graphical symbols, pictograms, and ideograms.

hard-of-hearing as was the case in the EU co-funded project DTV4All.<sup>6</sup> Currently, non-verbal graphical symbols such as arrows are being tested as orientation aids in combination with subtitles in immersive settings in the EU co-funded project ImAc.

The next section uses ‘Simplification method’ as a parameter to classify access services that use simplification strategies emerging from the methods described. The classification focuses on how the use of such methods transforms the properties of standard access services (e.g., subtitles, audio descriptions) in terms of semiotic composition. The extent to which they support or improve understandability is excluded at this stage since understandability is intrinsic to the person and must be validated by end-users (Inclusion Europe 2009; IFLA 2010; Shardlow 2014). However, this article acknowledges its importance and includes in Section 4 a classification of E2U audiovisual content according to two parameters: (a) Validation goal and (b) Validation point in time.

A classification based on Gottlieb’s taxonomy facilitates an understanding of how E2U access services may differ in their semiotic composition, identity, and channels, from the standard access services when they use verbal and nonverbal simplification methods to make AV content easy to understand.

The operationalisation of the parameter Simplification method yields two types of services according to their semiotic identity, namely verbal or nonverbal. While verbal access services may include both verbal elements exclusively or a combination of verbal and nonverbal ones, nonverbal access services are limited to nonverbal elements.

Simplification method:

- E2U verbal access services
- E2U nonverbal access services

## 2.2. *Semiotic composition of E2U access services*

Gottlieb’s taxonomy (2005) classifies standard access services by comparing their semiotic composition with that of the original texts. The categorisation considers two parameters: a) their semiotic identity, which refers to the use

---

6. <https://sound-advice.ie/dtv4all-eu/>

of verbal or nonverbal codes, and b) the semiotic channels available in the communication.

As for their semiotic identity, access services can be “intrasemiotic” and subsequently employ the same verbal or nonverbal code(s) as the original—for instance, in dubbing and subtitling (verbal-verbal)—or can be “intersemiotic” and thus use a different code(s)—as is the case with audio descriptions (nonverbal-verbal).

As for the semiotic channels, this aspect refers to the semiotic channels available to the audience. Whenever audiences can access the content through the same channels as with the original version, the access services are called “isosemiotic”. If the available channels are different, they are called “diasemiotic”—e.g., subtitles convey the original (aurally delivered) content through the written (visual) channel. Lastly, semiotic channels can also be “supersemiotic” or “hyposemiotic” depending on whether there are more or fewer channels available than for the original.

Similarly, this section classifies E2U access services based on their semiotic composition. At this point, a first definition of E2U access services is proposed:

Easy-to-understand access services use simplification methods, verbal or nonverbal, to make audiovisual content accessible for users with the widest range of cognitive characteristics and capabilities.

As for their semiotic identity, while E2U nonverbal access services encompass methods that use exclusively nonverbal elements (e.g., pictogram methods), E2U verbal access services employ both methods that use only verbal codes and methods that combine verbal and nonverbal elements (e.g., PL or E2R and pictograms).

As for the semiotic channels available to the user, this taxonomy presumes that E2U access services are channel-equivalent with the standard services. In this sense, an E2U dubbed movie would use the same channels as the standard dubbed movie and, thus, be channel-equivalent. Additionally, an E2U audiobook and a standard audiobook would both be diasemiotic compared to the original. This is the case because the reader, or, better said, the listener, would perceive the information aurally, compared with the visual channel used in the original book. Another example of channel equivalence between

a standard access service and the E2U counterpart would be when both are hyposemiotic as is the case for subtitles and E2U subtitles for persons with hearing loss. Nonetheless, the taxonomy acknowledges that the degree to which an E2U access service is channel-equivalent to the standard service depends on the sensory and cognitive capabilities of the audience.

The fact that simplification also considers additions and elaborations as strategies to enhance understandability has led in this taxonomy to include a new category named “enhancing”. The name is inspired by the underlying “cognitive decoding activity” of “translations as text enhancers” as defined by Gottlieb (2005: 37). The category “Enhancing” is used to describe E2U access services that add verbal or nonverbal semantic material as a simplification strategy. This approach is complementary to the “deverbalising” and “verbalising” ones described by Gottlieb (2005: 37), which focus on replacing verbal elements with nonverbal ones. Examples of “enhancing” services are provided in the sections below.

In digital accessibility contexts, such additions already exist as is the case with so-called “extended audio description”. The Web Content Accessibility Guidelines (WCAG 2.1) describe them as audio descriptions that stop the audio and video briefly to provide “critical information” that cannot be included otherwise due to time constraints (W3C 2016).

### 2.2.1. E2U nonverbal services

E2U nonverbal services use nonverbal simplification methods,<sup>7</sup> such as pictograms, to adapt<sup>8</sup> the audiovisual content. They are:

- intrasemiotic, when they use the same nonverbal code or codes as in the standard access service, or

---

7. For simplification, the term “pictogram methods or services” will be used to refer to access service that use graphical symbols, being them pictograms, ideograms, emojis, etcetera.

8. The terms “to adapt” and “adaptation” are often used in E2R contexts to describe the creation of E2U texts both either from scratch or from standard content (Inclusion Europe 2009; IFLA 2010; CEAPAT 2015). The terms refer to the changes made to a text to make “both reading and comprehension easier”, as explained in the definition provided by IFLA (2010).

- intersemiotic, when they use different nonverbal codes compared to the standard access service.

The following table shows some examples.

Table 1. Examples of nonverbal E2U access services

Nonverbal E2U access services	Examples
<ul style="list-style-type: none"> <li>- intrasemiotic or</li> <li>- intrasemiotic and enhancing</li> </ul>	Easy pictogram Easy sign language <sup>9</sup> Easy music arrangements
<ul style="list-style-type: none"> <li>- intersemiotic or</li> <li>- intersemiotic and enhancing</li> </ul>	Easy pictogram versions of: Intertitles, subtitles, surtitles, etc. Written explanations <sup>10</sup> Written summaries Easy music arrangements based on other nonverbal content

Intrasemiotic, nonverbal, E2U access services would use the same nonverbal code(s) to adapt the audiovisual content. For example; an E2U access service that uses easy pictograms to adapt a pictogram access service would be nonverbal and intrasemiotic. Similarly, an E2U access service that uses E2U sign language to adapt an access service that uses sign language would also be intrasemiotic and nonverbal. In these cases, both access services use the same signs and, thus, sign-equivalent.

Whenever the adaptation involves adding new, nonverbal material as new content to improve understandability, the E2U access services would also be “enhancing”. It is this additive layer which will make E2U services differ semantically from the standard ones. Lastly, as per definition, E2U nonverbal access services exclude intralingual and interlingual forms.

Intersemiotic, nonverbal, E2U access services would adapt the audiovisual content by either using a different nonverbal code(s) compared to the

9. Though sign language also uses verbal elements to support the nonverbal signs, the main semiotic code is considered to be nonverbal.

10. Explanations are considered here as texts that provide audiences with additional information. Explanations aim to express content. They can be visually or aurally conveyed and include informative and descriptive information.

standard access service or by adapting verbal content, making it nonverbal. An example of the latter would be an E2U access service that provides E2U pictograms of verbal subtitles. Similarly, an E2U access service may provide an easy-music arrangement based on E2U pictogram content.

Intersemiotic, nonverbal E2U access services cannot be deverbalising or verbalising since they would then be verbal access services. However, they can be enhancing and add nonverbal semiotic material as compared to the standard access services.

To sum up, the examples show that nonverbal simplification methods such as pictograms can be used to create E2U nonverbal access services. These services would either have the same semiotic identity as the standard and, thus, be intrasemiotic or use different nonverbal codes and, thus, be intersemiotic.

Both intrasemiotic and intersemiotic types can also be “enhancing”. In such cases, the amount of semantic and semiotic material would be different. Intrasemiotic E2U access services would convey the semantic load of the message by adding new material of the same kind, whereas intersemiotic ones would use different codes.

The next step towards the development of such services would be to describe them and to conduct reception studies to evaluate their acceptability and usefulness in terms of understandability, viability, and cognitive load.

### 2.2.2. *E2U verbal services*

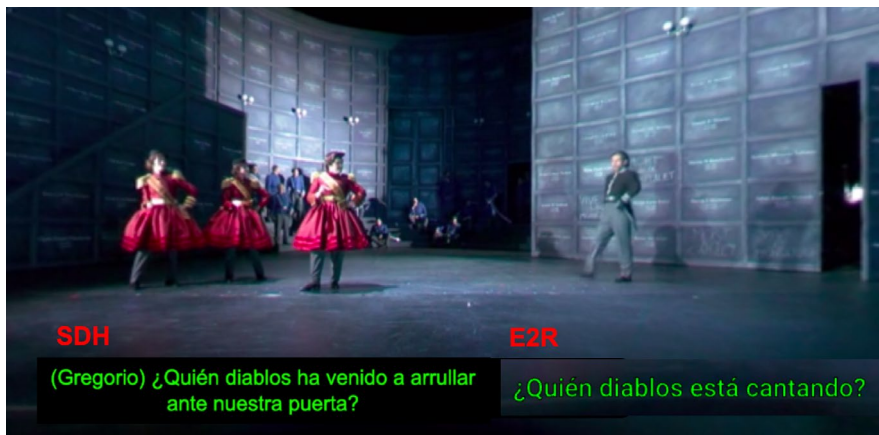
E2U verbal services reach simplification by using methods that rely on verbal codes either exclusively or in combination with nonverbal elements. They can be:

- Intrasemiotic, when they use the same codes as the standard counterpart. For instance, standard intralingual subtitles and E2U intralingual subtitles.
- Intersemiotic, when the codes differ. For instance, E2U intralingual subtitles that combine text and pictograms.

Intrasemiotic E2U verbal services use the same verbal or verbal-nonverbal code(s) as the standard service. They are intralingual, when they use the same language, or interlingual, when the language differs. In both cases, they can be

“enhancing” and add new semantic material, either of the same semiotic type and, thus, be intrasemiotic or of a different type and, thus, be intersemiotic.

Figure 1. Example of E2R intrasemiotic and intralingual subtitles<sup>11</sup>



Intersemiotic E2U verbal services can emerge from either non-verbal or other verbal access services. In the first instance, E2U verbal services adapt the non-verbal audiovisual content using verbal elements and, thus, can be described as “verbalizing” (Gottlieb 2005: 37). In its role, “enhancing” elements would add verbal elements.

In the second case, intersemiotic, E2U verbal services can also emerge from adapting verbal access services by using either nonverbal elements to replace the verbal ones and, thus, be “deverbalizing” (Gottlieb 2005: 37) or by additions and, thus, be “enhancing”.

For instance, intersemiotic, E2U verbal subtitles can be:

- verbalising: e.g., E2U subtitles for sign language texts.
- deverbalizing: e.g., E2U subtitles that also use nonverbal elements (e.g., pictograms), which were not part of the original subtitles.
- enhancing: e.g., E2U subtitles that describe a sculpture and provide additional background information before the actual description of the piece of art.

The table below sums up the parameters to classify E2U verbal services.

Table 2. Classification parameters for E2U verbal access services

	Verbal		
	Plain Language	Easy to Read	Pictogram
<b>Intrasemiotic</b>	intralingual, interlingual, enhancing		
<b>Intersemiotic</b>	deverbalising, verbalising, enhancing		

The operationalisation of the parameters allows us to classify any E2U verbal access service as shown in the next table.

Table 3. Examples of E2U verbal access services

Semiotic identity	E2U access service (auditory)	E2U access service (visual)
<ul style="list-style-type: none"> <li>– Verbal, intrasemiotic, intralingual</li> <li>– Verbal, intrasemiotic, intralingual, enhancing</li> </ul>	E2U audio <ul style="list-style-type: none"> <li>– comment</li> <li>– description</li> <li>– explanation</li> <li>– intertitles</li> <li>– introduction</li> <li>– subtitles</li> <li>– summary</li> <li>– surtitles</li> <li>– remake</li> <li>– sight translation</li> <li>– voice-over</li> </ul>	E2U <ul style="list-style-type: none"> <li>– intertitles</li> <li>– intralingual subtitling (recorded)<sup>12</sup></li> <li>– real-time intralingual subtitles</li> <li>– surtitles</li> <li>– written explanation</li> <li>– written summary</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>– Verbal, intrasemiotic, interlingual</li> <li>– Verbal, intrasemiotic, interlingual, enhancing</li> </ul>	All the above as well as: <ul style="list-style-type: none"> <li>E2U</li> <li>– consecutive interpreting</li> <li>– simultaneous interpreting</li> </ul>	E2U interlingual <ul style="list-style-type: none"> <li>– subtitling (recorded)</li> <li>– intertitles</li> <li>– real-time subtitling</li> <li>– surtitles</li> <li>– written explanation</li> <li>– written summary</li> </ul>

12. Encompasses subtitles for persons with hearing loss and other audiences



<ul style="list-style-type: none"> <li>– Verbal, intersemiotic, verbalising</li> <li>– Verbal, intersemiotic, deverbalizing</li> <li>– Verbal, intersemiotic, enhancing</li> </ul>	<p>Adaptations such as:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– pictogram to E2U audio access services</li> <li>– an E2U audio description of a sculpture</li> </ul>	<p>Adaptations such as:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– pictogram to E2U subtitles or any of the services mentioned above</li> <li>– E2U written explanation or description of a sculpture</li> <li>– E2U summaries of a text which uses both verbal elements and pictograms</li> </ul>
--	---	--

To sum up, the use of verbal simplification methods to create E2U access services changes the semiotic identity of the standard access service in some cases. As is the case in nonverbal E2U access services, they can display either the same semiotic identity as their standard counterparts or differ when the codes are different. Equally, the amount of semantic and semiotic material may vary.

Again, the next step would be to create this material and conduct reception studies. It could be presumed that Easy to Read access services are more challenging to implement than Plain Language ones as some E2R guidelines may diverge from those of the standard access services. For example, subtitling guidelines concerning length and speed may conflict with specific E2R rules such as starting each sentence on a new line or being explicit. Such particularities demand the development of idiosyncratic guidelines for E2U services such as subtitling or audio descriptions.<sup>13</sup>

The next two tables display the classification parameters and provide examples of E2U access services according to their semiotic identity.

Table 4. Classification parameters for of E2U access services

	Verbal			Nonverbal
	Plain Language	Easy to Read	Pictogram	Pictogram
<b>Intrasemiotic</b>	intralingual, interlingual, enhancing			enhancing
<b>Intersemiotic</b>	deverbalising, verbalising, enhancing			enhancing

Table 5. E2U access services

E2U access service	Auditory	Visual
<b>Nonverbal</b> – intrasemiotic, – enhancing	Not known	Easy pictogram Easy sign language
<b>Nonverbal</b> – intersemiotic, – enhancing	Not known	<b>Pictogram-based</b> adaptations of verbal access services: pictogram-based intertitles, subtitles, surtitles, written summaries
<b>Verbal</b> – intrasemiotic, – intralingual or interlingual, – enhancing	<b>E2U (PL or E2R)</b> audio comments, audio description, audio explanation, audio intertitles, audio introduction, audio subtitles, audio summary, audio surtitles, remake, sight translation, voice-over	<b>E2U (PL or E2R)</b> intertitles, intralingual subtitles, real-time intralingual subtitles, surtitles, written explanations, written summary
<b>Verbal</b> – intersemiotic, – deverbalizing, – verbalizing, – enhancing	Any adaptation of pictogram E2U audio access services	Any adaptation using only verbal elements or both verbal and nonverbal

### 2.3. Conclusions

The undertaken classification shows that the semiotic identity of E2U access services is not always equivalent to that of standard access services. Moreover, it brings to light the fact that these translations as text enhancers will not always comprise the same amount of semiotic material. Given that they are inspirational translations to enhance understandability, the type of information that they convey may also be different, as previously described by Bernabé and Orero (2019b) with regard to the selection of E2U audio description cues.

The classification has also shown that E2U access services have idiosyncratic properties such as their non-standard use of language, function, and

semiotic characteristics, which enable them beyond the “transversal property” of a given standard access service.

### 3. E2U access services meet WCAG 2.1

The increasing digital nature of audiovisual products, the high relevance of accessibility within the audiovisual media landscape, and the lack of a defined value chain for these services (European Regulators Group for Audiovisual Media Services [ERGA] 2016) calls for alignment of audiovisual access services with the Web Content Accessibility Guidelines (WCAG), in their current version 2.1 or future ones, as pointed out by Bernabé and Orero (2019; forthcoming).

WCAG are an internationally recognised set of requirements for the design of accessible digital resources on the web (W3C 2018). The guidelines result from the collaborative work by the World Wide Web Consortium’s Web Accessibility Initiative (WAI) since it was founded in 1997.

The WCAG guidelines define accessibility for digital content around four accessibility principles: perceivable, operable, understandable, and robust. Each principle encompasses guidelines and sets of success criteria to test their level of conformance: A (lowest), AA, and AAA (highest). Furthermore, the guidelines provide a repository of techniques for implementation. Though compliance with WCAG does not guarantee web accessibility, they have become a recognised quality and harmonisation standard of best practices. Currently, they are adopted by laws in 21 countries, in the EU and by Section 508 of the Rehabilitation Act in the United States (Enamorado 2019).

The four accessibility principles pose different demands on audiovisual services. The ‘perceivable’ principle requires accessibility of content and interface elements to be made via at least two different sensory channels. ‘Operability’ demands the provision of input alternatives to the mouse, meaning accessibility through the keyboard or other devices that emulate them. ‘Understandable’ asks for meaning in terms of language and functionality at any point of the interaction. Lastly, ‘robust’ calls for a stable compatibility between systems and technologies by means of interoperability.

The principles ‘operable’ and ‘robust’ are the more technical ones. However, if not considered, they might halt the interaction either partially or entirely. In this sense, a keyboard user may, for instance, be able to browse a TV show but find barriers when it comes to operating the player; in other cases, users who only have access to older technologies may be unable to interact if there is no accessibility API for communication.

‘Perceivable’ and ‘understandable’ are the principles that relate more closely to the AV modalities. The first one focuses on access through alternative sensory channels and thus already includes AV modalities such as audio descriptions, captions, or sign language. Legibility indicators are paratextual elements (Yuste Frias 2012) that support perceivability and also include: contrast, colour, size, good sound, layout, and others. Lastly, the ‘understandable’ principle builds upon the principles of ‘perceivable’ and ‘operable’, and capitalises on comprehension by means of improving readability, reducing the cognitive load during the interaction, and providing assistance, where necessary.

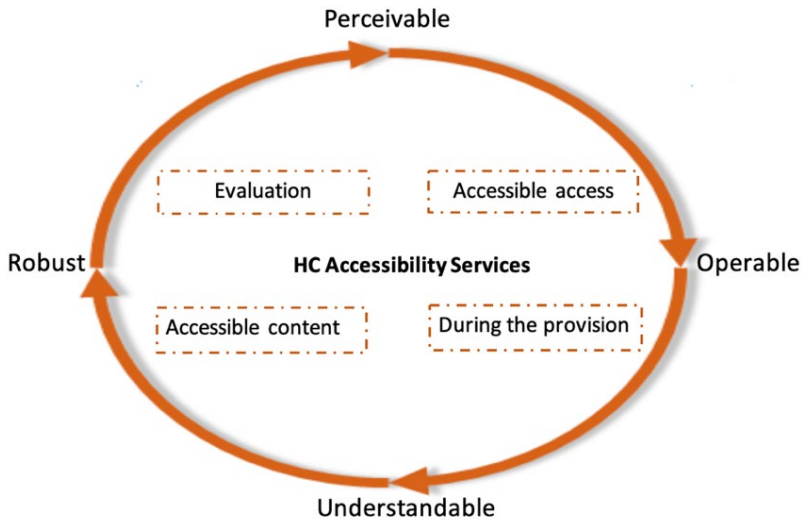
Within AVT, the principles of digital accessibility harmonise with the accessibility factors introduced by Gambier (2004). Thus: (a) legibility and synchronicity refer to the perceivability of the translation product; (b) readability, relevance, domestication, and acceptability relate to understandability; and (c) as (digital) products, they must meet user expectations (domestication) regarding the way they can be operated, the terminology used in the interface (acceptability, legibility, readability, and relevance), and the way in which they communicate with other systems—robustness—(acceptability, domestication).

As providers of an alternative way of communication (Bernabé & Orero 2019), access services that embrace the principles of digital accessibility must, therefore, be available to the widest range of users regardless of their age, ability, and technology throughout the provision chain. From this perspective, the concept of services cannot be limited to the product, for instance, a subtitled or audio-described film, but it should rather encompass the so-called accessibility chain as defined by the Spanish standard UNE 170001-1. As the standard defines, “[t]he accessibility chain will comprise all elements

that allow users to carry out all activities and tasks during the interaction” (AENOR 2007: 5). This approach has already been claimed by the authors Moreno, Martínez and Ruiz (2007) for digital products such as videos. In this article, this perspective is used to identify parameters to categorise the degree of accessibility of access services during the interaction, which starts at the very moment the user decides to use the service, extends throughout the provision of the access service, and expands beyond it, as it becomes part of the user experience.

The human-centred (HC) approach to the design of digital products cannot be left aside. Though the scope of this work does not allow for the exploration of this topic, it goes without saying that accessibility and Universal Design put users at the centre of their actions, as stated in their slogan: “Nothing About Us Without Us” (Zero Project 2014). Figure 2 illustrates how digital principles can be considered throughout the provision of access services and can follow a human-centred approach.

Figure 2: HCA Accessibility chain of access services



This HC approach would enable the categorisation of access services according to two parameters:

- I. Degree of accessibility of the service
  - a. fully accessible at the different interaction stages
  - b. partially accessible
  - c. not accessible

This parameter categorises the services according to their accessibility along the accessibility chain and yields services that are either fully accessible, even if they are integrated, for instance, in a web-platform, partially accessible, or not accessible at all.

- II. Degree to which the end-user is involved in the process
  - a. end-user involvement in the design (HCD service)
  - b. partial involvement of end-users in the design
  - c. none

This parameter yields services that involve end-users in the design of the service. Though this parameter is considered necessary in order to align with the concept of inclusion and Universal Design, it will not be further considered in this article because it exceeds its scope. However, in the field of Easy to Read, a succinct study conducted by Bernabé (2015) showed that the design of E2R digital products often follows the principles of HC Design.

This section has related access services to digital accessibility. As a result, two parameters for categorisation have been identified, one related to the compliance with the digital accessibility principles (WCAG) throughout the provision chain, and the other one related to the underlying, human-centred approach of accessible design.

Since this article focuses on cognitive accessibility, the accessibility chain should be adapted accordingly. The next section shows how the accessibility chain can consider simplification recommendations to improve comprehension.

### *3.1. Improving cognitive accessibility in the accessibility chain*

The purpose of this article is to provide a taxonomy for easy-to-understand access services. The fact that the taxonomy considers these services as digital products explains why they should be compliant with digital accessibility principles during the interaction. After this initial, more generic step, this section shows how the guidelines Information for All (Inclusion Europe 2009), easy-to-read materials (IFLA 2010), and Annex II of the German directive *Barrierefreie Informationstechnik-Verordnung—BITV 2.0* (BITV 2016) already provide recommendations to improve readability, and, hence, understandability throughout the accessibility chain. These overlapping documents, authored by end-users associations and legislation, emphasise the need for an interdisciplinary effort to gather all views and knowledge in the process of developing these new services.

According to Figure 2, the service should support cognitive accessibility at access and throughout the provision, and that the content itself should be easy to understand. The recommendations are presented following this scheme.

### 3.1.1. *Easy-to-understand interaction throughout the service*

Users start interacting with the system or platform at the very moment they decide to use a service. The first steps they undertake aim to locate the service, operate it, or stop the interaction if their expectations are not met at this stage. The following recommendations seek to improve the experience during the interaction by supporting cognitive accessibility.

#### 3.1.1.1. *Finding the service*

Provide E2U information about:

- What contents and services are provided (DVD, web-platform, other).
- What contents and services are available in E2U.
- How to navigate and reach the E2U services.
- Who to contact for assistance.

If available through the Internet, add the keywords: Easy to Read, Plain Language, and Easy to Understand to the meta tag.

#### 3.1.1.2. *Operating the service*

- Provide E2U information about how to control the player before the actual film, play, broadcast, etc. begins.
- Present the aforementioned information automatically on the screen or display it before the actual show begins.
- Provide a way (e.g., link, menu item) to return to Home at any time.
- Provide an easy way to find the information provided in E2U.
- Provide different and predictable ways of finding content.
- Try to have a way for people to find things easily.
- If available through the Internet, avoid pop-ups.
- Audio description can be switched off at any time.
- Audio subtitles can be switched off at any time.
- Subtitles can be switched off at any time.
- Speed control and rewind are available throughout the duration of the audio description.



### 3.1.1.3. *Understanding*

- Inform the audience beforehand about the topic of the show.
- In audio descriptions, the background voice and its purpose should be introduced before the show starts.
- Choose the format (audio, written) that is best suited to its purpose; support understanding through multimodality.
- Provide E2U instructions to solve errors.
- Use E2U linguistic and design recommendations to present content.

### 3.1.1.4. *Robustness*

- Guarantee compatibility with other technologies such as screen-readers.

### 3.1.1.5 *End-user participation*

- Always find out as much as you can about the people who will use your information and about their needs.
- Take into account the information formats: written, electronic, audio and video.
- Always involve people with intellectual disabilities when creating your information.

## 3.2 *Conclusions*

By acknowledging E2U access service as digital products, it is possible to foster a multidisciplinary approach in their design and creation. Though digital accessibility guidelines already include access services as Success Criteria, AVT is now starting to take a more holistic view that goes beyond content creation.

This new understanding of access services will also influence the skills and competences that professionals in the field must acquire to deliver quality E2U access services. Furthermore, it will trigger the need for training and training material, and it will create new job opportunities.

#### 4. E2U audiovisual content meets validation

Plain Language and Easy to Read are user-centric simplification methods. Both recommend involving end-users in the creation process and, particularly, as validators of understandability (Inclusion Europe 2009; IFLA 2010; PLAIN 2011; García 2012; Siddharthan 2014; Plena Inclusión Madrid 2018).

Validating understandability is critical in E2R contexts and recommended for PL texts (PLAIN 2011; AENOR 2018; Plena Inclusión Madrid 2018). However, this process or task does not change the nature of access services. For instance, a validated subtitle would still be a subtitle, whether E2R, PL, E2U, intralingual or interlingual.

This article acknowledges the importance of validation as a parameter to assess quality of E2U content and suggests two variables: (a) Validation goal and (b) Point in time of validation. The first enables the categorisation of E2U content according to the pursued validation goal, for example, compliance with E2R or PL rules and recommendations, text-type adequacy, or to obtain the E2R logo.

The second, Point in time of validation, locates assessment chronologically either before or after provision. From a user-centric approach, a validation that takes place before provision implies that experts or end-users have been purposefully involved in an iterative process. Conversely, a validation that is carried out after provision occurs under uncontrolled conditions. For instance, the channels are random (e.g., via social media, a feedback form, a comment on Facebook, or an email) and profile, motivation and expertise of the person remain most probably unknown. Furthermore, in this type of validation, validation results may not be implemented for reasons such as money constraints. Also, in some cases, adequacy of the proposed changes will have to be assessed prior to implementation. Due to these constraints, such validation can only be considered as “Commented validation”.

As parameters, Validation goal and Validation point in time can be operationalised to differentiate the resulting categories.

Table 6. E2U content validation

Validation goal	Validation point in time	
	During creation	After provision
E2R-logo validation	E2R end-user revised Validated texts display the E2R logo (e.g., Inclusion Europe, Netzwerk Leichte Sprache) and cannot be modified afterwards without undergoing a new end-user validation	
PL validation	PL end-user revised	
Compliance with E2U rules/recommendations	<ul style="list-style-type: none"> <li>– E2R revised</li> <li>– PL revised</li> <li>– Pictogram revised</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– E2R commented validation</li> <li>– PL commented validation</li> <li>– Pictogram commented validation</li> </ul>
Non-validated	Not validated	Not validated

#### a. E2R-logo validation

Plena Inclusión Madrid (2018) and AENOR (2018) define this type of validation as a validation that is carried out by end-users. This validation focuses on the understandability of the content during the interaction. Though it also encompasses linguistic revision of the content, it approaches style and linguistic appropriateness from a cognitive perspective. The main validators are end-users, who are supported in the process by so-called facilitators. Validated texts may display the E2R logo in compliance with the issuing organisations (e.g., Netzwerk Leichte Sprache, Inclusion Europe). After validation, these texts or services may not be changed without undergoing a new validation.

As for the point in time, this validation can be done during and after the text or the service have been created. However, until the validation has been completed and the logo issued, this validation will fall under one or several of the next types.

#### b. PL validation

This type of validation is equivalent to the first. However, no logo is issued because there are currently no PL logos.

### c. Compliance with E2U rules/recommendations

This validation can be undertaken by teams of persons with disabilities and facilitators, or by other professionals in E2U simplification guidelines and recommendations. For instance, a subtitler who knows E2R guidelines can validate whether readability compliance is given with regards to paratextual features (e.g., font-size, font-type, spacing) and linguistic simplification rules.

As for the point in time, this validation can take place before or after delivery. Validation after provision takes place under uncontrolled conditions. In such cases, there is no knowledge on the validator or the validating conditions nor on the purpose of the validation.

### d. Non-validated services

This case yields services that have not undergone validation.

## 5. Conclusions

E2U access services can be described as inspirational translations that use language in a non-standard way and act as text enhancers to fulfil the overall goal of supporting readability and understandability of audiovisual content. The semiotic identity of the simplification methods used to create easy-to-understand content leads to changes in semiotic identity as compared with their standard counterparts. Differences bring to light idiosyncratic properties such as the use of nonverbal elements (e.g., pictograms or emojis), paratextual features (e.g., bigger font-sizes, use of the white space on the page), and prosodic ones (e.g., intonation and use of voice in audio access services). Having their own defined identity may facilitate their integration in the AVT landscape and increase their visibility.

Above all, the suggested classification should be regarded as a starting point to gather empirical data from reception studies and foster their development. Furthermore, the classification will enable the development of parameters for each service as already undertaken in the field of E2U audio description (Bernabé & Orero 2019), E2U subtitling (Bernabé et al. forthcoming), and E2U respaking (Eugeni & Bernabé 2020).

The categorisation of E2U access services has also brought into light two further aspects: the role of validation and validators, and the need for access

services that consider accessibility throughout the whole accessibility chain. The fact that understandability can only be validated by end-users also fosters the recognition of this professional role and creates new job opportunities. The compliance of digital E2U access services with the WCAG 2.1 guidelines will not only enable access for all, but it will also support the current work of the COGA.

## References

- AENOR. (2007) *Accessibility and Design for all. Universal accessibility. Part 1: MGLC criteria to facilitate accessibility to the environment*. Electronic version: <[https://ec.europa.eu/eip/ageing/standards/home/accessibility-and-design-all/une-170001-12007\\_en](https://ec.europa.eu/eip/ageing/standards/home/accessibility-and-design-all/une-170001-12007_en)>
- AENOR. (2018) *UNE 153101:2018 EX. Easy to read. Guidelines and recommendations for the elaboration of documents*. Electronic version: <<https://www.une.org/encuentra-tu-norma/busca-tu-norma/norma?c=N0060036>>
- ALUÍSIO, Sandra & Caroline Gasperin. (2010) “Fostering Digital Inclusion and Accessibility: The PorSimples project for Simplification of Portuguese Texts.” In: Solorio, Thamar & Ted Pedersen (eds.) 2010. *Proceedings of the NAACL HLT 2010 Young Investigators Workshop on Computational Approaches to Languages of the Americas*. Los Angeles, California: Association for Computational Linguistics, pp. 46–53. Electronic version: <<https://www.aclweb.org/anthology/W10-1607>>
- ARFÉ, Barbara; Lucia Mason & Inmaculada Fajardo. (2017) “Simplifying informational text structure for struggling readers.” *Reading and Writing* 31, pp. 2191-2210.
- BAILEY, Kenneth D. (1994) *Typologies and Taxonomies. An Introduction to Classification Techniques*. Thousand Oaks: Sage.
- BARTOLL, Eduard. (2008) *Paràmetres per a una taxonomia de la subtitulació*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Unpublished doctoral dissertation. Electronic version: <<https://repositori.upf.edu/handle/10230/12088>>
- BATHIA, Vijay Kumar. (1983) “Simplification vs. Easification - The Case of Legal Texts 1.” *Applied Linguistics* 4:1, pp. 42–54.
- BERENT, Irwin. (2010) “Plain Writing Legislative History - Plain Writing Association.” <<https://www.writersupercenter.com/plainwriting/plain-writing-legislative-history.htm>>

- BERNABÉ, Rocío & Pilar Orero. (2019) “Easy to Read as Multimode Accessibility Service.” *Hermeneus* 21, pp. 53-74.
- BERNABÉ, Rocío & Pilar Orero. (forthcoming) “Easier audio description: Exploring the potential of easy-to-read principles in simplifying AD.” In *IATIS Yearbook*.
- BERNABÉ, Rocío; Pilar Orero; Óscar García & Estella Oncins. (forthcoming) “Creation and validation of easy-to-understand subtitles.”
- BREDEL, Ursula & Christiane Maaß. (2016). *Leichte Sprache. Theoretische Grundlagen, Orientierung für die Praxis*. Berlin: Dudenverlag (Sprache im Blick).
- BURTT, Harold. (1949) “Typography and Readability.” *Elementary English* 26:4, pp. 212-221.
- CEAPAT. (2015) “Accesibilidad cognitiva.” <[https://ceapat.imserso.es/InterPresent1/groups/imserso/documents/binario/reto\\_diez\\_acc\\_cog.pdf](https://ceapat.imserso.es/InterPresent1/groups/imserso/documents/binario/reto_diez_acc_cog.pdf)>
- Centre for Excellence in Universal Design [CEUD]. (n.d.) “What is Universal Design.” <<http://universaldesign.ie/What-is-Universal-Design/>>
- CORNELIUS, Eleanor. (2010) “Plain language as alternative textualisation.” *Southern African Linguistics and Applied language Studies* 28:2, pp. 171-183. DOI:10.2989/16073614.2010.519106.
- DÍAZ CINTAS, Jorge. (2004) “In search of a theoretical framework for the study of audiovisual translation.” In: Orero, Pilar (ed.) 2004. *Topics in Audiovisual Translation*, vol. 56. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 21-34.
- ENAMORADO, Sofia. (2019) “WCAG 2.0: The International Standard for Web Accessibility and Inclusive Design.” <<https://www.3playmedia.com/2018/08/31/wcag-2-0-the-international-standard-for-web-accessibility-and-inclusive-design/>>
- EUGENI, Carlo. (2017) “La sottotitolazione intralinguistica automatica: Valutare la qualità con IRA.” *CoMe Studi di Comunicazione e mediazione linguistica e culturale* 2:1, pp. 102-113. Electronic version: <[https://www.academia.edu/7030302/La\\_traduzione\\_audiovisiva\\_sottotitolazione\\_e\\_fansubbing\\_a\\_confront](https://www.academia.edu/7030302/La_traduzione_audiovisiva_sottotitolazione_e_fansubbing_a_confront)>
- EUGENI, Carlo & Rocío Bernabé. (2020) “How to simplify live subtitling: easy-to-understand respoken as a new modality and professional profile.” Unpublished manuscript.
- European Commission. (2019) “Guidelines on the readability of the labelling and package leaflet of medicinal products for human use.” <[https://ec.europa.eu/health/sites/health/files/files/eudralex/vol-2/c/2009\\_01\\_12\\_readability\\_guideline\\_final\\_en.pdf](https://ec.europa.eu/health/sites/health/files/files/eudralex/vol-2/c/2009_01_12_readability_guideline_final_en.pdf)>

- European Regulators Group for Audiovisual Media Services (ERGA). (2016) *ERGA Special Task Report on the provision of greater accessibility to audiovisual media services for persons with disabilities*. Electronic version: <[http://erga-online.eu/wp-content/uploads/2016/10/report\\_accessibility\\_2016.pdf](http://erga-online.eu/wp-content/uploads/2016/10/report_accessibility_2016.pdf)>
- FAJARDO, Inmaculada; Vicenta Ávila; Antonio Ferrer; Gema Tavares; Marcos Gómez & Ana Hernández. (2014) “Easy-to-read texts for students with intellectual disability: Linguistic Factors affecting comprehension.” *Journal of Applied Research in Intellectual Disabilities* 27:3, pp. 212-25. <DOI: 10.1111/jar.12065>
- FARJADO, Inmaculada; Gema Tavares; Vicenta Ávila Clemente & Antonio Ferrer. (2013) “Towards text simplification for poor readers with intellectual disability: When do connectives enhance text cohesion?” *Research in developmental disabilities* 34:4, pp. 1267-1279. <DOI: 10.1016/j.ridd.2013.01.006>
- FEAPS Madrid. (2014) “Accesibilidad Cognitiva: Guía de Recomendaciones.” <<http://www.plenainclusionmadrid.org/publicacion/guia-de-recomendaciones-en-accesibilidad-cognitiva>>
- GAMBIER, Yves. (2003) “Introduction: Screenadaptation: Perception and Reception.” In: Baker, Mona (ed.) 2003. *Screen Translation*. Special issue of *The Translator* 9:2, pp. 171–189.
- GAMBIER, Yves. (2004) “Tradaptation Cinématographique”. In: Orero, Pilar (ed.) 2004. *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 169-188.
- GAMBIER, Yves. (2013). “The Position of Audiovisual Translation Studies.” In: Bartrina, Francesca & Carmen Millán (eds.) 2013. *The Routledge Handbook of Translation Studies*. London: Routledge, pp. 45-59.
- GARCÍA, Óscar. (2012) “Lectura fácil: métodos de redacción y evaluación.” <<https://www.plenainclusion.org>>
- GENETTE, Gérard & Marie Maclean. (n.d.) “Introduction to the Paratext.” *New Literary History* 22:2, pp. 261-272.
- GERZYMISCH-ARBOGAST, Heidrun. (2005) “Introducing Multidimensional Translation.” In: Gerzymisch-Arbogast, Heidrun & Sandra Nauert (eds.) 2005. *Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra: Challenges of Multidimensional Translation*. Saarbrücken, pp. 1-15. Electronic version: <[https://www.euroconferences.info/proceedings/2005\\_Proceedings/2005\\_GerzymischArbogast\\_Heidrun.pdf](https://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_GerzymischArbogast_Heidrun.pdf)>

- GOTTLIEB, Henrik. (1992) "Subtitling: A New University Discipline." In: Dollerup, Cay & Anne Loddegaard (eds.) 1992. *Teaching Translation and Interpreting: Training, Talent and Experience*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 161-170.
- GOTTLIEB, Henrik. (2005) "Multidimensional Translation: Semantics turned Semiotics." In: Gerzymisch-Arbogast, Heidrun & Sandra Nauert (eds.) 2005. *Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra: Challenges of Multidimensional Translation*. Saarbrücken, pp. 33-61. Electronic version: <[https://www.euroconferences.info/proceedings/2005\\_Proceedings/2005\\_Gottlieb\\_Henrik.pdf](https://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Gottlieb_Henrik.pdf)>
- GOTTLIEB, Henrik. (2017) "Semiotics and translation." In: Malmkjær, Kirsten (ed.) 2017. *The Routledge Handbook of Translation Studies and Linguistics*. Electronic version: <<https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9781315692845-4>>
- HERNÁNDEZ BARTOLOMÉ, Ana Isabel & Gustavo Mendiluce Cabrera. (2005) "New Trends in Audiovisual Translation: The latest challenging modes." *Miscelánea: a journal of English and American Studies* 31, pp. 89-104.
- HURTADO, Amparo. (1994) "Modalidades y tipos de traducción." *Vasos comunicantes* 4, pp. 19-27.
- IFLA. (2010) "Guidelines for easy-to-read materials." <<https://www.ifla.org/>>
- Inclusion Europe. (2009) *Information for All. European standards for making information easy to read and understand*. Electronic version: <<http://sid.usal.es/libros/discapacidad/231318-4-1/information-for-all-european-standards-for-making-information-easy-to-read-and-understand.aspx>>
- ITU. (2005) "Deadline reached for switchover from analogue to digital TV for 119 countries in Europe, Africa, Middle East and Central Asia." <[http://www.itu.int/net/pressoffice/press\\_releases/2015/25.aspx](http://www.itu.int/net/pressoffice/press_releases/2015/25.aspx)>
- JAKOBSON, Roman. (1959) "On Linguistic Aspects on Translation." In: Brower, Reuben Arther (ed.) 1959. *On Translation*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, pp. 232-239. Electronic version: <[http://complit.utoronto.ca/wp-content/uploads/COL1000H\\_Roman\\_Jakobson\\_LinguisticAspects.pdf](http://complit.utoronto.ca/wp-content/uploads/COL1000H_Roman_Jakobson_LinguisticAspects.pdf)>
- JOHANSSON, Stefan. (2016) *Towards a framework to understand mental and cognitive accessibility in a digital context*. Stockholm: KTH Royal Institute of Technology - School of Computer Science and Communication. Unpublished doctoral



- dissertation. Electronic version: <<http://kth.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A908641&dswid=3185>>
- LAVIOSA-BRATHWAITE, Sara. (2001) "Universals of Translation." In: Baker, Mona (ed.) 2001. *Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, pp 288-291.
- MATAMALA, Anna. (2007) "La audiodescripción en directo." In: Jiménez Hurtado, Catalina (ed.) 2007. *Traducción y accesibilidad: la subtitulación para sordos y la audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*. Frankfurt: Peter Lang, pp. 121-132.
- MORENO, Lourdes; Paloma Martínez & Belén Ruiz. (2007) "The accessibility chain of video on the web." Electronic version: <<https://www.w3.org/2007/08/video/positions/AccessibilityChaiVideoWeb.pdf>>
- NIETZIO, Annika; Daniel Naber & Christian Bühler. (2014) "Towards Techniques for Easy-to-Read Web Content." *Procedia computer Science* 27, pp. 343-349.
- OLIVETTI BELARDINELLI, Marta. (2008) "Scaffolding the design of accessible eLearning content: a user-centered approach and cognitive perspective." *Cogn Process* 9, pp. 209-216.
- ONCINS, Estella; Rocío Bernabé, Mario Montagud & Verónica Arnáiz Uzquiza. (2020) "Accessible scenic arts and Virtual Reality: A pilot study with older adults about user preferences when reading subtitles in immersive environments" In: Richart-Marset, Mabel and Francesca Calamita (eds.) 2020. *Traducción y Accesibilidad en los medios de comunicación: de la teoría a la práctica. MonTI* 12, pp. XXX-XXX.
- ORERO, Pilar. (2011) "Audio Description for Children: Once upon a time there was a different audio description for characters". In: di Giovanni, Elena (ed.) 2011. *Entre texto y receptor: accesibilidad, doblaje y traducción*. Frankfurt am Main: Peter Lang, pp. 169-184.
- Plain Language Action and Information Network [PLAIN]. (n.d.). "What is Plain Language?" <<https://www.plainlanguage.gov/about/definitions/>>
- PLAIN. (2011) "Federal Plain Language Guidelines". Electronic version: <<https://plainlanguage.gov/media/FederalPLGuidelines.pdf>>
- Plena Inclusión Madrid. (2018) "Validación de textos en lectura fácil: aspectos prácticos y sociolaborales". Electronic version: <<https://plenainclusionmadrid.org/recursos/validacion-de-textos-en-lectura-facil-aspectos-practicos-y-sociolaborales-2/>>

- SEVILLA, Javier; Gerardo Herrera; Bibiana Martínez & Francisco Alcantud Marín. (2007) "Web Accessibility for Individuals with Cognitive Deficits: A Comparative Study between an Existing Commercial Web and Its Cognitively Accessible Equivalent." *ACM Transactions on Computer-Human Interaction* 14:3, pp. 3-25.
- SEWALL, Sam. (2009) "The Switch from Analog to Digital TV." <<https://www.nielsen.com/us/en/insights/news/2009/the-switch-from-analog-to-digital-tv.html>>
- SHARDLOW, Matthew. (2014) "A Survey of Automated Text Simplification." *International Journal of Advanced Computer Science and Applications, Special Issue on Natural Language Processing*, pp. 58-70.
- SIDDHARTHAN, Advaith. (2014) "A survey on text simplification." *International Journal of Applied Linguistics* 165:2, pp. 259-298.
- TINKER, Miles. Albert. (1963) *Legibility of Print*. Ames, IA: Iowa State University Press.
- TOURY, Gideon. (1995) *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- TUSET, Pere; Juan Miguel López; Pere Barberán; Léonard Janer & Cristina Cervelló-Pastor. (2011) "Designing Messenger Visual, an Instant Messaging Service for Individuals with Cognitive Disability." In: Bravo, José; Ramón Hervás & Vladimir Villarreal (eds.) 2011. *Ambient Assisted Living*. Berlin/Heidelberg: Springer, pp. 57-64.
- VERBRAUCHERSCHUTZ, B. d. (2016) "Verordnung zur Schaffung barrierefreier Informationstechnik nach dem Behindertengleichstellungsgesetz (Barrierefreie-Informationstechnik-Verordnung - BITV 2.0)." Electronic version: <[https://www.gesetze-im-internet.de/bitv\\_2\\_0/BJNR184300011.html](https://www.gesetze-im-internet.de/bitv_2_0/BJNR184300011.html)>
- VERDUGO, Miguel Ángel & Robert L. Schalock. (2010) "Últimos avances en el enfoque y concepción de las personas con discapacidad intelectual." *Siglo cero* 41:4, pp. 7-21.
- VIVED, Elías & Santiago Molina. (2012) *Lectura fácil y comprensión lectora en personas con discapacidad intelectual*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- W3C. (2016) "Extended Audio Description (Prerecorded): Understanding SC 1.2.7." <<https://www.w3.org/tr/understanding-wcag20/media-equiv-extended-ad.html>>

- W3C. (2018) “Web Content Accessibility Guidelines (WCAG) 2.1.” <<https://www.w3.org/TR/WCAG21/>>
- WENGLIN, Àsa. (2019) “Easy To Read and Plain Language - can we learn anything from linguistic research?” Electronic version: <<http://pagines.uab.cat/easit/en/content/event-2-presentations>>
- YUSTE FRÍAS, José. (2012) “Paratextual Elements in Translation: Paratranslating Titles in Children’s Literature.” In: Gil-Bajardí, Anna; Pilar Orero & Sara Rovira-Esteva (eds.) 2012. *Translation Peripheries*. Frankfurt am Main: Peter Lang, pp. 117-134.
- Zero Project. (2014) “Nothing about us without us.” <<https://zeroproject.org/nothing-about-us-without-us/>>

## BIONOTE / BIONOTA

ROCÍO BERNABÉ holds an MA in Translation (UGR), MA in Accessible Documents, Technologies and Applications (UNIR) and is a PhD student in easy-to-understand media services at the Universitat Autònoma de Barcelona. She is also an external collaborator of the research group TransMedia Catalonia. She is Deputy Head of the Professional College of Translation and Interpreting of the SDI in Munich (Germany). She is the project leader of the EU co-funded project Live Text Access, which aims to create certified learning materials for real-time intralingual subtitlers by respeaking and velotyping. She is project partner, accessibility manager and leader of the Intellectual Output 2 of the EU co-funded project EASIT, Easy Access for Social Inclusion Training.

ROCÍO BERNABÉ es licenciada en Traducción (UGR), tiene un Máster en Documentos, Tecnologías y Aplicaciones Accesibles (UNIR) y está cursando el último año de su investigación doctoral en el campo de la Lectura Fácil en servicios audiovisuales de accesibilidad en la Universitat Autònoma de Barcelona. También es colaboradora externa del grupo de investigación TransMedia Catalonia. Actualmente es subdirectora de la Escuela Profesional de Traducción e Interpretación del SDI en Munich (Alemania). Es la coordinadora del proyecto europeo ERASMUS + Live Text Access, que tiene como objetivo crear un currículum y materiales de formación para subtituladores en tiempo real mediante rehablado y el teclado Velotype. Es socia del proyecto

europeo ERASMUS + EASIT, Easy Access for Social Inclusion Training, en el que es gestora de accesibilidad y líder del segundo paquete de trabajo, Intellectual Output 2.

Recibido / Received: 01/07/2019  
Aceptado / Accepted: 02/12/2019

Para enlazar con este artículo / To link to this article:  
<https://doi.org/10.6035/MonTI.2020.12.13>

Para citar este artículo / To cite this article:

Romero Fresco, Pablo. (2020) "The accessible filmmaker and the global film." In: Richart-Marset, Mabel & Francesca Calamita (eds.) 2020. *Traducción y Accesibilidad en los medios de comunicación: de la teoría a la práctica / Translation and Media Accessibility: from Theory to Practice*. *MonTI* 12, pp. 381-417.

## THE ACCESSIBLE FILMMAKER AND THE GLOBAL FILM

PABLO ROMERO-FRESCO

promero@uvigo.es  
p.romero-fresco@roehampton.ac.uk  
University of Vigo

### Abstract

As well as an alternative approach to audiovisual translation and media accessibility, accessible filmmaking (AFM), the integration of translation and accessibility into the filmmaking process through the collaboration of filmmakers and translators, is a new approach to filmmaking. The aim of this article is to ascertain what filmmakers need (in theory and practice) to become accessible filmmakers. Firstly, the reason for the gap between film and translation/media accessibility is explored and a new translation-oriented notion of film studies is presented. A new concept (the global film) is then introduced to help filmmakers widen their perspective beyond the original version of their films. Examples are provided of pioneering filmmakers who have already considered the global film and applied a similar approach to the AFM model. Finally, the article looks at how the concept of the global film and the AFM model were applied to the feature-length documentary *Where Memory Ends*.

**Keywords:** Accessible filmmaker; Accessible filmmaking; Audiovisual translation; Global film; Media accessibility.

### Resumen

Además de un enfoque alternativo al modelo actual de traducción audiovisual y accesibilidad a los medios, la producción audiovisual accesible es una nueva forma de hacer cine. El objetivo de este artículo es determinar qué precisan los cineastas



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional.

para ser cineastas accesibles. En primer lugar, se exploran los motivos que explican la separación actual entre el cine y la traducción/accesibilidad y se propone una visión de los estudios de cine que considere la traducción. Se introduce un nuevo concepto (la película global) para contribuir a que los cineastas amplíen su perspectiva más allá de la versión original de sus películas. Se proporcionan ejemplos de cineastas pioneros que pusieron en práctica modelos similares al de producción audiovisual accesible. Por último, se reflexiona sobre cómo el concepto de película global y el modelo de producción audiovisual accesible se aplicaron al documental *Donde se acaba la memoria*.

**Palabras clave:** cineasta accesible; producción audiovisual accesible; traducción audiovisual; película global; accesibilidad a los medios.

## 1. Introduction

Although audiovisual translation and media accessibility are still considerably neglected in the film industry, the new trends of audiovisual consumption in our society and the pervasiveness of on-demand platforms such as HBO, Amazon prime or Netflix are bringing the issue of language transfer to the fore. In January 2019, newspapers such as *The New York Times*, *The Guardian*, and *El País* reported extensively on Netflix's controversial decision to offer Iberian Spanish subtitles for Alfonso Cuarón's critically-acclaimed film *Roma* (Jones 2019, Marshall 2019, Morales 2019). The discussion turned the spotlight on an area that is as essential in the film industry as it is invisible. The controversy revolved around whether or not translating Mexican Spanish into Iberian Spanish is redundant, patronising, or even a sign of colonial superiority. However, Cuarón's surprise and anger when finding out about this shows another aspect that was largely overlooked, which may be even more important: how is it possible that a filmmaker like Cuarón, who was on top of every aspect of this labour of love, including fulfilling the role of director of photography, was never aware of this decision?

In a news piece published on 25<sup>th</sup> April 2019 (Billson 2019), a journalist from *The Guardian* explained that subtitlers are “pressing film-makers for more appreciation of their art”, since “too many filmmakers look on subtitling as an afterthought”. A subtitler interviewed for the piece summed up the problem as follows:

A film-maker wouldn't outsource their colour correction or audio mix and just think: 'I'll leave them to it, I'm sure it'll be fine.' They would want to see it, hear it, get a second opinion, make sure everybody is on the same page. It should be the same with subtitles.

In order to offer both a theoretical framework and a practical model to tackle this issue, accessible filmmaking (AFM) aims to consider translation and/or accessibility during the production of audiovisual media (through the collaboration between the creative team and the translator) in order to provide access to content for people who cannot access or who have difficulty accessing it in its original form (Romero-Fresco 2019a: 5–6). It is worth noting here that accessible filmmaking adheres to a wide notion of media accessibility (Romero-Fresco 2018) that is no longer exclusively focused on persons with sensory disabilities, but “concerns access to media products, services, and environments for all persons who cannot, or cannot completely, access them in their original form” (Greco 2016: 23). Accessible filmmaking is thus concerned with both traditional media accessibility modalities such as subtitles for the deaf and hard of hearing and audio description but also with audiovisual translation modalities such as interlingual subtitling and dubbing, which will be the focus of most of the examples mentioned in this article.

Research on AFM has so far focused, amongst many other aspects, on positioning AFM within the new and wider area of accessibility studies (Greco 2018), comparing the idea of access to content with that of access to creation (Dangerfield 2018), analysing the workflow required in the application of this model (Romero-Fresco & Fryer 2018), presenting the new professional figure of the director of accessibility and translation (Branson 2019), exploring the use of creative subtitles (Varela 2018), etc. Although a lot of this work has been done from the perspective of audiovisual translation and media accessibility, if a solid collaboration is to be built with creative teams it is essential to turn our attention to the filmmakers. This is the aim of the present article, which attempts to answer the following question: what do filmmakers need (in theory and practice) to become accessible filmmakers?

The following section explores the reason for the gap between film and translation/media accessibility and suggests a new translation-oriented notion of film studies. Section 3 introduces a new concept (the global film) that may be useful for filmmakers to widen their perspective and consider more than

just the original version of their films. This is divided into subsections devoted to similar concepts used in different contexts, examples in which the notion of global film could have helped to solve translational issues and, finally, an account of pioneering filmmakers who have already considered the global film and applied a similar approach to the AFM model, albeit inadvertently and inconsistently. Section 4 focuses on the practical side, that is, how the concept of the global film and the AFM model was applied to the feature-length documentary *Where Memory Ends* (Romero-Fresco 2019b). A final section concludes the article and points towards the next steps required to adopt an integrated and collaborative approach to film and translation/media access.

## 2. The relation between film and translation/accessibility

As mentioned above, in over a century of very prolific and interdisciplinary work, film studies has largely failed to engage with translation and accessibility both thoroughly and consistently. The aim of this section is to explore the reasons for this and to put forward a new translation- and accessibility-oriented notion of film studies that can be operationalised in filmmaking practice through the notion of AFM.

### 2.1. *The invisibility of translation and accessibility within film studies*

The few film scholars who have engaged with translation often start by expressing their surprise at the little attention paid to this topic despite it being the main means of access to foreign cinema (Flynn 2016: 1) and playing a fundamental role in mediating the foreign (Nornes 2007: 4). As noted by Dwyer (Longo 2017), film has been surrounded by translation since its very origin, and not only for geographical reasons. Fiction films involve the translation of words on a script into on-screen images whereas, to name but one example, ethnographic documentaries may require a triple case of translation (Barbash 1997), rendering aspects of one culture intelligible to another, transforming cultural elements into the film medium and transferring meaning from one language into another. At least three different explanations may be considered as to why the practicalities and risks posed by translation have been largely ignored in film. Firstly, despite the film-as-language metaphor often used in this area (Nornes 2007: 18), Dwyer (Longo 2017) notes that



there is still a “primacy of the visual”, which may be linked to an ocularcentric view of film and a “misguided notion of film as Esperanto”. In other words, this is the (questionable) belief that what really matters in film is the image, since it is what made film a universal language in the silent era, before the introduction of sound.

Secondly, another reason accounting for the invisibility of translation within film studies is precisely translation’s long-standing vocation for invisibility; in other words, the traditional notion that the translation of a film is good when it goes unnoticed. Nornes (2007: 155) criticises the cultural appropriation involved in what he considers a corrupt and colonial approach that “domesticates all otherness while it pretends to bring the audience to an experience of the foreign”. As an alternative to this “corrupt subtitling” that separates spectators from “the beauty of the original” (2007: 19), Nornes (1999: 32) introduces the notion of “abusive subtitling”. Nornes’ stance is very useful to denounce the cultural and political implications of “invisible” approaches to translation and to highlight the creative potential of subtitles. However, the aim of AFM is to increase the visibility of translation in film studies and in the film industry by making it part of film discourse and the production process, respectively. Whether or not actual translations are more or less domesticating or foreignising (or corrupt or abusive) will be determined by the newly established collaboration between filmmakers and translators. At any rate, there is little doubt that the invisibility of translation (and accessibility) within film studies is a reflection of the place it occupies in the industry as an afterthought or necessary evil (Serban 2012: 49) that is “added post-filmically and without aesthetic intention” (Flynn 2016: 22). In this industrialised model, translators are “relegated to a sub-species below the tea assistant within the filmmaking hierarchy” (Fozooni 2006: 194) and, as is the case with football referees, they are normally never praised, and only noticed when an error occurs. As pointed out by Crow (2005), this results in translation and media accessibility being shoe-horned into existing templates that bear no relation to the film, which may undermine not only its aesthetics but also the vision that the filmmaker has worked so hard to create and communicate. This makes the absence of literature on translation within film studies more glaring and the few contributions available (discussed in the next subsection) all the more compelling.

Finally, and most importantly for the purpose of this article, a third reason for the invisibility of translation within film studies may be found in the apparatus theory. A dominant school of thought within cinema studies during the 1970s, this theory was based on the denial of difference (Baudry & Williams 1974), which is precisely what translation provides to film. Foreign audiences may have a very different experience to that of the original audience or even to that of foreign audiences from other countries depending on whether a film is shown with different types of subtitles, dubbed or with a voice-over narration. Eleftheriotis (2010: 187) notes, for example, that subtitles must have been an integral part of the filmic experience of the French theorists who analysed this apparatus so thoroughly. Yet, they never acknowledged (let alone analyse) the presence of subtitles, which would have posed a threat to the perceived objectivity and universality of their claims. For Eleftheriotis (2010: 187), this has two implications:

The first is a logical extension of the apparatus theory rationale and suggests that films operate by constructing universal positions that transcend difference, in other words, that the cinematic apparatus and its effects are universal and immune to national/cultural variations. The second is the apparatus theorists' inability to acknowledge the specificity of their own position as one of necessarily partial and limited understanding rather than perfect mastery over the 'foreign' text. Ultimately, such a position resides in the realm of a politically suspect fantasy and typifies modern sensibilities (...) that value the possibility and desirability of universal knowledge that transcends national and cultural specificity. It is profoundly elitist as it elevates the theorist to a level of immense cultural and epistemological power.

This article, and AFM in general, go in the opposite direction. The intention is to tackle head on (and even embrace) the difference brought about by translation, which includes a) acknowledging the difference between original and translated/accessible film versions, b) identifying the effect it may have on the viewers' experience, c) promoting a notion of film studies that can account for this difference in the analysis of film and especially d) introducing a new collaborative filmmaking model that can consider translation early in the process in an attempt to bridge the gap between the experience of the different audiences.

## 2.2. A new translation-oriented notion of film studies

Those film scholars who have discussed translation and accessibility have often done so from the perspective of world, slow, transnational, ethnographic or multilingual cinema. Eleftheriotis (2010: 179) describes world cinema as a “discursive space occupied de facto by foreigners, foreign films and foreign spectators”, whose encounters are made possible by dubbing or by subtitles, which are “the most widely shared characteristic of world cinema”. The same goes for slow cinema, a type of cinema that “takes its time” through “static camerawork, minimal editing and scarce or slow movement within the frame” (Dwyer, Tessa & Perkins 2018: 103). Slow cinema normally targets foreign-language audiences, so subtitles are *de rigueur* (Dwyer, Tessa & Perkins 2018). As for transnational, ethnographic and multilingual cinema, they share the peculiarity that there is often no subtitled version of the film, as the original audience needs access to the foreign language(s) included in the original version of the film. Here, subtitles are often a deliberate artistic choice by the filmmaker, as long as the producers agree to include several languages in the original version.

Three main common points may be gleaned from the contributions by film scholars discussing translation, and more specifically subtitling, in film: subtitles are integral to the film (and to its analysis), they must be analysed beyond their linguistic dimension and they trigger a different viewing experience to that of the viewers of the original version. The notion of subtitles as an integral component of film calls for serious reconsideration of how translated cinema has been analysed in film studies to date. Subtitles advance the plot and thus fulfil a narrative role. They contribute to further the characterisation of the participants in the film and help filmmakers to recontextualise, focus or narrow down their ideas. Subtitles are a ‘stamp of possession’ (MacDougall 1998: 174), the ‘textual eyes’ (Zhang 2012: 447) that allow filmmakers to project their particular interpretation and to speak to the audience while the participants in the film are speaking to each other. In light of this, film scholars have embraced a cultural rather than linguistic approach to translation. Egoyan and Balfour (2004: 25) note that subtitles trigger questions of “otherness, representation, national identities and the tasks of cultural interpretation”, whereas Eleftheriotis (2010: 179) views them as cultural imprints or a “visual testimony (like visa stamps on a passport)”

of the film's journey. The focus is no longer placed on subtitles as signifiers of linguistic meaning or as external elements that come "from the outside to make sense of the inside" (Sinha 2004: 173), but on the "affective force of subtitled film viewing" (Flynn 2016: 5) and on the role of subtitles as "affective bodily expressions" (Flynn 2016: 16) that have the potential to transform filmic experiences.

The latter is a particularly recurrent point made by film scholars looking at subtitles, some of whom suggest that the dramatic impact that subtitles have on the viewers' film experience (Bergfelder 2005) may warrant the consideration of the foreign spectator as a "theoretically productive conceptual category" (Eleftheriotis 2010: 179). From a perceptual viewpoint, Shochat & Stam (1985: 41) note that the experience of the foreign viewer watching a subtitled film is bifurcated as they hear a foreign language and read their own, while trying not to miss the images and forge a synthetic unity that can help them make sense of the film. As a result of this process, subtitles impact on the rhythm of film or, at the very least, on the rhythm at which film is viewed. This has been noted by MacDougall (1998), Eisenschitz (2013) and Cuarón (Aguilar 2019), based on the films they have made or translated; and by Dwyer and Perkins (2018), based on recent eye-tracking research. In their analysis of viewers' eye movements watching slow cinema, Dwyer and Perkins (2018: 123) found that the visual momentum (the rhythm at which the film is viewed) is increased by the presence of subtitles, which trigger a more visually intense experience, promote active and critical engagement and "are central to the affective experience that filmmakers intend all along". The perceptual and affective dimensions are thus combined, as subtitles "set us on a course for an affective encounter that is distinct from the original, untranslated film experience" (Flynn 2016: 12). For Eleftheriotis (2010: 185) foreign spectators are required to oscillate "between the narrative depth of the film and its surface where the subtitles reside", undertaking "complex and often unpredictable negotiations between what is familiar and what is strange". This line of thought enables Eleftheriotis (2010: 188) to put forward a consideration of subtitling (and, by extension, film translation), which may be regarded as the theoretical, film studies equivalent of the AFM notion presented in this article:

An embracement of incompleteness, imperfection, limits and limitations, but not of impossibility in the encounter between spectators and ‘foreign’ texts. This position is marked by awareness of one’s own relation to the foreign text/culture and of the limitations and imperfect understandings that it entails. It is also characterised by an active reading both of the subtitles and of the formal codes of the film and by a constant oscillation between familiar and strange that cuts across the domestic/foreign binary. It is a form of engagement that accepts gaps and lacunae in the experience while at the same time strives to overcome cultural and linguistic barriers by a semiotic reading of the filmic text alongside the literal reading of the subtitles. A cross-cultural critical practice that corresponds to such model would be one of modest and limited claims, acute awareness of the position from which the critic analyses and speaks, openness to the possibility of errors and misunderstandings, painstaking attention to textual and contextual detail but also a determination in the pursuit and acknowledgement of the value of such partial knowledge.

Just as AFM requires filmmakers to consider from inception (and in collaboration with translators) the impact that translation and accessibility may have on the nature and reception of their films, it also requires film scholars, film analysts and film reviewers to acknowledge the specificities involved in watching the foreign version of a film as opposed to the original version. Yet, in order to acknowledge these specificities, it may also be necessary to refer to a global version (Romero-Fresco 2019a) or global film, the one that encompasses the original and its translated and accessible versions.

### 3. The global film

How does the risk of translation affect the medium? How does it affect its global address? How does translation as risk, as failure, as dysfunction allow us to reconceive the global currency and globalizing nature of screen media? This risk involves mismatch, error, cultural asymmetries, appropriation, censorship, gatekeeping, etc. It also involves renewal and revitalization, activity, mobility, activation, accessibility. Cinema and screen media are situated within and amongst these forces and flows—which need to be acknowledged and unpacked (Longo 2017).

#### 3.1. *Background and related terms*

The origins of the notion of the global film may be found in theories addressing the heterogeneity, fluidity or multiplicity of literary texts, such as Jerome

McGann's idea of the textual condition (1991). McGann focuses on the instability of the physical text, and more specifically the literary text, as it undergoes a ceaseless process of textual development and mutation performed by authors, editors, typographers, book designers, marketing planners, and other publishing agents. However, the most pertinent reference applied to audiovisual texts is the notion of *le film pluriel*, which is also the name of a research group founded in 2006 by Michel Marie and François Thomas at Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. *Le film pluriel* refers to the many different and co-existing versions of a film, which make up a whole that helps question the identity of a film from its production to its reception by the audience throughout its many different lives (Thomas 2006). According to Marie and Thomas, the idea that there is a single and unique original version that may be used as an object of study is no longer tenable. The study of this plural film leads these authors to question what film we are really watching, what film is being the basis for scholarly analysis and who the author is. It acknowledges the limitations involved in the analysis of only one version of a film, thus being in line with Eleftheriotis' advice (2010) to be aware of one's own relation to, and partial knowledge about, the film. Like AFM, *le film pluriel* does not deny the difference between different versions of the same film, but rather embraces them as a necessary prerequisite for its analysis. However, with a few exceptions, these authors seem mostly concerned with different versions of the original film, rather than with the translated or accessible versions, which are never mentioned (Thomas 2006):

Films muets tournés à plusieurs caméras (d'où des négatifs différents selon les pays de diffusion), versions muettes coexistant avec les versions parlantes pour les salles non équipées pour le son à la fin des années 20, versions multiples des débuts du parlant, remontages soviétiques remaniant l'idéologie des films, versions censurées, versions d'exportation écourtées ou allongées, repentirs tardifs des metteurs en scène, versions feuilleton télévisé coexistant avec une version cinéma, versions en relief et versions « plates »...et des dizaines d'autres.

Even when adopting an angle that may be seen as particularly conducive to the study of what happens when films are translated or made accessible, film studies seems to overlook the role played by translation and accessibility in the production and analysis of films. Drawing on the notion of *le film pluriel* and highlighting the geographical aspect involved in translation, AFM resorts

to the concept of *the global version* (Romero-Fresco 2019: 22) or perhaps more accurately *the global film*, to refer to the original and the translated and accessible versions of a film. The following two sections (3.2 and 3.3) include, respectively, a case that considers the need for this global film and an account of those (accessible) filmmakers who have already factored it in their practice.

### 3.2. *The case for the global film*

In the classic book *Hitchcock* (Truffaut 1966), recently adapted into a feature-length documentary (Jones 2015) and widely regarded as one of the most influential books on film studies ever published, Truffaut and Hitchcock discuss at length many of Hitchcock's films. They cover every aspect involved in filmmaking, from planning and scriptwriting to shooting, acting, editing and even the reception of the films. Everything except for translation (or access). There is not one single mention of translation or the foreign audience. For all the readers know, both filmmakers seem to have watched, and be referring to, the same version of the films. We know that Truffaut, who conducts the interview in French with a liaison interpreter in order to communicate with Hitchcock, watched the French version with subtitles, but there is no acknowledgment of potential "gaps and lacunae in the experience" by Truffaut or signs of "acute awareness of the position" from which he analyses the films as he "strives to overcome cultural and linguistic barriers" (Eleftheriotis 2010: 185). If, as explained in decades of research in audiovisual translation and media accessibility, translation (and more specifically subtitling) has such a dramatic impact on the viewers' experience that it can change the rhythm at which the film is watched and trigger a different affective response to the original version, to what extent can both filmmakers discuss the films (including aspects of rhythm and editing) as if they had watched the same version? Furthermore, the trailer of the film (Jones 2015) highlights the following quote by Hitchcock:

There is sometimes a tendency among filmmakers to forget the audience. (...) I am interested in the audience. Obviously, they are going to sit there and say "Show me. I know what's coming next". I have to say: "Do you?".

As well as summing up Hitchcock's approach to filmmaking, these words show how the filmmaker falls prey to the same tendency that he is denouncing. As

mentioned above, he never once mentioned the translation of his films, which means that he is forgetting the (very large) audience of these foreign versions. In other words, both Truffaut (in this case as a critic) and Hitchcock (as a filmmaker) are denying the difference between original translated versions. Truffaut watches a translation and pretends he has access to the original, whereas Hitchcock appears to be talking about the whole of the audience but is actually only referring to the original viewers. None of them seems to bear in mind the global film.

Far from a merely theoretical or terminological consideration, the notion of the global film and the distinction between its different versions are often necessary for the analysis of film. Take for example *Mogambo* (Ford 1953), which is included in the Eddie Mannix Ledger as a worldwide success in the history of cinema. When Monaco (1992) praises the subtle script about a love triangle involving the white safari leader Victor Marswell (played by Clark Gable), the showgirl Eloise Kelly (played by Ava Gardner) and the cool and married Linda Nordley (played by Grace Kelly) or when he recalls Ford's words about why he made the film ("I liked the script and the story (...) – so I just did it"), he is referring to the original film, albeit the underlying idea is that this normally applies to foreign versions of the film too. However, the Spanish dubbed version was very different. In order to eliminate adultery, the Francoist censors changed the relationship of the characters played by Grace Kelly and Donald Sinden from wife and husband to sister and brother. This required the removal of a bedroom scene in which only one bed is present and which, as noted by Galán (1981), replaced adultery with incest. The heavily modified Spanish version is far from the subtle script praised by Monaco and from the story about adultery that persuaded Ford to make the film in the first place. When talking about this film, it thus becomes necessary to specify which version is being referred to. Monaco and Ford's words apply only to the original version; Galán's, to the Spanish dubbed version; and the Eddie Mannix Ledger's description of *Mogambo* as a worldwide success is referring to the global film, that is, the one that encompasses the original version and all or some of its translated/accessible versions.

A more modern example of the need to consider the global film is that of *Munich* (Spielberg 2005), which tells the story of the terrorist attack orchestrated by the Palestinian group Black September to kill several members of



the Israeli Olympic team at the 1972 Munich Olympics and especially of the secret retaliation organised by the Israeli government. Spielberg, himself a Jew, was very aware that the focus would be placed on his political stance and whether the film may be seen as “condoning or condemning Israel’s action” (Morris 2007: 360). In this sense, one of the key lines of the film, included in the trailer, is said by Israeli Prime Minister Golda Meir, who justifies the retaliation by saying that “every civilization finds it necessary to negotiate compromises with its own values”. In the Spanish dubbed version, she says “cada civilización se ve obligada a llegar a un compromiso con sus propios valores” (“every civilization finds it necessary to commit to its own values”). In other words, whereas in the original version, Meir says that Israel is not a violent country, but it may have to be this time round, the Spanish version may be interpreted as though Israel is to retaliate because it is a violent country. This example illustrates once again the need for analysts to make a distinction between original and translated versions but also the need for filmmakers to supervise the global film, thus ensuring a degree of consistency across translated and accessible versions. The AFM model aims to make this possible by promoting and articulating the collaboration between filmmakers and translators. And while it may be difficult for a filmmaker to have complete control/knowledge of every aspect of every translated version, it is reasonable to expect them to supervise the content regarding a line as important as this one, which is a key part of the film, of the trailer and of Spielberg’s stance on the political conflict between Israel and Palestine.

This need to distinguish between original, translated and global versions is not only justified by, and does not only apply to, cases of mistranslation. As mentioned above, films with subtitles are often viewed so differently that in some aspects they may sometimes become a different film altogether. The case of dubbing, where all actors’ voices are replaced by those of new actors in a different language, is even clearer. *There Will Be Blood* (Thomas Anderson 2007) was highly praised for its direction, cinematography, editing and, especially, acting, with Daniel Day Lewis winning an Oscar, a Bafta, a Golden Globe and many other accolades. Much of the praise towards his acting was focused on his speech, which was allegedly modelled on actor-director John Huston’s voice and which for several dialect experts is an uncanny reproduction of vintage, early American Californian accent, built around the oral

posture, “with his tongue stuck in the middle of his mouth, bracing against the molars, leaving his cheeks loose” (Singer 2016). This is very different from the vocal work involved in his also revered performance as William Cutting in *Gangs of New York* (Scorsese 2002), where, according to Singer (2016), he mirrors 19<sup>th</sup>-century New York accent to perfection by having the tip of his tongue hit his teeth while producing a colourful tone with a great deal of nasality. In Spain, *There Will Be Blood* was met with very positive reviews but Daniel Day Lewis’ performance divided critics. In *El País*, Spanish critic Carlos Boyero (2007) showed his surprise at the praise he received for his performance, which, for him, is too similar to his role as William Cutting in *Gangs of New York*. In the Spanish versions of these films, Daniel Day Lewis is dubbed by the Catalan dubbing actor Jordi Brau, who uses the same voice and accent for both films. While this is understandable, given the very little preparation time available for dubbing actors, it begs the question of to what extent a Spanish reviewer can rate an original performance based on a dubbed film.

An extreme case is that of non-visible performances, such as the supporting characters in *Buried* (Cortés 2010), a film set entirely inside a coffin. Only the main character is seen, alive inside his coffin, while the others are heard through the phone. The millions of viewers who watched the dubbed version in Spain, France, Italy or Germany did not have any access whatsoever to the key performances of Samantha Mathis as the main character’s wife or that of Robert Paterson as Dan Brenner, a colleague trying to rescue the protagonist. Instead, in the case of Spain, they heard the voices of Victòria Pagès and Jordi Boixaderas, the dubbing actors. When Jordi Costa (2010), film critic for *Fotogramas*, praises their performance for the way they articulate their characters, is he referring to Samantha Mathis and Robert Paterson or to Victòria Pagès and Jordi Boixaderas? His remark can certainly not apply to all four and neither Victòria Pagès nor Jordi Boixaderas are mentioned in the review. It thus seems that he is praising Samantha Mathis’ and Robert Paterson’ performances, which is only possible if he has seen the subtitled version, not the dubbed one.

At the very least, reviewers should specify whether they are referring to the subtitled or the dubbed version. If the intention of the Spanish critics is to assess the performances by Daniel Day Lewis, Samantha Mathis or Robert

Paterson, for instance, to consider whether they are worthy of an Academy Award, then it would make sense to watch either the original or the subtitled versions. If the critics only have access to the dubbed version, comments on the quality of the acting should refer both to Daniel Day Lewis' visual performance and Jordi Grau's vocal performance in the case of *There Will Be Blood* and *Gangs of New York* and only to Victòria Pagès and Jordi Boixaderas in the case of *Buried*. In a way, assessing foreign performances based on dubbed films is no less questionable than rating the performance of a lead singer in a musical where their voice is pre-recorded (and here at least it would be their own voice, and not that of another singer). Finally, if a reference is made on a website such as IMDb to the global versions of *There Will Be Blood*, *Gangs of New York* or *Buried*, highlighting for example the awards received by their original and translated versions worldwide, information about their cast should also include the dubbing professionals working in the different language versions. After all, they make up for at least 50% of the acting in the film (or almost 100% in the case of *Buried* and most animation films) as received by millions of viewers.

As shown by the above examples, there seems to be a widespread neglect and denial of translation. Filmmakers and film scholars, who control and/or analyse respectively every aspect of a film, tend not to consider how the nature and reception of films may be impacted upon by translation, just as foreign scholars and reviewers deny translation by pretending that they are accessing the original version even if they are not. In Eleftheriotis's words (2010: 183), this is "an act of violence, a powerful, imperialistic closing-down of possibilities that ignores the extensive transnational life of filmic texts". And, it could be argued, it is one that has contributed to silence differences, heterogeneity, manipulations through censorship and the work of many people (translators and more specifically dubbing artists) without whom cinema would not be able to travel.

However, there are exceptions, as some filmmakers have made a point of distinguishing between the original and translated versions of their films, looking after the former and after the coherence of what is called here *the global film*. They are the precursors of the accessible filmmaker addressed in the title of this article.

### 3.3. *The precursors*

Filmmakers often become involved and interested in translation after experiencing poor quality issues, which prompts them to start considering the integrity of the global film. According to Oscar-winner director Guillermo del Toro, “a bad translation or an awkward rhythm in the subtitles can destroy dialogue and any sense of mood” (Murphy 2007). Del Toro learnt this lesson following the American release of his 2001 supernatural historical drama *The Devil’s Backbone* (2001), whose subtitles, which he never reviewed, were criticised for being “awkward and cold” (Murphy 2007). For his next film, *Pan’s Labyrinth* (del Toro 2006), he produced the English subtitles himself in collaboration with his writing partner, Mathew Robbins.

Indeed, the realisation of the impact that subtitles can have on the reception of a film often leads filmmakers to take it upon themselves to produce them or at least oversee them, as is the case for Hannes Stöhr’s *One Day in Europe* (2005), Fatih Akin’s *The Edge of Heaven* (2007) and Álvaro Gago’s award-winning short film *Matria* (2017). The same goes for Alejandro Gonzalez Iñárritu’s *Babel* (2006), for which the Mexican director “handed over a complete English script and went over the [Spanish] translation himself to make sure it was up to his standards” (Murphy 2007). An interesting case is that of Quentin Tarantino’s Second World War drama *Inglourious Basterds* (2009), which features 70% of the dialogue in French and German. Tarantino made it a priority to preserve the multilingual nature of the film in both the original and the translated versions. For the foreign versions, Tarantino included in the original script specifications as to whether subtitles should be incorporated and involved translators from Deluxe Digital Studios at the post-production stage to “oversee, transcribe and translate all of the footage” during the editing process (Sanz Ortega 2015: 157).

Other renowned filmmakers who have demanded to be involved in, or to keep some degree of control of, the foreign versions of their films are Federico Fellini, Martin Scorsese, Woody Allen, Jean-Luc Godard, and Stanley Kubrick (Nornes 2007). The last two are particularly interesting for the purpose of this article. In *Le mépris* (Godard 1963), which is set in the multilingual atmosphere of international co-productions, Godard fictionalises translation through the character of Francesca, an on-screen interpreter. Many scholars

see this device as Godard's attempt to make his film impossible to dub (Lev 1993: 86), given his dislike for this translation modality. However, co-producer Carlo Ponti had the film dubbed in Italian against Godard's wishes, which led the French filmmaker to disown the film and remove his name from this version (Dwyer 2017). It could be argued that Godard did have in mind the notion of a global film and fought actively to preserve its coherence, to the extent that he was ready to disown one of the versions and not take responsibility for it when he considered that this coherence was lost.

As for Kubrick, he presents the most significant case of thorough and consistent integration of translation into the production process in classic Hollywood filmmaking, as he seemed to devise his own AFM model for dubbing and subtitling based on close collaboration with the translation team. This allowed him "to remain in control of the filmic text and to ensure that his vision was adequately represented in translation" (Zanotti 2018: 2). Thanks to recent archival research by Zanotti (2018), we now have first-hand evidence of Kubrick's approach to translation, often through personal correspondence. Kubrick used assistant editors or personal assistants to help him supervise the translators' work (LoBrutto 1997), a rough equivalent of the director of accessibility and translation proposed in the AFM model (Romero-Fresco 2019a). He phoned translators to discuss their approach before they started translating and provided them with annotations, not only to warn them about potential pitfalls, but also to guide their translation, be it for dubbing or subtitling. Again, this is not dissimilar to the meetings and the accessibility and translation guide envisaged within the AFM approach. Kubrick's letter to Jack Weiner on 3 January 1964 provides telling evidence of his approach to translation, the reasons behind it and how close it was to what we understand today as AFM; in his case, a particularly authorial approach to AFM. Interestingly, when he talks about "the film" ("I consider the translation and dubbing of the film an intrinsic part of the artistic side of the production of the film") he seems to be referring to the global film, thus encompassing both the original version and the subtitled/dubbed versions:

Dear Jack,

Regarding your cable on December 26th, 1963, I consider the translation and dubbing of the film an intrinsic part of the artistic side of the production of the film. While I am quite sure your people are the most able in the country,

I am nevertheless the director and writer of the film and absolutely do not accept the principle that I must accept anyone else's opinion in regard to artistic matters over my own. My request to have a copy of the dubbing script for Germany, France and Italy in sufficient time to check them and make whatever revisions I think required is reasonable and consistent with the principle of my artistic control spelled out in my deal with Columbia. (Typescript SK/11/9/120 retrieved from the Stanley Kubrick Archive by Zanotti 2018b)

In Zanotti's view (2018: 1), Kubrick's example is an unorthodox practice within the film industry, "offering an alternative model in which film translation is integrated within the creative process of filmmaking through the film director's active participation in the translation process". Albeit inadvertently, Kubrick seems to be following many of the steps involved in AFM. He is certainly not the norm in the film industry, but his approach to translation is not dissimilar to that of many other filmmakers who are engaging with translation because a) they are making multilingual films involving translation in the original version, b) they are in need of creative approaches to translation and/or c) they are simply aware of the impact that translation can have on their film. This shows that, despite being unorthodox in the current industrialised translation and accessibility landscape, the AFM model is largely based on common sense and is made up of the logical steps that would be followed by any filmmaker who decides to consider not only the original but also the translated and accessible versions of their films, and thus the global film. However, it also highlights the importance of adopting a more systematic approach to the implementation of AFM, in order to ensure that the efforts to consider translation/accessibility are not wasted and that the filmmakers' original vision is truly maintained when it reaches foreign and sensory-impaired viewers.

The next section describes how this model and the notion of the global film have been applied to the feature-length documentary *Where Memory Ends* (Romero-Fresco 2019b).

#### 4. AFM in *Where Memory Ends*

*Donde se acaba la memoria* (*Where Memory Ends*) is a feature-length documentary in which I have been working as a director and director of accessibility and translation for the past four years. As shown in the opening lines

of the film, it tells the story of the famous Irish historian Ian Gibson and his indefatigable search to recover the historical memory of Spain through the biographies of some of its best known artists in the 20<sup>th</sup> century:

In 1933, Luis Buñuel travelled to Las Hurdes to make a documentary about the Spain of the time. 80 years later, the historian Ian Gibson, biographer of Lorca, Dalí and Buñuel, made the same journey to complete the work of a lifetime.

In so far as it has been possible, I have tried to work on this film as an accessible filmmaker, considering the coherence of the global film (that is, the consistency between the original and the translated and accessible versions) and integrating translation and accessibility from the pre-production stage. This section includes a very brief analysis of how the AFM model has been applied at the different stages of the production of this documentary.

#### *4.1. Pre-production*

Although different issues regarding translation and accessibility often crop up at the pre-production stage, they are normally addressed by non-professional translators or ad hoc linguist experts who are not involved in the subsequent translation of the film. Adopting an AFM approach at this stage may help identify the impact translation/access can have on the film before production and how to make a more efficient use of translators by involving them throughout the process while providing them with the information they require to do their job.

Considering that in this case the director and the director of accessibility and translation were the same person, all the steps included in the AFM workflow for the pre-production stage (Romero-Fresco, 2019a) were followed: translation in the scriptwriting process, translation of script for funding, use of pre-production material to prepare the translation, initial meeting to consider the translational approach of the film and recruitment of MA professionals, translators and consultants with sensory impairments. In this case, the professionals recruited to translate the script for funding were the same ones who were entrusted with the translation of the film. An interesting aspect that was raised at this pre-production stage is that, given that the protagonist, Ian Gibson, is bilingual and that he was supposed to interview

and interact with both Spanish- and English-speaking people, the original film would need to use subtitles (see figures 1-4). As will be explained below, this is an important consideration for the preparation of the shooting (story boarding, etc.) and for the future distribution of the film.







Figures 1-4: Spanish and English subtitles for *Where Memory Ends*

The fact that equal attention was paid from the beginning to the Spanish and English versions of the film begs the question of what the original version really is: is it the one with English subtitles, the one with Spanish subtitles or perhaps the unsubtitled version of the film, which sits in the editing software

but will not be screened in public? As will be explained below, the application of the AFM model may often contribute to blurring the boundaries between the original and the translated/accessible versions of a film.

#### 4.2. Production

Translation and accessibility can also play a significant role at the production phase, for instance by facilitating the communication amongst crew members who speak different languages and considering the impact that the mise en scène and cinematography may have on the reception of the film by foreign and sensory-impaired audiences. At this stage, when the relevant decisions regarding the mise en scène and cinematography are being made, there is still certain flexibility to address issues that can help ensure that the filmmaker's vision is maintained in the translated and accessible versions of the film.

In the shooting of *Where Memory Ends*, on-site translation (or rather interpreting) was needed, first of all, for communication between the participants and the non-Spanish-speaking members of the crew: Martina Trepczyk, director of photography, and David Rhumer, sound recordist, both Austrian. Interestingly, as shown in Figure 5, I had to provide live simultaneous



Figure 5. On-set simultaneous interpreting

interpreting (*chuchotage*) for Martina during some of the interviews in Spanish, so that she could choose and adapt her framing depending on what was being said and how it was being said:

Translation and accessibility can also be very important during the production stage due to the organisation of space in the frame, which includes the *mise en scène* (what is seen) and the cinematography of the productions (how it is seen). Given that there is no subtitled version of *Where Memory Ends*, special consideration was given to cinematography and particularly to shot sizes and how subtitles were positioned on screen. As shown in Figure 6, while Martina was taking long and medium shots, a second cameraman, Mike Dibb, was taking close up shots from the left-hand side. A director of more than 70 films for the BBC and winner of a Bafta award for *Ways of Seeing* (1972) and an Emmy award for *The Miles Davis Story* (2001), Mike Dibb was used to filming tight close ups (see Figure 7). Whereas this is fine for a film with no subtitles, the viewers of the subtitled version (in the case of *Where Memory Ends*, all viewers) will be presented with a cluttered shot with the subtitle covering the mouth of the speaker, which, for some hard-of-hearing viewers, is essential to understand the dialogue through lip reading. It is for



Figure 6: Two-camera set up for the shooting of *Where Memory Ends*



Figure 7. Tight close up of Carlos Saura

this reason that Mike decided to open up his close ups and allow space for the subtitles under the participant's mouth (see Figure 8). As mentioned in the introduction, AFM is just as much a new approach to translation and accessibility as it is a new way to make films.

Another important consideration regarding cinematography in the production stage is to leave space not only for the subtitles but also for the caption with the name and position of the participants the first time they are interviewed. In Figure 9, the framing of Ian Gibson at home allows for the subtitle to be placed at the bottom and for the caption to be positioned right over his shoulder, on the right-hand side of the frame, against the background of his book shelf.

#### 4.3. Post-production

As has been mentioned, whereas in most films both translation and accessibility are considered during the distribution process (i.e. when the film has already been edited), taking them into account during the post-production



Figure 8. Accessible close up of Carlos Saura

stage can help solve some of the issues that widen the gap between the experience of the original viewers and that of those who watch the translated or accessible film.

Drawing on the AFM book and guide (Romero-Fresco & Fryer 2018, Romero-Fresco 2019a), the main considerations in the production of subtitles for *Where Memory Ends* were the impact that subtitling could have on the content of the film and on the reception of the film by the viewers. The impact of subtitling on the film's content refers to linguistic aspects that have been studied at length in the literature of audiovisual translation, such as the use of subtitleless, language variation, multilingualism, the use of songs, etc. More interesting for the purpose of this article is the effect that the presence of subtitles on screen may have on the reception of the film by



Figure 9. Accessible framing for Ian Gibson's interview

the viewers and more specifically the three issues that proved key in the case of *Where Memory Ends*: subtitling legibility, visual momentum and subtitling blindness (Romero-Fresco 2019a). Subtitling legibility is one of the most recurrent issues with subtitles. It is as easy to solve as easily forgotten, and it can have a fundamental impact on the viewers' experience. This is normally related to the *mise en scène* of a film but it is included here because it can be tackled in post-production. In the case of *Where Memory Ends*, the black and white archive footage from the Residencia de Estudiantes where Lorca, Dalí and Buñuel studied together do not provide enough contrast for the use of standard white subtitles (see Figure 10). The use of yellow subtitles or of a black outline around white subtitles is thus needed to ensure proper legibility.

As for visual momentum and subtitling blindness, they are key concepts to consider when applying the AFM model. As mentioned above, the visual momentum is the pace at which visual information is acquired (Hochberg and Brooks 1978). The introduction of subtitles in a film changes this pace as well as the overall viewing patterns of the audience. Up until now, filmmakers have focused on editing and on other elements such as the blocking of the actors or the music to manipulate and explore the sense of pace in film. Yet,



Figure 10. Archival footage from *La Residencia de Estudiantes*

in the case of subtitled films (or original films and series that use on-screen titles), the sense of pace is also determined by the speed at which subtitles are displayed and read by the viewers, which has so far been largely ignored by filmmakers and by the film industry as a whole. In the case of *Where Memory Ends*, special attention was paid to cases of subtitling blindness, that is, instances in which reading a subtitle could prevent viewers from watching an important part of the image on screen.

In Figure 11, the interviewee, Cheli Durán, is reading out a letter written by filmmaker Luis Buñuel to her father, Gustavo Durán, while the viewers see a medium shot of Cheli and a close up of the letter (see Figure 12). In the first edit of the film, the close up of the letter was shown along with the sound of Cheli reading it and talking about it. This had to be changed, as it meant that subtitles translating both the letter and Cheli's explanation about it had to be displayed over the close up of the letter. The result was a text-heavy subtitled shot that was likely to increase the visual momentum and tempo for the viewers, which was aesthetically very different from what we had in mind originally and made it difficult for the viewers to see the image.

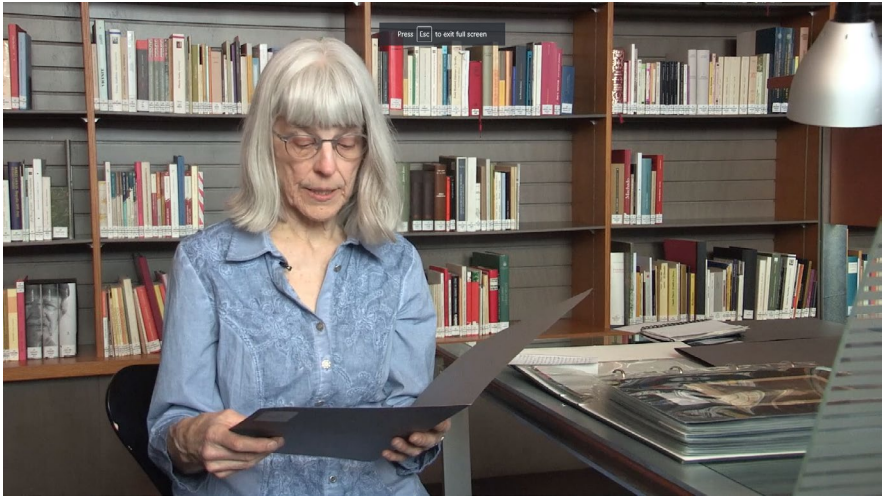


Figure 11. Cheli Durán's interview

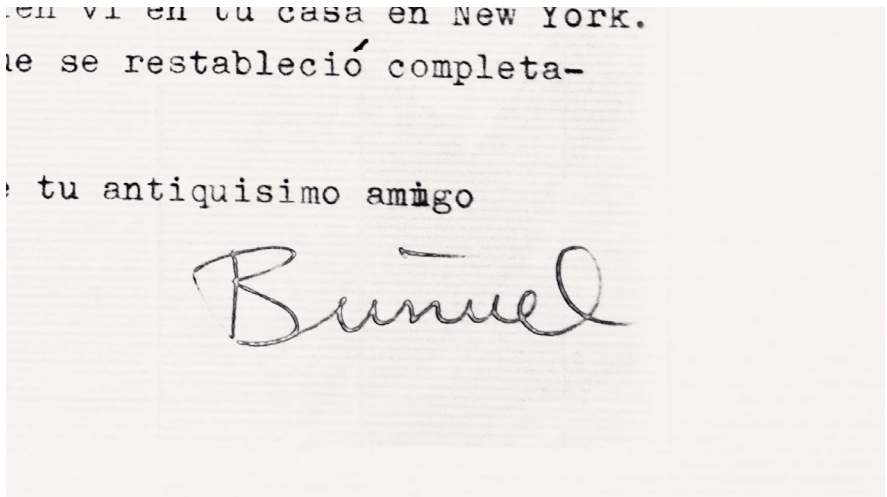


Figure 12. Close up of Luis Buñuel's letter to Gustavo Durán

In the final edit, Cheli's explanation was moved elsewhere, over a different shot, and the translation of the letter on the close up was provided with





Figure 13. Ian Gibson at the bottom of the cliff

creative subtitles, with a similar font to the one used in the original letter and the words displayed one by one as the letter is being read by Cheli.

Finally, subtitling blindness was a key consideration in one of the most important scenes of the film, where Ian Gibson and Mike Dibb find the cliff that was shown in an iconic scene from Luis Buñuel's documentary *Land without Bread*. We first see them at the bottom of the cliff (see Figure 13), as they ponder (in English) whether it may be too dangerous to climb to the top.

The question is answered in the next shot (see Figure 14), which shows them as two tiny figures on the upper left-hand side of the screen, reaching the top of the cliff.

Initial test screenings for English-speaking audiences showed that the shot was on screen for just long enough so they could scan the image and locate Ian and Mike on top of the cliff, which often led to laughter. This was not the case, however, for the Spanish-speaking audience, who had to read the subtitle translating Ian and Mike's conversation and did not have enough time left to find them on the shot (see Figure 15).

This is a clear case of subtitling blindness that shows that unless subtitling is integrated into the filmmaking process (in this case, at the post-production



Figure 14. Ian Gibson and Mike Dibb at the top of the cliff (no subtitles)



Figure 15. Ian Gibson and Mike Dibb at the top of the cliff (Spanish subtitles)

stage), the foreign (and deaf) viewers may end up watching a different film to those watching the original version, or, at least, they may watch the same

film so differently that it becomes a different film. In an attempt to preserve the coherence of the global film and provide all viewers with an equivalent experience, the shot was extended for three seconds, which allowed the subtitling viewers to locate the two protagonists on the screen.

## 5. Final thoughts

As well as an alternative model to tackle audiovisual translation and media accessibility, AFM may be seen as a new approach to filmmaking. This article has explored what filmmakers need to change (in terms of theory and practice) in order to become accessible filmmakers. From a theoretical point of view, a new mentality or mindset regarding translation may be needed, one that does not deny the difference brought about by translation and accessibility. Just as classic and modern filmmakers such as Federico Fellini, Woody Allen, Stanley Kubrick, Guillermo del Toro or Quentin Tarantino have done, accessible filmmakers are asked to consider the global film and look after its coherence.

As shown in the analysis of *Where Memory Ends* included in this article, AFM provides these filmmakers with a model to put this into practice, one that is scalable and applicable in different contexts and at different stages, from pre-production to post-production. As far as future avenues of work are concerned, now that there is research showing evidence of the benefits involved in AFM which has been applied in practice, it may be time to start considering the issue of training (Romero-Fresco 2019c), which would need to be provided not only for translators/media accessibility experts but also for filmmakers.

Ultimately, AFM may be seen as a matter of awareness and responsibility. Many filmmakers are simply not aware of the potential impact that translation and accessibility can have on their films. They take for granted that their vision will be preserved across foreign and accessible versions (denial of difference) and end up delegating or abdicating responsibility, thus burdening translators with a task for which they are not properly prepared nor duly remunerated. Taking up the above-mentioned quote by Hitchcock, these filmmakers may be interested in the audience of the original version, but do not seem to bear in mind the global film and the millions of viewers who watch the foreign and

accessible versions. In contrast, those filmmakers who are or become aware of the impact of translation and access often take responsibility for the different versions and for the overall coherence of the global film, which they can do by implementing the AFM model. These accessible filmmakers are interested in the whole of the audience, so that no-one is left behind.

## 6. References

- AGUILAR, Carlos. (2019) “Alfonso Cuarón Breaks Down the Use of Language in “Roma,” Including Plans for Subtitles in Mixtec.” *Remezcla*. Electronic version: <<http://remezcla.com/features/film/alfonso-cuaron-roma-interview-mixtec-subtitles>>
- AKIN, Fatih. (2007) *The Edge of Heaven*. Germany, Turkey: The Match Factory.
- BARBASH, Ilisa & Lucien Taylor. (1997) *Cross-Cultural Filmmaking A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*. Los Angeles: University of California Press.
- BAUDRY, Jean Louis & Alan Williams. (1974) “Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus.” *Film Quarterly* 28:2, pp. 39–47.
- BERGFELDER, Tim. (2005) “National, transnational or supranational cinema? Rethinking European film studies.” *Media, Culture and Society* 27:3, pp. 315–331.
- BILLSON, Anne. (2019) “Say what? Why film translators are in a war of words over subtitles.” *The Guardian*. Electronic version: <<https://www.theguardian.com/film/2019/apr/25/say-what-why-film-translators-are-in-a-war-of-words-over-subtitles>>
- BOYERO, Carlos. (2007) “Estética y fría ‘Pozos de ambición’.” *El País*. Electronic version: <[https://elpais.com/diario/2008/02/09/cultura/1202511603\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/02/09/cultura/1202511603_850215.html)>
- BRANSON, Josh. (2019) “Who’s DAT? Director of Accessibility and Translation as a (New) Professional Figure in Filmmaking.” Presentation at *Media for All 8 Conference*, Stockholm, 17th – 19th June 2019.
- CORTÉS, Rodrigo. (2010) *Buried*. Spain: Lionsgate.
- COSTA, Jordi. (2010) “Para agorafóbicos con criterio.” *Fotogramas*. Madrid. Electronic version: <<http://www.fotogramas.es/Peliculas/Buried-Enterrado>>
- CROW, Liz. (2005) “Making Film Accessible” *Roaring Girl Productions*. Electronic version: <<http://www.roaring-girl.com/work/making-film-accessible>>

- DANGERFIELD, Kate. (2018) "The value of difference in Media Accessibility Quality." Presentation at *Understanding Media Accessibility Quality (UMAQ) Conference*, 4-5 June 2018, Barcelona.
- DIBB, Mike. (1972) *Ways of seeing*. United Kingdom: Dibb Productions.
- DIBB, Mike. (2001) *The Miles Davis Story*. United Kingdom: Dibb Productions.
- DWYER, Tessa & Claire Perkins. (2018) "Passing Time: Eye Tracking Slow Cinema, Seeing into Screens Eye Tracking and the Moving Image." In: Dwyer, Tessa; Claire Perkins; Sean Redmond & Jodi Sita (eds.) 2018. *Seeing into Screens. Eye Tracking and the Moving Image*. London: Bloomsbury, pp. 103-125.
- DWYER, Tessa. (2017) *Speaking in subtitles: revaluating screen translation*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- EGOYAN, Atom & Ian Balfour. (2004) *Subtitles: On the Foreignness of Film*. Cambridge: MIT Press.
- EISENSCHITZ, Bernard. (2013) "Sous-titrage mon beau souci." *Mise au point 5*. Electronic version: <<https://journals.openedition.org/map/1481>>.
- ELEFTHERIOTIS, Dimitris. (2010) *Cinematic Journeys: Film and Movement*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- FLYNN, Niall. (2016) "An Intimate Encounter: Negotiating Subtitled Cinema." *Open Library of Humanities* 2, pp. 1–28.
- FORD, John. (1953) *Mogambo*. USA: Sam Zimbalist.
- FOZOONI, B. (2006) "All translators are bastards!" *South African Journal of Psychology*, 36:2, pp. 281–298.
- GAGO, Álvaro. (2017) *Matria*.
- GALÁN, Diego. (1981) "Continúan la censura y manipulaciones en el doblaje cinematográfico." *El País*. Electronic version: <[https://elpais.com/diario/1981/10/11/cultura/371602810\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1981/10/11/cultura/371602810_850215.html)>
- GODARD, Jean-Luc. (1963) *Le mépris*. France: Les Films Concordia.
- GONZÁLEZ INÁRRITU, Alejandro. (2006) *Babel*. United States: Paramount Vantage.
- GRECO, Gian Maria (2016). "On Accessibility as a Human Right, with an Application to Media Accessibility." In: Matamala, Anna & Orero, Pilar (eds.) 2016. *Researching audio description: New approaches*. London: Palgrave MacMillan, pp. 11–33.
- GRECO, Gian Maria. (2018) "The Case for Accessibility Studies." *Journal of Audiovisual Translation*, 1:1, pp. 204–232.
- HOCHBERG, Julian and Virginia Brooks. (1978) "Film Cutting and Visual Momentum." In: Senders, John W; Dennis F. Fisher & Richard A. Monty

- (eds.) 1978. *Eye Movements and the Higher Psychological Functions*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, pp. 293-317.
- JONES, Kent. (2015) *Hitchcock/Truffaut*. France, USA: Arte France, Artline Films, Cohen Media Group.
- JONES, Sam. (2019) "Alfonso Cuarón condemns Spanish subtitles on Roma." *The Guardian*. Electronic version: <<https://www.theguardian.com/film/2019/jan/09/alfonso-cuaron-condemns-netflix-over-roma-subtitles>>
- LEV, Peter. (1993) *The Euro-American Cinema*. The University of Texas Press: The University of Texas Press.
- LOBRUTTO, Vincent. (1997) *Stanley Kubrick: A biography*. New York: Da Capo.
- LONGO, Regina. (2017) "A Conversation with Tessa Dwyer on the Risky Business of Subtitling." *Film Quarterly*. Electronic version: <<https://filmquarterly.org/2017/12/04/a-conversation-with-tessa-dwyer-on-the-risky-business-of-speaking-in-subtitles-revaluating-screen-translation>>
- MACDOUGALL, David. (1998) "Subtitling Ethnographic Films." *Transcultural Cinema*. Princeton: New Jersey, pp. 165–178.
- MARSHALL, Alex. (2019) "Mamá to Madre? 'Roma' Subtitles in Spain Anger Alfonso Cuarón." *The New York Times*. Electronic version: <<https://www.nytimes.com/2019/01/11/movies/roma-spanish-subtitles-alfonso-cuaron-netflix.html>>
- MCGANN, Jerome. (1991) *The Textual Condition*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- MONACO, James. (1992) *The Movie Guide*. New York: Perigee Books.
- MORALES, Manuel. (2019) "'Roma', una película en español subtitulada en español." *El País*. Electronic version: <[https://elpais.com/cultura/2019/01/08/actualidad/1546979782\\_501950.html](https://elpais.com/cultura/2019/01/08/actualidad/1546979782_501950.html)>
- MORRIS, Nigel. (2007) *The Cinema of Steven Spielberg: Empire of Light*. London: Wallflower Press.
- MURPHY, Heather. (2007) "Oscar noms not lost in translation." *Variety*. Electronic version: <<https://variety.com/2007/film/awards/oscar-noms-not-lost-in-translation-1117959519/>>
- NORNES, Abe Mark. (1999) "For an Abusive Subtitling." *Film Quarterly* 53:3, pp. 17-34.
- NORNES, Abe Mark. (2007) *Cinema Babel: Translating Global Cinema*. Minnesota: University of Minnesota Press.

- ROMERO-FRESCO, Pablo. (2018) "In support of a wide notion of media accessibility: Access to content and access to creation." *Journal of Audiovisual Translation* 1, pp. 187–204.
- ROMERO-FRESCO, Pablo. (2019a) *Accessible Filmmaking: Integrating translation and accessibility into the filmmaking process*. London: Routledge.
- ROMERO-FRESCO, Pablo. (2019b) *Donde se acaba la memoria*. Spain.
- ROMERO-FRESCO, Pablo. (2019c) "Training in Accessible Filmmaking." *Linguistica Antverpiensia, New Series: Themes in Translation Studies*, 14 (Special issue: Media Accessibility Training).
- ROMERO-FRESCO, Pablo & Louise Fryer (2018) *Accessible Filmmaking Guide*. London.
- SANZ ORTEGA, Elena. (2015) *Beyond Monolingualism: a Descriptive and Multimodal Methodology for the Dubbing of Polyglot Films*. Unpublished PhD thesis, The University of Edinburgh.
- SCORSESE, Martin. (2002) *Gangs of New York*. USA: Miramax.
- SERBAN, Adriana. (2012) "Translation as alchemy: the aesthetics of multilingualism in film." *MonTI* 4, pp. 39-63.
- SHOCHAT, E. and Stam, R. (1985) "The cinema after Babel: Language, difference, power." *Screen* 26:3-4, pp. 35-58.
- SINGER, Erik. (2016) "Movie Accent Expert Breaks Down 32 Actors' Accents". *Wired*. Electronic version: <<https://www.youtube.com/watch?v=NvDvESEXcgE>>
- SINHA, Amresh. (2004) "The use and abuse of subtitles". In: Egoyan, Atom & Ian Balfour (eds.) 2004. *On the Foreignness of Film*. Cambridge, MA: The MIT Press, pp. 172.175.
- SPIELBERG, Steven. (2005) *Munich*. USA: Universal Pictures.
- STÖHR, Hannes. (2005) *One Day in Europe*. Hoerner, Sigrid.
- TARANTINO, Quentin. (2009) *Inglourious Basterds*. United States: The Weinstein Company.
- THOMAS ANDERSON, Paul. (2007) *There Will Be Blood*. USA: Paramount Vantage.
- THOMAS, François. (2006) *Le Film pluriel, Séminaire de recherche, University of Sorbonne Nouvelle Paris 3*. Electronic version: <<http://www.univ-paris3.fr/le-film-pluriel-32626.kjsp>>
- DEL TORO, Guillermo. (2001) *The Devil's Backbone*. Spain: Sony Pictures Classics.
- DEL TORO, Guillermo. (2006) *Pan's Labyrinth*. Spain: Warner Bros.
- TRUFFAUT, François. (1966) *Hitchcock*. New York: Simon & Schuster.

- VARELA, Rocío. (2018) *Integrated titles: How to convey extra meaning through text design and typographic effects*. Unpublished MA dissertation, Universidade de Vigo.
- ZANOTTI, Serenella. (2018) "Investigating the genesis of translated films: a view from the Stanley Kubrick Archive" *Perspectives. Studies in Translation Theory and Practice* 27:2, pp. 201-217.
- ZHANG, Jinghing. (2012) "The Interaction between Visual and Written Ethnography in Subtitling." *Visual Anthropology* 25:1, pp. 439-449.

## BIONOTE / BIONOTA

PABLO ROMERO FRESCO is a Ramón y Cajal researcher at the Universidade de Vigo (Spain) and Honorary Professor of Translation and Filmmaking at the University of Roehampton (London, UK). He is the author of *Subtitling through Speech Recognition: Respeaking* (Routledge), *Accessible Filmmaking* (Routledge) and the editor of *The Reception of Subtitles for the Deaf and Hard of Hearing in Europe* (Peter Lang). He is on the editorial board of the Journal of Audiovisual Translation and is the leader of the international research centre GALMA (Galician Observatory for Media Access), for which he is currently coordinating several international projects on media accessibility, including ILSA: Interlingual Live Subtitling for Access, funded by the EU Commission. Pablo is also a filmmaker. His first documentary, *Joining the Dots* (2012), was screened during the 69th Venice Film Festival and was used by Netflix as well as film schools around Europe to raise awareness about audiodescription.

PABLO ROMERO FRESCO es investigador Ramón y Cajal en Universidade de Vigo y Honorary Professor of Translation and Filmmaking en University of Roehampton, donde fue profesor titular durante 10 años. Antes de eso, fue profesor titular en Heriot-Watt University durante 5 años. Es autor de las monografías *Accessible Filmmaking* (Routledge) y *Subtitling through Speech Recognition: Respeaking* (Routledge) y editor de *The Reception of Subtitles for the Deaf and Hard of Hearing in Europe* (Peter Lang). Es miembro del comité editorial de Journal of Audiovisual Translation y director del grupo de investigación GALMA (Galician Observatory for Media Access), con el que lidera en la actualidad varios proyectos de investigación sobre accesibilidad a los



medios (como ILSA, financiado por la Comisión Europea) además de proyectos de transferencia con los gobiernos de Reino Unido, Australia y Canadá y con empresas y cadenas de televisión como Netflix, AMedia, Sky o Subti. Pablo es también director de cine. Su primer documental, *Joining the Dots* (2012), fue estrenado en el 69 Festival de Cine de Venecia y ha sido usado por Netflix y por escuelas de cine de varios países europeos para aumentar la visibilidad de la audiodescripción.

Recibido / Received: 15/07/2019  
Aceptado / Accepted: 04/11/2019

Para enlazar con este artículo / To link to this article:  
<https://doi.org/10.6035/MonTI.2020.12.14>

Para citar este artículo / To cite this article:

Anssari-Naim, Saida. (2020) "Interpretación social y accesibilidad. Una propuesta de conexión disciplinar." En: Richart-Marset, Mabel & Francesca Calamita (eds.) 2020. *Traducción y Accesibilidad en los medios de comunicación: de la teoría a la práctica / Translation and Media Accessibility: from Theory to Practice*. MonTI 12, pp. 418-439.

# INTERPRETACIÓN SOCIAL Y ACCESIBILIDAD. UNA PROPUESTA DE CONEXIÓN DISCIPLINAR<sup>1</sup>

SAIDA ANSSARI-NAIM  
saida.anssari@uv.es  
Universidad de Valencia

## Resumen

El objetivo de este estudio es ofrecer argumentos para entender la actividad propia de la interpretación social como parte del dominio genérico de la accesibilidad. Al hacerlo no ampliamos en realidad el concepto de accesibilidad, sino que reforzamos aquello que justifica el uso de este término, para diferenciar una parcela de actividad dentro de la práctica general de la traducción y la interpretación. Con el tema de la accesibilidad sucede que se ha manejado una etiqueta sin una delimitación conceptual previa de lo que se pretende designar por medio de ella. En este estudio nos ocupamos brevemente de esta tarea de aproximación conceptual, con el objetivo de incluir bajo el abanico de las prácticas de accesibilidad las labores concretas de un intérprete social.

**Palabras clave:** Interpretación social; Accesibilidad; Barreras comunicativas; Inmigración; Democracia.

## Abstract

The aim of this study is to offer some arguments for the understanding of community interpreting as part of the generic domain of accessibility. By doing so, I do not actually

---

1. El presente estudio forma parte de las actividades financiadas por el proyecto del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades FFI2017-84951-P: "Dimensiones metacognitivas en la adquisición, las alteraciones clínicas del lenguaje y la práctica interlingüística: un enfoque pluridisciplinar".



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional.

broaden the concept of accessibility, but I rather reinforce what justifies the use of this term, to differentiate a parcel of activity within the general practice of translation and interpreting. In what concerns accessibility, it seems that the label has been used with no prior conceptual delimitation of what it is finally intended to designate by it. In this study I briefly deal with the conceptual clarification, with the aim of including in the set of accessibility practices the specific task of community interpreting.

**Keywords:** Community Interpreting; Accessibility; Communicative barriers; Immigration; Democracy.

## 1. Introducción

La accesibilidad es un concepto que se inscribe dentro del proceso histórico en que se desarrollan las sociedades democráticas. En los orígenes ilustrados de las sociedades modernas, una noción transversal fue la de emancipación del individuo humano, esto es, nos referimos a aquello que lo hace autónomamente responsable sobre las decisiones que lo afectan. Esta emancipación individual es, en realidad, la base conceptual que permite el desarrollo de las democracias modernas. Remitir a los individuos la toma de decisiones éticas o políticas (también las económicas) requiere pensar antes en los individuos no como sujetos tutelados, sino como libres en la toma de estas decisiones. Si no es así, ¿cómo asignarles este tipo de responsabilidad? El concepto de emancipación no se plasmó un buen día en la constitución americana o con la revolución francesa, sino que se ha ido desarrollando progresivamente en los dos últimos siglos de la historia europea y mundial. Qué es lo que hace dependiente al individuo no es una pregunta que se haya podido resolver, sin embargo, con respuesta única, ni definitiva.

Si pensamos, por ejemplo, en términos de género, el reconocimiento de una dependencia que debía eliminarse ha sido, como es bien sabido, un largo proceso reivindicativo del movimiento feminista en el que, por supuesto, queda un largo camino por recorrer. Algo parecido podemos decir de la emancipación colonial, con una secuela de “efectos postcoloniales” que se viven y vivirán todavía durante un largo tiempo. El abanico de cuestiones que se pueden traer aquí a debate sería posiblemente interminable. Afecta a una pluralidad de aspectos tanto de las prácticas sociales como de la manera de reflexionar sobre ellas. Los estudios de traducción tampoco

han quedado al margen del debate y, solo como una simple muestra, nos remitimos a la reformulación que Hurtado Albir (1990) nos propone sobre el concepto de fidelidad, que debe replantearse asignando al traductor el rol de *agente dotado de autonomía* en la gestión de su tarea y no como un mero sujeto subordinado. En esta misma línea se inscribe la concepción de la traducción como reescritura (Lefevere 1992), aspecto sobre el que volveremos más adelante.

La emancipación afecta por supuesto al individuo y sus derechos, pero tiene que ver al mismo tiempo con el entorno social con el que necesariamente este individuo interacciona, esto es, tiene que ver con otros sujetos humanos. La emancipación forma parte de un proceso mental de “autoconciencia” del ser humano que no puede formularse al margen de las relaciones de “empatía” respecto a otros individuos. Hay, según parece, bases neurofisiológicas que lo explican<sup>2</sup>. Por una razón de base antropológica profunda la emancipación o liberación individual no puede acabar de expresarse cuando me rodean sujetos esclavos o dependientes. Es la cuestión que ya planteaba Hegel en su conocida dialéctica del amo y el esclavo. Aunque pueda llevarme a engaño al respecto, en realidad no consigo ser más libre subordinando a otros sujetos humanos. Se trata de una visión errónea del verdadero poder social. Formulada la cuestión en otros términos, la emancipación está relacionada con el principio de “cooperatividad” en la gestión de la vida humana, en todas sus dimensiones. En este sentido, eliminar las barreras que imponen situaciones de dependencia, no debe considerarse como una simple labor filantrópica que los “no dependientes” realizan a favor de los “dependientes”, sino que es algo que beneficia globalmente al cuerpo social.

---

2. Matusall (2013: 1): “Recently, several behavioral sciences became increasingly interested in investigating biological and evolutionary foundations of (human) social behavior. In this light, prosocial behavior is seen as a core element of human nature. A central role within this perspective plays the “social brain” that is not only able to communicate with the environment but rather to interact directly with other brains via neuronal mind reading capacities such as empathy. From the perspective of a sociologist, this paper investigates what “social” means in contemporary behavioral and particularly brain sciences. It will be discussed what “social” means in the light of social neuroscience and a glance into the history of social psychology and the brain sciences will show that two thought traditions come together in social neuroscience, combining an individualistic and an evolutionary notion of the “social.”

La gestión de nuestras relaciones con los otros se hace, sin embargo, cada vez más problemática en sociedades complejas postmodernas. La diversidad que las caracteriza puede considerarse una realidad *de facto*, cuando las comparamos por ejemplo con las sociedades existentes antes de que se desarrollara la globalización económica. Pero más importante incluso que esta diversidad *de facto*, es la progresiva toma de conciencia de esta diversidad. La conciencia de la diversidad se manifiesta de múltiples formas, afecta transversalmente a una pluralidad de situaciones: diversidad de las relaciones familiares, diversidad de género, de las prácticas alimentarias, diversidad de religión, de cultura y, por supuesto, también de lenguas. La accesibilidad es un concepto que visibiliza justamente la necesidad de gestionar la diversidad social. Esto afecta no solo a lo que podríamos considerar una diversidad que se va acrecentando en los tiempos actuales, sino también al reconocimiento de factores de diversidad social que han estado siempre presentes en las sociedades humanas, pero que no habían sido tenidos en cuenta o no lo habían sido en términos de inclusividad o cooperatividad. El caso del colectivo sordo resulta paradigmático en este sentido. Desde una visión patológica de este factor de la diversidad humana se ha ido pasando al reconocimiento de una identidad lingüístico-cultural para este colectivo (Sacks 1980), que permite su plena integración en las prácticas sociales, culturales y políticas. Queda, por supuesto, todavía mucho camino por recorrer también en este caso particular.

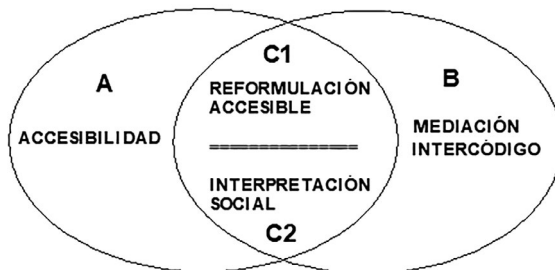
La accesibilidad, en definitiva, atiende problemas individuales de dependencia, pero sobre todo en la medida en que los individuos representan colectivos sociales con riesgo de exclusión, y que verían limitado por este motivo su contribución cooperativa a la vida social, lo que incluye por supuesto su contribución a la vida económica de un país. La accesibilidad es un término en proceso de ampliación conceptual, lo que se explica si tenemos en cuenta la indefinición y apertura del concepto de lo diverso y de lo otro. El término accesibilidad se usó originariamente con una lectura estrictamente física, relacionada con la eliminación de las barreras arquitectónicas. Pero queda claro –y resulta absolutamente legítimo– ampliar la esfera de significación del término a otros dominios de la dependencia, y especialmente al ámbito de los procesos comunicativos. Esto parece claro, si entendemos que la comunicación es la

base fundamental de la actividad cooperativa humana. Nos referimos a esta cuestión específica en la siguiente sección de este estudio.

## 2. Relaciones entre accesibilidad, comunicación y mediación intercódigo

Aunque, como se acaba de señalar, el uso originario del término “accesibilidad” se refería fundamentalmente a la eliminación de barreras físicas que implican una limitación en el acceso de personas con problemas de movilidad a espacios tanto públicos como privados, su aplicación al ámbito comunicativo se ha hecho común en la actualidad. Alonso (2007: 19) incluye la comunicación, junto a otros ámbitos de aplicación del término como el urbanismo, la edificación y el transporte. La barreras físicas presentes en el uso originario del término tienen una obvia correspondencia en el ámbito comunicativo: se trata de las barreras asociadas a las diferencias de código lingüístico, entendido este último en el sentido más genérico del término, que incluye tanto diferencias de lengua, como diferencias de código expresivo dentro de una misma lengua.

La figura del traductor como sujeto que, también en un sentido genérico, salva este tipo de barreras comunicativas, adquiere el papel de agente mediador de la accesibilidad. Pero definir este último rol exige diferenciar una parcela de su actividad general como mediador intercódigo. En el siguiente gráfico se presenta un diagrama básico de conexiones entre accesibilidad y mediación intercódigo. Explicamos en lo que sigue tanto los subespacios disjuntos como el espacio de intersección, que se articula a su vez en dos niveles:



A. En el gráfico precedente podemos diferenciar, a la izquierda, un subdominio genérico de la accesibilidad disjunto respecto a la actividad comunicativa.

Nos referimos fundamentalmente a la accesibilidad entendida en términos físicos. Ello no quiere decir, sin embargo, que la eliminación de barreras físicas no acabe siendo también una manera de facilitar los procesos comunicativos. La comunicación, como se ha dicho, es el medio fundamental para la acción cooperativa humana. Y hacer que los individuos se impliquen en la misma es el objetivo último de la accesibilidad.

B. Por mediación intercódigo nos referimos a todo proceso que transforma los mecanismos de codificación o decodificación de un texto preservando en lo esencial sus contenidos. La mediación intercódigo puede implicar cambio de lengua, cambio de medio expresivo, cambio de género discursivo, etc. Entendida así la cosa, existe también un subdominio de la mediación intercódigo disjunto respecto a la noción de accesibilidad, que se refleja en la parte derecha del gráfico. En términos muy generales toda actividad de mediación intercódigo supone eliminar barreras comunicativas, pero es obvio que no es este el sentido de la accesibilidad. La pregunta que cabe plantearse sería cuándo y por qué una actividad de mediación intercódigo puede conceptualizarse en términos de accesibilidad. Responder a esta pregunta es de manera central acotar el sentido de la accesibilidad. Este sentido tiene que ver fundamentalmente con lo ya formulado: la accesibilidad es el medio que permite la inclusión social en la acción cooperativa humana de determinados colectivos, que se verían privados del acceso a bienes y servicios en el caso de no verse facilitados los procesos comunicativos con operaciones de mediación intercódigo. La codificación en morse de un texto es una operación de mediación intercódigo, que hace posible su transmisión por vía telegráfica, pero obviamente esta operación nada tiene que ver con la accesibilidad. Tampoco forman parte de la accesibilidad las prácticas traductológicas e interpretativas comunes, generales. Traducir a Shakespeare facilita el acceso a su obra, sin que por ello podamos hablar en este caso de accesibilidad. Aunque podría discutirse, no parece que el destinatario de la práctica traductológica sea aquí un colectivo significado en términos de diversidad social y con riesgo de exclusión social.

C. El espacio de intersección del diagrama anterior trata de delimitar precisamente ese dominio en el que entendemos que accesibilidad se define como práctica de la mediación intercódigo, y viceversa. Este subespacio de

intersección no está represado por un práctica única y homogénea. Debemos entender que se diversifica en múltiples sentidos. Pero hay al menos dos sentidos genéricos que conviene destacar.

C1. En buena parte de los estudios que vinculan académicamente el análisis de la accesibilidad con estudios de traducción e interpretación, el objetivo que se plantea es una labor facilitadora del proceso comunicativo dentro de lo que Jakobson (1959) denominaba la traducción intralingüística. En este último sentido, accesibilidad se entiende como actividad reformuladora. Se ha vinculado especialmente la accesibilidad al ámbito de la traducción audiovisual, y concretamente a labores como la de la audiodescripción para ciegos y la subtitulación para sordos (Orero 2007). En este caso no habría en realidad actividad de traducción si por ella entendemos cambio de sistema lingüístico, pero parece asumido desde hace tiempo que la traducción puede definirse como reescritura (Lefevere 1992) y, aunque no es exactamente lo mismo, los procesos de reescritura pueden formar parte de lo que un traductor o intérprete realiza en su actividad profesional. Una lengua no es una realidad uniforme sino un conjunto de códigos en convivencia entre los cuales nos vemos muchas veces obligados a mediar. Esta vinculación a la traducción audiovisual no es, sin embargo, sustancial en la delimitación del concepto de accesibilidad. Una reformulación guiada por el objetivo de la accesibilidad no necesariamente se restringe al ámbito de los medios audiovisuales. Por ejemplo, dentro del marco de las patologías del lenguaje se han desarrollado programas informáticos para la simplificación sintáctica de textos (Carol et al. 1998), lo que facilita su lectura a colectivos que presentan dificultades en el proceso de comprensión lectora debidas a daño neurológico. Parece claro que este tipo de práctica forma parte de una accesibilidad donde se implican los procesos comunicativos.

C2. Nos preguntamos ahora, dentro de este subespacio de intersección, dónde confluyen accesibilidad y una práctica de mediación interlingüística propiamente dicha, esto es, una mediación intercódigo cuando los códigos implicados son dos sistemas lingüísticos diferenciados. La respuesta nos lleva aquí directamente sobre la práctica de la interpretación social, también interpretación para servicios públicos o “community interpreting” en la formulación inglesa (Carr 1997, Hale 2007, Martín 2000, Valero-Garcés & Martín 2008).



En lo que sigue nuestra idea será aportar los argumentos por los cuales la interpretación social no es un dominio más que se suma al paraguas académico de la accesibilidad, sino una práctica que representa paradigmáticamente la conexión entre accesibilidad y mediación interlingüística. Esta discusión es la que abordamos seguidamente.

### **3. Interpretación social como ejemplo paradigmático de una práctica de la accesibilidad**

#### *3.1. Base metodológica*

En lo que sigue, mi intención es poner de manifiesto una relación de afinidad entre el concepto de accesibilidad y el de interpretación social. Esta relación de afinidad se trata de mostrar estableciendo una correspondencia analógica entre factores definitorios de la accesibilidad y factores también presentes en la práctica de la interpretación social. Para este efecto hemos seleccionado, entre la multiplicidad de propuestas existentes, un estudio sobre el concepto de accesibilidad que ofrece la base teórica para ello y cuyo objetivo más específico se encuentra muy distante de una práctica de la mediación interlingüística, más en concreto: accesibilidad en el diseño de la vivienda. Nos referimos al estudio de Alonso (2007) que lleva el significativo título de “Algo más que suprimir barreras: conceptos y argumentos para una accesibilidad universal”, artículo publicado dentro de la revista *TRANS. Estudios de Traductología*, como parte de un dossier monográfico sobre el tema de la accesibilidad que coordinaba Pilar Orero (Orero 2007).

#### *3.2. Factor conceptual básico compartido*

Asumiendo lo formulado en la introducción de este estudio, podemos decir que la interpretación social comparte lo que es esencial en el concepto de accesibilidad. En el concepto de accesibilidad se conjuga una actitud de reconocimiento de los factores de diversidad social y una operación encaminada a facilitar la participación en la acción cooperativa humana de colectivos con riesgo de exclusión. Las maneras concretas con las que esta idea general se materializa pueden ser muy variadas. De hecho, la diversidad social no es una foto fija de la que partimos, sino algo en continuo proceso de evolución. Las sociedades son diversas de muchas maneras a lo largo del tiempo.

Igualmente, el propio reconocimiento de los factores de diversidad va cambiando y depende de los contextos políticos, económicos o culturales. Dada esta realidad “en proceso” que es la diversidad social y su reconocimiento, es fácil entender el carácter también interpretativamente abierto del concepto de accesibilidad. Al interés en una apertura programática del concepto de accesibilidad se refiere Alonso (2007: 16-17) en los siguientes términos:

...en la actualidad también se está reconociendo la implicación que la *accesibilidad* tiene para la calidad de vida de todas las personas a través de un diseño de mayor calidad y orientado hacia la diversidad de usuarios: cualquier persona debe poder disponer y utilizar con confort y seguridad los entornos, servicios o productos, tanto físicos como virtuales, de forma presencial o no presencial, en igualdad de condiciones que los demás. En consecuencia, la asociación automática de accesibilidad con barreras y discapacidad, debe ser superada para desplegar todo su significado y beneficios en relación con todo tipo de personas.

En las palabras finales de la anterior cita destacamos la idea de que una asociación previa del concepto de accesibilidad al de barreras físicas y discapacidades, aunque justificable, no debe condicionar otras posibles lecturas del término. En palabras del autor, la accesibilidad debe “desplegar todo su significado”, lo que supondrá ampliar el marco de los posibles beneficiarios. Asumimos esta visión programática concretándola para el caso de la interpretación social y sus posibles beneficiarios. Quizá más importante que el mero hecho de la inclusión de la interpretación social dentro del concepto de accesibilidad, puede ser el debate o diálogo que se abre al respecto y que nos da justamente una oportunidad para esclarecer el propio concepto de accesibilidad. Proponemos en lo que sigue una serie de analogías entre interpretación social y accesibilidad, partiendo para ello del argumentario que nos propone Alonso (2007).

En cualquier caso, la idea que manejamos es considerar la interpretación social como parte integrante de la accesibilidad. La interpretación social se entiende como instrumento que sirve para la eliminación de las barreras, en este caso, lingüísticas, y que se encuentra especialmente dirigida a extranjeros no hablantes de la lengua del país de acogida. Estos sujetos, como individuos y en tanto que colectivo, presentan potenciales riesgos de exclusión social si

no se ve facilitada su capacidad de entender y hacerse entender en diversos ámbitos como el laboral, el sanitario, el educativo o el judicial.

### 3.3. *Analogía respecto al argumento ético-político de la no discriminación*

La accesibilidad, como ya se señalaba en la introducción, se encuentra germinalmente asociada a la noción ilustrada de democracia que reformula el sentido de la cooperatividad humana basándolo en la autonomía del individuo. Esta presencia germinal del concepto de accesibilidad ha tenido que desarrollarse a lo largo del tiempo y el recorrido no ha estado por supuesto exento de esfuerzos y dramas en escenarios de muy variados tipos. Algo, de todas formas, se reprograma mentalmente en el imaginario social democrático, para que lo diverso no se mantenga discriminado, sino que trate de integrarse.

Los partidarios de la esclavitud y, más adelante, de la segregación racial en la primera democracia del mundo, no sintonizaban claramente con el signo de los tiempos. Iban a ser superados sí o sí, pese a su apelación a conductas atávicas que pueden conservar todavía algún respaldo social, y que siempre mantienen un potencial riesgo de revitalización. En el ámbito de la psiquiatría se reconceptualiza la idea de enfermo mental como sujeto que debemos discriminar aislándolo en internados, para buscar en lo posible su integración en el medio social. Algo parecido puede decirse de otros ámbitos del discurso médico. En el caso de las patologías del lenguaje, la terapia pasa de centrarse en el individuo a incluir factores de interacción social. En general, como señala Alonso (2007), se observa un cambio de perspectiva en la visión de la discapacidad que se fue plasmando durante la década de los años 80 del pasado siglo. La idea fundamental es que la deficiencia no es un problema del individuo, con cualquier tipo de discapacidad, sino que afecta al entorno social. En este sentido, el tratamiento de la discapacidad incluiría una respuesta adaptativa del medio social para facilitar la interacción de la persona con discapacidad con su entorno. Alonso (2007: 21) habla de una nueva ética de la discapacidad:

Esta nueva ética de la discapacidad sugiere transformar los entornos de manera que resulten más sencillos, cómodos y seguros para que todas las personas puedan desarrollar en ellos una vida activa, autónoma e independiente.

En realidad, esta nueva “ética de la discapacidad” no deja de ser sino una manifestación particular del argumento político general de la no discriminación y la inclusión participativa de lo diferente. Esta nueva perspectiva ética habría generado un aparato normativo bajo el lema de la no discriminación y la igualdad de oportunidades. Muestra de ello es el artículo 13 del *Tratado de Ámsterdam* de 1996:

Sin perjuicio de las demás disposiciones del presente Tratado y dentro de los límites de las competencias atribuidas a la Comunidad por el mismo, el Consejo, por unanimidad, a propuesta de la Comisión y previa consulta al Parlamento Europeo, podrá adoptar acciones adecuadas para luchar contra la discriminación por motivos de sexo, de origen racial o étnico, religión o convicciones, discapacidad, edad u orientación sexual.

Más específico respecto a una política inclusiva referida a la discapacidad resulta la Declaración de Estocolmo, del *European Institute for Design and Disability*, cuya versión en español me permito también reproducir aquí:

Como consecuencia de todo ello, el European Institute for Design and Disability, en su Junta Anual celebrada en Estocolmo el 9 de Mayo del 2004, aprobó la siguiente Declaración:

En Europa, la diversidad humana ha aumentado en cuanto a la edad, la cultura y la capacidad. Actualmente superamos enfermedades y lesiones y por lo tanto convivimos con más discapacidades. A pesar de que el mundo de hoy es un lugar complejo, lo hemos construido nosotros, por lo tanto, tenemos la posibilidad y la responsabilidad de basar nuestros diseños en los principios de inclusión.

El Design for All es el diseño que tiene en cuenta la diversidad humana, la inclusión social y la igualdad. Este acercamiento holístico e innovador constituye un reto creativo y ético para todos los responsables de la planificación, el diseño, la gestión y la administración, así como para los políticos.

El Design for All tiene como objetivo hacer posible que todas las personas dispongan de igualdad de oportunidades y de participar en cada aspecto de la sociedad. Para conseguir esto, el entorno construido, los objetos cotidianos, los servicios, la cultura y la información, en resumen, todo lo que está diseñado o hecho por personas para las personas ha de ser accesible, y útil para todos los miembros de la sociedad y consecuente con la continua evolución de la diversidad humana.

La práctica del Design for All conlleva también el análisis de las necesidades y las expectativas humanas y requiere la participación de los usuarios en todas las fases del diseño.

Por lo tanto, el European Institute for Design and Disability insta a las instituciones europeas, nacionales, regionales y a los gobiernos locales, profesionales, empresas y otros actores sociales a tomar todas las medidas apropiadas para implantar el Design for All en sus políticas y acciones.

Aprobada el 9 de Mayo del 2004, en la Junta Anual del European Institute for Design and Disability, en Estocolmo.

Declaraciones de este tipo podemos encontrar también en organismos nacionales, pero todas ellas están inspiradas en el principio ético-político de la no discriminación, y se encuentran orientadas a la adaptación de espacios, productos y servicios que permiten la plena participación activa de los sujetos con discapacidad en su entorno social.

¿En qué medida la interpretación social responde a este argumento ético-político de la no discriminación? Es obvio que lo hace de manera central. La interpretación social suele implicar sujetos cuya condición de extranjero habitualmente se asocia al desconocimiento lingüístico y la incapacidad de comunicación. Constituyen una clara muestra de esa diversidad social que debe reconocerse ética y normativamente. A esta diversidad contribuyen al mismo tiempo factores raciales, culturales, religiosos y también específicamente lingüísticos. Queda, sin embargo, mucha labor pendiente de “pedagogía social” en este caso concreto.

Álvarez Gálvez (2009) señala, por ejemplo, en el caso español cómo el tipo de encuadre de las noticias periodísticas o televisivas sobre la inmigración se asocia implícitamente a la idea de peligro o amenaza para la sociedad receptora. El modo en que se presentan las noticias contribuye a la estigmatización del inmigrante, con el consiguiente efecto segregador que ello supone. Este efecto negativo de los medios respecto a nuestra visión del inmigrante es señalado también por otros muchos autores (Bañón 1996, Granados 1998, Rodrigo Alsina 1999, Van Dijk 1997, etc.). Álvarez Gálvez (2009), asumiendo ese papel de construcción social de los medios de comunicación, aboga justamente por una redefinición de la política informativa que asuma también para este colectivo el principio ético-político de la no discriminación. En las conclusiones de su estudio formula lo siguiente:

Ahora bien, partiendo de la propia capacidad de los medios para construir la realidad, conviene hacer referencia a las posibilidades de estos de cara a la extinción del racismo y la xenofobia de nuestras sociedades. Efectivamente,

del mismo modo que los medios de comunicación tienen capacidad para acrecentar los problemas, también pueden favorecer la erradicación o minimización de estos. Asimismo, al igual que pueden incrementar los sentimientos de rechazo hacia los inmigrantes, también pueden fomentar los sentimientos de tolerancia y aceptación mediante un tratamiento positivo (Calvo Buezas, 1996). En este sentido, se hace manifiesta la necesidad de una ética mediática que permita y favorezca un tratamiento más cuidadoso de la inmigración como grupo en riesgo de exclusión. (Alvárez Gálvez 2009: 77-78)

Ciertamente, no solo los medios de comunicación, sino también otros agentes sociales, como las instituciones educativas en particular, deben contribuir a la acción de este principio político de la no discriminación en el caso particular del colectivo (o los colectivos) de inmigrantes.

#### 3.4. *Analogía respecto al argumento legal/normativo*

El reflejo del principio general de la no discriminación, y la búsqueda de cauces para una integración participativa de colectivos con riesgo de exclusión social, se va abriendo paso muy poco a poco en el aparato normativo o legal. Entre las declaraciones ético-políticas y el reflejo legal o normativo, hay un “décage” temporal bastante significativo. Esta situación es algo que puede referirse tanto al tema de la accesibilidad en general como al caso particular de la interpretación social. Debe reconocerse de todas formas que la reglamentación relativa a la eliminación de barreras físicas y determinadas situaciones discapacidad sensorial se adelantan en lo referido a reglamentos concretos sobre otras situaciones. Hay cierta disparidad explicable en lo referido a la reglamentación de la accesibilidad dependiendo de los diferentes ámbitos de aplicación.

Para la interpretación social podemos decir, en general, que hay un vacío legal en España (no tanto en otros países). Solo de manera implícita el artículo 9 de la *Constitución Española*, contiene un mandato relativo a la accesibilidad. El artículo dice lo siguiente en su párrafo 2:

Artículo 9. 2. Corresponde a los poderes públicos promover las condiciones para que la libertad y la igualdad del individuo y de los grupos en que se integra sean reales y efectivas; remover los obstáculos que impidan o dificulten su plenitud y facilitar la participación de todos los ciudadanos en la vida política, económica, cultural y social.

El artículo 49 es algo más explícito en lo relativo a la regulación de la accesibilidad, aunque el tema de las barreras comunicativas no se menciona ni aquí, ni en ningún otro artículo de la *Constitución*:

Artículo 49. Los poderes públicos realizarán una política de previsión, tratamiento, rehabilitación e integración de los disminuidos físicos, sensoriales y psíquicos, a los que prestarán la atención especializada.

La accesibilidad comunicativa es algo, sin embargo, especialmente focalizado en el ámbito judicial. La exigencia de una plasmación normativa deriva del Artículo 10 de la *Declaración Universal de los Derechos Humanos*, en el que se formula lo siguiente:

Toda persona tiene derecho, en condiciones de plena igualdad, a ser oída públicamente y con justicia por un tribunal independiente e imparcial, para la determinación de sus derechos y obligaciones o para el examen de cualquier acusación contra ella en materia penal.

En consonancia con lo que se dice en este artículo, y atendiendo a las especiales circunstancias que imponen las barreras comunicativas, la *Ley de Enjuiciamiento Criminal* española somete a regulación la figura y la actividad de un traductor o intérprete judicial. Como se muestra en el apartado 3 del artículo 124 de esta *Ley*, junto a las barreras que imponen los idiomas se citan también las dificultades comunicativas de “las personas sordas o con discapacidad auditiva”. De esta forma, en la labor de un intérprete judicial se vinculan normativamente barreras idiomáticas y una discapacidad sensorial como la sordera:

Ley de Enjuiciamiento Criminal. Artículo 124.

1. El traductor o intérprete judicial será designado de entre aquellos que se hallen incluidos en los listados elaborados por la Administración competente. Excepcionalmente, en aquellos supuestos que requieran la presencia urgente de un traductor o de un intérprete, y no sea posible la intervención de un traductor o intérprete judicial inscrito en las listas elaboradas por la Administración, en su caso, conforme a lo dispuesto en el apartado 5 del artículo anterior, se podrá habilitar como intérprete o traductor judicial eventual a otra persona conocedora del idioma empleado que se estime capacitado para el desempeño de dicha tarea.
2. El intérprete o traductor designado deberá respetar el carácter confidencial del servicio prestado.

3. Cuando el Tribunal, el Juez o el Ministerio Fiscal, de oficio o a instancia de parte, aprecie que la traducción o interpretación no ofrecen garantías suficientes de exactitud, podrá ordenar la realización de las comprobaciones necesarias y, en su caso, ordenar la designación de un nuevo traductor o intérprete. En este sentido, las personas sordas o con discapacidad auditiva que aprecien que la interpretación no ofrece garantías suficientes de exactitud, podrán solicitar la designación de un nuevo intérprete.

La Unión Europea es también normativamente explícita con el derecho a la interpretación y la traducción en procesos penales. Dentro de la Directiva 64/2010 de la UE, se afirma lo siguiente en su artículo 2:

1. Los Estados miembros velarán por que todo sospechoso o acusado que no hable o entienda la lengua del proceso penal se beneficie sin demora de interpretación en el transcurso del proceso penal ante las autoridades de la investigación y judiciales, incluido durante el interrogatorio policial, en todas las vistas judiciales y las audiencias intermedias que sean necesarias.
2. Los Estados miembros garantizarán que, en caso necesario y con miras a salvaguardar la equidad del proceso, se facilite un servicio de interpretación para la comunicación entre el sospechoso o acusado y su abogado en relación directa con cualquier interrogatorio o toma de declaración durante el proceso, o con la presentación de un recurso u otras solicitudes procesales.
3. El derecho a interpretación en virtud de los apartados 1 y 2 incluye la asistencia a personas con limitaciones auditivas o de expresión oral.

Aunque la previsión de asistencia es genérica, la normativa está especialmente dirigida a población inmigrante con potencial riesgo de exclusión social. Se delega en las correspondientes autoridades judiciales la valoración sobre la necesidad de asistencia, entendiéndose que casos particulares no deberían suscitar muchas dudas a la jurisprudencia. Es importante subrayar el hecho de que se asimilen también aquí, según se dice en el apartado 3 de la anterior cita, las situaciones de desconocimiento de lenguas, con la de “limitaciones auditivas” o de “expresión oral”. Queda en este sentido clara la conexión que en la normativa para la accesibilidad se debe establecer entre barreras de código lingüístico y barreras de tipo sensorial que limitan la capacidad comunicativa. La normativa contempla también la necesidad de acreditación para el desempeño de las labores de intérprete, tal como figura en el artículo 5 sobre la “calidad de la traducción y la interpretación”:



1. Los Estados miembros tomarán medidas para garantizar que la interpretación y la traducción facilitadas se ajusten a la calidad exigida con arreglo al artículo 2, apartado 8, y el artículo 3, apartado 9.
2. Con objeto de fomentar la idoneidad de la interpretación y traducción, así como un acceso eficaz a las mismas, los Estados miembros se esforzarán por establecer uno o varios registros de traductores e intérpretes independientes debidamente cualificados. Una vez establecidos dichos registros se pondrán, cuando proceda, a disposición de los abogados y las autoridades pertinentes.
3. Los Estados miembros garantizarán que los intérpretes y traductores respeten el carácter confidencial inherente a los servicios de interpretación y traducción facilitados de conformidad con la presente Directiva.

Esta regulación normativa en el ámbito de la interpretación judicial debería desarrollarse también en otros, como la interpretación social en el ámbito médico, el laboral o el educativo, con las consiguientes implicaciones en la profesionalización de los intérpretes sociales. Algo se va avanzando en este sentido, pero entendemos que, dadas las implicaciones particulares de los procesos judiciales y lo que pueden comportar las sentencias para sus implicados, *el ámbito judicial haya tenido prioridad normativa sobre otros ámbitos de la interpretación social.*

### 3.5. Analogía respecto al argumento demográfico

Parece claro que una valoración cuantitativa de la discapacidad depende en gran medida del criterio cualitativo que manejamos a la hora de determinar esta condición, y los tipos y grados con los que se manifiesta una situación de dependencia. Ello explica, por ejemplo, las disparidades cuantitativas que nos muestra Alonso (2007) en una gráfica donde se recogen estadísticas por países. Las diferencias se pueden atribuir sin duda en gran medida a diferentes maneras de conceptualizar la condición de discapacitado. La incidencia de determinados tipos de discapacidad como la ceguera o la sordera pueden ser porcentualmente estables a lo largo del tiempo, con matices. Pero en otros casos, como por ejemplo la demencia senil, o colectivos de personas que sobreviven con secuelas a diferentes tipos de lesiones físicas o neurológicas, el número de personas implicadas se ha ido acrecentando con el envejecimiento general de las sociedades actuales y con los avances médicos que hacen posible la supervivencia tras accidentes de variado tipo. Estas situaciones son

valoradas de forma muy diferente en lo que se refiere a la condición de dependiente para la persona implicada.

En lo que se refiere a la interpretación social el colectivo afectado en el contexto europeo y en el español es cada vez más significativo. Es obvio que ha existido un incremento muy notable de la población inmigrante durante la dos últimas décadas en Europa y en España. Eso se traduce en un incremento también de la perceptibilidad social del fenómeno. Por lo que se refiere en particular al caso español, el incremento ha sido progresivo y muy apreciable desde principios de los años 90 hasta el inicio de la crisis financiera de 2008 y la recesión económica global que comportó. De hecho, como se observa en la tabla (datos obtenidos del Instituto Nacional de Estadística), la población global de inmigrantes, refiriéndonos aquí a la procedente de países de habla no española, ha decrecido desde 2012 hasta 2018, pero se mantiene en torno a los dos millones y medio de personas.

País	2018	2012	2001	2000
<b>Totales</b>	<b>2.388.842</b>	<b>2.654.110</b>	<b>407.860</b>	<b>229.138</b>
<u>Marruecos</u>	769 050	788 563	233 415	173 158
<u>Rumania</u>	673 017	897 137	31 641	6 410
<u>China</u>	215 748	175 813	27 574	
<u>Bulgaria</u>	123 730	176 216	12 035	
<u>Ucrania</u>	106 823	88 438	10 318	
<u>Pakistán</u>	82 738	79 626	8 274	4 195
<u>Brasil</u>	81 464	99 043	17 078	11 126
<u>Rusia</u>	73 700	57 275	10 047	5 199
<u>Senegal</u>	66 046	63 491	10 627	
<u>Argelia</u>	60 820	62 432	18 265	10 759
<u>Polonia</u>	52 212	84 197	13 469	8 164
<u>India</u>	43 520	35 888	7 996	6 807
<u>Nigeria</u>	39 374	45 991	7 598	3 320

Hablamos de un número de personas para las que las barreras comunicativas pueden presentar y presentan de hecho un riesgo notable de exclusión social.

Por tener un dato comparativo, pensemos que, según datos del Instituto Nacional de Estadística, el número global de discapacitados se estimaba en 2009 en torno a los tres millones y medio de personas. Este número incluye todo tipo de discapacidad reconocida como tal, aunque el requerimiento de políticas de accesibilidad para este colectivo puede ser muy diferente. Si consideramos un colectivo particular, como el de los casos de ceguera, según Gómez Ulla (2012) el número de personas con ceguera total en España representaba en 2008 un colectivo de 58.300 personas, si bien los casos muy variados de baja visión alcanzaba el número de 920.900. La sordera se manifiesta también con muy diferentes grados de severidad, pero el colectivo con algún tipo de discapacidad auditiva ronda también el millón de personas según datos del INE. No todos los casos de déficit visual o auditivo deben considerarse, sin embargo, objetivo de las políticas de accesibilidad.

Si admitimos que, conceptualmente, las barreras lingüísticas pueden ser factores implicados en la discriminación social para el colectivo inmigrante, está claro que en términos meramente cuantitativos merecen un especial foco de atención. El incremento de población inmigrante vivido en las últimas décadas incrementa también sin duda, como se ha dicho, la toma de conciencia social sobre el fenómeno y pone de manifiesto la necesidad de ampliar el concepto de accesibilidad al mismo.

### *3.6. Analogía respecto al argumento económico*

Al margen de beneficios que tienen que ver con la satisfacción de necesidades individuales, se puede plantear el tema de la accesibilidad en términos incluso de rentabilidad económica. Como se proponía en la introducción de este estudio, la accesibilidad no es un simple servicio que se ofrece, sino un instrumento guiado por el principio de cooperación social. En este sentido, las políticas de accesibilidad contribuyen también globalmente a la actividad económica de un país en la medida en que incrementan la actividad cooperativa entre los miembros de una sociedad. Por mencionar un ejemplo, el subtítulo para sordos incrementa el número de consumidores de los productos audiovisuales. Facilitar acceso físico puede permitir que personas especialmente capacitadas para el ejercicio de una profesión puedan ejercerla, y contribuir al desarrollo social. Etc.

En el caso de la interpretación social dirigida al colectivo de inmigrantes los beneficios en términos de rentabilidad económica son particularmente obvios. La inmigración constituye un capital humano del que la sociedad europea y en particular la española no pueden prescindir. En un informe sobre inmigración del *Consejo Económico y Social de España* (2019: 186) se afirma:

La incorporación de gran número de inmigrantes en edad laboral al mercado de trabajo español fue una pieza clave del modelo productivo que caracterizó el periodo de expansión de la economía española hasta el inicio de la crisis en 2008. El patrón de crecimiento español se basó en la expansión de sectores intensivos en mano de obra, singularmente la construcción, pero también algunos servicios como el comercio y la hostelería, donde los inmigrantes se fueron integrando, cada vez en mayor número, debido a la insuficiencia de los incrementos de población activa autóctona para cubrir la incesante demanda de trabajo que generaban estos sectores (...) Según evidencian diversos estudios, este significativo aumento de la población activa extranjera no tuvo efectos negativos ni sobre el empleo ni sobre los niveles salariales de la población autóctona.

Un aspecto particular que se destaca en este informe es el hecho de que la contribución de la población inmigrante a la atención doméstica y justamente también en tareas relacionadas con situaciones de dependencia, “contribuyó en gran medida a la expansión de la tasa de actividad de las mujeres españolas cualificadas con responsabilidades familiares que caracterizó el periodo de expansión económica” (*Consejo Económico y Social de España* 2019: 187). Si nos referimos al capítulo de gastos, y frente a lo que pueden ser opiniones no justificadas, el gasto médico asociado a la población inmigrante es en términos porcentuales inferior al de la población autóctona, según el mencionado informe. En definitiva, directa o indirectamente, la población inmigrante supone una contribución muy notable al producto interior bruto del país. Las políticas de inclusión y accesibilidad para ese colectivo se encuentran, así pues, justificadas en términos económicos, al margen de los argumentos ético-políticos.

#### 4. Conclusiones

Las conclusiones que derivan de todo lo anterior parecen claras. Las analogías que se han presentado nos permiten afirmar que las labores propias de un intérprete social pueden, y tal vez deben, conceptualizarse en términos de

accesibilidad. Los paralelismos que hemos observado respecto a las consideraciones nocionales, éticas, políticas, normativas, de número de personas afectadas y, finalmente, económicas avalan perfectamente la propuesta que se hace de conexión disciplinar entre accesibilidad e interpretación social.

Reconocemos, sin embargo, que en los estudios traductológicos accesibilidad e interpretación social han constituido hasta el momento dominios de investigación diferenciados. Puede ser que, por motivaciones académicas de diferente tipo, lo sigan estando. Pero espero que la propuesta de conexión disciplinar que se formula en este estudio, haya contribuido al menos a esclarecer el “concepto” genérico de accesibilidad, con independencia del ámbito concreto que convencionalmente se designa con el “término” accesibilidad.

## Referencias

- ALONSO, Armin Paul; Kurt-Jürgen Maass; Fritz Paul & Horst Turk (eds.) (1993) *Übersetzen, verstehen, Brücken bauen*. Berlin: Erich Schmidt.
- ALONSO, Fernando. (2007) “Algo más que suprimir barreras: conceptos y argumentos para una accesibilidad universal.” *Trans. Revista de Traductología* 11, pp. 15-30.
- ÁLVAREZ GÁLVEZ, Javier. (2009) “La representación mediática de la inmigración. Entre el encuadre y el estigma.” *Revista del Ministerio de Trabajo e Inmigración* 80, pp. 61-80.
- BAÑÓN, Antonio M. (1996) *Racismo, discurso periodístico y didáctica de la lengua*. Almería: Universidad de Almería.
- CAROLL, John; Guido Minnen; Yvonne Canning; Siobhan Devlin & John Tait. (1998) “Practical simplification of English newspaper text to assist aphasic readers.” En: *Proceedings of AAAI98 Workshop on Integrating Artificial Intelligence and Assistive Technology*. Madison, Wisconsin.
- CONSEJO ECONÓMICO Y SOCIAL DE ESPAÑA. (2019) *Informe sobre la inmigración en España: Efectos y oportunidades*. Versión electrónica: <<http://www.ces.es/documents/10180/6053176/Inf0219.pdf>>
- GRANADOS, Antolín. (1998) *La imagen del inmigrante extranjero en la prensa española: ABC, Diario 16, El Mundo y El País (1985-1992)*. Tesis Doctoral: Universidad de Granada.
- GÓMEZ-ULLA, F. (coord.) 2012. *Informe sobre la ceguera en España*. Fundación Retinaplus+ y Ernst & Young.

- HALE, Sandra. (2007) *Community Interpreting*. Basingstoke (RU): Palgrave Macmillan.
- HURTADO ALBIR, Amparo. (1990) *La notion de fidélité en traduction*. Paris: Didier
- INE. (2009) “Panorámica de la discapacidad en España”. *Cifras INE. Boletín informativo del Instituto Nacional de Estadística*.
- JAKOBSON, Roman. (1959) “On Linguistic Aspects of Translation”. En: Brower, Reuben A. (ed.) 1959. *On Translation*. Cambridge Mass: Harvard University Press, pp. 232-239.
- LEFEVERE, André. (1992) *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge.
- MARTIN, Anne. (2000) “La interpretación social en España.” En: Kelly, Dorothy (ed.) 2000. *La traducción y la interpretación en España hoy: Perspectivas profesionales*. Granada: Comares, pp. 207-223.
- MARTIN, Anne. (2003) “Investigación en interpretación social: Estado de la cuestión.” En: Ortega Arjonilla, Emilio (dir.) 2003. *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación*, (2 vols.), vol. I. Granada: Atrio, pp. 431-446.
- MATUSALL, Svenja. (2013) “Social behavior in the “Age of Empathy”?-A social scientist’s perspective on current trends in the behavioral sciences.” *Frontiers of Human Neuroscience* 31 May 2013.
- ORERO, Pilar. (2007) “La accesibilidad en los medios: una aproximación multidisciplinar.” *Trans. Revista de Traductología* 11, pp. 11-14.
- SACKS, Oliver. (2006) *Veo una voz. Viaje al mundo de los sordos*. Barcelona: Anagrama.
- RODRIGO ALSINA, Miquel. (1999) *Comunicación intercultural*. Barcelona: Anthropos.
- VALERO GARCÉS, Carmen. (2003) “Una visión general de la evolución de la traducción e interpretación en los servicios públicos.” En: Valero Garcés, Carmen (ed.) 2003. *Traducción e interpretación en los Servicios Públicos. Contextualización, actualidad y futuro*. Granada: Comares, Colección Interlingua, pp. 3-33.
- VALERO-GARCÉS, Carmen & Anne Martin (eds.) (2008) *Crossing Borders in Community Interpreting. Definitions and Dilemmas*. Amsterdam & Filadelfia: John Benjamins.
- VAN DIJK, Teun A. (1997) *Racismo y análisis crítico de los medios*. Barcelona: Paidós.

## BIONOTE / BIONOTA

SAIDA ANSSARI-NAIM is a lecturer in Translation and Interpreting at the University of Valencia. She has studied at the University of Fez (Morocco), La Sorbonne (Paris IV), and the University of Valencia. Her research is centred on the problems of cross-cultural communication from a linguistic-anthropology perspective. She has collaborated in European research projects on Migration and Development. She is currently a member of a research project on translation, interpreting and cognition. She is an official translator of Arabic. She is a native speaker of Arabic and French and is also proficient in English, Spanish and Catalan. She has recently published a book in the “English in the World Series” (PUV): *The Politeness/Impoliteness Divide. English-Based Theories and Speech Acts Practice in Moroccan Arabic*, Valencia, 2016. She has recently published several articles on the cognitive aspects of interpreting.

SAIDA ANSSARI-NAIM es profesora Ayudante Doctor de Traducción e Interpretación en la Universidad de Valencia. Ha estudiado en la Universidad de Fez (Marruecos), La Sorbona (París IV) y la Universidad de Valencia. Su investigación ha atendido aspectos de la comunicación intercultural desde una perspectiva lingüístico-antropológica. Ha colaborado en proyectos de investigación europeos sobre migración y desarrollo. Actualmente es miembro de un proyecto de investigación ministerial dentro del cual desarrolla una línea de investigación en traducción, interpretación y cognición. Es traductora oficial de árabe. Es hablante nativa de árabe y francés y también domina el inglés, el castellano y el catalán. Es autora del libro: *The Politeness/Impoliteness Divide. English-Based Theories and Speech Acts Practice in Moroccan Arabic*, Valencia, 2016. Ha publicado recientemente varios artículos sobre los aspectos cognitivos de la interpretación.

## AIMS / OBJETIVOS / OBJECTIUS

*MonTI* (*Monographs in Translation and Interpreting*) is an academic, peer-reviewed and international journal fostered by the three public universities with a Translation Degree in the Spanish region of Valencia (Universitat d'Alacant, Universitat Jaume I de Castelló and Universitat de València).

Each issue will be thematic, providing an in-depth analysis of translation- and interpreting-related matters that meets high standards of scientific rigour, fosters debate and promotes plurality. Therefore, this journal is addressed to researchers, lecturers and specialists in Translation Studies.

*MonTI* will publish one issue each year, first as a hard copy journal and later as an online journal.

In order to ensure both linguistic democracy and dissemination of the journal to the broadest readership possible, the hard-copy version will publish articles in German, Spanish, French, Catalan, Italian and English. The online version is able to accommodate multilingual versions of articles, and it will include translations into any other language the authors may propose and an attempt will be made to provide an English-language translation of all articles not submitted in this language.

Further information at:

<http://dti.ua.es/es/monti-english/monti-contact.html>



*MonTI* es una revista académica con vocación internacional promovida por las universidades públicas valencianas con docencia en traducción e interpretación (Universidad de Alicante, Universidad Jaume I de Castellón y Universidad de Valencia).

Nuestra revista pretende ante todo centrarse en el análisis en profundidad de los asuntos relacionados con nuestra interdisciplina a través de monográficos caracterizados por el rigor científico, el debate y la pluralidad. Por consiguiente, la revista está dirigida a investigadores, docentes y especialistas en estudios de traducción.

*MonTI* publicará un número monográfico anual, primero en papel y a continuación en edición electrónica. Igualmente y con el fin de alcanzar un equilibrio entre la máxima pluralidad lingüística y su óptima difusión, la versión en papel admitirá artículos en alemán, castellano, catalán, francés, italiano o inglés, mientras que la edición en Internet aceptará traducciones a cualquier otro idioma adicional y tratará de ofrecer una versión en inglés de todos los artículos.

Más información en:

<http://dti.ua.es/es/monti/monti.html>

*MonTI* és una revista acadèmica amb vocació internacional promoguda per les universitats públiques valencianes amb docència en traducció i interpretació (Universitat d'Alacant, Universitat Jaume I de Castelló i Universitat de València).

La nostra revista pretén sobretot centrar-se en l'anàlisi en profunditat dels assumptes relacionats amb la nostra interdisciplina a través de monogràfics caracteritzats pel rigor científic, el debat i la pluralitat. Per tant, la revista va dirigida a investigadors, docents i especialistes en estudis de traducció.

*MonTI* publicarà un número monogràfic anual, primer en paper i a continuació en edició electrònica. Igualment, i a fi d'aconseguir un equilibri entre la màxima pluralitat lingüística i la seua difusió òptima, la versió en paper admetrà articles en alemany, castellà, català, francès, italià o anglès, mentre que l'edició en Internet acceptarà traduccions a qualsevol altre idioma addicional i tractarà d'oferir una versió en anglès de tots els articles.

Més informació a:

<http://dti.ua.es/es/monti-catalan/monti-contacte.html>

## MAIN INSTRUCTIONS FOR AUTHORS

*MonTI* publishes one yearly issue. The contributions, which should be original and unpublished, will be strictly subjected to the following norms:

1. Maximum length: 10,000 words, including works cited.
2. Font and spacing: Font: Times New Roman; Size: 11 pt.; Line spacing: single.
3. Language options: Catalan, English, French, German, Italian or Spanish.
4. The title page should include the following information in this same order:

Title of the article, followed by a blank line. An English translation of the title should be included if this is not in English. Author(s). <e-mail>. Affiliation, followed by a blank line. Abstracts in English and in any of the other four languages. (Maximum length: 150 words each). Keywords: up to five subject headings in each of the same two languages.

5. Parenthetical citations: *MonTI* follows one of the main variants of the Chicago-style citation: Surname(s) (year: pages) or (Surname(s) year: pages).

6. Works cited / references: This section will only include works really cited in the text and will begin after the article has come to an end. The list will be arranged in alphabetical order by author and year of the first edition, and according to the following pattern: Monographs: Author (Surname(s), complete first name). Year (in brackets) *Title* (in italics). City: Publisher. Journal article: Author (Surname(s), complete first name). Year (in brackets). "Title of the article" (with quotation marks). *Name of the journal* (in italics). Volume: Issue, first page-last page (preceded by the abbreviation pp.)

At *MonTI*'s website (<http://dti.ua.es/es/monti-english/monti-authors.html>) numerous examples of each of these variants are available.

7. Deadline: The deadline will be May 31. The contribution and a short CV (a maximum of 150 words) for each of the authors in a separate file will be sent as an attachment (in Word or any other word processor compatible with Word) addressed to the Managing Editor of *MonTI*: <email: monti.secretaria@ua.es>
8. After requesting the editors' approval and receiving the reports from the referees, the journal will provide the authors with a reasoned statement regarding the acceptance of their contributions.

## PRINCIPALES NORMAS DE REDACCIÓN

*MonTI* edita un número anual. Los trabajos originales e inéditos que se propongan para su publicación en la revista se someterán estrictamente a las siguientes normas:

1. Extensión máxima: 10.000 palabras, incluida la bibliografía.
2. Tipo de letra: Times New Roman. Tamaño de letra: 11 pt. Interlineado: sencillo.
3. Lenguas vehiculares: alemán, castellano, catalán, francés, inglés o italiano.
4. La primera página incluirá, por este orden y en líneas sucesivas, lo siguiente:

Título del trabajo, seguido de una línea en blanco de separación. Deberá aportarse, además, la traducción del título al inglés, si el artículo no está escrito en esta lengua. Autor(es). <Correo electrónico>. Centro de procedencia, seguido de una línea en blanco de separación. Resúmenes en inglés y en otra de las lenguas vehiculares (extensión máxima de 150 palabras cada uno). Palabras clave: se aportarán cinco términos en los dos idiomas de los resúmenes.

5. Remisión a la Bibliografía. Se seguirá una de las principales variantes del estilo Chicago de citas: Apellido(s) del autor (año: páginas) o (Apellido(s) del autor año: páginas).
6. Bibliografía: este epígrafe sólo recogerá los trabajos citados en el artículo, y aparecerá después del final del texto. Se ordenará alfabéticamente por autor y año del siguiente modo. Monografías: Autor (apellido(s), nombre completo). Año (entre paréntesis) *Título* (en cursiva). Ciudad: Editorial. Artículo de revista: Autor (apellido(s), nombre completo). Año (entre paréntesis). Título del artículo (entre comillas). *Nombre de la revista* (en cursiva). Volumen: fascículo, páginas de comienzo y fin del artículo (antecedidas por la abreviatura pp.).

En la página web de *MonTI* (<http://dti.ua.es/es/monti/normas-de-redaccion.html>) se puede acceder a numerosos ejemplos de cada una de las variantes de referencia bibliográfica.

7. Envío de originales: el plazo de recepción finalizará el 30 de junio. Los textos –y un breve currículum (150 palabras máximo) de los autores en otro documento– se remitirán en soporte informático (Word o cualquier programa de tratamiento de textos compatible con Word) dirigidos al Secretario de la revista: <e-mail: monti.secretaria@ua.es>
8. La Dirección de la revista, vistos los informes de los asesores y el parecer de los editores, comunicará a los autores la decisión razonada sobre la aceptación o no de los trabajos.

# MON TI

**The great challenge of translation and audiovisual accessibility in the media (English & Spanish versions) (pp. 7-52)**

**Prosodic features in Spanish audio descriptions of the VIW corpus (pp. 53-77)**

**Who is currently audio describing in China? A study of Chinese audio describer profiles (pp. 78-107)**

**Sign language interpreting on TV: a reception study of visual screen exploration in deaf signing users (pp. 108-143)**

***Untertitel für Gehörlose* vs. subtítulado para sordos: el reto de hacer visible lo inaudible (pp. 144-179)**

**El detalle en audiodescripción museística: una aproximación experimental (pp. 180-213)**

**Accessible scenic arts and Virtual Reality: A pilot study with aged people about user preferences when reading subtitles in immersive environments (pp.214-241)**

**La traducción de conceptos y obras artísticas a través del tacto: un sentido olvidado en la teoría y práctica de la traducción (pp. 242-261)**

**El discurso especializado en el museo inclusivo: lectura fácil versus audiodescripción (pp. 262-294)**

**El experto en lenguaje fácil de comprender: un nuevo perfil educativo y profesional en el ámbito de la lengua española (pp. 295-312)**

**Accesibilidad audiovisual en la web: subtítulos en el Parlamento Europeo (pp. 313-344)**

**New taxonomy of easy-to-understand access services (pp. 345-380)**

**The accessible filmmaker and the global film (pp. 381-417)**

**Interpretación social y accesibilidad. Una propuesta de conexión disciplinar (pp. 418-439)**

Richart-Marset, Mabel & Francesca Calamita

Machuca, María J.; Anna Matamala & Antonio Ríos

Tor-Carroggio, Irene & Helena Casas-Tost

Bosch-Baliarda, Marta; Olga Soler-Vilageliu & Pilar Orero

Cuéllar Lázaro, Carmen

Barnés Castaño, Celia & Catalina Jiménez Hurtado

Oncins, Estella; Rocío Bernabé; Mario Montagud & Verónica Arnáiz Uzquiza

Díaz Díaz, Teresa

Carlucci, Laura & Claudia Seibel

Arias-Badía, Blanca & Anna Fernández-Torné

Serrat Roozen, Iris

Bernabé Caro, Rocío

Romero-Fresco, Pablo

Anssari-Naim, Saida