

La audiodescriptibilidad del film: una nueva perspectiva de análisis fílmico

Marta Chapado Sánchez

Resumen

Desde la aparición de las nuevas leyes de accesibilidad a los medios, los estudios sobre la práctica de la audiodescripción proliferan en diferentes ámbitos disciplinarios. Las últimas tendencias académicas consideran la audiodescripción como una forma más de traducción, dentro de los estudios de traducción audiovisual. Sin embargo, la perspectiva que queremos introducir hoy con este artículo es la del análisis fílmico como paso previo al proceso de la audiodescripción con una doble finalidad. Por una parte decidir si el film es audiodescriptible o no, y por otra facilitar la tarea mediante un análisis efectivo del film, teniendo en cuenta todos los factores que componen la narración cinematográfica.

Palabras clave: audiodescripción, análisis fílmico, narrativa fílmica, audiovisión, audiodescriptibilidad.

Abstract

Since the new laws on media accessibility appeared, studies on audiodescription are increasing in different disciplinary fields. Last academical tendencies, place audiodescription as another sort of translation, within audiovisual translation studies. However, the perspective we want to introduce with this article is the film analysis as a previous step to the audiodescription process with a double aim. On the one hand, decide whether the film is audiodescriptible or not, and on the other hand, make the task easier through an effective film analysis. This taking into consideration all the factors which compose the narrative cinema.

Keywords: audiodescription, film analysis, film narrative, analyse filmique, narration filmique, audiodescriptibility, audiodeskription, audio description, AD

“El cine en su totalidad está hecho para dirigirse al espíritu humano imitando sus mecanismos: psicológicamente hablando, el filme no existe, ni en la película, ni en la pantalla, sino tan sólo en el espíritu, que le da su realidad”.

(Jacques Aumont)

1. Presentación

En una sociedad como la nuestra, denominada por muchos “Sociedad de la Información” el mundo audiovisual adquiere una importancia significativa. Hasta el nacimiento de la imprenta en Europa, a principios del siglo XV, el acceso a la información era el boca a boca o los escritos manuscritos a los que muy pocos tenían acceso. Tras este genial descubrimiento, comenzaron a generarse los panfletos, semanarios e incluso periódicos diarios. Más tarde aparecería la radio, luego la televisión, después Internet,... Poco a poco los accesos a la información han ido modernizándose, transformándose y evolucionando hasta llegar a convertir al sector de servicios en el sector que más puestos de trabajo genera.

Como información entendemos no sólo las noticias, sino algo bastante más general. La RAE define información como: “Comunicación o adquisición de conocimientos que permiten ampliar o precisar los que se poseen sobre una materia determinada”. En esta definición nos cabrían también obras literarias, narraciones, datos en general,... Y dentro de lo que son las narraciones podríamos encontrarlas escritas en forma de novela, poesía, e incluso guiones de teatro; orales bajo la forma de la radio y audiovisuales, como el cine, los documentales, el teatro en sí, la televisión, Internet... Básicamente, en nuestros días, una gran parte de esta información se nos presenta en formato audiovisual. Esto quiere decir que para poder acceder a esa información necesitamos decodificar unos signos que aparecen en forma de palabras, sonidos e imágenes. Para que el mensaje nos llegue a la perfección debemos ser capaces de decodificar todos esos signos por separado y volver a unirlos para formar el mensaje. Pero ¿qué pasaría si no tuviéramos acceso a alguno de esos elementos? Cuando podemos ver las imágenes pero no podemos escuchar ni las palabras ni los sonidos que acompañan a éstas

¿entendemos el mismo mensaje? O cuando podemos escuchar perfectamente los sonidos y las palabras pero no vemos la imagen que ilustra la escena ¿captamos el sentido completo de lo que se nos quiere transmitir o sólo una parte? ¿Es posible suplir la parte que nos falta por algo a lo que sí tengamos acceso?

Un sordo, por ejemplo, no podrá escuchar la radio, pero sí podrá acceder a la información que se da a través de ella si se la facilitamos por escrito. Un ciego no podrá leer un libro escrito para videntes, pero sin embargo sí que podrá leerlo si lo escribimos en Braille o se lo lee alguien (audiolibros). Desde que se aprobara la *Ley de igualdad de oportunidades, no discriminación y accesibilidad universal de las personas con discapacidad*, en 2003, España ha sido uno de los países pioneros en implantar un sistema que permita a los ciegos y a los sordos acceder a una información sin barreras. Esto incluye tanto la televisión, como Internet y sobretodo los cines. Hasta ahora para una persona discapacitada auditiva o visualmente ir al cine significaba “ver una película a medias”. Gracias a las nuevas legislaciones (como la *Ley del Cine* de 2007 o la ratificación en abril de 2008 en España de la *Convención de las Naciones Unidas de los Derechos de las Personas con Discapacidad*), y a los avances enormes que se están dando en esta materia, muy pronto será para ellos tan accesible como para el resto. Las películas (no sólo en el cine y en la televisión sino también en DVD, Blue Ray Disc y demás formatos) tendrán que ser accesibles a este tipo de público, lo que implica una pista de subtítulos adaptados a deficientes auditivos y una pista de audio extra con audiodescripción.

Los subtítulos no son una técnica nueva, ya la conocemos desde hace muchos años y existen muchos estudios sobre la forma en que deben aparecer en la pantalla, la cantidad de líneas y caracteres por línea que pueden aparecer en cada subtítulo, qué información contextual se da y cuál no, qué colores se deben usar... Además, a todas las películas se les pueden poner subtítulos sin ningún problema. Sin embargo sobre audiodescripción hasta hace poco las cosas no estaban tan claras. Aunque existe una norma AENOR/UNE (la 153020) que regula los “Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías”, no existe una sola forma de

audiodescribir y mucho menos un baremo que nos diga qué películas se pueden audiodescribir y cuáles no.

Por eso queremos, con este trabajo desarrollar una doble finalidad:

1. Repasar las diferentes teorías existentes sobre el análisis fílmico y los diferentes esquemas de análisis que se han presentado hasta hoy.
2. Proponer un esquema que se adecue al análisis fílmico con la finalidad de audiodescribir el film en el caso de que ninguno de los estudiados se amolde a nuestra finalidad. Y proponer un baremo por el cual podamos decidir si el film es audiodescriptible o no.

2. El texto audiovisual

El hecho que diferencia al texto audiovisual de uno oral o uno escrito, reside, como dice Frederic Chaume en “los canales a través de los cuales se transmite la información en estos textos, así como en los distintos códigos a través de los cuales se construye su significado. Desde un punto de vista semiótico, podríamos definir el texto audiovisual como un texto que se transmite a través de dos canales de comunicación, el canal acústico y el canal visual, y cuyo significado se construye a partir de la convergencia e interacción de diversos códigos de significación” (CHAUME, 2004: 15). Lo que viene a decir es que la imagen y el sonido (desde una reducción muy básica de los componentes) son los que marcan la diferencia, los componentes principales de un tipo de texto que surge de los clásicos, pero que se desvía cada vez más de las concepciones clásicas de texto. Así, en esta misma línea, Chaume argumenta que en el texto audiovisual podemos distinguir hasta diez códigos de significación pertinentes (tanto para la traducción audiovisual como para el análisis fílmico que nos ocupa en este artículo), y distingue entre los códigos que se transmiten mediante el canal acústico (el lingüístico, los paralingüísticos, el musical y de efectos especiales, y el de colocación del sonido), y aquellos transmitidos a través del canal visual (los iconográficos, los fotográficos, los gráficos, los de planificación, los de movilidad y los sintácticos).

Pero, ¿podemos analizar un texto audiovisual de la misma manera que analizamos cualquier texto narrativo? Pues bien, la relación entre cine y narración no siempre ha sido fructuosa. En sus inicios, el cine fue concebido como un entretenimiento que no espera tener el éxito que cosechó y sigue cosechando (de hecho Lumière lo llegó a denominar “invento sin futuro”). En un principio el cine se usó como atracción de feria, aunque más tarde se fue haciendo un hueco, creciendo entre las otras manifestaciones del arte para acabar convirtiéndose en el séptimo arte. Las razones por las que después de un tiempo, cine y narración se encontraron en medio del camino, nos las resume Aumont en tres (AUMONT, 1996: 89-92):

- *La imagen móvil figurativa*: El cine ofrece una imagen figurativa porque sólo el hecho de representar es un “acto de ostentación que implica que se quiere decir algo a propósito de este objeto”. Por ejemplo, la imagen de un “revólver” no significa “revólver” sino: “aquí hay un revólver” o “esto es un revólver”. Todo lo que representamos con imágenes será entendido no como el objeto en sí, sino como lo que queremos decir sobre ese objeto.

- *La imagen en movimiento*: Es una imagen en perpetua transformación. En el análisis literario apreciamos que toda historia puede reducirse a un camino del estado inicial al Terminal. El cine ofrece a la ficción por medio de la imagen en movimiento: un movimiento, una duración y una transformación, puntos comunes entre el cine y la narración.

- *La búsqueda de una legitimidad*: Como ya comentábamos más arriba, la posición del cine en sus inicios no era, ni mucho menos, la de ahora. Para ganar el prestigio del que gozaban, por ejemplo, el teatro y la novela, tenía que demostrar que también era capaz de contar historias “dignas de interés”, por lo que se esforzó en desarrollar sus capacidades narrativas.

Por estos motivos, y quizá alguno más, el cine se llegó a convertir en compañero inseparable de la narrativa entendida como la literaria. A partir de ahí, las teorías sobre la narrativa literaria pasaron (y se siguieron desarrollando paralelamente) a ser la base de las teorías de la narrativa audiovisual, al igual que el análisis textual literario sirvió de base a los modelos de análisis fílmico.

2.1 Características

La característica principal de los textos audiovisuales, la que los distingue de todo otro tipo de narración es que nos narra una historia por medio de dos elementos principales: el sonido y la imagen. A diferencia de los textos escritos, no son las palabras escritas las que nos transmiten la historia, sino las palabras pronunciadas, los sonidos emitidos y las imágenes presentadas.

Sin embargo, las características con las que José Valles describe el texto narrativo, nos vienen perfectamente para el texto narrativo audiovisual, que no por ser audiovisual deja de ser narrativo (VALLES, 2008: 80):

cabe plantear el texto narrativo como aquel texto literario delimitado por el *relato de una historia por un narrador*; también Bal considera que “un texto narrativo será aquel en el que un agente relate una narración”. De este modo, el texto narrativo, como modalidad específica del texto literario, se caracterizará por configurarse como: a) la fijación textual de un discurso (relato); b) la constitución del mismo mediante una serie de operaciones narrativas y codificadoras específicas en su enunciación (narrador/narración); c) la determinada representación, en a) y mediante b), de un material diegético (historia).

Estas características que nos propone Valles, si bien son ciertamente las características de un texto narrativo, no son las únicas de un texto fílmico narrativo, ya que a eso hay que sumar los componentes “audiovisuales” sobre los que hablaremos en el apartado 2.2.

Rosa Agost, escribe sobre las características del texto audiovisual en el capítulo XII (*Los géneros de la traducción para el doblaje*) del libro que coordina Miguel Duro (DURO, 2001: 233-235): En cuanto a los usuarios, los textos audiovisuales se caracterizan por un alcance casi sin límites. Nos encontramos con espectadores delante de una pantalla (de la televisión o del cine) y un público heterogéneo o selecto, pero en todo caso indefinido. En lo que se refiere al emisor, hay una gran variedad: periodistas, artistas, cantantes,... pero detrás de ellos siempre un primer

emisor (un director, un productor, una cadena de televisión) que condiciona el mensaje. Si nos centramos en la situación comunicativa, la mayoría de las veces está regulada por criterios económicos, ya que tanto la televisión como el cine se han convertido en industrias y como tales sus principales intereses son los beneficios. Por otra parte, en cuanto a la intención comunicativa, algunas de las misiones principales de estos textos son las de distraer, informar, convencer e, incluso, en algunos casos intentar modificar la conducta del público. Agost concluye que los textos audiovisuales se caracterizarían por, de una forma muy general, una intencionalidad muy variada en la que predomina la exposición, especialmente la narración (películas) y la instrucción (publicidad).

Como decíamos antes, la forma del texto audiovisual es lo que lo diferencia de los otros tipos de textos. Jesús Borrás y Antoni Colomer nos hablan sobre la forma del cine (BORRÁS, 1977: 11-13):

El cine es, pues, imagen. Imagen en movimiento. La imagen es la materia prima y el movimiento de esta imagen es la cualidad básica que la diferencia de todas las demás artes plásticas. La imagen en movimiento no es tan solo una particularidad mecánica del cine, sino que contiene una estética diferencial. Las imágenes móviles poseen dos niveles de aprehensión: el figurativo y el significativo. El primero se caracteriza por su grado de representación de objetos y seres externos al medio, el segundo, por una valoración interpretativa sólo posible gracias a la existencia de unos determinados códigos de lectura, los cuales permiten ir desde el simple reconocimiento de lo figurativo, hasta la consecución de una reflexión compleja sobre los significados. Este segundo nivel de aprehensión es el que posibilita la existencia del mensaje y la comunicación entre el emisor y el receptor. (...) En la estructura formal de un film, coexisten dos tipos de sistemas de comunicación: el físico y el psicológico. (...) En el film hay evidencias y sugerencias. La conjunción de lo físico y lo psicológico, lo figurativo y lo significativo, de lo evidente y de lo latente, es lo que entendemos como forma, que no es más que el resultante de la incorporación al medio de realidades (semantización), mediante unas convenciones (códigos), que constituyen el lenguaje cinematográfico.

En ese mismo capítulo, Borrás habla también del cine como arte integrador, ya que exige a su autor cualidades que debe adquirir en otros ámbitos, como la sensibilidad para la plástica, la composición y el color (pintura), sentido del ritmo y la cadencia (música y danza), capacidad imaginativa y narrativa (literatura)... Y por eso para comprender este arte, debemos fragmentar primero mentalmente esta realidad para recomponerla, ensamblarla y combinarla.

La narrativa audiovisual y el lenguaje se basan en reglas y códigos comunes que se han ido estableciendo a lo largo de los siglos. Primero para la narrativa literaria y más tarde se han ido adaptando a la narrativa audiovisual. Estos códigos son conocidos y compartidos por los espectadores de los films de forma que “entiendan o captan” el mensaje que el autor del texto audiovisual les plantea, del mismo modo que entendemos el significado de las palabras cuando las vemos escritas o las escuchamos. Esto es lo que nos permite establecer una comunicación con el espectador. Federico Fernández nos advierte de la aparente semejanza de la imagen cinematográfica con la realidad, ya que su carácter implica la existencia de un referente, que llega a transmitir una sensación de naturalidad que llega a hacer olvidar al espectador que se trata del lenguaje audiovisual y no de la realidad, de un conjunto artificioso de imágenes basadas en las convenciones o códigos de los que hablábamos antes. Sin embargo, no debemos olvidar que como espectadores, vemos en una película lo que el director nos quiere mostrar, por lo que no vemos una realidad objetiva, sino subjetivizada.

Con todo esto, logramos establecer una “conversación audiovisual” en el sentido de Giancarlo Bettini (BETTINI, 1996: 109). Según él, un texto fílmico o televisivo, no implica posibilidad alguna de conversación paritaria entre el emisor y el receptor. Más bien, el texto audiovisual contiene unas formas concretas para guiar y dirigir al espectador que se encuentra en el centro de dos manifestaciones de planteamiento: la inherente al texto y la que él mismo se construye.

2.2 Componentes del texto audiovisual

Como ya hablábamos en el punto 2.1, podríamos considerar como componentes fundamentales del texto audiovisual el sonido y la imagen. Sin ellos, no se podría hablar de “audiovisual” y sería simplemente un texto literario. Basándonos en esto,

nos encontramos con los componentes del film, entre los que podríamos distinguir signos y códigos. Los signos debemos entenderlos como los tipos de relaciones entre significados y significantes, mientras que los códigos serían el sistema de equivalencias por el que unimos elementos del mensaje con significado, es decir, el conjunto de convenciones que adoptan el emisor y el "lector" por el que tienen la seguridad que estar operando en un territorio común. Sobre la definición de código, podemos encontrar diferentes teorías, como las de Humberto Eco (sobre todo en *La estructura ausente*, 1968, Barcelona, Lumen) o las de Metz (*Lenguaje y cine*, 1973, Barcelona, Planeta).

Así podemos distinguir en el lenguaje cinematográfico distintos tipos de códigos que compondrían el mensaje audiovisual (CASSETTI, 1991: 71-112). Este mensaje, como ya sabemos se compone de diferentes tipos de significantes (imágenes, música, ruidos, palabras y textos) y diversos tipos de signos (índices, iconos y símbolos)

Entre los códigos pertenecientes al texto fílmico, Casetti hace una primera distinción entre códigos cinematográficos (los que son parte típica e integrante del lenguaje cinematográfico) y códigos fílmicos (los que se consideran realidad cinematográfica sólo en cuanto están presentes en una película) basándose en las teorías de Metz. En cuanto a los códigos cinematográficos, Casetti hace una distribución de la siguiente manera: códigos tecnológicos de base, códigos visuales (entre los que encontramos los relativos a la iconicidad, a la fotograficidad y a la movilidad), códigos gráficos, códigos sonoros (divididos en dos grupos: naturaleza del sonido y su colocación) y por último los códigos sintácticos o del montaje.

Además de estos componentes, que son los que distinguen un texto narrativo de un texto audiovisual narrativo, podríamos encontrar los típicos de la narración, que vendrían a ser: el ambiente, los personajes (como persona, como rol o como actante), los acontecimientos y las transformaciones.

Como vemos, los componentes del texto audiovisual, si bien son muchos y variados, los podemos resumir a grandes rasgos en tres: palabras, música e imágenes.

2.3 Tipología textual

En cuanto a la tipología textual, podemos hacer diferentes clasificaciones, dependiendo de los criterios que sigamos para ello. Por supuesto, cada día pueden aparecer programas en televisión o películas que podrían clasificarse en un género diferente (a veces totalmente innovador), por eso consideramos las clasificaciones como intentos de organización de lo que la sociedad produce y no como modelos únicos.

Basándose en el criterio de modo y ámbito de uso, Rosa Agost, divide los tipos de texto audiovisual (géneros audiovisuales) en cuatro grandes grupos, ofreciendo una perspectiva de análisis multidimensional (DURO, 2001: 238-242):

- Géneros dramáticos, donde predomina el foco contextual narrativo (películas, series, telenovelas, telefilmes, dibujos animados), combinado con el descriptivo (películas documentales y filosóficas) y el expresivo (teatro filmado, películas musicales, literarias, ópera filmada).

- Géneros informativos, que tienen un gran espectro de posibilidades: el foco contextual narrativo (documentales, informativos de actualidad, reportajes, *reality-shows*, docudramas, programas sobre la vida social) se combinan con el descriptivo y el argumentativo. Hay otro grupo caracterizado por el foco contextual conversacional (debates, entrevistas y tertulias) y otro con un foco contextual descriptivo-predictivo (como la previsión meteorológica) y otro último con una intención de explicar o clarificar contenidos donde el foco dominante es el expositivo (programas divulgativos, culturales), combinado con el instructivo (programas dedicados al espectador-consumidor-ciudadano: cocina, jardinería, bricolaje,...

- Géneros publicitarios, que se caracterizan por el foco contextual dominante instructivo, que combinan con el conversacional (publicidad dialogada) y el expositivo (campañas de información y prevención, publisreportajes,...)

- Géneros de entretenimiento, que forman un grupo muy heterogéneo: hay programas con un foco contextual dominante narrativo (crónica social, retransmisiones deportivas), otros en los que predomina el conversacional

(concursos, magazines), el expresivo (programas de humor, programas musicales), el predictivo (horóscopo) o incluso el instructivo (programas de gimnasia).

Desde el punto de vista de la semiótica, su desarrollo y evolución han permitido que nazcan algunos planteamientos novedosos sobre el funcionamiento del texto narrativo. Así, José Valles nos habla sobre las teorías de Barthes sobre los tipos de texto narrativo (VALLES, 2008: 80), que estableció primero una distinción entre textos *legibles* (los que reclaman un lector/consumidor desde su significado cerrado) y textos *escribibles* (los textos abiertos que constituyen una galaxia de significantes y exigen un lector/productor de sentido). Más adelante, el mismo Barthes redefine esta oposición como *texto de placer/ texto de goce*.

Si nos fijamos en otros parámetros, como en la puesta en serie, podemos distinguir diferentes tipos de film. Según Carmona (CARMONA, 1993: 199-204), podríamos distinguir entre films narrativos (cuya puesta en serie remite a las leyes de la narración) y films no narrativos, diferenciando entre éstos últimos: films no narrativos de base categorial (films estructurados según un sistema de categorías que tratan de ofrecer información acerca de una determinada parcela de la realidad), films no narrativos de base retórica (estructurados en torno a principios retóricos de organización que buscan convencer sobre una cualidad del objeto que presentan), films no narrativos de base abstracta (yuxtaponen elementos para comparar o contrastar cualidades, tamaños o colores) y los films no narrativos de base asociativa (que se basan en una estructura formal asociativa que sugiere cualidades expresivas y conceptos yuxtaponiendo series de objetos capaces de producir sensaciones semejantes en el espectador).

Como podemos observar, es muy difícil hacer una clasificación de textos narrativos fílmicos en la que quepan todos los films considerando todos los criterios, sin embargo, podemos hacer diferentes clasificaciones atendiendo a diferentes necesidades. Casetti, por ejemplo, nos propone tres grandes regímenes narrativos (CASETTI, 1991: 210-217):

- *Narración fuerte*: Constituye un conjunto de situaciones bien diseñadas y bien entrelazadas entre sí. En cada fase del relato se ponen en juego todos los elementos narrativos, donde desempeña un papel fundamental la acción,

ya sea como forma de respuesta de un personaje ante el ambiente o como intento de modificar las cosas.

- *Narración débil*: Las situaciones narrativas sufren una especie de trastorno: ya no existe equilibrio entre los elementos, sino una hipertrofia de los existentes (personajes y ambientes) respecto a los acontecimientos (acciones y sucesos). Los personajes, sin una acción que reaccione ante ellos, se vuelven enigmáticos.

- *Antinarración*: Lleva a sus últimas consecuencias la crisis del modelo fuerte. El nexo ambiente-personaje pierde todo equilibrio, la acción no desempeña un papel relevante, el diseño no tiene una estructura intrínseca, la situación narrativa no es orgánica, sino fragmentada y dispersa.

2.4 Temporalidad fílmica

El tiempo en la mayoría de los textos narrativos (fílmicos o no), no suele representar al tiempo como lo conocemos fuera de estos contextos. Es decir, en un minuto de narración, podemos resumir horas de tiempo real e incluso días o años. Son muy pocos los textos que se desarrollan a tiempo real, aunque también existen algunos más o menos logrados. Como ejemplo podríamos citar la serie americana *24* (emitida por la *FOX* y producida por *Imagine Television*) en la que cada capítulo dura una hora (contando con las pausas publicitarias) y cada temporada tiene 24 capítulos, queriendo así representar cada temporada un día completo. Sin embargo, cuando hablamos del tiempo en el film, debemos distinguir entre la ambientación o la datación del acontecimiento narrado (si el film se desarrolla a principios del siglo XV o a finales del XXV) y el orden en el que se disponen los acontecimientos que acaecen en la narración.

Respecto a este último concepto, muchos han sido los teóricos que han distinguido diferentes formas de la temporalidad. Por ejemplo Casetti, habla de cuatro: el tiempo circular (donde el punto de llegada de la narración es idéntico a punto de origen), el tiempo cíclico (donde el punto de llegada de la narración resulta análogo al de origen, aunque no idéntico), el tiempo lineal (donde la sucesión de hechos se ordena de tal forma que el punto de llegada es siempre diferente del de

origen) y las secuencias anacrónicas (en las que no existen relaciones cronológicas definidas).

Si seguimos esta clasificación de Casetti, podemos concluir que estaríamos frente a diferentes tipologías de la narración dependiendo del tratamiento temporal que tenga el film. Algunas de estas tipologías o formas de la temporalidad pueden suponer un gran obstáculo a la hora de realizar una audiodescripción, pues pueden llegar a confundir demasiado al espectador.

El hecho de que el texto fílmico deba elegir qué sucesos y actantes mostrar y cuáles mantener implícitos lo ilustra Genette de un modo no tan diferente a las teorías de Casetti. Según Genette, se establece una serie de relaciones entre el tiempo diegético (entendido como el tiempo de la historia) y el tiempo representado (entendido como el tiempo del discurso). Analiza además estos dos parámetros en términos de orden, duración y frecuencia (GENETTE, 1972).

2.5 Aspectos sonoros del texto audiovisual

Como ya comentábamos en los puntos anteriores, el sonido es una parte muy importante del texto fílmico. Con sonido entendemos la banda sonora (composiciones musicales con o sin letra), los ruidos (ruidos de fondo o de primer plano), y las voces (de los personajes y/o del narrador). Siguiendo a Bordwell, podríamos hacer una breve clasificación de los tipos de sonidos presentes en un film atendiendo en función de su localización y origen con respecto a la imagen: sonidos *diegéticos* (cuando la fuente del sonido está relacionada con los elementos que aparecen representados en la historia que se presenta), sonidos *no diegéticos* (cuando la fuente del sonido no tiene nada que ver con el espacio de la historia). En el caso de los sonidos *diegéticos*, nos encontramos con los sonidos *onscreen*, si la fuente se encuentra dentro del encuadre u *offscreen*, si la fuente se encuentra fuera de los límites del encuadre. Además, todo sonido puede ser interior si forma parte del pensamiento de los personajes, o exterior si posee una realidad física objetiva.

Casetti resume esta categorización distinguiendo tres categorías (CASETTI, 1991: 100): sonido *in* propiamente dicho (sonido diegético exterior, con fuente encuadrada), sonido *off* propiamente dicho (sonido diegético exterior, con fuente

no encuadrada) y sonido *over* (sonido diegético interior, ya sea *in* u *off* y sonido no diegético).

Carmona hace una clasificación que difiere de la de Casetti en algunos aspectos, pero que resulta igualmente interesante. Divide la voz (refiriéndose a la vez humana) en cinco categorías diferentes que también pueden aplicarse a los ruidos y éstas son: voz *in* (la que interviene directamente en la imagen), voz *out* (la que irrumpe en la imagen), voz *off* (monólogo interior de un personaje o *flashbacks* no presente en el encuadre), voz *through* (emitida por alguien presente en la imagen, pero sin que se vea su boca) y voz *over* (la que se instala en paralelo a la imágenes, como en un film documental, o, en el caso que nos ocupa, la voz del narrador, del locutor de la audiodescripción). En lo que respecta a la música, sólo distingue dos tipos: *out* y *over*. En cuanto a los sonidos en *off*, nos gustaría aclarar que, si bien algunos autores utilizan el concepto *off* para todo lo que tiene su origen fuera de la pantalla, nosotros desearíamos establecer, una distinción entre los conceptos de sonido en *off* (el sonido diegético cuya fuente se encuentra fuera del encuadre) y sonido *off* no diegético, que podría ser la voz de un narrador o de un locutor de audiodescripción (concepto que coincidiría con la voz *over* de Carmona).

La banda sonora, entendida no sólo como la música que escuchamos durante la proyección del film, sino el conjunto de todo el audio que se puede escuchar en éste (música, diálogos, efectos sonoros y silencios) ha sido olvidada por muchos autores durante largo tiempo. Sin embargo, es un recurso estilístico más que no es para nada desdeñable. Las cualidades del sonido, al igual que las cualidades de las imágenes, nos transmiten diferentes sensaciones. Por ejemplo, la intensidad del sonido nos da una idea de lejanía o cercanía de la fuente de éste al espectador, el tono (agudo o grave) nos permite identificar las diferentes voces y nos provoca diferentes sensaciones y por último el timbre que nos ayuda a distinguir sonidos iguales pero emitidos desde fuentes diferentes. Un sonido, en un momento dado, también puede dirigir la mirada del espectador, nos indica qué es lo que tenemos que mirar. La pista sonora de algún elemento puede anticipar ese elemento y hacer al espectador dirigir su mirada hacia él o buscarlo en la pantalla. Además, debemos tener en cuenta los factores emocionales de la música (GARCÍA, 2006: 205-207) que aunque vengan determinados por razones culturales (por ejemplo en los

países asiáticos, el código establecido es diferente del nuestro ya que el nuestro es consecuencia directa de de la tradición musical europea y occidental) las funciones emotivas son las mismas. Una música lenta, de largas frases y tocada por instrumentos de cuerda se identificará con toda probabilidad con un sentimiento amoroso, mientras que una melodía disonante, con un tempo allegro, se reconocerá por una sensación de suspense o inestabilidad.

La música, como vemos puede jugar un papel importante en la narración del film. Hay casos en los que incluso la música de la película llega a ser más conocida que la película en sí, como es el caso de *L'ascenseur pour l'échafaud* (Ascensor para el cadalso). Cuando le encargaron la realización de la música a Miles Davis, aceptó con mucho gusto. Sin partituras ni preparación previa, tan sólo con una banda de músicos y las escenas de la película para inspirarse consiguió realizar la banda sonora (la música) en unas pocas horas. Otro caso que merece la pena destacar es el de *Gone with the wind* (Lo que el viento se llevó) en la que se asignó a cada personaje y lugar un tema musical, construyéndose la obra a través del entrelazado de estas melodías, llegando así a ser tan conocida e importante la banda sonora.

2.6 Espacio fílmico

Cuando tenemos en nuestras manos una imagen fílmica, un rollo de película, lo que vemos son fotogramas pequeños, planos, de dos dimensiones y que tienen imágenes estáticas. Sin embargo, en el momento en que vemos esos rollos con forma de película, lo que vemos pasa a ser de un tamaño mucho más grande y nos da una sensación de movimiento y de profundidad, como si estuviésemos viendo en tres dimensiones. Esta impresión de realidad es tan fuerte, que llega incluso a hacernos olvidar, no sólo el carácter plano de la imagen, sino, por ejemplo, si se trata de una película en blanco y negro, la ausencia de color (AUMONT, 1996).

Para conseguir producir esas sensaciones en el espectador, se recurre a una serie de técnicas de filmación. Por ejemplo, para imprimir profundidad, se usan dos técnicas principales: la perspectiva y la profundidad de campo. Las técnicas usadas en dibujo artístico o pintura también se usan en cinematografía (de ahí que se

considere el cine como "arte integrador"). Por ejemplo, los puntos de fuga, se siguen usando aunque la finalidad es quizá un tanto diferente. Si colocamos un objeto en el punto de fuga de una imagen, conseguiremos que el espectador dirija su mirada hacia ese punto.

También los planos constituyen un elemento narrativo, como veremos más adelante en el apartado dedicado al análisis fílmico. Los planos lejanos, por ejemplo, tienen un carácter descriptivo, mientras que los planos medios son eminentemente narrativos y los próximos suponen un grupo estrictamente dramático (BORRÁS, 1977).

3. Análisis fílmico

Ahora que ya sabemos cuáles son los elementos que componen un film, podríamos pasar a analizarlo, pero ¿cómo analizar un film? Si deseamos contestar a esta pregunta, antes deberemos contestar a otra ¿con qué finalidad? Siempre dependerá de qué queremos hacer con ese análisis el hecho de que sigamos un modelo de análisis u otro. Un film puede analizarse desde diferentes perspectivas: una meramente narrativa, otra puramente semiótica, se pueden combinar ambas y realizar un análisis narrativo que incluya los códigos de representación visual y auditiva,...

A lo largo de los años, desde los primeros "estudios de pantalla" en los que se estudiaba el texto fílmico en su estricta materialidad, han ido apareciendo numerosos modelos de análisis fílmico, a la par que las tendencias de las escuelas de pensamiento iban evolucionando. Así nos podemos encontrar con estudios fílmicos de tendencia estructuralista (como los de Barthes o Saussure, que constituyen los principios de la lingüística moderna y de la semiología), basados en la semiótica y el psicoanálisis (como Metz o Mitry), los neoformalistas (como Bordwell y su teoría del film cognitivo) o los postestructuralistas, postmodernistas, deconstruccionistas y en los últimos tiempos los análisis basados en los estudios culturales. Vamos a echar un vistazo a todas estas formas de análisis, para poder crear nuestro propio modelo adaptado a la necesidad que deseamos cubrir.

Christian Metz (METZ, 1973: 99) distingue dos caminos para estudiar los filmes: los autores que estudian el lenguaje cinematográfico y los que estudian los filmes y así clasifica a los primeros como “teóricos” y a los segundos como “críticos”. Pues bien, nosotros formaríamos entonces parte de los “críticos” ya que no intentamos teorizar sobre cómo realizar un buen film, sino analizar el resultado ya terminado para poder seguir desarrollándolo y convertirlo en un producto accesible. De esta forma intentaremos dar con un esquema de análisis fílmico que encaje con esta finalidad. Para ellos, debemos primero hacer un repaso a los diferentes métodos de análisis ya constituidos de la mano de los principales autores en la materia.

3.1 El análisis del film según Barthes

Barthes propone un modelo de análisis estructural basado en la teoría lingüística de los niveles. Para realizarlo, debemos distinguir los diversos niveles de descripción y establecer entre ellos unas relaciones jerárquicas. Establece entonces tres niveles: el de las funciones, el de las acciones y el de la narración.

Partiendo de esta teoría de los niveles, establece, dentro del nivel de las funciones dos grandes clases: las distribucionales (que son las verdaderas funciones y se subdividen a su vez en núcleos y catálisis) y las integrativas (que se subdividen a su vez en indicios e informantes).

En el nivel de las acciones nos encontramos con que Barthes sigue los modelos semánticos de Greimas, considerando a los personajes no como personas, sino como “actantes” (de ahí el nombre de *nivel de las acciones*). Así los subdivide (Greimas) en seis categorías: sujeto/objeto, donador/destinatario y adyuvante/oponente. Por último, en el nivel de la narración, Barthes se centra en los signos del narrador y el lector, olvidados hasta el momento por otros autores. Lo que más enfatiza es la distinción entre el narrador “personal” y el “a-personal” que vendrían a ser, respectivamente, los llamados por otros autores: narrador en primera y tercera persona.

3.2 El análisis del film según Aumont

Jacques Aumont, en su obra "Estética del film", nos plantea una serie de dificultades a las que tiene que enfrentarse el análisis textual del film. Entre éstas se encuentran (AUMONT, 1996: 215- 220):

- Estudiar un texto fílmico con un buen grado de precisión implica una memoria perfecta. No podemos analizar un texto fílmico de la misma forma que un texto literario que tenemos escrito delante de nuestros ojos. Como soluciones: o la constitución de una descripción detallada o el paro sobre una imagen para poder analizarla.

- Un análisis fílmico supone la constitución de un estado intermedio entre la propia obra y su análisis y la modificación más o menos radical de las condiciones de visión del filme.

- El análisis de un filme, implica referencias concretas al objeto, que suponen en sí mismas una transcripción de las informaciones visuales y sonoras aportadas durante la proyección.

3.3 El análisis del film según Bordwell

David Bordwell caracteriza, en primer lugar, la crítica cinematográfica estudiando dos métodos de interpretación: la explicación temática y la lectura sintomática. Explica que a pesar de que en su contenido teórico haya ciertas diferencias, los dos enfoques utilizan maniobras inferenciales y dispositivos de persuasión.

Nos habla de la interpretación del film como explicación (BORDWELL, 1995: 61) (el espectador que interpreta una película puede tomar un significado referencial o explícito como punto de partida para hacer inferencias acerca de significados implícitos y al construirlos, el crítico los hace aparentes, es decir, *explica* la película), el film como retórica (estudia la retórica como *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, lo que le permite tratar el modo en que una amplia gama de factores, incluyendo el personaje del crítico y el lector, configuran la interpretación terminada). Además, nos propone algunos esquemas de análisis, como:

- Esquemas y modelos heurísticos: los campos semánticos son vitales para la interpretación y requieren una ordenación sobre elementos y patrones textuales.

- Cuatro esquemas básicos: basados en las categorías, basados en la persona, esquema de ojo de buey y esquema basado en el significado, del derecho y del revés (origen primario en el “círculo interior” o en el “exterior”).

3.4 El análisis del film según Carmona

Ramón Carmona nos presenta en su obra “Cómo se comenta un texto fílmico” un manual que pretende ser didáctico y servir para aplacar el creciente interés académico por todo lo relacionado con el cine que se vivió a principios de los 90. Él mismo afirma basarse para su libro en las teorías de otros grandes autores como Bordwell, Aumont y Casetti. Un apunte interesante que realiza Carmona es sobre el film en tanto que “obra independiente y singular” en contrapunto con las producciones en serie (CARMONA, 1993: 43-44):

(...) aunque el tipo de discurso que vamos a estudiar aquí parezca ocuparse ante todo de los films en tanto que obras independientes y singulares, no podremos dejar de lado su carácter de eslabones de una cadena históricamente determinada por tipologías genéricas, actores, directores, casas productoras, etc. Tampoco podemos olvidar su carácter de mercancías elaboradas de acuerdo con normas específicas, que circulan en el interior de un mercado, tanto económico como cultural.

Es importante, sobre todo para el análisis fílmico que queremos desarrollar en este trabajo, tener en cuenta de dónde viene el film, cuál es su género, quién su director, su productora, puesto que estos hechos influyen claramente en el producto final. Carmona define el “comentario textual fílmico” como (CARMONA, 1993: 45):

el conjunto de operaciones realizadas sobre un objeto “film” con el fin de describir su modo de funcionamiento estructural y el significado que sirve de base para su articulación como tal objeto y, por otro lado, para proponer una dirección determinada de sentido, capaz de justificar la lectura producida de forma individual cuando el film es abordado desde el punto de vista del espectador o espectadora concretos en una situación concreta.

Así, divide el comentario textual fílmico en dos partes: reconocimiento y comprensión. El reconocimiento consiste en examinar y ubicar los distintos elementos que aparecen en pantalla: personajes, luces y sombras, colores, sonidos, frases,... y la comprensión se refiere a la capacidad de relacionar estos elementos entre sí, como partes de un todo más amplio: encuadre, plano, secuencia,...

3.5 El análisis del film según Casetti y Di Chio

Francesco Casetti y Federico Di Chio definen el análisis como “una especie de recorrido que a través de una descomposición y recomposición del film conduce al descubrimiento de sus principios de construcción y de funcionamiento: un recorrido en el que interviene un reconocimiento sistemático de todo cuanto aparece en la pantalla y una comprensión de cómo se comprende; que superpone una descripción minuciosa y una interpretación personal de los datos; que exige que el analista se distancie de la fruición ordinaria para establecer una *distancia óptima* con respecto a su objeto, obligándole al mismo tiempo a intervenir para encuadrar y predeterminar ese objeto” (CASETTI, 1991: 33).

Como etapas fundamentales del proceso, se señalan (CASETTI, 1991: 36-58):

- La descomposición: Según el autor, se citan dos modelos de descomposición:
 - o La descomposición de la linealidad o la segmentación , que consiste en dividir el texto en fragmentos cada vez más breves que representen unidades de contenido cada vez más pequeñas (episodios, secuencias, encuadres e imágenes)
 - o La descomposición del espesor o estratificación, que consiste en quebrar la compactidad el film y examinar los diversos estratos que la componen.
- La recomposición, que estaría formada por cuatro pasos básicos:
 - o La enumeración, que es el momento del catálogo sistemático de las presencias del film.
 - o El ordenamiento, que resalta el lugar que cada componente ocupa en el conjunto del film.

- El reagrupamiento, fase en la que se empieza a diferenciar el núcleo central del film.
- La modelización, que como paso final, nos conduce a una representación capaz no sólo de sintetizar el fenómeno investigado, sino también de explicarlo.

Casetti también propone cuatro grandes áreas de investigación:

- El análisis de los signos y los códigos del film.
- El análisis del universo representado.
- El análisis de la narración.
- El análisis de las estrategias comunicativas.

3.7 Otras teorías del análisis fílmico (González Requena,...)

Cuando habla de análisis fílmico, González Requena (GONZÁLEZ, 1995: 13) lo describe como: “Analizar un objeto. Es decir: descomponerlo en niveles y unidades – segmentación- clasificar esas unidades –taxonomía -, determinar el tipo de relaciones que se mantienen entre sí – su estructura”. A continuación, se plantea la finalidad del film como texto artístico e incluso arremete contra los semiólogos por dejar de lado deliberadamente el ser artístico de los films. Por todo ello, concluye que el texto es “un espacio donde se encuentran diversos materiales: el de los signos (semiótico), el de las imágenes (imaginario) y el de la materia (lo real)”. “El texto artístico es un espacio huella: huella del trabajo del sujeto que ha estado allí”.

En esta misma línea, también sobre la importancia del autor en el análisis fílmico, podemos encontrar a François Jost, que afirma (GONZÁLEZ, 1995: 136):

Este silencio de la narratología con respecto al autor me parece tanto más grave cuando hoy en día se ve florecer una filología del cine cuya preocupación, en esta ocasión, es asentar la verdad de la película en el examen de las fuentes y en la palabra de su realizador, sin preguntarse por el tipo de relación que puede unir la lógica propia del sistema textual y el concepto de autor. Para resumir la situación esquemáticamente: parece como si existiera, por un lado, el texto sin autor de la narratología y, por otro, el autor sin texto de la filología- Y que el análisis textual estuviera conminado a elegir entre estos dos modelos.

Eduardo Rodríguez Merchán se plantea el análisis fílmico como un juego en el que el espectador tiene un papel muy importante. (GONZÁLEZ, 1995: 165). Antes de jugar a este juego, nos advierte de su posición frente al análisis con cuatro sencillas reglas:

- Regla nº1: Mi postura analista es totalmente ecléctica. Me coloco (...) en ese territorio común (...) que supongo existe entre la crítica y el análisis.
- Regla nº2: (...) mi análisis va encaminado a la búsqueda de un espectador implícito, construido por la propia estructura textual del film y elegido según los intereses de su autor real. Sin embargo (...) no olvido la existencia de un espectador “real” que comparte conmigo el análisis y está muy alejado culturalmente de ese espectador ideal.
- Regla nº3: Elijo, intencionadamente también, una película reciente, no demasiado famosa y perteneciente a una cinematografía y a una estética tan exóticas como poco conocidas por el gran público (...).
- Regla nº4: (...) creo descubrir que la estrategia fílmica del director se basa en (...) la construcción de un espectador *inocente* y la utilización de un hábil juego de miradas y puntos de vista.

Como vemos, este autor nos presenta el esquema dentro de un film concreto, por lo que casi con toda seguridad, su esquema no nos serviría para otros análisis. He aquí el por qué de plantearnos desde el principio la finalidad de nuestro análisis. ¿Queremos un modelo que nos sirva únicamente una vez o queremos un modelo que podamos aplicar a otros films posteriormente?

4. El texto audiodescrito

Como ya explicábamos en el punto 1, la finalidad de este artículo es encontrar un modelo de análisis fílmico que nos sirva para realizar (o decidir si se puede realizar o no) una posterior audiodescripción del film. Por eso queremos dedicar esta

última parte del artículo, tras haber visto en qué consiste un texto audiovisual y cómo se enfrentan al análisis de estos textos, al análisis fílmico, diferentes autores de diferentes corrientes de pensamiento y épocas, a los textos audiodescritos en sí.

Antes de nada, nos gustaría empezar con una definición de audiodescripción que nos deja Antonio Vázquez en la página Web de su empresa (ARISTIA), dedicada a esta actividad:

La audiodescripción es un servicio de apoyo a la comunicación que consiste en el conjunto de técnicas y habilidades aplicadas con objeto de compensar la carencia de captación de la parte visual contenida en cualquier tipo de mensaje, suministrando una adecuada información sonora que la traduce o explica, de manera que el posible receptor discapacitado visual perciba dicho mensaje como un todo armónico y de la forma mas parecida a como lo percibe una persona que ve.

Para definir la aplicación de la audiodescripción, nos remitimos a la Web de la ONCE, donde explican en pocas palabras el por qué y el para qué de esta actividad:

“Con este programa se facilita a las personas ciegas y deficientes visuales el acceso a muchas de las múltiples manifestaciones culturales que se ofertan a través del cine y otras artes audiovisuales. (...) Para ello, se ha desarrollado un sistema que permite compensar la falta de percepción de imágenes por descripciones sonoras complementarias (sobre situación espacial, vestuario, gestos, actitudes, paisajes, etc.) imprescindibles para poder comprender y disfrutar de una obra de teatro, de una película en el cine, de un vídeo didáctico o de una serie de dibujos animados en la televisión”.

4.1 Características

Partimos de la idea que audiodescribir una película para invidentes implica, como su propio nombre indica, una descripción de cuanto vemos en la pantalla y que es relevante para la trama o para la comprensión de la película. No debemos, por lo tanto, *contar* la película, sino *describir*, lo más objetivamente posible la acción que se desarrolla (o la ausencia de ésta). Los textos audiodescritos son textos, por lo tanto textos descriptivos con el mayor grado de objetividad posible, y como tales, se caracterizan por:

- La precisión y objetividad en lo que narran
- Una gran claridad expositiva debido a la exactitud de las palabras usadas
- Una presentación lógica de los elementos
- El uso de un lenguaje de valor denotativo (evitando connotaciones como metáforas o valores figurados)
- El uso de vocabulario específico vinculado a la temática del texto, para hacerlo más preciso.

4.2 Técnicas usadas

A pesar de que en España existe una norma que regula los “Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías (AENOR/UNE 153020:2005)”, no existe un consenso sobre cómo se tiene que realizar un guión de audiodescripción, sino que se sientan unas bases para las “buenas prácticas” en este campo.

El hecho de que en España, a raíz de la ley de mayo de 2008 sobre accesibilidad a los medios de comunicación, se hayan comenzado a comercializar DVDs con pista de audiodescripción, hace que las técnicas se hayan diversificado un poco, puesto que hasta hace muy poco los únicos en realizar este tipo de prácticas eran los miembros de la ONCE. La ONCE desarrolló a principios de los años 90 una técnica denominada Sistema Audesc por la cual podían añadir a las cintas VHS un guión audiodescrito (con el tiempo se empezó a aplicar a los DVDs) y que también se podía aplicar al teatro. La labor de la ONCE iniciada entonces ha desembocado en la norma AENOR/UNE que regula la audiodescripción y la elaboración de audioguías. El Sistema Audesc ha funcionado durante muchos años exclusivamente en el seno de la ONCE, por lo que no se ha formado a profesionales con ese fin fuera de su entorno. Sin embargo, desde hace unos años (y con vistas a la próxima entrada en vigor de las nuevas leyes) se empiezan a formar a profesionales para ello (sobretudo a los del campo de la traducción). De hecho ya existen en España DVDs comerciales, que podemos comprar en cualquier tienda que incluyen pistas de audiodescripción. Por ejemplo, los de la serie de animación Shin Chan, la película americana Match Point o la española Alatriste. Hasta ese momento, los

DVDs con sistema Audesc solamente estaban a disposición de los afiliados de la ONCE y no existía la posibilidad de comprarlos.

Para realizar un guión de audiodescripción, lo primero que tenemos que hacer es visionar el texto que se quiere describir. Podemos audiodescribir diferentes tipos de textos fílmicos, desde programas de televisión hasta documentales pasando por películas y obras de teatro. En este artículo, sin embargo, nos vamos a centrar más en la audiodescripción de las películas, la audiodescripción de los films. Al realizar este primer visionado, es esencial prestar atención a la trama, al argumento, a los personajes, al ritmo de la historia y a cualquier detalle que aparezca en imágenes pero que no se exprese con palabras. Buscaremos entonces los *silencios* del film. Con silencios, entendemos los huecos existentes entre las intervenciones de los personajes (aunque en ocasiones haya música). Cuando tenemos localizados estos silencios, podemos saber de cuánto tiempo disponemos para introducir los bocaballos de audiodescripción (las locuciones) y podemos saber qué longitud máxima pueden tener los comentarios que insertemos.

4.3 Teorías sobre la audiodescripción

Como ya hemos dicho anteriormente, no existe UNA forma de audiodescribir, sino que tenemos unas directrices a seguir, que sin embargo nos dejan cierta libertad a la hora de componer nuestro guión de audiodescripción. No existe esta unidad en España y además cada país aplica sus propias técnicas a la hora de realizar los guiones. Existen diferentes teorías, tanto dentro como fuera de nuestro país y, como veremos a continuación, unas difieren bastante de las otras.

Ciertos autores (como Juan Francisco López Vera) se han llegado a plantear la necesidad de traducir audiodescripciones, siendo este un método que nos permitiría ahorrar tiempo y dinero a la hora de realizar una audiodescripción de la película ya doblada al castellano. En este punto debemos diferir de los autores que lo defienden, ya que 1) la norma AENOR/UNE dictamina que sólo se realizarán audiodescripciones en la misma lengua que esté hablada en la película (salvo excepciones en las que se usen diferentes idiomas en alguna secuencia, caso en el que se leerían en voz alta los subtítulos en pantalla) y 2) las referencias culturales

dependerán de la cultura a la que vaya destinada el film y lo que para algunos puede ser algo obvio, no lo será tanto para otros.

4.3.1 Estados Unidos y Reino Unido (*Audiodescription*)

El mundo anglófono (Estados Unidos y Reino Unido principalmente) fue el que propició el nacimiento de la audiodescripción. En 1981, la doctora Margaret Phanstiehl y su marido Cody inventaron el sistema que permitía a los ciegos “ver” obras de teatro y películas sin necesitar a alguien a su lado que le contase lo que estaba sucediendo en la pantalla. En 1990, la *National Academy of Television Arts and Sciences* les concedió un premio por ello. Desde los años 90, los televisores en Estados Unidos incorporan un sistema que permite escuchar la audiodescripción en el canal SAP (*Second Audio Program*, canal de audio auxiliar para televisión) del aparato. Debido a la larga tradición existente y para normalizar el proceso de audiodescripción en Reino Unido, se creó el *ITC Guidance on Standards for Audio Description*, que fue redactado en 2000 por la ITC (*Independent Television Comisión*) que desapareció en 2003 pasando el relevo a la Ofcom (*Office of Communications*). Pese a su desaparición, se siguen respetando los protocolos redactados por la ITC. Este documento especifica y regula los requisitos que deben cumplir los guiones de audiodescripción y son comunes a los países de habla inglesa.

La mayor diferencia entre la forma de audiodescribir en inglés y en español, es que en español se respeta siempre la banda sonora y no se locuta sobre los diálogos de los personajes. La tendencia en inglés es a contar mucho más, describir con más detalle y a locutar sobre la música, los efectos de sonido, los ruidos e incluso los diálogos si fuese necesario. Este sistema usado en Estados Unidos se intentó imponer en España, pero los ciegos españoles no lo admitieron, ya que les resulta mucho más atractivo poder escuchar la banda sonora y perder algo de información no vital para la trama que el hecho de que les “cuenten” la película con excesivo detalle.

4.3.2 Alemania (*Audiodeskription*)

La situación de la audiodescripción en Alemania es un tanto contradictoria. Si bien es uno de los pocos países donde hasta hace unos años se podían adquirir DVDs audiodescritos, no tienen ninguna norma reguladora de la actividad. Más o menos se siguen las tendencias marcadas en España y no las de los países anglófonos, es decir, respetando la banda sonora y utilizando un estilo más descriptivo pero con frases cortas y simples. Existe una asociación llamada la *Deutsche Hörfilm GmbH* que se dedica hacer accesibles las obras audiovisuales (películas en cine, DVD, obras de teatro) y produce DVDs comerciales con sistemas de audionavegación y audiodescripción. Desde 1998, han producido unos 500 títulos diferentes.

También en televisión, cadenas como NDR, ARD y ZDF emiten una o dos veces por semana películas audiodescritas, aunque el horario no es el de máxima audiencia ya la audiodescripción no está accesible a través de la banda de SAP sino que se emiten así en todo el país.

4.3.3 Francia (*L'audiovision*)

En Francia, al igual que en muchos de los países europeos que tienen sistemas de audiodescripción, aún no existe una norma reguladora. Sin embargo, tienen una larga tradición al respecto. La Association Valentin Haüy (AVH), ha utilizado esta técnica desde 1989, proyectando películas en salas itinerantes y comercializándolas en VHS. Desde 1995, se pueden ver algunos programas audiodescritos en las cadenas de televisión ARTE, TF1 y TSR a través del sistema dual de audio del aparato de recepción, aunque no llegan a ser más de uno o dos por semana. Pero, al igual que en España las nuevas leyes están cambiando el panorama televisivo. Según la ley n° 2005-102 del 11 de febrero de 2005 *por la igualdad de los derechos y las oportunidades* se estipula que las cadenas de televisión que tengan una tasa de audiencia superior al 2,5 % de deben asegurar se aquí a 2010 «la adaptación para sordos de la totalidad de su programación, a excepción de la publicidad». Además el *plan gubernamental de incapacitados visuales 2008-2011* precisa que esta medida también se aplicará a la deficiencia

visual. Estas dos leyes suponen un gran primer paso para la accesibilidad informativa en Francia.

4.3.4 España

Como ya hemos dicho en punto 4.2, en España existe una norma que regula los “Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías (AENOR/UNE 153020:2005)” desde el año 2005. Esta norma es fruto del consenso entre usuarios, administración, empresas de producción de audiodescripción y audioguías, televisiones y profesionales del sector. En concreto la labor realizada por la ONCE con el Sistema Audesc fue crucial en la elaboración de esta norma.

Analizando la norma, podemos destacar algunos puntos importantes que delimitan las técnicas a seguir en el proceso de audiodescripción o elaboración de audioguías. Los pasos a seguir son: análisis previo de la obra, confección del guión, revisión y corrección del guión, locución, montaje en el soporte elegido y revisión del producto final.

Vamos a fijarnos en los parámetros que marca la norma a la hora de la elaboración del guión, que son bastante claros y precisos:

- El audiodescriptor debe documentarse en torno a la temática de la obra.
- Los “bocadillos de información” o “unidades descriptivas” deben ir encajados en los “huecos de mensaje”.
- El guión debe tener en cuenta 1) la trama de la acción dramática y 2) ambientes y datos plásticos contenidos en la imagen.
- La información debe ser adecuada al tipo de obra y al público al que se dirige.
- El estilo debe ser fluido, sencillo, en estilo directo y evitando cacofonías y redundancias.
- Para guiones en castellano, deberán ser respetadas las reglas de la RAE.
- Los adjetivos usados deben ser concretos, de significado preciso.
- Se debe aclarar *qué, cómo, quién, cuándo y dónde* de cada situación.

- Se deben respetar los datos que aporta la imagen, sin censurar ni completar.
- No se deben descubrir ni adelantar sucesos de la trama.
- Debe evitarse describir lo que se desprende fácilmente de la obra.
- Debe evitarse transmitir cualquier punto de vista subjetivo.
- Debe incluirse la información aportada por subtítulos, insertos, letreros y títulos de crédito.

Como vemos, los parámetros marcados son bastante precisos, pero sin embargo dejan bastante libertad al audiodescriptor, por ejemplo, a la hora de decidir qué películas se audiodescriben y cuáles no.

5. Conclusiones

Como conclusiones de este artículo, podemos extraer dos apartados. Por un lado, basándonos en todas las teorías de análisis fílmico presentadas y en las características del texto audiovisual y el audiodescrito, nos aventuraremos a proponer un modelo de análisis fílmico aplicable al proceso de audiodescripción.

Por otra parte, haremos un resumen de las características que creemos que un film debe cumplir para poder ser audiodescriptible. Basándonos de nuevo en las teorías de análisis fílmico presentadas para incluir o excluir dichas características.

5.1 Propuesta de modelo de análisis del film

Antes de nada, como ya hemos dicho anteriormente, lo primero que tenemos que hacer antes de empezar a escribir un guión de audiodescripción es visualizar la película y analizarla para poder escribir en consecuencia nuestro guión.

Durante este visionado, el primer objetivo será localizar las pausas o silencios en los que podamos introducir los bocadillos de audiodescripción. Tenemos que tener en cuenta que el espacio disponible es el que marcará la extensión de nuestra descripción. A la hora de escribir el guión, debemos tener claras las prioridades de

la información. Los personajes es lo primero, después el lugar en el que están, sus posiciones y la acción que realizan. Si hay tiempo, la ropa o características físicas y después los objetos que componen el encuadre. Se describirán antes los objetos grandes que los pequeños, los que participan en la acción que los que no participan y los que se mueven antes que los que no se mueven.

Todo esto tenemos que buscarlo en nuestro análisis previo. Seguiremos entonces el hecho común de las teorías de casi todos los autores que hemos podido estudiar, segmentando primero el film para poder recomponerlo después antes de hacer nuestro guión. Utilizaremos, como hace Casetti, la puesta en escena, puesta en cuadro y puesta en serie para desglosar los niveles de interpretación del film. Dentro de cada uno de estos niveles, buscaremos no sólo lo visual, sino también toda relación de la banda sonora a cada nivel.

De la *puesta en escena* nos fijaremos en: los personajes (quiénes son, cómo son), el escenario, la iluminación, los decorados, el vestuario y el maquillaje (cómo son, cómo influyen en la historia). Por ejemplo, en la película *The Illusionist* (El ilusionista), la iluminación juega un papel muy importante. Si nos fijamos en el guión audiodescrito, hace constantes referencias a la iluminación (a la luz de las velas, la tenue luz de una lámpara, iluminados por la luz de la chimenea).

De la *puesta en cuadro*, nos quedaremos con los tipos de planos que se usan y los ángulos y movimientos de la cámara. Cada plano, nos muestra la escena desde una perspectiva diferente y con un fin diferente. Podríamos decir que cada plano tiene un valor expresivo diferente. Siguiendo la clasificación de Borrás (BORRÁS, 1977), los planos lejanos (Gran Plano General, Plano General y Plano Conjunto) tienen un valor descriptivo, ya que nos introducen el escenario donde tendrá lugar la acción o a los personajes en su conjunto, los planos medios (Plano Americano, Plano Medio Largo y Plano Medio Corto) tienen un valor narrativo, porque seguimos la acción por medio de éstos y los planos próximos (Primer Plano, Primerísimo Primer Plano y Plano Detalle) tienen un valor expresivo, ya que nos permiten ver de cerca las emociones y eliminan los detalles secundarios.

De la *puesta en serie*, debemos observar la forma en que el director monta los planos, la forma en que nos cuenta la historia. A través de la puesta en serie, los planos pueden adquirir un peso más dramático o metafórico, cosa que deberemos describir también en la medida de lo posible.

Por último, de la *banda sonora* tenemos que tener claro qué elementos son imprescindibles y qué elementos pueden verse en un segundo plano en el caso necesario. Es decir, la voz deberá estar siempre en un primer plano, ya que como hemos comentado anteriormente debemos respetar los diálogos de los personajes siempre. ¿Pero qué pasa con el resto de elementos de la banda sonora? La música a veces es más importante que la imagen que estamos viendo, pero casi siempre suele ser al revés. En estos casos, daremos prioridad a la información más necesaria para poder seguir la trama sin que nos falte ningún elemento esencial para la comprensión. Por eso realizaremos un análisis también de los efectos sonoros de la película, intentando vislumbrar cuáles se pueden “tapar” con la locución de nuestro guión audiodescrito y cuáles no.

5.2 ¿Qué características debe tener un texto para ser audiodescriptible?

Llegados a este punto, sólo nos queda enumerar las condiciones idóneas que debería reunir un film para poder ser audiodescrito, aunque también hablaremos de las que convierten a un film en no audiodescriptible.

Por una parte, está claro que el film debe tener huecos, silencios, para poder incrustar una audiodescripción. Si nos encontrásemos con un film en el que hay un narrador omnisciente que no deja hueco entre su intervención y las de los personajes, nos encontraríamos ante un film imposible de audiodescribir. También nos haría muy difícil la audiodescripción el hecho de que el narrador utilice la ironía o el sarcasmo, es decir, que diga una cosa cuando en la pantalla vemos una totalmente diferente, ya que no podremos describirlo si él está hablando. Sin embargo, el hecho de que haya un narrador no nos impide directamente la audiodescripción. Según el tipo de narrador tendremos más o menos posibilidades. Por ejemplo: de los narradores de tercera persona tenemos dos tipos: el omnisciente y el observador o de conocimiento relativo. Con cualquiera de los dos

sería más complicado de lo habitual, pero con el segundo hay muchas más facilidades (como en el caso de *Le fabuleux destin d'Amélie Poulin*). En el caso de los narradores de primera persona (ya sea el protagonista o un secundario) no deberíamos tener problemas siempre que haya espacio en el que insertar los bocadillos, ya que normalmente éstos narran lo que ven (o viven) y suele acompañarse su narración de imágenes que se corresponden con lo que dicen (como en la película *The Illusionist*). Por último, nos podemos encontrar ante los narradores de segunda persona y esos nos provocarían más conflictos, ya que están hablándose a sí mismos sobre la acción que están realizando y esto puede confundir mucho al espectador. Por suerte este tipo de narradores están muy restringidos y no son tan comunes.

Por otra parte, tenemos la trama, el argumento de la película. Por ejemplo, una película con mucha acción, movimientos de cámara muy rápidos, cambios de plano muy seguidos y muchos personajes a la vez es muy difícil de audiodescribir (como ejemplo, la última película de la saga *Bourne*, *The Bourne Ultimatum* cuya acción vertiginosa imposibilita la audiodescripción eficiente).

También tenemos que tener en cuenta otros aspectos de la trama, no sólo la rapidez de la acción, sino también cosas como la dificultad de comprensión de la trama en general, si la trama es muy complicada. A veces incluso cuando estamos viendo la película y tenemos acceso a todos los códigos (tanto visuales como auditivos) pero nos están contando una historia demasiado complicada, nos cuesta seguirla. Si a eso le sumamos el hecho de que tenemos que sustituir todo lo visual por palabras, estaremos ante una película de audiodescripción muy complicada o prácticamente imposible. Retomando las teorías de Casetti, la antinarración sería uno de los tipos no audiodescriptibles, la narración fuerte sería el ideal de trabajo, mientras que la narración débil estaría a medio camino entre ambos.

A pesar de todo, gracias a las nuevas técnicas de audiodescripción y a los avances y estudios sobre el tema que se han desarrollado en los últimos años, cada vez se desechan menos películas y se audiodescriben más.

6. Bibliografía

6.1 Bibliografía en papel

AUMONT, JAQUES; BERGALA, ALAIN; MARIE, MICHEL y VERNET, MARC (Nueva edición de 1996): *Estética del cine (espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje)*, Barcelona, Paidós.

BARTHES, ROLAND y otros (1970): *Análisis estructural del relato*, Editorial tiempo contemporáneo.

BAL, MIEKE (1980): *Narratologie*, Utrecht, Paris, HES.

BAL, MIEKE (1985): *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra.

BETTINI, GIANFRANCO (1996): *La conversación audiovisual*, Madrid. Cátedra.

BLOCK, BRUCE (2008): *Narrativa visual (Creación de estructuras visuales para cine, vídeo y medios digitales)*, Barcelona, Omega.

BORDWELL, DAVID (1995): *El significado del filme*, Barcelona, Paidós.

BORRÁS, JESÚS y COLOMER, ANTONI (1977): *El lenguaje básico del film*, Manresa, Nido.

BROWN, BLAIN (2002): *Cinematografía: Teoría y práctica*, Barcelona, Omega

CAÑIZARES FERNÁNDEZ, EUGENIO (1993): *El lenguaje del cine: semiología del discurso fílmico*, Madrid, Complutense.

CARMONA, RAMÓN (1993): *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra.

CASSETTI, FRANCESCO y DI CHIO, FEDERICO (1991): *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós.

CHAUME VARELA, FREDERIC (2001): *La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción*, Castellón, Universidad Jaume I.

CHAUME VARELA, FREDERIC (2004): *Cine y traducción*, Madrid, Cátedra.

DURO, MIGUEL (Coord.) (2001): *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid, Cátedra.

FERNÁNDEZ DIEZ, FEDERICO y MARTÍNEZ ABADÍA, JOSÉ (1999): *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, Barcelona, Paidós.

FERNÁNDEZ, CÁNDIDO (1973): *Iniciación al lenguaje del cine*, Valladolid, Industrial Litográfica.

GARCÍA GARCÍA, FRANCISCO y otros (2006): *Narrativa audiovisual*, España, Laberinto.

GARCÍA PÉREZ, MANUEL (2006): *Semiótica de la descripción en publicidad, cine y cómic*, Murcia, Universidad de Murcia.

GENETTE, GÉRARD (1972): *Figuras III*, Barcelona, Lumen.

GONZÁLEZ REQUENA, JESÚS (1995): *El análisis cinematográfico*, Madrid, Complutense.

GUTIÉRREZ ESPADA, LUIS (1978): *Narrativa fílmica. Teoría y técnica del guión cinematográfico*, Madrid, Pirámide.

GUTIÉRREZ SAN MIGUEL, BEGOÑA (2006): *Teoría de la narración audiovisual*, Madrid, Cátedra (Signo e Imagen).

JIMÉNEZ HURTADO, CATALINA (ed.) (2007): *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*, Frankfurt am Main, Peter Lang.

MARTIN, MARCEL (1985): *Le langage cinématographique*, Paris, Cerf.

METZ, CHRISTIAN (1973): *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta.

SIRVENT RAMOS; ÁNGELES (1989): *Roland Barthes. De las críticas de interpretación al análisis textual*, Alicante, Universidad de Alicante.

VALLES CALATRAVA, JOSÉ R. (2008): *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*, Madrid, Nuevos Hispanismos.

6.2 Bibliografía Web

6.2.1 Páginas Web

<http://www.cesya.es/>

Centro Español de Subtitulado y Audiodescripción (consultada el 12/03/09)

<http://www.tsbvi.edu/index.htm>

Texas School for the Blind and Visually Impaired (consultada el 13/03/09)

<http://www.bbc.co.uk/info/policies/audiodescription/>

Información sobre audiodescripción en la BBC, Reino Unido (consultada el 13/03/09)

<http://www.hoerfilm.de/>

Deutsche Hörfilm GmbH (consultada el 14/03/09)

http://www.ofcom.org.uk/static/archive/itc/itc_publications/codes_guidance/audio_description/index.asp.htm/

Guidance on Standards for Audio Description (consultada el 13/03/09)

<http://www.audiodescripcion.com/index.html>

ARISTIA, empresa dedicada a la audiodescripción. (Consultada el 15/03/09)

<http://www.once.es/home.cfm?id=260&nivel=4&orden=5>

Página Web de la ONCE, sección de cultura, ocio y deporte (consultada el 15/03/09)

<http://archives.arte.tv/artefino/ftext/empfang/audio.htm#6>

Página Web de la televisión francesa ARTE (consultada el 16/03/09)

6.2.2 Revistas y artículos en línea

"La Sociedad de la Información y el Conocimiento" Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales (Año XLV, núm. 185, mayo-agosto de 2002)

(http://www.miaulavirtual.com.mx/ciencias_sociales/Revista_UNAM/RevistaUnaPDF/RMCPYS%20NUM-185.pdf)

"Audio description" Bernd Benecke, Meta/Meta, Volumen 49, número 1, Abril 2004, p. 78-80 (<http://id.erudit.org/iderudit/009022ar>)

"Audesc : Translating Images into Words for Spanish Visually Impaired People"

Ana I. Hernández-Bartolomé y Gustavo Mendiluce-Cabrera, Meta: Translators' Journal, Volumen 49, número 2, 2004, p. 264-277.

(<http://id.erudit.org/iderudit/009350ar>)

"El análisis del texto fílmico" Francisco Javier Gómez Tarín Universitat Jaume I

(<https://bocc.ufp.pt/pag/tarin-francisco-el-analisis-del-texto-filmico.pdf>)

"La oralidad prefabricada en los textos audiovisuales: estudio descriptivo-contrastivo de Friends y Siete vidas" Rocío baños Piñero, Universitat Jaume I

(<http://www.uji.es/bin/publ/edicions/jfi10/trad/6.pdf>)

"Estudio descriptivo y discursivo de la traducción del humor en textos audiovisuales. El caso de Los Simpson" Tesis doctoral de Juan José Martínez Sierra, Castellón, 2004

(http://www.tesisenxarxa.net/TESIS_UJI/AVAILABLE/TDX-1115104-095509//martinez.pdf)

6.3 Filmografía citada

Twenty-four (24) (2001-...) Robert Cochran y Joel Surnow

L'ascenseur pour l'échafaud (Ascensor para el cadalso) (1958) Louis Malle

Corpse Bride (La novia cadáver) (2005) Tim Burton

The Bourne Ultimatum (El ultimátum de Bourne) (2007) Paul Greengrass

The Illusionist (El ilusionista) (2006) Neil Burger

Gone With The Wind (Lo que el viento se llevó) (1939) Victor Fleming

Le fabuleux destin d'Amélie Poulin (Amélie) (2001) Jean Pierre Jeunet

6.4 Legislación y normativa

Artículos 9 y 30 de la Convención de las Naciones Unidas sobre el derecho de las personas con discapacidad (2006) y su posterior ratificación en España en el BOE de 21 de abril de 2008 (con rango de ley desde mayo de 2008).

Artículos 9.2, 10.1, 14, 20.1 y 49 de la Constitución Española (1978).

Ley 51/2003, de 2 de diciembre, de Igualdad de Oportunidades, no Discriminación y Accesibilidad Universal de las Personas con Discapacidad

Ley 34/2002, de 11 de julio, de Servicios de la Sociedad de la Información y de Comercio Electrónico

Real Decreto 1494/2007, de 12 de noviembre, por el que se aprueba el Reglamento sobre las condiciones básicas para el acceso de las personas con discapacidad a las tecnologías, productos y servicios relacionados con la sociedad de la información y medios de comunicación social.

Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine por la que se busca establecer las medidas necesarias para el fomento y la promoción de la actividad cinematográfica y audiovisual, así como determinar los sistemas más convenientes para la conservación del patrimonio cinematográfico y su difusión dentro y fuera de nuestras fronteras

La norma de subtítulo UNE /AENOR 153.010

La norma de audiodescripción UNE /AENOR 153.020