

## CONTRA LA MEDIATEZ, CONSIGNA DE UN GRUPO FOCAL SOBRE AUDIODESCRIPCIÓN\*

Miquel Edo\*\*  
Irene Hermosa-Ramírez\*\*\*

RESUMEN. Objetivo del artículo es recabar las impresiones de un grupo focal de afiliados a la Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE) acerca de los servicios de audiodescripción (AD) y confrontarlas con la abundante literatura académica ya existente sobre dichos servicios. Los resultados obtenidos se desglosan en dos apartados principales. Por un lado, los participantes aprecian y buscan en la audiodescripción una función sociabilizadora poco explorada hasta ahora por los estudiosos y potenciabile mediante mejoras en la interacción lúdica con los acompañantes videntes. Por otro, achacan a los audiodescriptores un exceso de prolijidad y protagonismo, crítica que recupera prescripciones restrictivas de los primeros tiempos de la disciplina y delata un fuerte recelo ante este y cualquier otro instrumento de mediación.

PALABRAS CLAVE. Audiodescripción; discapacidad visual; grupo focal; pro-sociabilidad; anti-mediación.

\* El presente estudio forma parte de las actividades del grupo de investigación consolidado TransMedia Catalonia, financiado por la Generalitat de Catalunya (2021 SGR 00077).

\*\* Profesor de la Facultad de Traducción y del Departamento homónimo en la Universidad Autónoma de Barcelona. Correo electrónico: [miquel.edo@uab.cat](mailto:miquel.edo@uab.cat)

\*\*\* Doctora en Traducción y Estudios Interculturales por la Universidad Autónoma de Barcelona. Correo electrónico: [irene.hermosa@uab.cat](mailto:irene.hermosa@uab.cat)

## AGAINST MEDIATION, MOTTO FROM A FOCUS GROUP ON AUDIO DESCRIPTION

**ABSTRACT.** This study reports on the input from a focus group with members of the Spanish National Organization for the Blind (ONCE) as users of audio description, and cross-checks this input with the abundant existing academic literature on this access service. The results are broken down into two main chapters. On the one hand, participants in the focus group appreciate and seek a socialising function of audio description (AD) which has been underexplored by the existing academic literature. This socialising function could be enhanced by fostering a recreational interaction with companions without sight impairment. On the other hand, participants describe audio describers as overly wordy and AD as overly prominent. This criticism is associated with the restrictive prescriptions typical of the early days of AD and actually reveals a certain feeling of unease towards any mediating instruments.

**KEY WORDS.** Audio description; visual disability; focus group; pro-sociability; anti-mediation.

### INTRODUCCIÓN

La audiodescripción para personas ciegas o con baja visión (AD) ha gozado siempre de especial protagonismo dentro del conjunto de herramientas diseñadas para mejorar la accesibilidad en general y la accesibilidad audio-visual en particular. Su implementación a productos culturales y de entretenimiento no ha parado de crecer en todo el mundo desde su nacimiento en los años 80, lo que a su vez ha dado lugar a un incremento, en paralelo, de la literatura académica sobre la nueva disciplina, incremento muy pronunciado en estos últimos quince años. Dichos trabajos se han centrado a menudo en un medio determinado, de modo que se cuenta, hoy en día, con una bibliografía muy considerable sobre AD para cine y televisión,

para artes escénicas y para museos. Dado que muchos de los autores han pasado revista a aquello que se había publicado con anterioridad, se dispone —además— de múltiples estados de la cuestión. Entre los más completos, destaca el de Perego, 2014, más las actualizaciones posteriores que se leen en Sanz-Moreno (2017, p. 52-80); Perego (2019); Mazur (2020, p. 234-240), y Braun y Starr (2021, p. 1-4). En cuanto a las metodologías desde las que se ha abordado el objeto de estudio, se reducen a básicamente cuatro: trabajos de corte informativo (quién, dónde, cuándo, cómo se hace la AD); trabajos de corte instructivo (cómo debe o puede hacerse, y aquí se situarían desde las directrices emitidas por organismos oficiales hasta las sugerencias de carácter tecnológico); análisis de corpus (mayoritariamente con parámetros lingüísticos), y trabajos de recepción (con experimento o según el bagaje previo; mayoritariamente con usuarios finales, pero también con audiodescriptores y otros agentes).

Reseñas sobre los estudios de recepción se leen en Fernández-Torné (2016, p. 35-41); Mazur y Chmiel (2016, p. 100-102); Di Giovanni (2018a). En este sector se inscribe el presente artículo, que presenta los resultados de un grupo focal con usuarios finales. Se realizó con vistas a un ámbito todavía más especializado que los tres nombrados anteriormente: dentro de las artes escénicas se acotaba el terreno al teatro cantado y, dentro del teatro cantado, al género de la zarzuela. Sin embargo, se seguirá aquí el camino contrario, es decir, no se expondrán los resultados obtenidos del experimento zarzuelístico (consultables en Hermosa-Ramírez y Edo, 2022), sino aquellos que recuperan una perspectiva más amplia, por cuanto una buena parte del debate fue orientada —en parte por los participantes, en parte por los propios moderadores— hacia valoraciones relativas a la AD para cine, televisión, teatro hablado o válidas para todos ellos.

El estudio cuyos resultados aquí se presentan se ha desarrollado en el seno del grupo de investigación TransMedia Catalonia, de la Universidad Autónoma de Barcelona, creado por Pilar Orero y liderado actualmente por Anna Matamala, y especializado en accesibilidad a los medios de comunicación. TransMedia Catalonia ha hecho contribuciones a áreas que van desde la lengua de signos o la subtitulación para personas con discapacidad auditiva hasta, más recientemente, la lectura fácil. Ha dedicado sus mayores esfuerzos, sin embargo, a la audiodescripción. Cada dos años organiza el

*Advanced Research Seminar on Audio Description* (ARSAD), cita que se ha convertido en todo un referente para los expertos en esta disciplina.

## METODOLOGÍA

El grupo focal estaba formado por 6 personas con distintos grados de discapacidad visual, todas ellas mayores de 60 años, 4 hombres y 2 mujeres, residentes en Valladolid o alrededores y afiliados a la Delegación Territorial de la Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE) en Castilla y León, cuyas actividades comparten habitualmente. Tuvo lugar en formato virtual, a través de la plataforma *Microsoft Teams*, en dos sesiones de una hora cada una, el 29 de septiembre y el 1 de octubre de 2021, previo consentimiento informado de los participantes y previa aprobación de la Comisión de Ética en la Experimentación Animal y Humana (CEEAH) de la Universidad Autónoma de Barcelona, a la que pertenecían (y pertenecen) los dos moderadores (y autores del presente trabajo). En la primera la discusión giró en torno a los distintos productos y actividades catalogables como consumo cultural, con una progresiva focalización en la asistencia a espectáculos teatrales. En la segunda se invitó a los componentes del grupo a escuchar y valorar una audiointroducción de *La tabernera del puerto* y varias audiodescripciones posibles del coro de mujeres que cierra el primer acto (“Aquí está la culpable”, acto I, escena 5), elaboradas por los moderadores.

A partir de la transcripción de la primera parte, se llevó a cabo un análisis temático —entendido como método para identificar, analizar e interpretar patrones de significado o temas en un conjunto de datos cualitativos (Clarke y Braun, 2017)— con el apoyo del programa informático [ATLAS.ti](#). Los principales temas identificados fueron los hábitos culturales de los seis informantes, su experiencia general con la accesibilidad, su uso de las tecnologías, sus preferencias en la AD fuera y dentro de las artes escénicas, y su experiencia previa con la accesibilidad participativa. Los seis interlocutores recibieron y validaron con posterioridad un documento con una relación de los resultados obtenidos.

Las dimensiones del grupo focal obedecían tanto a los estándares aconsejados (Morgan, 1998, p. 71-76) como a lo habitual en el sector (Chmiel y Mazur, 2016, p. 272-273; Di Giovanni, 2018a, p. 233). Es inherente, pues a

la propia metodología el alcance limitado de cada uno de los experimentos. Ahora bien, aunque las conclusiones no sean en sí extrapolables, se compararán con los resultados de otros estudios sobre AD realizados con la misma metodología, así como con valoraciones no sistematizadas, en este caso las que hemos recabado los propios moderadores como audiodescriptores de una docena de producciones del Gran Teatre del Liceu (Barcelona, temporadas 2017-2018 y 2018-2019) en conversaciones informales con afiliados a la Associació Discapacitat Visual Catalunya B1+B2+B3. Los denominadores comunes, como se verá, son más que llamativos.

#### RESULTADOS: POR LA SOCIABILIDAD

Los libros leídos en voz alta y las películas audiodescritas que les facilita el ClubONCE ocupan una parte importante del ocio cultural de Marrón, Amarillo, Rojo, Verde, Azul y Naranja (anonimizados a partir de aquí con estas denominaciones), pero lo cierto es que son los que reciben peor valoración en términos cualitativos. Oímos quejas relativas a la excesiva verbosidad en las ADs cinematográficas y a la lectura deficiente en los audiolibros. Motivos sinceros, sin duda, pero en cuyo trasfondo se adivinan otros más relacionados con el tipo de uso que prevé cada producto. Ni una sola crítica reciben las ADs teatrales, quizá —sí— porque en su caso han tenido mucha suerte con la única audiodescriptora teatral que conocen (la del Teatro Calderón de Valladolid), pero se percibe una mejor predisposición hacia el teatro por la circunstancia de que implica salir de casa con otras personas. Las preguntas acerca de los consumos culturales creaban ya inicialmente una dicotomía ‘fuera de casa’ *versus* ‘en casa’, ante la cual el ‘fuera de casa’ gana claramente la partida. La preferencia va, en definitiva, hacia la sociabilización. Los seis usuarios intentan no perderse ninguna de las actividades (evidentemente colectivas) que organiza la ONCE en la ciudad, y forman parte de un grupo de teatro *amateur*.

Ilustrativo también a este respecto el posicionamiento ante las nuevas tecnologías, muy favorable pese a la edad avanzada de los participantes.<sup>1</sup> Aunque confiesan que no es fácil, no les da pereza aprender a usarlas, pero no para pasar el tiempo con juegos interactivos en solitario. Mencionan siempre

<sup>1</sup> No así en otros grupos focales: Di Giovanni (2018b, p. 196-197).

el móvil; ni una sola vez el ordenador. El participante que más se extiende sobre este punto (Amarillo) se refiere a su iPhone como “el teléfono” que “me da mucha vida a mí” y gracias al cual “hago muchas cosas”. No solo hablar: por el móvil los participantes se envían unos a otros aplicaciones y contenidos. Da vida, pues, en el sentido de que propicia intercambios con amigos y compañeros, o permite hacer “cosas” que fomentan tales intercambios e interrelaciones. Así, en dos de las tres aplicaciones de móvil que se citan en el curso de la sesión, las “cosas” que se hacen se llevan a cabo fuera de casa: el Maps del iPhone da instrucciones para desplazarse, y el Seeing AI permite hacer y ‘ver’ fotografías describiendo lo que la cámara está enfocando o lo que muestran las imágenes que se reciben.

Este último programa es el que anima más el debate, y lo interesante es que, pese a tratarse de una aplicación con múltiples funciones (empezando por la conversión a voz de cualquier texto), la charla se centre solo en la de fotografiar. Amarillo saca fotos con Seeing AI en sus viajes de placer con el IMSERSO (por lo tanto, en grupo),<sup>2</sup> viajes sobre los que aprovecha para hacer una pequeña digresión, casi como le interesara más hablar de ellos que del software. A la estupefacción por el avance tecnológico se suma el hecho de que dicho avance propicia algo a priori inverosímil: que una persona ciega tome fotos. Los productos que posibilitan que la persona ciega parezca vidente —subvirtiéndolo así las expectativas capacitistas— suscitan, en efecto, particular interés. La finalidad no se aparta del marco global de la sociabilización: sorprender lúdicamente al interlocutor vidente con lo que pueden parecer poderes sobrenaturales.

Otra sorpresa lúdica que se evoca durante la conversación es facilitada no ya por la tecnología, sino justamente por la AD. Amarillo, en el Teatro Calderón, se divierte incordiando a su mujer vidente, en concreto anticipándole información que a él se le da por los auriculares y ella todavía no ha visto:

Yo me río, porque le digo a mi mujer: “Anda, te fastidias, que ahora sale vestida de rojo”, porque como nos los dicen antes de eso... “Ahora sale vestida de rojo, ahora sale vestida de azul”. Y claro, mi mujer se enfada: “¡No me lo digas, que ya lo voy a ver yo!”

<sup>2</sup> Instituto de Mayores y Servicios Sociales, organismo del gobierno español especialmente conocido por la organización de viajes para la tercera edad.

Se ha discutido largamente sobre la conveniencia o no de que el audiodescriptor anticipe o posticipe información. Una famosa ‘regla’ lo prohibía, en los primeros tiempos de la historia de la AD: “No se proporcione información antes de que el hecho ocurra” (*Don’t Present Information Before the Event Does*, Snyder, 1995, p. 17); a lo que se replicó que no siempre es deseable o posible describir o narrar lo que aparece u ocurre en una escena durante el transcurso de la misma (Independent Television Commission, 2000, p. 17; Vercauteren, 2007, p. 143, 148n; Rai, Greening y Petré, 2010, p. 6-7, 105-106, 110). Objeción perfectamente razonable; ahora bien, se efectuaba y se sigue efectuando en respuesta a una de las problemáticas básicas que debe afrontar el audiodescriptor: las restricciones de tiempo (*time constraints*) derivadas de la escasez de intervalos en silencio a los que puede recurrir si no quiere ‘pisar’ el diálogo (Perego, 2014, p. 25-27). La función que se da a la anticipación en la anécdota del marido incordiante es, en cambio, completamente distinta. El estudioso de AD busca cómo dar más información al usuario para que este ‘vea’. El marido explota la AD (y, por consiguiente, la falta de visión) para bromear con su acompañante. El primero se limita a suministrar la comprensión y percepción de lo que ocurre en el escenario; el segundo se sirve de lo que ocurre en el escenario para comunicar en la platea.

Pocas iniciativas pueden invocarse en que la AD haya ejercido una función sociabilizadora directa. Sin duda, lo son aquellas que implican —o exhortan a implicar— a los usuarios en la elaboración o revisión del guion, y muy especialmente aquellas que prevén que colaboren en dicha elaboración personas con y sin discapacidad visual (Di Giovanni, 2018c; Chottin y Thompson, 2021; Lopez, Kearney y Hofstädter, 2022). Cabe citar, asimismo, los espectáculos llevados a escena por compañías formadas ya de por sí por personas con ceguera o baja visión, entre los que se cuenta incluso algún experimento en donde la AD es el propio guion de la obra (Extant, 2006, citado por Udo y Fels, 2010b, p. 64), sin olvidar tampoco las visitas táctiles (*touch tours en inglés*), más habituales en el sector museístico pero en ocasiones también disponibles en el teatral, de las que gozan los usuarios con discapacidad visual y sus acompañantes y que pueden incluir una conversación con los actores o realizadores de la pieza (Udo y Fels, 2010a).

Y pocas son las iniciativas porque, en líneas generales, poco se han preocupado de la sociabilización los especialistas. Pocas voces se han oído lamentan-

do las insuficiencias de que adolecen los distintos mecanismos de traducción intersemiótica en su cometido de garantizar una auténtica “inclusión social” en virtud de la cual espectadores con distinta capacidad visual o auditiva vivan una experiencia compartida (Eardley-Weaver, 2014, p. 257). Por lo general, se ha reconocido a la AD la función social de procurar “puntos de convergencia entre el mundo de los videntes y el de los invidentes” (Remael, 2012, p. 257-258), y —desde luego— se tiene bien presente que el interés por asistir a un espectáculo contempla, entre otras posibles motivaciones, la oportunidad de establecer una interacción social (Fryer y Cavallo, 2022, p. 128), pero han sido todas ellas ideas y sugerencias sin desarrollo ulterior.

En los ríos de tinta que se han escrito sobre AD, y dejando de lado los ya citados beneficios derivados de la colaboración de los usuarios en el proceso creativo (Di Giovanni y Raffi, 2022), no se suele indagar sobre la interacción fuera de escena. Lo que se busca es poner al individuo con ceguera o baja visión en condiciones cercanas a aquellas en que se halla el vidente para que así aquel pueda disfrutar del producto cultural tal como este disfruta de él. De ahí se infiere que el espectador con discapacidad visual podrá disfrutar *con* el espectador vidente, o *con* quienes comparten su discapacidad, pero la inferencia a menudo es implícita, y muy raramente se trabaja en torno a ese *con*. Que el usuario ciego no se sienta aislado o que comparta la experiencia con el resto del público sigue queriendo decir, solamente, que la mejor AD es la que “te hace reír o llorar, o te causa cualquier otra reacción, al mismo tiempo que se la causa al resto de la audiencia” (testimonio de Milton Lopes, director artístico, en Cavallo y Fryer, 2018, p. 26).<sup>3</sup>

Nos hallamos, a fin de cuentas, ante una limitación no exclusiva del mundo de la AD, sino que sigue debilitando las propias bases sobre las que se asienta la accesibilidad en su conjunto, siempre muy focalizada en la igualdad de oportunidades, así como en “la consecución de independencia, estrechamente entendida como autosuficiencia” (Fisher, 2007, p. 285).<sup>4</sup> Ni siquiera los modelos social e interaccional han superado realmente este estadio, y lo cierto es que los avances que han tenido lugar a lo largo de las décadas han servido para mejorar el nivel y las condiciones de vida de las

<sup>3</sup> Original: *The best AD is an AD that makes you laugh or cry at the same time that the other audience members do, or have any other reaction at the same time.*

<sup>4</sup> Original: *the attainment of independence, narrowly interpreted as self-sufficiency.*

personas con discapacidad, pero no tanto su “vida social” (Liu *et al.*, 2018, p. 1). En la práctica, sigue produciéndose un “efecto de gueto”, entre otras cosas porque “la manera en que son concebidas y desplegadas las soluciones accesibles dentro del modelo social de discapacidad está en buena parte presidida por la ideología capacitista que dicho modelo, cuando surgió, se proponía superar” (Greco, 2022, p. 15).<sup>5</sup>

Frente a la inhibición de los especialistas, los usuarios —en cambio— sacan a relucir la “vida social” apenas se les da ocasión para hacerlo: “los comentarios de los BPSP revelan la importancia de compartir la experiencia operística con otros miembros de la audiencia, incluidos los acompañantes videntes, y corroboran la ayuda que prestan las ADs y las ToTos en este sentido” (Eardley-Weaver, 2014, p. 226).<sup>6</sup> Y lo hacen incluso con consideraciones muy próximas a las de Amarillo, como esta relativa a una conversación posterior al espectáculo:

Mi esposa y sus amigos no habían entendido nada, de modo que tuve que ser yo, orgulloso receptor de la sabiduría de los audiodescriptores [...], quien se lo explicara. [...] Cuento la anécdota tan solo para mostrar cómo la audiodescripción te ayuda a formar parte de la audiencia y a no quedarte fuera. (Maley, 2018)<sup>7</sup>

Maley y Amarillo, gracias a la AD, no solo pueden comentar con sus acompañantes lo que ocurre o ha ocurrido en escena, sino que en un determinado momento se colocan en una posición de ventaja con respecto a ellos, de tal modo que es la persona con baja o nula visión la que da información a los videntes. Sin duda lleva razón quien tilda de insuficientes

<sup>5</sup> Original: *the ways in which accessibility solutions are conceived and deployed within the social model of disability have been somehow dominated by the very ableist culture the model was born to overcome.*

<sup>6</sup> Original: *BPSPs’ comments reveal the importance of sharing the opera experience with other audience members, including sighted companions, and acknowledge the helpfulness of AD and ToTos in facilitating this.* Las siglas BPSP están por *Blind and Partially-Sighted Patron* (persona ciega o con baja visión). El acrónimo ToTo está por *Touch Tour* (visita táctil).

<sup>7</sup> Original: *My wife and her friends had not grasped the point. [sic] while I, the proud recipient of the wisdom of the describers [...] had to explain it to them. [...] I tell the tale only to show how audio description helps you to be part of the audience and not left out.*

los instrumentos disponibles, pero no es menos cierto que encierran un potencial aún no explotado para suscitar dinámicas de sociabilidad nuevas, dinámicas que sacan partido no de lo que nos debería hacer iguales, sino de lo que nos hace diferentes.

Se ha trabajado mucho para poner en valor las ‘habilidades especiales’ que conlleva la diferencia. Aquí lo que emerge es otra variable: los beneficios colaterales que pueden derivarse de los instrumentos destinados a contrarrestar la diferencia cuando, en vez de servir para esto, provocan lo contrario, es decir, cuando paradójicamente generan no igualdad, sino diferencia. Concretamente en este caso, lo que emerge son los beneficios que, a fines lúdicos y de sociabilización, puede proporcionar la AD mediante las diferencias que involuntariamente establece con respecto a lo que ven los espectadores videntes: un grano de arena en la órbita de lo que se ha dado en llamar, para eludir la vieja concepción de la ceguera como “problema, déficit o carencia”, el *blindness gain*, esto es, la ganancia aportada por la ceguera (Chottin y Thompson, 2021, p. 33).

#### RESULTADOS: CONTRA LA PROLIJIDAD Y LA MEDIATEZ

Incluso en mayor medida que la sociabilización, el eje del debate dentro del grupo focal viene dado, desde el primer hasta el último momento, por la oposición al exceso de prolijidad. Es una prevención previa al experimento zarzuelístico y relativa básicamente a la AD que consumen más habitualmente los participantes, la cinematográfica: a menudo es como si asistieran a dos películas simultáneamente, la película “de verdad” y la del audiodescriptor, que interviene en exceso, solapándose “con lo que es la obra en sí” (Azul).

La prolijidad vertebraba también el experimento propiamente dicho, es decir, las opiniones sobre las muestras de AI y AD que se someten a la atención del grupo. La audiointroducción que se invita a los informantes a oír se estructura en tres cuerpos de aproximadamente cuatro minutos cada uno: a) contextualización histórico-musicológica (informaciones sobre el compositor, sobre la trascendencia y particularidades de la obra dentro de su género, sobre el director y los cantantes de la producción a la que se asistirá); b) sinopsis de la trama, y c) descripción de la escenografía

y el vestuario. Aunque la duración total es de 11' 38", a los seis oyentes se les hace larga y pesada: demasiado texto, lo que lleva en ocasiones a dejar de prestar atención. O, dicho con más claridad: "No es lo que buscamos nosotros" (Azul). Mantendrían básicamente el tercer cuerpo, mientras que reducirían casi hasta eliminarla la sinopsis (basta con contar "un poquito de qué va a tratar" la obra, comenta Amarillo)<sup>8</sup> y también bastante el primero, el de la contextualización histórico-musicológica (cuatro datos sin profundizar más). Admiten, eso sí, que audiointroducciones como la que acaban de escuchar se publiquen en el sitio web del teatro para quien quiera documentarse antes de acudir al espectáculo, o para ayudar a decidir si se va o no a esa obra.<sup>9</sup>

Las opiniones acerca de las cuatro muestras de AD corroboran, para terminar, lo dicho a propósito de la audiointroducción. Aunque sin llegar a la unanimidad, de entre las cuatro los participantes prefieren las más escuetas a las más prolijas, e incluso cuando hablan de pulir las de extensión intermedia se refieren a sintetizar más. Si ya en la audiointroducción pedían limitar mucho la información de índole histórico-musicológica, aquí es proscrita del todo: que estemos asistiendo a una exhibición de soprano de coloratura o que esa romanza se haya hecho famosa en la voz de Alfredo Kraus no es algo que tenga que formar parte de la AD; es información previa que formará parte del material facilitado en la web del teatro o que el aficionado debe buscar por su cuenta. El grupo tampoco cree que durante la AD haya que recordar (y, por tanto, reiterar) elementos de la escenografía o el vestuario suministrados en la audiointroducción: con que se haya dicho una vez es suficiente. Solo habrá que volver sobre ello cuando se produzcan cambios o novedades, sin entrar nunca demasiado en detalles, y sin que se descarte recurrir a los entreactos para hacer una nueva pequeña audiointroducción. Algo, en definitiva, de este estilo, si no aún más sobrio:

<sup>8</sup> Opiniones contra una sinopsis operística juzgada demasiado complicada para una correcta comprensión se recogían ya en un trabajo de recepción llevado a cabo por Sarah Eardley-Weaver (2014, p. 200).

<sup>9</sup> Ya otros grupos de usuarios interrogados con anterioridad sobre la publicación *online* de material de este tipo habían aplaudido la idea, subrayando que podía ser útil también para la audiencia vidente (Di Giovanni, 2018b, p. 197). En realidad, no se trataría más que de ampliar la información que habitualmente ya se da en dichos sitios web para promocionar el espectáculo.

Marola se queda sola en el puerto. Una airada horda de unas quince mujeres, lideradas por Antigua, se avalancha sobre la tabernera. Llevan delantales, faldas y blusas en tonos apagados, grises y azules; el pelo cubierto con pañuelos.

A diferencia de la sociabilización, mayoritariamente ignorada, la oposición a guiones demasiados invasivos sí ha sido un tema común en la literatura sobre AD, habiéndose esgrimido con argumentos muy similares a los que expuso el grupo focal. Sin ir más lejos, “menos es más” (*Less is more*) es uno de las lemas más repetidos por los expertos desde los tiempos en que lo hiciera suyo Joel Snyder, y con estas u otras palabras no se ha dejado de insistir en que audiodescribir sin parar no permite captar la atmósfera de las escenas, en que deben dejarse oír las voces de los actores y sus silencios, en que no hay que llenar por fuerza todas las pausas, o en que hay que dar respiros a quien escucha (Snyder, 1995, p. 14; Audio Description Coalition, 2009, p. 2; Snyder, 2010, p. 13-14; Rai, Greening y Petré, 2010, p. 111-112; Perego, 2014, p. 26). Los usuarios, a su vez, también ha sido habitual que se hayan quejado de exceso de detallismo en determinados estilos de AD (Sanz-Moreno, 2017, p. 369) o de explicitaciones innecesarias cuando el diálogo ya contiene un dato determinado (Cavallo y Fryer, 2018, p. 22).

Hasta aquí, pues, nada nuevo. Lo que sorprende del grupo focal vallisoletano es —por un lado— la radicalidad y vehemencia con que definió este problema como el más acuciante en la praxis del género y —por otro— su posicionamiento en sintonía con la línea más dura de entre las que exhiben los distintos expertos, o incluso más allá de esta. Que la AD no ‘pise’ los diálogos era, al fin y al cabo, una de esas reglas de partida (Whitehead, 2005, p. 960, 962) que la realidad había obligado y sigue obligando a matizar: cada vez es más frecuente, hoy, que los especialistas hagan concesiones al solapamiento, conscientes de que —de otro modo— resultará imposible transmitir el mínimo de información necesaria (Vercauteren, 2007, p. 143; Audio Description Coalition, 2009, p. 3; Rai, Greening y Petré, 2010, p. 35-36, 64, 83, 110-111; Snyder, 2010, p. 24-25). Los integrantes del grupo focal aducen, en cambio, cuando uno de los moderadores se atreve a poner en duda que una AD intercalada exclusivamente en los silencios sea factible,

la impecable técnica que despliega en este punto la audiodescriptora del Teatro Calderón,<sup>10</sup> a la que se adhieren sin fisuras:

**Moderador:** Pero son muy pocos los silencios, ¿no? Es decir, por lo que me decís, Lila habla poco, ¿no?

**Verde:** Sí, sí que habla porque siempre hay más de un silencio. Quizá nosotros lo notamos o lo escuchamos más al no verlo. El silencio lo escuchamos más, a lo mejor. Siempre que hay un silencio Lila te describe en ese momento lo que están haciendo: si coge una piedra, si sale por la puerta o se gira.

[...]

**Moderador:** No todo el mundo trabaja así. Hay quien en teatro tiende a pisar más las voces de los actores, incluso. Para dar más información. Y veo que vosotros apreciáis mucho el trabajo de Lila precisamente porque deja siempre limpias las voces de los actores.

**Azul:** Sí, insisto que es porque, claro, ella como procede del mundo teatral...

**Verde:** Ella es actriz.

**Azul:** ... pues sabe cuándo tiene que intervenir. Y eso es muy importante, el saber cuándo realmente tienes que desempeñar ese cometido.

Pocas posiciones tan rígidas se leen en los trabajos de recepción. Entre los pocos ejemplos que hemos podido localizar, uno de los usuarios entrevistados por Elena di Giovanni tras una sesión operística sí opinó que la audiodescripción no debería superponerse a ni una sola nota de la partitura (Di Giovanni, 2018b, p. 204).

A propósito de las audiointroducciones, los académicos suelen fijar la duración idónea en 10-15 minutos. Los seis afiliados a la ONCE de Castilla-León, decididamente, agradecerían un producto más corto. Y sugieren cómo recortarlo, demostrando un sentido del tiempo más sensato que los especialistas, algunos de los cuales ofrecen un listado de contenidos más que difícil de cubrir en ese escaso cuarto de hora que asignan a la tarea (Rai,

<sup>10</sup> En la cita que sigue la anonimizamos como Lila.

Greening y Petré, 2010, p. 81; Di Giovanni, 2018b, p. 198). Casi todos estos listados recogen, en cualquier caso, normalmente junto a algún otro elemento adicional, los tres subapartados que se emplearon en este experimento, sin que sus autores muestren propensión alguna a simplificaciones como las que el grupo focal sí requiere para los dos primeros (York, 2007, p. 220-224; Snyder, 2010, p. 28-29; Fryer y Romero-Fresco, 2014).<sup>11</sup>

Si pasamos a cotejar las opiniones expresadas sobre las cuatro muestras de AD propiamente dicha con la literatura académica, no es raro encontrar entre los *addetti ai lavori* quien aconseje retomar escenografía, atrezzo, vestuario o luces sobre todo o únicamente cuando se producen variaciones respecto a lo descrito inicialmente (York, 2007, p. 222; Cabeza y Matamala, 2008, p. 101-102; Di Giovanni, 2018b, p. 199), y casi ninguno plantea la inserción de contenido erudito y musicológico. También en esto al igual que el grupo focal, muchos autores dan la preeminencia a la trama: hay que centrarse en los acontecimientos que llevan adelante la historia, afirmó ya en su día el pionero Cody Pfanstiehl (en Snyder, 1995, p. 21, pero véanse también Snyder, 2010, p. 12, y Rai, Greening y Petré, 2010, p. 37), en lo que son secundados por los usuarios (Adlab Pro, 2017, p. 27, 30-31), ligeramente más favorables a modalidades de AD narrativas que descriptivas (Chmiel y Mazur, 2016, p. 274-278).

Pero lo cierto es que también aquí las consonancias con la bibliografía colocan al grupo de la ONCE castellanoleonesa en el lado de las posiciones más conservadoras. Sus componentes se muestran más adversos de lo que es habitual a todo lo que no sea acción y a todo relato que no esté en sincronía con el desarrollo de la trama. Ya se lleve a efecto en la AI o dentro de la AD, esa anticipación que los académicos dan por buena ante las restricciones de tiempo y que era apreciada positivamente por el propio grupo en la broma de Amarillo a su esposa despierta recelos, en otros momentos del debate, ante el peligro de que lleve a desvelar giros del argumento antes de tiempo.

<sup>11</sup> Aunque no se han recabado muchos datos sobre el punto de vista de los receptores en relación a este complemento previo a la AD, cabe señalar, en sintonía con el grupo focal, que por lo menos en una ocasión en el Liceu barcelonés una opinión negativa sobre la extensión de la audiointroducción llevó a reducirla en temporadas posteriores: “los usuarios manifestaron que se aportaba demasiada información y que era imposible procesarla” (Cabeza y Matamala, 2008, p. 100).

Los seis participantes incluso terminan por proponer una AD antiinterpretativa del tipo de la que prescribían las directrices más tempranas (las del WYSIWYS)<sup>12</sup> y que toda la literatura posterior se ha inclinado por corregir o superar. Aquellas reglas prohibían decir que el personaje ‘está enfadado’, por ejemplo; había que describir la gestualidad o la expresión facial mediante la cual se expresaba ese enfado:

He aquí la primera regla de la audiodescripción: lo que hay que audiodescribir es *lo que se ve*. Lo que *vemos* son apariencias físicas y acciones; *no vemos* motivaciones o intenciones. No describan nunca lo que *creen* ver. Vemos cómo “María aprieta los puños”. No vemos que “María está enfadada” o, peor aún, que “María está enfadada con Juan”. [...] Permitan que sus oyentes se formen su propia opinión y saquen sus propias conclusiones. No opinen, interpreten, expliquen, analicen o les “ayuden” de ese o de ningún otro modo. (Audio Description Coalition, 2009, p. 1-2)<sup>13</sup>

Dudamos mucho que a los integrantes del grupo focal les moleste que se diga que un personaje ‘está enfadado’, y sin duda no cambiarían esta solución por una o dos líneas de kinésica, pero precisamente su preocupación

<sup>12</sup> *What You See Is What You Say*: lo que ves es lo que dices, o —dicho de otro modo— debes decir lo que ves.

<sup>13</sup> Original: *This is the first rule of description: what you see is what you describe. One sees physical appearances and actions; one does not see motivations or intentions. Never describe what you think you see. We see ‘Mary clenches her fists.’ We do not see ‘Mary is angry’—or worse, ‘Mary is angry with John.’ [...] Allow listeners to form their own opinions and draw their own conclusions. Don’t editorialize, interpret, explain, analyze or ‘help’ listeners in any other way.* Véase la formulación del mismo principio en Snyder, 1995, p. 17; Snyder, 2010, p. 17-18, y en múltiples páginas de Rai, Greening y Petré, 2010. Motivos que, en cambio, se suelen alegar a favor de flexibilizar esta hiperobjetividad son las ya citadas restricciones de tiempo, por el simple hecho de que decir ‘está enfadado’ es más rápido que describir la expresión facial o corporal del actor, así como la dificultad que a menudo supone para el oyente deducir de dicha descripción el estado de ánimo correcto (Independent Television Commission, 2000, p. 15-16; Matamala y Orero, 2007, p. 207-208). Resúmenes del desarrollo de la controversia entre AD objetiva y AD interpretativa, o AD convencional y no convencional, se leen en McGonigle (2013, p. 27-40); Eardley-Weaver (2014, p. 44-45, 210); Perego (2014, p. 27-28); Perego (2019, p. 121-122). Los usuarios, según los datos sobre recepción reportados en estos mismos trabajos, parecen apoyar mayoritariamente la modalidad interpretativa.

por la brevedad y el suspense les empuja, en última instancia, a pedir que el audiodescritor se limite a la kinésica, aunque a una kinésica muy básica, fundamentalmente de plano abierto: quién entra, quién sale, “si coge una piedra [...] o se gira” (Verde), “se sienta, se levanta” (Amarillo). Aunque admiten que se les reserve el espacio pertinente en la AI, hacen poco hincapié en la escenografía, el atrezzo y el vestuario, menos del que se suele hacer en la literatura sobre el tema y menos del que suelen hacer otros usuarios (Di Giovanni, 2018b, p. 196, 203): “Lo que tienes que conocer es aquello que a través de la audición no conoces”, afirma Azul, y “aquello que a través de la audición no conoces” consiste no tanto en lo que ‘hay’ en el escenario como en lo que está ocurriendo en él; consiste en lo que puede ser objeto no tanto de descripción como de narración.

Es esta probablemente la consecuencia de unos hábitos prevalentemente cinematográficos y que en el teatro gravitan en torno a obras de texto y a producciones con poca espectacularidad, asociadas a un tipo de disfrute más emotivo y dinámico que contemplativo o admirativo. A tales motivaciones se suma, de todos modos, otra que se alinea con la doctrina del WY-SIWYS: subyace a muchas de las opiniones defendidas por el grupo focal una aversión a todo lo que no es concreto e inmediato en términos tanto espaciales como temporales, aversión que enlaza con la predilección antes señalada por el teatro, donde se oyen en directo y a poca distancia las voces de los actores-personajes, y que en el contenido de la AD relega a un plano muy secundario cualquier dato o discurso de índole abstracta. De ahí que todavía menos interés que por la escenografía o el vestuario se demuestre, a lo largo de la charla, por informaciones o comentarios de corte estético, artístico, histórico o musicológico.

Tales prevenciones contra lo mediato se adivinan no solo detrás de los ataques a la verbosidad de los audiodescriptores cinematográficos a los que están acostumbrados los participantes, sino también detrás de otros tres errores que les imputan: a) en ocasiones el lenguaje del audiodescritor y el de los diálogos presentan registros muy diferentes, demasiado elevado el primero respecto al segundo; b) se producen (o producían, porque este aspecto ha mejorado últimamente) desajustes de tiempo, de modo que pasan varios segundos entre una acción (por ejemplo, un puñetazo) y la frase que informa de esa acción, y c) se producen desajustes de sonido, de tal modo

que la voz del audiodescriptor tiene un volumen demasiado alto o demasiado bajo, o al solaparse con los diálogos no deja que estos se entiendan, o estos no dejan que se le entienda a él.

Cada una de las quejas está fundamentada y requiere sin duda la búsqueda de una solución específica. Es innegable, a propósito de la tercera, que a menudo los realizadores técnicos desatienden estos aspectos (Orero, 2007, p. 145n; Remael, 2012, p. 260; Eardley-Weaver, 2014, p. 205-206; ADLAB PRO, 2017, p. 29; Cavallo y Fryer, 2018, p. 18-20), y que ni ellos ni los audiodescriptores son lo suficientemente conscientes de lo molesta que puede resultar, por ejemplo, una relación de volúmenes mal calibrada entre la AD y el escenario. Ahora bien, lo que entre líneas están denunciando los miembros del grupo focal cuando sacan a colación los desajustes de registro, tiempo y sonido es, en realidad, la propia presencia de la AD. Lo que querrían es poder prescindir de ella, y —en efecto— es frecuente que no la escuchen:

[S]i escucho la descripción me pierdo... No me concentro. (Rojo)

A mí las películas me gusta más verlas sin audiodescripción por eso, porque las voces luego parece que no las escuchas bien y te enteras menos. Yo me entero menos que viendo la película sola. (Verde)

Sí, sí. Cuando no hay audiodescripción también [voy a teatro]. No es un impedimento el no tener ese apoyo para dejar de ir. (Azul)

Decir que los informantes querrían prescindir de la AD puede parecer incluso una trivialidad, pero la AD es la mediación por excelencia, y poner el acento en esta paradoja de fondo ayuda a entender cómo todo aquello que se critica de ella es todo aquello que pone más de relieve tal función mediadora intrínseca y necesaria pero no deseada. Es evidente que los componentes del grupo focal, aunque a veces o incluso a menudo renuncien a él, reconocen la necesidad u oportunidad de ese “apoyo”, pero no lo es menos que, cuando este se ofrece, está ahí como una segunda película paralela e incómoda, inevitablemente desajustada respecto a la película principal y entorpecedora para la concentración del oyente, y es esto lo que se pretende comunicar o

recordar a los moderadores y, por ende, a los audiodescriptores. Que se note lo menos posible es —en suma— el objetivo primordial, y, si bien puede haber factores que se hayan escapado a su análisis, los que el grupo focal ha dilucidado ciertamente contribuirían, caso de aplicarse, a conseguirlo: sincronizar bien el guion con lo que ocurre en pantalla o en el escenario, no conceder un volumen demasiado alto al audiodescriptor, no apartar nunca el registro de una naturalidad a las antípodas de la pedantería y, por encima de todos, acortar al máximo el número y la extensión de las intervenciones.

La palabra “apoyo”, empleada varias veces en el curso de la conversación, subraya el papel subsidiario que otorga el grupo vallisoletano a la AD. Quizá no todo el mundo esté de acuerdo, pero para muchos usuarios sigue siendo este el papel que le corresponde, mientras que muchos audiodescriptores han arrebatado y siguen arrebatando protagonismo a la obra que audiodescriben. Fryer y Freeman definieron precisamente en términos de “ilusión perceptiva de no-mediación” (concepto tomado de Lombard y Ditton, 1997) el testimonio de un espectador ciego para quien, en línea con nuestro grupo focal, cuando la audiodescripción funciona mejor es “cuando [...] los audiodescriptores son invisibles, cuando dejo de ser consciente de la vital contribución que están haciendo a mi experiencia teatral” (Fryer y Freeman, 2012, p. 16).<sup>14</sup>

Para concluir, vale la pena señalar cómo la crítica referente a los desajustes de registro, ya apuntada en estudios previos de recepción (Eardley-Weaver, 2014, p. 210-211), es la única que pone en sintonía las opiniones emitidas por el grupo con posiciones vanguardistas dentro de la comunidad científica. Las directrices tradicionales iban, en efecto, en la dirección contraria, dentro de una concepción del audiodescriptor como narrador omnisciente que hablaba (y a menudo sigue hablando) desde fuera de la obra y no baja, por consiguiente, al nivel del discurso directo de los personajes:

Adopten una dicción neutra. No utilicen demasiado *slang* o jerga. El texto de la audiodescripción no debe emplear un lenguaje que llame la atención sobre sí mismo. No importa que el diálogo se sirva de un lenguaje marcado: el guion de la AD no debe servirse de ese mismo

<sup>14</sup> Original: *audio description works best when [...] the describers are invisible, when I'm not consciously aware of the vital contribution they're making to my theatrical experience.*

lenguaje marcado. Por ejemplo, no utilicen un registro bajo aunque sea ese el registro que se utiliza en el diálogo. (“Audio description guidelines for Greek – A working document”, en Rai, Greening y Petré, 2010, p. 106-107)<sup>15</sup>

Tal directriz y tal modelo de AD son implícitamente rechazados por los seis usuarios aquí tomados en consideración, cuyo afán por reclamar que la AD se note lo menos posible pasa también por reducir la distancia entre el tono del audiodescriptor y el de los personajes. Otros comentarios que se efectúan durante la charla así lo corroboran. Las voces sintéticas son poco menos que vilipendiadas, por preferirse a ellas la inmediatez de la voz humana, pero también por su incapacidad de adaptarse al registro, sobre todo cuando es irónico o sarcástico, defecto que es igualmente achacado a algunos lectores humanos de audiolibros: o “te quedas dormido escuchándolos” (Rojo) o un libro divertido te lo convierten en “el catecismo” (Azul). En la misma línea, el tono neutro, objetivo y ‘aburrido’ ha sido visto cada vez más por los especialistas, en tiempos recientes, como una traba para la comprensión o fruición de la obra, habiéndose elaborado y ensayado contrapropuestas que, según los estudios de recepción que las han acompañado, han sido acogidas favorablemente por los destinatarios (Fryer y Freeman, 2012, p. 18; Walczak, 2017, p. 388, 390; Cavallo y Fryer, 2018, p. 23).

Es oportuno advertir, sin embargo, que dichas contrapropuestas (véase una reseña de conjunto en Lopez, Kearney y Hofstädter, 2022, p. 118-119) divergen mucho entre sí, desde las que se limitan a alargar la AD convencional con contenido más connotado (McGonigle, 2013, p. 199-213, 261-264) hasta las que propugnan la figura del audiodescriptor-personaje, cuyo prototipo más conocido fue el que en un Hamlet asumía el papel de Horacio y hablaba en primera persona, en pentámetros yámbicos e imitando el inglés de Shakespeare (Udo y Fels, 2009). Los seis miembros del grupo focal probablemente no suscribirían soluciones tan atrevidas como esta última, según se deduce de su admiración por la audiodescriptora del Teatro

---

<sup>15</sup> Original: *Use neutral speech. Do not use too much slang or jargon. The audio description text should not use language that attracts attention to itself. It does not matter if the dialogue uses marked language — the AD script should not use the same marked language. E.g. do not use low register if that’s the register used in the dialogue.*

Calderón, que —lo dejan bien claro— no sobreactúa. Más que una AD propiamente creativa (Udo y Fels, 2010b; Walczak, 2017), cabría proponer para ellos, a fin de eludir ese estilo soñoliento y remilgado que denuncian, un grado mayor de expresividad, que podría consistir en modular la entonación y la velocidad cuando se narran acciones o se califican actitudes que se prestan a una dicción más colorida (como la agresiva entrada del coro de mujeres en el número de zarzuela escogido para el experimento),<sup>16</sup> así como —en géneros como la ópera o la zarzuela donde resulta poco inteligible el texto cantado— en insertar discurso indirecto libre (“Es culpa de ellas, que van desaliñadas y son unas antipáticas”) o discurso directo (“¡Aquí está la culpable!”), aunque en dosis prudentes habida cuenta de los principios superiores que prescriben brevedad y no superposición de AD a los diálogos.

## CONCLUSIONES

Con el presente trabajo no se ha pretendido ni negar la función primera (mediadora) de la AD, ni menospreciar los progresos acumulados en su mejora, pero una y otros sí se han visto relativizados a la luz de los resultados obtenidos en el grupo focal objeto de estudio. A lo largo del debate no se discute que la finalidad principal de la AD sea la de servir de instrumento para facilitar el acceso visual a la obra, pero se detecta en el consumo de servicios accesibles en general un entusiasmo especial por otra función o potencialidad de estos: la sociabilizadora, función o potencialidad de la que no está exenta la propia AD y que reclama una atención que hasta ahora no se le ha dado entre los expertos. En cambio, aunque no es atacada de forma abierta dada la indudable ayuda que presta, se constata que la mediación es percibida más bien como una interposición, lo que pone en tela de juicio la oportunidad de la AD en sí misma: para decirlo con palabras de un usuario distinto a los seis que integran el grupo, con la AD siempre se tiene la impresión de estar viviendo algo que es “de segunda mano” (*[w]ith AD you are experiencing something second-hand*, Eardley-Weaver, 2014, p. 209).

<sup>16</sup> A conclusiones similares llegó en su momento Sarah Eardley-Weaver: los audiodescriptores que entrevistó, pese a declararse favorables a un registro neutro, confesaron poner a veces en consonancia el estilo de la AD con la atmósfera de una escena determinada o con el estado de ánimo de un determinado personaje, o imprimir mayor carga emocional ante imágenes o momentos particularmente impactantes (Eardley-Weaver, 2014, p. 45, 49).

La dialéctica anti-mediación y pro-sociabilización también se cierne, por otro lado, sobre la tecnología. El rechazo a las voces sintéticas y la predilección por el teatro dejan traslucir una valoración muy positiva de la audición de la voz cercana y en directo, sin la intromisión y lejanía que aportan la cámara y el montaje cinematográficos. De hecho, la tecnología es apreciada por su utilidad para conseguir acercamientos lo más directos posible, ya sean físicos o emocionales.

En línea con la dialéctica mencionada, las opiniones de los participantes dibujan a un audiodescriptor que desempeña un papel muy subsidiario: debe hablar lo mínimo y dejar que su oyente disfrute directamente de la obra. Cuando habla, su discurso debe ser lo menos mediado posible por informaciones extradiegeticas (histórico-musicológicas) o incluso diegéticas (resúmenes y paráfrasis). No se le pide un discurso altamente elaborado, tendencialmente abstracto, sino muy concreto, centrado en lo que se ve en cada momento. De lo que se ve, y en aras de la concisión, deben privilegiarse —además— las acciones (entradas y salidas, movimientos y gestos más significativos) por encima de la escenografía o el vestuario. Debe contarse lo imprescindible para poder seguir los acontecimientos y, sobre todo, para poder entender la causa de acciones audibles cuando esta causa no sea audible y sí visible. Mejor lo concreto descrito (estático) que lo abstracto, y mejor lo concreto narrado (dinámico) que lo concreto descrito (estático): he aquí las consignas que se coligen de la charla, dentro de una apuesta global por la dinamicidad que —en el fondo— no se aparta de la inquietud por sociabilizar (interacción con los demás y actividades fuera de casa).

Queda excluido, o muy reducido, cualquier uso de la AD orientado a facilitar informaciones de las que no disponga el espectador vidente desinformado, a la vez que se ruega al audiodescriptor que confíe en las habilidades memorísticas, interpretativas y contextualizadoras del espectador con discapacidad visual. Aquella información a la que tiene acceso el público general mediante el programa de mano sería oportuno facilitarla mediante una audiointroducción larga disponible en el sitio web del teatro. La audiointroducción que se haga minutos antes del espectáculo debe, en cambio, proporcionar muy pocos datos y concentrarse en una escenografía y vestuario de los que no se volverá a hablar a menos que se produzcan cambios.

Si la pro-sociabilización pone sobre la mesa unas exigencias hasta la fecha casi ignoradas en la literatura sobre AD y —por consiguiente— abre un

terreno por explorar, la antimediación alinea las preferencias del grupo focal con los problemas y planteamientos más tradicionales dentro de aquella extensa literatura. Pese a su avanzada edad, quienes lo componen se muestran muy abiertos a las novedades tecnológicas, con lo cual se intuye que no verían con malos ojos avances en servicio personalizado, digitalización, semiautomatización y aplicaciones móviles como los que los expertos están desarrollando últimamente (Fernández-Torné, 2016; Orero *et al.*, 2019; Hermosa-Ramírez, 2020; Oncins y Orero, 2020), pero en el debate les importa en mayor medida dar un paso atrás para avisar de que siguen vigentes e irresueltos algunos problemas de base, dicho de otro modo, para recordar a audiodescriptores y expertos la subsidiariedad de la AD. Hasta tal punto es esta su prioridad que, con tal de que el audiodescriptor hable poco y renuncie a todo protagonismo, están dispuestos a abrazar posiciones muy restrictivas en materia de pautas y directrices a seguir.

Ahora bien, ¿hasta qué punto es representativa esta posición hiperpurista? Como han notado ya algunos estudiosos (Eardley-Weaver, 2014, p. 54; Cavallo y Fryer, 2018, p. 22), suscita algo de desconcierto la diversidad de resultados que arrojan los estudios de recepción llevados a cabo hasta la fecha sobre AD, e incluso más específicamente sobre AD operística. En 2005 un experimento de audiosubtitulación en el Liceu barcelonés fue aplaudido por los usuarios con baja visión asiduos a dicho teatro (Matamala y Orero, 2007, p. 210-212; Orero, 2007), mientras que en el experimento que nos ocupa la muestra de AD en que los audiodescriptores leían los diálogos a la vez que los actores los cantaban fue rechazada con sorna. Asimismo, en las antípodas de las opiniones expuestas por nuestro grupo focal, así como de otros estudios de los que se desprende que los consumidores de ópera o conciertos con baja o nula visión “prefieren escuchar la música sin intrusiones del audiodescriptor” (York, 2007, p. 218), no falta quien casi puede decirse que va al teatro o a la ópera a escuchar la AD:

Para mí el canto sí admite interrupciones si con eso se logra una mejor percepción de lo que se está viviendo. Si lo que yo quisiera fuera escuchar el canto sin interrupciones, eso podría hacerlo en el salón de mi casa tranquilamente. [...] No veo la música como algo sagrado, es decir, no voy a la ópera para escuchar la música y nada

más. Voy para vivir una experiencia compartida y para que me sorprendan. (Maley, 2018)<sup>17</sup>

Por encima de las coincidencias, prevalecen —pues— las idiosincrasias necesariamente distintas que caracterizan tanto a grupos como a individuos. Con todo, en la experiencia de los autores del presente artículo, que han trabajado como audiodescriptores en el Liceu barcelonés y allí han tenido ocasión de intercambiar impresiones con los usuarios del servicio, lo habitual no es el punto de vista de Tom Maley, ni el de los usuarios del propio Liceu presentes en el experimento de 2005, sino justamente posiciones más cercanas al grupo focal de Valladolid y al perfil de quien sí va a la ópera —ante todo— a escuchar la música y el canto. Desde esta óptica, se impone un esfuerzo no forzosamente por seguir al pie de la letra las sugerencias del grupo focal, pero sí para tenerlas en cuenta tanto en el día a día de la praxis audiodescriptora como al diseñar propuestas de innovación.

#### FUENTES CONSULTADAS

- ADLAB PRO (2017). *IO2 Report. Audio Description Professional: Profile Definition*. Trieste: Università di Trieste. Recuperado de <https://www.adlabpro.eu/wp-content/uploads/2018/04/IO2-REPORT-Final.pdf>
- AUDIO DESCRIPTION COALITION (2009). *Standards for Audio Description and Code of Professional Conduct for Describers*. Washington, DC: Audio Description Coalition. Recuperado de [https://sm4599.p3cdn1.secureserver.net/wp-content/uploads/2020/04/adc\\_standards\\_090615.pdf](https://sm4599.p3cdn1.secureserver.net/wp-content/uploads/2020/04/adc_standards_090615.pdf)
- BRAUN, S. y STARR, K. (2021). Mapping New Horizons in Audio Description Research. En S. Braun y K. Starr (Eds.). *Innovation in Audio Description Research*. pp. 1-12. Londres y Nueva York: Routledge. DOI: 10.4324/9781003052968

<sup>17</sup> Original: *I do not regard the singing as uninterrupted if it means making better sense of the experience. If I want to hear the singing without interruption I can do that at home in my own sitting room. [...] I do not regard the music as sacrosanct: that is, I don't come to an opera to hear the music alone. I come for a shared experience and I come to be surprised.*

- CABEZA, C. y MATAMALA, A. (2008). La audiodescripción de ópera: una nueva propuesta. En Á. Pérez-Ugena y R. Vizcaíno-Laorga (Eds.). *Ulises y la comunidad sorda. Hacia el desarrollo de tecnologías comunicativas para la igualdad de oportunidades*. pp. 95-106. Madrid: Observatorio de las Realidades Sociales y de la Comunicación.
- CAVALLO, A. y FRYER, L. (2018). *Integrated Access Inquiry 2017-2018*. Londres: Extant. Recuperado de <https://extant.org.uk/wp-content/uploads/2019/09/Extant-Integrated-Access-Report-2018-Full-Length.docx>
- CHMIEL, A. y MAZUR, I. (2016). Researching Preferences of Audio Description Users – Limitations and Solutions. En *Across Languages and Cultures*. Vol. 17. Núm. 2. pp. 271-288. DOI: 10.1556/084.2016.17.2.7
- CHOTTIN, M. y THOMPSON, H. (2021). “Blindness Gain” as World-making: Audio Description as a New “Partage du Sensible”. En *L'Esprit Créateur*. Vol. 61. Núm. 4. pp. 32-44. DOI: 10.1353/esp.2021.0045
- CLARKE, V. y BRAUN, V. (2017). Thematic Analysis. En *The Journal of Positive Psychology*. Vol. 12. Núm. 3. pp. 297-298. DOI: 10.1080/17439760.2016.1262613
- DI GIOVANNI, E. (2018a). Audio Description and Reception-Centred Research. En E. Di Giovanni e Y. Gambier (Eds.). *Reception Studies and Audiovisual Translation*. pp. 225-250. Ámsterdam y Filadelfia: John Benjamins. DOI: 10.1075/btl.141.12gio
- DI GIOVANNI, E. (2018b). Audio Description for Live Performances and Audience Participation. En *The Journal of Specialised Translation*. Núm. 29. pp. 189-211. Recuperado de [https://jostrans.soap2.ch/issue29/art\\_digiovanni.pdf](https://jostrans.soap2.ch/issue29/art_digiovanni.pdf)
- DI GIOVANNI, E. (2018c). Participatory Accessibility: Creating Audio Description with Blind and Non-Blind Children. En *Journal of Audiovisual Translation*. Vol. 1. Núm. 1. pp. 155-169. Recuperado de <https://www.jatjournal.org/index.php/jat/article/view/50/9>
- DI GIOVANNI, E. y RAFFI, F. (2022). Inclusive Theatres as Boosters of Well-Being: Concepts and Practices. En *Journal of Audiovisual Translation*. Vol. 5. Núm. 1. pp. 166-185. DOI: 10.47476/jat.v5i1.2022.223

- EARDLEY-WEAVER, S. (2014). *Lifting the Curtain on Opera Translation and Accessibility: Translating Opera for Audiences with Varying Sensory Ability*. Durham: Durham University.
- FERNÁNDEZ-TORNÉ, A. (2016). *Audio Description and Technologies. Study on the Semi-Automatisation of the Translation and Voicing of Audio Descriptions*. (Tesis doctoral). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- FISHER, P. (2007). Experiential Knowledge Challenges ‘Normality’ and Individualized Citizenship: Towards ‘Another Way of Being’. En *Disability & Society*. Vol. 22. Núm. 3. pp. 283-298. DOI: 10.1080/09687590701259591
- FRYER, L. y CAVALLO, A. (2022). *Integrated Access in Live Performance*. Londres y Nueva York: Routledge.
- FRYER, L. y FREEMAN, J. (2012). Presence in Those With and Without Sight: Audio Description and its Potential for Virtual Reality Applications. En *Journal of CyberTherapy & Rehabilitation*. Vol. 5. Núm. 1. pp. 15-23. Recuperado de <https://adp.acb.org/docs/cybertherapy%20article%20final%20draft%20March%201.pdf>
- FRYER, L. y ROMERO-FRESCO, P. (2014). Audiointroductions. En A. Maszerowska, A. Matamala y P. Orero (Eds.). *Audio Description. New Perspectives Illustrated*. pp. 11-28. Ámsterdam y Filadelfia: John Benjamins.
- GRECO, G. (2022). The Question of Accessibility. En C. Taylor y E. Perego (Eds.). *The Routledge Handbook of Audio Description*. pp. 13-26. Londres y Nueva York: Routledge.
- HERMOSA-RAMÍREZ, I. (2020). Delivery Approaches in Audio Description for the Scenic Arts. En *Parallèles*. Vol. 32. Núm. 2. pp. 17-31. Recuperado de [https://www.paralleles.unige.ch/files/9116/0311/9421/Paralleles-32-2\\_Hermosa-Ramirez.pdf](https://www.paralleles.unige.ch/files/9116/0311/9421/Paralleles-32-2_Hermosa-Ramirez.pdf)
- HERMOSA-RAMÍREZ, I. y EDO, M. (2022). Users’ Expectations of Zarzuela Audio Description: Results from a Focus Group. En *InTRAlinea*. Vol. 24. Número Extraordinario: E. Di Giovanni y F. Raffi (Eds.). *Inclusive Theatre: Translation, Accessibility and Beyond*. Recuperado de <https://www.intraline.org/specials/article/2597>

- INDEPENDENT TELEVISION COMMISSION. (2000). *ITC Guidance On Standards for Audio Description*. Londres: Independent Television Commission. Recuperado de [https://webarchive.nationalarchives.gov.uk/ukgwa/20060715230648/http://www.ofcom.org.uk/tv/ifi/guidance/tv\\_access\\_serv/audio\\_description\\_stnds/](https://webarchive.nationalarchives.gov.uk/ukgwa/20060715230648/http://www.ofcom.org.uk/tv/ifi/guidance/tv_access_serv/audio_description_stnds/)
- LIU, S., XIE, W., HAN, S., MOU, Z., ZHANG, X. y ZHANG, L. (2018). Social Interaction Patterns of the Disabled People in Asymmetric Social Dilemmas. En *Frontiers in Psychology*. Vol. 9. Núm. 1683. pp. 1-10. DOI: 10.3389/fpsyg.2018.01683
- LOMBARD, M. y DITTON, T. (1997). At the Heart of It All: The Concept of Presence. En *Journal of Computer-Mediated Communication*. Vol. 3. Núm. 2. DOI: 10.1111/j.1083-6101.1997.tb00072.x
- LOPEZ, M. KEARNEY, G. y HOFSTÄDTER, K. (2022). Seeing Films through Sound: Sound Design, Spatial Audio, and Accessibility for Visually Impaired Audiences. En *British Journal of Visual Impairment*. Vol. 40. Núm. 2. pp. 117-144. DOI: 10.1177/0264619620935935
- MALEY, T. (28-03-2018). Audio Description and Opera. En *VocalEyes* (página web). Londres: Vocal Eyes. Recuperado de <https://vocaley.es.co.uk/audio-description-and-opera/>
- MATAMALA, A. y ORERO, P. (2007). Accessible Opera in Catalan: Opera for All. En J. Díaz Cintas, P. Orero y A. Remael (Eds.). *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*. pp. 201-214. Ámsterdam y Nueva York: Rodopi.
- MAZUR, I. (2020). Audio Description: Concepts, Theories and Research Approaches. En Ł. Bogucki y M. Deckert (Eds.). *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*. pp. 227-247. Cham: Palgrave Macmillan. DOI: 10.1007/978-3-030-42105-2\_12
- MAZUR, I. y CHMIEL, A. (2016). Should Audio Description Reflect the Way Sighted Viewers Look at Films? Combining Eye-Tracking and Reception Study Data. En A. Matamala y P. Orero (Eds.). *Researching Audio Description. New Approaches*. pp. 97-121. Londres: Palgrave MacMillan. DOI: 10.1057/978-1-137-56917-2
- MCGONIGLE, F. (2013). *Audio Description and Semiotics: The Translation of Films for Visually-Impaired Audiences*. Guildford: University of Surrey.

- MORGAN, D. (1998). *Planning Focus Groups*. Thousand, Oaks (CA), Londres y Nueva Delhi: Sage.
- ONCINS, E. y ORERO, P. (2020). No Audience Left Behind, One App Fits All: An Integrated Approach to Accessibility Services. En *The Journal of Specialised Translation*. Núm. 34. pp. 192-211. Recuperado de [https://www.jostrans.soap2.ch/issue34/art\\_oncins.pdf](https://www.jostrans.soap2.ch/issue34/art_oncins.pdf)
- ORERO, P. (2007). Audiosubtitling: A Possible Solution for Opera Accessibility in Catalonia. En *TradTerm*. Núm. 13. pp. 135-149. DOI: 10.11606/issn.2317-9511.tradterm.2007.47470
- ORERO, P., BESTARD, J., EDO, M., ITURREGUI-GALLARDO, G., MATAMALA, A. y PERMUY HÉRCULES DE SOLÁS, I. (2019). Opera Accessibility in the 21st Century: New Services, New Possibilities. En *TRANS. Revista de Traductología*. Núm. 23. pp. 245-256. Recuperado de <https://revistas.uma.es/index.php/trans/article/view/4832>
- PEREGO, E. (2019). Audio Description. Evolving Recommendations for Usable, Effective and Enjoyable Practices. En L. Pérez-González (Ed.). *Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. pp. 114-129. Londres y Nueva York: Routledge.
- PEREGO, E. (2014). Da Dove Viene e Dove Va L'Audiodescrizione Filmica per i Ciechi e Gli Ipovedenti. En E. Perego (Ed.). *L'Audiodescrizione Filmica per i Ciechi e Gli Ipovedenti*. pp. 15-46. Trieste: EUT – Edizioni Università di Trieste.
- RAI, S., GREENING, J. y PETRÉ, L. (2010). *A Comparative Study of Audio Description Guidelines Prevalent in Different Countries*. Londres: Royal National Institute of Blind People (RNIB). Recuperado de <https://docplayer.net/28103187-A-comparative-study-of-audio-description-guidelines-prevalent-in-different-countries.html>
- REMAEL, A. (2012). For the Use of Sound. Film Sound Analysis for Audio-Description: Some Key Issues. En *MonTI*. Núm. 4. pp. 255-276. DOI: 10.6035/MonTI.2012.4.11
- SANZ-MORENO, R. (2017). *Audiodescripción de Referentes Culturales: Estudio Descriptivo-Comparativo y de Recepción*. Valencia: Universitat de València.

- SNYDER, J. (2010). *Audio Description Guidelines and Best Practices*. Alexandria (VA): American Council of the Blind's Audio Description Project. Recuperado de <https://adp.acb.org/ad.html>
- SNYDER, J. (1995). *The First Annual International Conference on Audio Description: "...the visual made oral..." (June 15-17, 1995)*. Washington, DC: John F. Kennedy Center for the Performing Arts; National Endowment for the Arts; Association for Theatre and Disability. Recuperado de <https://studylib.net/doc/9050970/the-john-f--audio-description-associates>
- UDO, J. y FELS, D. (2010a). Enhancing the Entertainment Experience of Blind and Low-Vision Theatregoers through Touch Tours. En *Disability & Society*. Vol. 25. Núm. 2. pp. 231-240. DOI: 10.1080/09687590903537497
- UDO, J. y FELS, D. (2010b). Re-Fashioning Fashion: An Exploratory Study of a Live Audio-Described Fashion Show. En *Universal Access in the Information Society*. Vol. 9. Núm. 1. pp. 63-75. DOI: [doi.org/10.1007/s10209-009-0156-1](https://doi.org/10.1007/s10209-009-0156-1)
- UDO, J. y FELS, D. (2009). Suit the Action to the Word, the Word to the Action: An Unconventional Approach to Describing Shakespeare's *Hamlet*. En *Journal of Visual Impairment & Blindness*. Vol. 103. Núm. 3. pp. 178-183. DOI: 10.1177/0145482X0910300307
- VERCAUTEREN, G. (2007). Towards a European Guideline for Audio Description. En J. Díaz Cintas, P. Orero y A. Remael (Eds.). *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*. pp. 139-149. Ámsterdam y Nueva York: Rodopi.
- WALCZAK, A. (2017). Creative Description: Audio Describing Artistic Films for Individuals With Visual Impairments. En *Journal of Visual Impairment & Blindness*. Vol. 111. Núm. 4. pp. 387-391. DOI: 10.1177/0145482X1711100410
- WHITEHEAD, J. (2005). What Is Audio Description. En *International Congress Series*. Núm. 1282. pp. 960-963. DOI: 10.1016/j.ics.2005.05.194

YORK, G. (2007). Verdi Made Visible: Audio Introduction for Opera and Ballet. En J. Díaz Cintas, P. Orero y A. Remael (Eds.). *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*. pp. 215-229. Ámsterdam y Nueva York: Rodopi.

Fecha de recepción: 20 de junio de 2023

Fecha de aceptación: 22 de enero de 2024

DOI: <https://doi.org/10.29092/uacm.v21i54.1076>