



Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International License.

This article is available in open access under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Cet article est disponible en libre accès sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International Licence.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma
Vol. 7, n.º 13, enero-junio, 2024, 321-345

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2024.v7n13.14

El guion audiodescrito de la película argentina *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009): de las imágenes a las palabras

The audio-described screenplay of the Argentinean film *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009): from images to words

Le scénario audio-décrit du film argentin *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009): des images aux mots

CLAUDIA CABEZÓN DOTY

Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

(Heidelberg, Alemania)

claudia.cabazon@iued.uni-heidelberg.de

<https://orcid.org/0009-0003-7751-0877>



RESUMEN

El presente artículo, enmarcado dentro del ámbito de las relaciones intermediales, los estudios de traducción audiovisual y los estudios transatlánticos, tiene como objetivo central proponer un nuevo tipo de reciprocidad y permeabilidad entre el cine y la literatura mediante el

análisis de la versión audiodescrita de la película argentina *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009) y desde el siguiente eje: la audiodescripción como ejemplo de traducción intersemiótica (de las imágenes a las palabras), subordinada (a los códigos icónicos) y accesible. En este contexto, se pretende destacar la recepción y percepción de un nuevo grupo de espectadores, a saber, aquellos invidentes y personas con deficiencias visuales, a través de la investigación de la versión audiodescrita intralingüística realizada en Argentina por el Grupo Ci Rosario audiodescripciones. Asimismo, en este breve estudio se compararán los estilos y los criterios de calidad de la audiodescripción en cine tanto en Europa (Alemania y España) como en Latinoamérica (Argentina).

Palabras clave: traducción audiovisual; traducción intersemiótica; audiodescripción; accesibilidad; Organización Nacional de Ciegos Españoles; subtítulo para sordos y personas con déficit auditivo.

Términos de indización: cine; traducción; ciego; acceso a la información (Fuente: Tesouro de la Unesco).

ABSTRACT

This article, framed within the field of intermedial relations, audiovisual translation studies and transatlantic studies, aims to propose a new type of reciprocity and permeability between cinema and literature by analysing the audio-described version of the Argentinean film *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009) from the following perspective: audio-description as an example of intersemiotic translation (from images to words), subordinate (to iconic codes) and accessible. In this context, the aim is to highlight the reception and perception of a new group of viewers, namely blind and visually impaired people, by investigating the intralinguistic audio-described version produced in Argentina by the Ci Rosario Audio Description Group. This brief study will also compare the styles and quality criteria of audio description in cinema both in Europe (Germany and Spain) and in Latin America (Argentina).

Key words: audiovisual translation; intersemiotic translation; audio description; accessibility; Spanish National Organisation of the Blind; subtitling for the deaf and hard of hearing.

Indexing terms: cinema; translation; blind; access to information (Source: Unesco Thesaurus).

RÉSUMÉ

Cet article, qui s'inscrit dans le domaine des relations intermédiaires, des études de traduction audiovisuelle et des études transatlantiques, vise à proposer un nouveau type de réciprocité et de perméabilité entre le cinéma et la littérature en analysant la version audio-décrite du film argentin *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009) dans la perspective suivante: l'audio-description en tant qu'exemple de traduction intersémiotique (des images aux mots), subordonnée (aux codes iconiques) et accessible. Dans ce contexte, l'objectif est de mettre en évidence la réception et la perception d'un nouveau groupe de spectateurs, à savoir les aveugles et les malvoyants, en étudiant la version audio-décrite intralinguistique produite en Argentine par le Ci Rosario Audio Description Group. Cette brève étude comparera également les styles et les critères de qualité de l'audiodescription au cinéma en Europe (Allemagne et Espagne) et en Amérique latine (Argentine).

Mots-clés: traduction audiovisuelle; traduction intersémiotique; audiodescription; accessibilité; Organisation Nationale Espagnole des Aveugles; sous-titrage pour sourds et malentendants.

Termes d'indexation: cinéma; traduction; aveugle; accès à l'information (Source: Thésaurus de l'Unesco).

Recibido: 16/10/2023

Revisado: 30/10/2023

Aceptado: 07/11/2023

Publicado en línea: 30/11/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

Conflicto de interés: La autora declara no tener conflicto de interés.

Revisores del artículo:

Enrique Foffani (Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, Argentina)
efoffani@fahce.unlp.edu.ar
<https://orcid.org/0000-0003-0051-3191>

Javier de Taboada (Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, Lima, Perú)
pchujtab@upc.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-8026-3817>

1. NOTAS PRELIMINARES

El presente artículo, circunscrito dentro de la investigación de las relaciones intermediales y de la historia hispanoamericana de los medios escrita desde un enfoque intermedial e interdisciplinario, tiene como objetivo central proponer un nuevo tipo de reciprocidad y permeabilidad entre el cine y la literatura a través del análisis de la versión audiodescrita de la película argentina *El secreto de sus ojos*. Ello a partir del siguiente enfoque: la audiodescripción (AD) como ejemplo paradigmático de traducción intersemiótica, subordinada y accesible tanto en países de tradición dobladora como subtituladora. En ese contexto, se pretende destacar la recepción de la película argentina a nivel nacional e internacional, así como la percepción de un nuevo grupo de espectadores, aquellos invidentes y personas con deficiencias visuales, gracias a la versión audiodescrita intralingüística realizada en Argentina por el Grupo Ci Rosario audiodescripciones.

El secreto de sus ojos, dirigida por Juan José Campanella y estrenada en 2009, hasta hoy en día es considerada la cinta con mayor impacto internacional del director. Por ejemplo, en 2015 se realizó el *remake*, versión estadounidense que estuvo a cargo de Billy Ray. Asimismo, la película de Campanella está basada en la novela argentina *La pregunta de sus ojos* (2005), de Eduardo Sacheri¹.

1 Sobre el tránsito de la novela de Sacheri a la película de Campanella y la relación que establecen con el *remake* de Ray, se recomienda el estudio de Malpartida (2020).

Otro ejemplo de la repercusión de esta película clave en la historia del cine argentino es la aparición tanto de la versión subtitulada para sordos y personas con déficit auditivo² como de la AD para ciegos y personas con deficiencias visuales.

1.1. Sobre la cartografía de las interacciones e intersecciones entre la literatura y el cine

En el prólogo del libro *Theater, Film und Literatur in Frankreich: Medienwechsel und Intermedialität* (1992), concebido en forma intermedial, el alemán Franz Josef Albersmeier señaló que una historia del teatro, el cine y la literatura en Francia no se puede escribir desde la perspectiva de un solo medio y tampoco única y exclusivamente desde el enfoque de una nación aislada.

Disponemos de un sinnúmero de historias nacionales de medios aislados, de historias de la literatura, del cine, del teatro, de la pintura, etc., pero —salvo pocas excepciones— no de una historia hispanoamericana de los medios escrita desde un enfoque intermedial, interdisciplinario, transversal y transnacional que resalte, por ejemplo, la sinestesia y la hibridez de los medios, géneros híbridos como el libreto de óperas y el guion de cine, la técnica del *bricolage* o *ars combinatoria*, la aparición de una literatura cinematográfica (o *ciné-roman*) y una cinematografía literaria, como es el caso de la historia de las relaciones de dependencia e intercambio entre la literatura y el cine latinoamericanos a partir de 1960 (Cabezón, 2000).

Considerando las premisas de una historia de los medios hispanoamericanos como voluntariamente intermedial, fragmentaria y discontinua y la ruptura producida por las invenciones tecnológicas en nuestro sistema de percepción, uno de los propósitos de este artículo

2 En el subtítulo para sordos y personas con déficit auditivo (SpS) intralingüístico del DVD comercializado de la película *El secreto de sus ojos*, se elimina prácticamente toda referencia que identifique a la lengua con la variedad argentina de la versión original y se adapta a la variedad de España. Al respecto, véase el artículo de Jiménez (2016).

es privilegiar el *modus operandi* de una teoría y un análisis de la comparatística de medios con su axioma de la intermedialidad como paradigma de investigación que, en las últimas décadas, ha encontrado gran acogida entre los filólogos alemanes (Müller, 1996; Helbig, 1998; Mecke y Roloff, 1999; Albersmeier, 2001; Rajewsky, 2002; Rieger, 2004; Paech y Schröter, 2008).

La mayoría de las definiciones de intermedialidad recurren al principio del «diálogo» de Bachtin y al concepto de «intertextualidad» de Kristeva. La intermedialidad, cuyo foco de interés lo constituyen las relaciones recíprocas (dependencia, intercambio y competencia), las interferencias, la configuración y la complementariedad de los medios, se concibe como un intento de situar en un nuevo contexto intermedial la integración de aspectos estéticos de los diferentes medios, considerando con ello también las transformaciones y los pasajes entre los medios, *l'entre-images*, lo que se deposita entre las imágenes como el espacio que se abre en el intersticio entre la palabra y la imagen, resultando de ello un diálogo quiasmático o cruce de lenguajes (Roloff y Winter, 1997).

Las tres áreas de estudio de la comparatística de medios (o tipología de la intermedialidad) son la combinación y el cambio de medios y las referencias intermediales. Por combinación de medios (*mixed media* o medios híbridos) se entiende la interacción entre por lo menos dos medios distintos. Ejemplo de ello son la fotonovela, la historieta (literatura dibujada), el cine³, el *ciné-roman* (o literatura fílmica)⁴ y/o la ópera. Es importante distinguir, por cierto, entre aquellas formas intermediales con o sin preponderancia de un medio respecto a otro.

3 Sobre las interacciones e intersecciones entre la música/tango/rock, la literatura/escritura/crónica y las imágenes/iconos/comics/arte publicitario en la película postsurrealista *El viaje* (1992), del director argentino Fernando E. Solanas, véase Cabezón (2007a).

4 Sobre la verbalización del cine y el lenguaje fílmico en la novela transgresora *El lugar sin límites* (1966), de José Donoso, véase Cabezón (2007b).

Un segundo tipo de intermedialidad es el *cambio de medios* que implica el proceso de transformación o transferencia de un medio al otro. Un ejemplo de lo anterior es la tradicional adaptación literaria al cine (Cabezón, 2000). Tan solo a mediados de la década de los ochenta, el discurso sobre las influencias de la literatura en el cine, y viceversa, empieza a tratarse con una mirada no purista y no binarista (discurso literario vs. discurso fílmico) por parte de la crítica a través de los estudios de Albersmeier en Alemania, Jeanne Marie Clerc en Francia, Jorge Urrutia, Rafael Utrera, Carmen Peña Ardid y Pere Gimferrer en España. ¿A quién compete el análisis de estas relaciones e intersecciones? ¿A la estética, a la semiología, a la teoría de la comunicación o a una literatura comparada que tradicionalmente ha restringido su área expansiva al campo estrictamente literario, noble, mientras que ha ignorado al cine y el universo más vasto de la imagen tecnológica? (Cabezón, 2005).

Un tercer tipo de intermedialidad lo constituyen *las referencias intermediales*. Estas indican las alusiones directas y específicas de un medio respecto al otro; concretamente, podemos mencionar las citas gráficas y fílmicas de una obra literaria, por ejemplo, la pintura del austriaco Gustav Klimt y los personajes de *La Dolce Vita* (1960), del italiano Federico Fellini, en *El jardín de al lado* (1981), del chileno José Donoso. Estudios como el de Irina Rajewsky (2002) proponen, a su vez, una tipología de estas referencias intermediales que distinguiría entre inter, intra y transmedialidad. Por intramedialidad (intermedialidad autorreferencial) se entienden las alusiones dentro de un mismo sistema medial, equivalente a la autointertextualidad, mientras que transmedialidad se refiere a la transposición de un determinado recurso estético o de un determinado tipo de discurso a varios medios sin que el medio de origen sobresalga (Von Hagen, 2007).

1.2. La audiodescripción: ¿un nuevo tipo de intermedialidad?

Como dice el refrán, «una imagen vale más que mil palabras». La preponderancia de la comunicación audiovisual es una realidad innegable en nuestros días. Vivimos en una sociedad de la imagen en la que el

ciudadano medio consume más productos audiovisuales que literarios, los cuales, al provenir de diferentes países, han de ser traducidos.

La traducción audiovisual (TAV) está estrechamente ligada a los avances tecnológicos que, en cierta medida, la determinan y juegan un papel muy importante en la ampliación o limitación de sus posibilidades. Uno de los desarrollos de los últimos quince años que han cambiado el panorama audiovisual ha sido la llegada del DVD (*digital versatile disk*). Su mayor capacidad de memoria ha favorecido no solo la consolidación y el crecimiento del SpS intralingüístico, sino que también ha tenido un impacto directo en la promoción y comercialización de la AD en Reino Unido y Estados Unidos, los países más aventajados en el campo de la accesibilidad.

Con el objetivo de concienciar a la sociedad y de facilitar el acceso a los medios audiovisuales, la Unión Europea declaró el 2003 como el Año Europeo de las Personas con Discapacidad, lo que ayudó a lanzar y potenciar medidas encaminadas a fortalecer la accesibilidad a los medios audiovisuales, particularmente en aquellos países en los que se estaba haciendo muy poco. Los frutos de esta iniciativa europea se materializaron en la aprobación de una nueva legislación en varios países europeos, que obliga a los canales de televisión a retransmitir un cierto porcentaje de sus programas con SpS, AD e interpretación de lengua de signos (ILS). Por ejemplo, en diciembre de 2003, entró en vigor en España la Ley 51/2003 de Igualdad de Oportunidades, No Discriminación y Accesibilidad Universal de las Personas con Discapacidad (Cuéllar, 2016, p. 146).

Desde entonces, por ejemplo en Alemania, se ha conseguido que muchas películas alemanas se comercialicen en DVD con pistas distintas de subtítulos: una para oyentes y otra que tiene en cuenta las necesidades de los sordos; y otra pista para la AD destinada a los invidentes. Una de las primeras películas que se comercializó en DVD con pistas para personas con discapacidad sensorial fue *Good bye, Lenin!* (2003), dirigida por Wolfgang Becker.

Hoy en día, por ejemplo en Europa, toda persona con alguna discapacidad sensorial puede disfrutar del cine inclusivo a través de aplicaciones como la alemana Greta & Starks⁵.

Con la nueva legislación en materia de accesibilidad, en países como Reino Unido y España, y con las nuevas tecnologías, se han sumado a la lista de modalidades de TAV el *respeaking* o reablado (el subtulado intralingüístico para sordos en directo), la ILS y la AD.

Siguiendo la tipología de la adaptación de Roman Jakobson (1959), en los casos de SpS y reablado se trataría de traducción intralingüística o reformulación del texto, que consiste en adaptar el texto a otro destinatario sin que haya un cambio de lengua. En los casos de la AD y la ILS, se hablaría de traducción intersemiótica: el código de signos cambia, es decir, hay un trasvase de signos verbales a no verbales, y viceversa.

La AD es un servicio de apoyo a la comunicación. El guion audiodescrito o audiodescriptivo (GAD) es un texto creado para hacer accesibles los textos audiovisuales a las personas ciegas y con deficiencias visuales. Consiste en una narración o comentario condensado que se inserta en los espacios en los que el texto audiovisual (programa de TV, película, obra de teatro, etc.) no presenta elementos acústicos y que describe aquello que se ve, la acción que se desarrolla en la escena, los lugares, así como personajes, su vestuario, su lenguaje corporal y expresiones faciales. La AD se convierte así en la forma por la cual las personas con deficiencias visuales pueden tener acceso al cine, la televisión y otras artes visuales⁶.

5 Disponible y descargable de manera gratuita en: <https://www.gretaundstarks.de/starks/GretaAndStarks>

6 La AD tiene diversos usos: la AD grabada para la pantalla de programas audiovisuales con imágenes en movimiento, como películas, series de televisión, documentales, espectáculos, entre otros, independientemente del soporte en el que se distribuyen o comercializan (televisión, cine, DVD, Internet); la AD grabada para audioguías de obras estáticas, como pinturas y monumentos en museos, galerías de arte, iglesias, palacios, exposiciones, entre otros; y la AD en directo o semidirecto de obras teatrales, musicales, ballet, ópera, deportes y otros espectáculos similares (Matamala, 2007).

La AD constituye, entonces, una modalidad de traducción audiovisual de carácter intersemiótico y accesible. A su vez, se caracteriza por ser una traducción triplemente subordinada. Por un lado, se subordina al tiempo, ya que debe intervenir únicamente en las pausas entre diálogos, en los espacios existentes entre los distintos mensajes verbales y efectos sonoros portadores de información y música. Por otro, está subordinada al espacio, puesto que no siempre que se requiere una descripción existe un espacio en la banda sonora, con lo que en ocasiones se adelanta o se atrasa la información respecto del momento que se necesita. Por último, la AD comparte también con otras modalidades de la traducción audiovisual la subordinación a los códigos icónicos presentes en el texto de partida (Pérez, 2007a, p. 14). Esta triple subordinación repercutirá, evidentemente, en la construcción del discurso audiodescriptivo a nivel morfosintáctico, léxico-semántico y pragmático-discursivo (p. 15).

El GAD, por lo tanto, carece de autonomía estructural, ya que parte de su función comunicativa, que es la de apoyar la trama de otro texto. Precisamente, esta relación de dependencia respecto al lenguaje icónico, que se inserta dentro del estudio de las relaciones intermediales, es la peculiaridad que hace que la AD represente un nuevo tipo de intermedialidad, que no corresponde a la combinación y el cambio de medios ni tampoco a las referencias intermediales comentadas anteriormente. No obstante, la textura del GAD presenta muchos rasgos del lenguaje literario y supone un dominio de la traducción del lenguaje de las cámaras. Pasar del texto fílmico al GAD es un proceso complejo por cuanto se ejecuta un trasvase desde un código múltiple (canal visual y sonoro) a uno simple (canal sonoro) (Pérez, 2007b, pp. 86-87).

Bernd Benecke (2014) y Floriane Bardini (2022) distinguen entre los siguientes estilos de AD: i) convencional o denotativa, ii) interpretativa o cinematográfica, y iii) narrativa.

La AD denotativa describe lo que se ve en pantalla en el ámbito icónico, de forma que se evita cualquier mención o interpretación de las técnicas cinematográficas. El objetivo principal de este estilo

es proporcionar una descripción objetiva de lo que se ve para que las personas con discapacidad visual reconstruyan ellas mismas el significado de las imágenes.

La AD interpretativa ofrece un equilibrio entre descripción icónica, utilización de terminología cinematográfica e interpretación del lenguaje cinematográfico. El uso de términos técnicos interviene sobre todo para describir elementos específicos del cine, como los movimientos de cámara y las técnicas de montaje. Además, cuando el descriptor o la descriptora lo considera relevante, ofrece una interpretación del significado de las técnicas cinematográficas utilizadas.

La AD narrativa, que se encuentra entre la AD denotativa y la AD interpretativa, se concentra en la interpretación del lenguaje cinematográfico y en la integración de las informaciones visuales en una narración fluida y coherente. En este estilo no siempre se describe todo lo que se ve (o no en el momento exacto donde se ve), sino que se busca una recreación verbal de todo lo que el lenguaje cinematográfico permite a los espectadores sentir y entender.

En la actualidad, existen dos tradiciones distintas del perfil del audiodescriptor de cine: por un lado, la inglesa o americana, en la que el descriptor escribe el guion y también lo narra; y por otro, la española o alemana, en la que esta figura se desdobra en el descriptor, audiodescriptor o guionista y el locutor o narrador, que es la persona que realiza la locución del guion de la descripción (Orero, 2007, p. 111).

Javier Navarrete (1997), asesor técnico de la Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE) en sistemas de AD y uno de los descriptores más veteranos de esta organización, ha enumerado y comentado los siguientes requisitos para este nuevo perfil profesional: tener amplia formación cinematográfica y ecléctica. No serían adecuadas personas con gustos o tendencias demasiado polarizadas; tener amplia formación cultural y no demasiado tamizada ideológicamente. No encajaría bien una persona demasiado idealizada, pues transmitiría inconscientemente sus inclinaciones ideológicas de cualquier tipo;

tener gran habilidad literaria, susceptible también a adaptarse con rapidez y flexibilidad a distintos estilos; y, por último, debería ser también un buen espectador, una persona que disfruta con las películas (citado en Orero, 2007, p. 112).

La AD constituye normalmente un trabajo de equipo, así es como se realiza en el Reino Unido o en Alemania, donde Benecke y Dosch (2004)⁷ explican cómo realizan la AD: con un equipo de tres personas, una de las cuales es invidente. Esta forma de trabajar en grupo tiene como objetivo evitar la subjetividad de un descriptor, ya que la recepción y la posterior reformulación tienden a ser subjetivas: cada persona, vidente o invidente⁸, tiene una percepción diferente de aquello que ve (citado en Seibel, 2007, p. 169).

El creciente interés por la accesibilidad corre en paralelo con los desarrollos tecnológicos, con la obligatoriedad por ley de las cadenas públicas de ofrecer porcentajes mínimos de programas accesibles con SpS, AD e ILS, y con la concesión de nuevas licencias según una serie de parámetros entre los que también se encuentra la prestación de servicios mínimos de accesibilidad. En España, el gobierno ofrece el 10 % de los programas con AD, pero la ONCE quiere aumentar este porcentaje al 20 %.

7 Bernd Benecke y Elmar Dosch son los audiodescriptores pioneros de la AD en Alemania y son los encargados de las producciones audiodescritas de la televisión bávara (Bayerischer Rundfunk) en colaboración con la Federación Bávara para Personas Ciegas y con Deficiencias Visuales.

8 Tanto el subtitulador intralingüístico como el audiodescriptor tienen el desafío de traducir para un grupo muy variopinto. Por ejemplo, a la hora de traducir la onomatopeya, el subtitulador para sordomudos habrá de distinguir entre la sordera prelocutiva (los que perdieron la audición antes de la adquisición de la lengua oral), la perilocutiva (pérdida de la audición durante la adquisición de la lengua oral) y la postlocutiva (pérdida de la audición después de la adquisición de la lengua oral). Algo similar ocurre con el destinatario de la AD: los receptores del GAD pueden ser ciegos de nacimiento, personas que quedaron ciegas o aquellas que todavía poseen un resto de visión. Aquellos que son ciegos de nacimiento se imaginan los colores de una manera diferente de aquellos que quedaron ciegos.

1.2.1. Criterios para la audiodescripción en cine en Alemania y España

A continuación, se ha elaborado una tabla a modo de comparación que contiene los criterios de calidad de la AD tanto en Alemania (Benecke y Dosch, 2004, citados en Seibel, 2007, pp. 170-171) como en España (de acuerdo a los parámetros de la norma española UNE 153020; AENOR, 2005). Si comparamos estos criterios de calidad sobre la AD en ambos países, notaremos que prácticamente no existen mayores diferencias o contradicciones:

Tabla 1

Criterios para la audiodescripción en Alemania y España

Criterios para la AD en Alemania

- Se describe todo lo que se ve, es decir, en ningún caso más de lo que se ve.
 - Se debe evitar los resúmenes y las interpretaciones.
 - Se describe el lugar de la acción, las personas y las acciones principales, y si queda tiempo, el vestuario, el mobiliario, los colores, así como las actuaciones complementarias.
 - Al principio de la película se intenta informar sobre la edad y el aspecto físico (por ejemplo, pelo, altura y ademanes) de los personajes y se dan los nombres de los protagonistas, aunque en la película se mencionen mucho más tarde.
 - El texto del GAD se distingue por su claridad, exactitud, objetividad y comprensión.
 - El estilo del GAD debe ser objetivo, evitándose interpretaciones: un vestido no es feo o bonito, sino azul o rojo.
 - Se describen solo las expresiones faciales importantes y estas se retratan de forma detallada: en vez de expresar «la mira con tensión», se diría «él tiene los ojos semicerrados y las mejillas enrojecidas».
 - Los elementos sintácticos: las oraciones son simples y cortas; se ofrece una información por oración; uso frecuente de atributos.
 - Los elementos del léxico: se evita el uso del vocabulario cinematográfico (en vez de «cambio de escena», se recomienda «de nuevo en la cocina»); uso frecuente de nombres y adjetivos compuestos.
-

Crterios para la AD en Espaa

- Intentar aclarar cuado, dnde, quin, qu y el cmo de la situacin que se describe de la manera ms objetiva posible.
 - Emplear un estilo fluido y sencillo que designe de manera concreta y unvoca los objetos, personajes y espacios que aparecen en la imagen.
 - Descripcin de los sentimientos (mímica y gestos): descripcin vs. interpretacin.
 - Uso de tiempos verbales simples y casi siempre en presente.
 - Uso adecuado de los mecanismos de la cohesin textual: sustitucin léxica, elipsis, conjunciones para codificar tiempo, causalidad, oposicin y referencias anafóricas, es decir, uso de artculos determinados e indeterminados.
 - El GAD busca la cohesin entre el signo icónico y el lingüístico (traduccin intersemiótica).
 - Se debe evitar el cansancio del oyente por saturacin de informacin.
 - Se intentará que las unidades descriptivas no se solapen con los diálogos, las canciones, la msica o cualquier otro elemento relevante.
 - El audiodescriptor ha de conocer tanto el sistema meta (sistema verbal) como el sistema de origen (sistema audiovisual), concretamente el lenguaje de las cmaras.
-

Las AD realizadas tanto en Alemania como en Espaa comparten muchas semejanzas, destacndose el aspecto de la objetividad y la claridad a travs de un texto descriptivo sin interpretaciones del lenguaje icónico, lo que supone un estilo de AD denotativo; es decir, se evita el uso del vocabulario cinematogrfico. La diferencia radica en la descripcin de los sentimientos en lo que respecta a la interpretacin de gestos y mímicas: la espaola tiende a ser mucho ms interpretativa que la alemana. A manera de ejemplo: «ella lo mira con infinita ternura y agradecimiento».

2. UNA MIRADA DICE MÁS QUE MIL PALABRAS: EL SECRETO DE SUS OJOS (2009)

2.1. Análisis del lenguaje de las cámaras: secuencia inicial en la estación de trenes

Argentina en la década de los noventa: Benjamín Espósito (interpretado por el actor Ricardo Darín) acaba de jubilarse después de haber trabajado como funcionario en un juzgado penal. Decide escribir una novela basada en la historia de la violación y el asesinato de Liliana Colotto, ocurridos en Buenos Aires en 1974, para así esclarecer los hechos en torno a este delito. En aquel entonces, Espósito, su asistente Pablo Sandoval (papel interpretado por Guillermo Francella) y su jefa Irene Menéndez Hastings (interpretada por Soledad Villamil) investigan el caso, superan muchos obstáculos y recurren a métodos inusuales —y hasta ilegales— para encontrar y hacer condenar al asesino de Liliana Colotto, Isidoro Gómez (rol interpretado por el actor Javier Godino).

Esta búsqueda de la verdad del pasado iluminará la búsqueda del presente de Espósito y lo enfrentará al dilema de un amor que lo tiene obsesionado desde hace más de veinte años, el amor que siente por su jefa Irene y que nunca se atrevió a confesar. Reconstruir el pasado lo conducirá a indagar en sus propios sentimientos, lo que le permitirá abrir una puerta para vivir el resto de su vida.

La historia del asesinato que reconstruye Benjamín Espósito se desarrolla en Argentina a comienzos de la década de los setenta (1974), durante el gobierno de María Estela Martínez de Perón, que se caracterizó por ser un gobierno débil con una fuerte crisis económica y una creciente violencia política, lo que culminó en un golpe de Estado dos años más tarde.

La historia está contada desde la perspectiva de Espósito: su mirada a través del *flashback* cuando empieza a recordar, su voz en *off* cuando empieza a escribir y la cámara subjetiva cuando observa las fotos y descubre al asesino de Liliana Colotto.

Los compositores argentinos Federico Jusid y Emilio Kauderer estuvieron a cargo de la música de *El secreto de sus ojos*. Una melodía

de piano usada como música de fondo es característica de la película. Esta melodía introduce a la secuencia inicial en la estación de trenes, en la que Espósito e Irene se despiden. Marca la melancolía del recuerdo del protagonista, y cuando él se interrumpe y regresa al presente, hay silencio. Cuando el recuerdo de la despedida regresa en la mitad de la película, la misma melodía vuelve a acompañar esta escena.

La secuencia en la estación de trenes fue filmada dos veces de diferente manera: la luz es utilizada para representar el contraste entre los dos hilos argumentales del pasado y presente. Se usan colores apagados para las escenas del presente, mientras que el pasado es filmado con colores vivos. El director Campanella ha utilizado este contraste para visualizar que los recuerdos empiezan a volverse más vivos para Espósito y que él incluso vivía más en el pasado que en el presente. Este hecho se nota particularmente en la puesta en escena de la despedida entre Irene y Espósito: al inicio se filma la escena en colores opacos, sin nitidez y el fondo está difuminado, como los propios recuerdos de Espósito. Cuando se filma la misma escena por segunda vez, en cambio, se utilizan colores vivos e imágenes nítidas para recalcar que los recuerdos de Espósito han regresado:

Figura 1

Capturas de pantalla de la secuencia inicial de la película (filmada por segunda vez) en su formato DVD





Esta secuencia, al comienzo de la película y filmada por primera vez, destaca por representar el tema de *El secreto de sus ojos*: el secreto de los ojos de Espósito e Irene, cuando se miran a los ojos al despedirse en la estación. La cámara empieza a enfocar a Irene en un primerísimo plano, lo que revela la profunda amargura de sus ojos. A continuación, el lente de la cámara capta la imagen de la maleta que la mano de Espósito levanta para dirigirse al tren. La cámara lo sigue de espaldas. La escena se filma con colores difusos que visualizan los recuerdos del protagonista. La cámara vuelve a enfocar los ojos de Irene en primerísimo plano. Ella corre hacia el vagón, donde ya se encuentra Espósito, y acerca su mano a la ventana de él. El acercamiento de ambos protagonistas se filma en un primer plano y en campo/contracampo. A continuación, la cámara enfoca la mano de Espósito sobre el vidrio en un primerísimo plano. En un fondo difuminado con colores muy opacos, el espectador ve a Espósito de espaldas dirigirse al último vagón del tren que ya ha partido. La escena, filmada desde la perspectiva de Espósito y con un *travelling* a mano, abarca la figura diminuta de Irene, que sigue al tren, y toda la estación en un plano general.

La escena fue rodada en la estación de trenes Retiro Mitre en Buenos Aires.

3. DEL CINE A LA LITERATURA: EL GAD DE EL SECRETO DE SUS OJOS

La AD de una película se elabora de manera escrita, se inserta durante las pausas entre los diálogos y, posteriormente, se locuta. A cada una de las intervenciones del audiodescritor sobre la banda sonora del *film* se le llama «bocadillo de información». Las descripciones se van intercalando con los diálogos y, en el caso de *El secreto de sus ojos*,

también con la narración en *off* del protagonista, Benjamín Espósito. A continuación, se ha diseñado una tabla con la transcripción de los segmentos audiodescritos (GAD)⁹, la narración en *off* de Benjamín Espósito y la lista de diálogos de la secuencia inicial de la película argentina:

Tabla 2

El secreto de sus ojos: extracto de la secuencia inicial con los bocadillos de la AD, la narración en off del protagonista y los diálogos
(TCR 00:01:01-00:05:30)

AD: Esta película mezcla escenas del pasado y del presente en forma permanente. Para poder interpretarlas vamos a nombrarlas como pasado y presente. El pasado se desarrolla en el año 1974; el presente, veinte años después de aquel momento.

Pasado. La escena nos sitúa en una estación de trenes. Los ojos de Irene dominan la escena: una mirada fija, profunda, triste. Benjamín agarra su valija y comienza a caminar muy lentamente por el andén, hacia el vagón del tren que se encuentra detenido. Benjamín se sube al vagón y se da vuelta en el escalón de la puerta. Se queda parado mirando a Irene con mucha tristeza. Los ojos de Irene vuelven a ser protagonistas absolutos de la imagen. El tren arranca. Ella corre hasta alcanzar el vagón donde ya se ha ubicado Benjamín. Se miran. Ponen sus manos juntas a través del vidrio. El tren acelera. Benjamín corre veloz hacia el final del tren y ve cómo ella, toda su figura, que hasta ayer era gigantesca, se achica en el andén hasta quedar pequeña ante sus ojos, pero cada vez más grande en su corazón.

Presente. Benjamín escribe sobre un cuaderno espiralado. Está en el *living* de su casa. Duda. Corrige. Tacha. Rompe. Se saca los anteojos y recuerda. Escribe sobre un caso que le marcó la vida.

Pasado. Departamento de Ricardo y Liliana.

9 Grupo Ci Rosario audiodescripciones (2014). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=NSnDFAASrww>

<p>B: El veintuno de junio de 1974 fue el último día que Ricardo Morales desayunó con Liliana Colotto, y durante el resto de su vida recordó cada detalle de esa mañana. Planearon sus primeras vacaciones. Tomaron té con limón debido a su persistente tos, que él endulzó con ese terrón y medio de azúcar según su costumbre. Recordaría para siempre ese dulce de grosellas con fruta de verdad que nunca más probó, las florcitas estampadas en su camión y, sobre todo, su sonrisa, esa sonrisa recién amanecida que se fundía con un rayo de sol que caía sobre su mejilla izquierda y que...</p>
<p>AD: Presente. Benjamín sigue escribiendo en su casa. Es de noche. Pasado. Liliana es víctima de una violación. En el dormitorio de su propia casa con mucha violencia alguien la desviste y la golpea en su cama. La viola, la lastima mucho, hay sangre. Presente. Benjamín sigue escribiendo. Cierra sus ojos como recordando lo sucedido en el pasado. Se saca los anteojos. Es de noche. Se lo nota cansado... Ya en su cama, de madrugada, se despierta. Enciende la luz del velador y escribe algo en una hoja en blanco del bloc que está sobre su mesita de luz. Al despertar a la mañana siguiente, se incorpora en la cama y lee lo escrito. Dice: temo... Benjamín entra en Tribunales. Es un edificio imponente con una gran escalinata. Se cruza con una mujer.</p>
<p>B: —Se abrieron las puertas del cielo que se escapó un... S: —Espósito... B: —Chau, nena.</p>
<p>AD: audiodescripción (voz femenina) B: Benjamín Espósito (narrador en <i>off</i> y protagonista) S: secretaria de Tribunales.</p>

¿Está la información del GAD suministrada de manera que el receptor con deficiencia visual perciba dicho mensaje como un todo armónico y de la forma más parecida a como lo percibe una persona que ve? ¿Estamos ante una AD denotativa, cinematográfica o narrativa?

El GAD de *El secreto de sus ojos*, realizado por el Grupo Ci Rosario audiodescripciones, se caracteriza por empezar con la locución de los créditos de apertura de la película, por ejemplo, los nombres de sus actores y los personajes que interpretan. Se trata de un espacio

valioso para la inserción del discurso audiodescriptivo y de una de las convenciones que encontramos tanto en la AD alemana como en la española:

TCR 00:00:14-00:01:00

Tornasol films, Haddock Films, 100 Bares producciones, *El Secreto de sus Ojos*, productor asociado Telefé, con la participación de Televisión Española, con la participación de Canal+ España, con el apoyo del Gobierno de España y del Ministerio de Cultura, con el apoyo de INCAA. Gerardo Herrero presenta una película de Juan José Campanella. Ricardo Darín como Benjamín Espósito; Soledad Villamil como Irene Menéndez Hastings; Pablo Rago como Ricardo Morales; Javier Godino como Isidoro Gómez; con la participación especial de Guillermo Francella como Pablo Sandoval.

Para la locución de los bocadillos de la AD se ha escogido de manera acertada una voz femenina, con acento propio de la variedad argentina del español, que se distingue de la voz masculina del narrador, con lo cual se le hace más fácil al espectador invidente separar las unidades audiodescritas de la narración en *off* del protagonista.

Otro criterio de la AD, tanto en Alemania como en España y que se aplica al GAD de *El secreto de sus ojos*, es la descripción de las imágenes en presente, lo que se distingue de la narración en pasado de Benjamín Espósito:

AD: La escena *nos sitúa* en una estación de trenes | B: El ventinueve de junio de 1974 *fue* el último día que Ricardo Morales *desayunó* con Liliana Colotto y durante el resto de su vida *recordó* cada detalle de esa mañana.

El discurso audiodescriptivo de *El secreto de sus ojos* añade, al inicio, de manera didáctica, el comentario de los dos hilos argumentales de la historia de la película y los nombra como pasado (1974) y

presente (veinte años después), con el propósito de *interpretar* las escenas que corresponden a cada tiempo. Al espectador invidente se le adelanta información de la trama, indicándole el período histórico con exactitud.

A partir de este momento, el GAD de *El secreto de sus ojos* describirá, de manera precisa, concisa y unívoca, las acciones, los personajes y los lugares, haciendo uso de los mecanismos de la cohesión textual, como la elipsis pronominal, y de una sintaxis con oraciones simples, yuxtapuestas y coordinadas:

Presente. Benjamín escribe sobre un cuaderno espiralado. Está en el *living* de su casa. Duda. Corrige. Tacha. Rompe. Se saca los anteojos y recuerda.

A su vez, el GAD de la película traducirá el lenguaje de las cámaras de manera interpretativa, como es común en una AD cinematográfica y narrativa:

TCR 00:01:22-00:02:32

Pasado. La escena nos sitúa en una estación de trenes. *Los ojos de Irene dominan la escena: una mirada fija, profunda, triste.* Benjamín agarra su valija y comienza a caminar muy lentamente por el andén, hacia el vagón del tren que se encuentra detenido. Benjamín se sube al vagón y se da vuelta en el escalón de la puerta. Se queda parado mirando a Irene con mucha tristeza. *Los ojos de Irene vuelven a ser protagonistas absolutos de la imagen.* El tren arranca. Ella corre hasta alcanzar el vagón donde ya se ha ubicado Benjamín. Se miran. Ponen sus manos juntas a través del vidrio. El tren acelera. Benjamín corre veloz hacia el final del tren y *ve cómo ella, toda su figura, que hasta ayer era gigantesca, se achica en el andén hasta quedar pequeña ante sus ojos, pero cada vez más grande en su corazón.*

A nivel morfosintáctico, léxico-semántico y pragmático-discursivo, el GAD de *El secreto de sus ojos* comparte rasgos tanto de la AD denotativa como cinematográfica. Se emplea un estilo fluido y sencillo que designa de manera concreta y unívoca los objetos, personajes y espacios que aparecen en la imagen. Esta descripción icónica se alterna con la interpretación del lenguaje cinematográfico en una narración fluida y coherente: estamos ante una AD narrativa que recrea verbalmente todo el lenguaje cinematográfico que permite al espectador no vidente sentir y entender, así como disfrutar de la experiencia fílmica.

4. CONCLUSIONES

En el presente artículo sobre las relaciones intermediales, se ha analizado un nuevo tipo de diálogo quiasmático o cruce de lenguajes entre el cine y la literatura: la AD como ejemplo de traducción intersemiótica (de las imágenes a las palabras), accesible y subordinada. El GAD alberga muchos rasgos del lenguaje literario y supone un dominio de la traducción del lenguaje de las cámaras; sin embargo, carece de autonomía estructural, ya que parte de su función comunicativa, que es apoyar la trama de otro texto, se subordina al lenguaje icónico. Esta particularidad hace que la AD represente un nuevo tipo de intermedialidad que no corresponde a la combinación y el cambio de medios ni tampoco a las referencias intermediales, sino a las relaciones de dependencia del texto literario frente al texto fílmico.

Una de las opciones del traductor audiovisual más interesante y promisoria es la del perfil del audiodescriptor o traductor de imágenes. Se trata de la persona que trabaja exclusivamente con un idioma y hace accesible el material audiovisual. El GAD de *El secreto de sus ojos*, realizado por el Grupo Ci Rosario audiodescripciones y que es ejemplo del cine inclusivo en Argentina, le ofrece al espectador con deficiencias visuales la posibilidad de acceder al lenguaje icónico y disfrutar de la experiencia de «ver» una película magistral.

REFERENCIAS

- Albersmeier, F. J. (1992). *Theater, Film und Literatur in Frankreich: Medienwechsel und Intermedialität*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Albersmeier, F. J. (2001). *Theater, Film, Literatur in Spanien: Literaturgeschichte als integrierte Mediengeschichte*. Erich Schmidt.
- Asociación Española de Normalización [AENOR] (2005). Norma española UNE 153020: Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías. Madrid: 26 de enero de 2005.
- Bardini, F. (2022). Audiodescripción, subjetividad y experiencia fílmica. *Quaderns del CAC*, 25(48), 97-107. https://www.cac.cat/sites/default/files/2022-11/Q48_Bardini_ES.pdf
- Benecke, B. (2014). *Audiodeskription als partielle Translation. Modell und Methode*. Lit Verlag.
- Benecke, B. y Dosch, E. (2004). *Wenn aus Bildern Worte werden. Durch Audio Description zum Hörfilm*. Bayerischer Rundfunk.
- Cabezón, C. (2000). *Literatur und Film Lateinamerikas im intermedialen Dialog*. Peter Lang.
- Cabezón, C. (2005). Latinoamérica y Europa en diálogo intermedial: Gabriel García Márquez, Hanna Schygulla y Cesare Zavattini en *Amores difíciles*. *Taller de Letras*, (37), 23-50.
- Cabezón, C. (2007a). Fernando Solanas' postsurrealer Film *El viaje* (1992) als Beispiel für reflektierte Intermedialität. En U. Felten e I. Maurer (eds.), *Intermedialität in Hispanoamerika: Brüche und Zwischenräume* (pp. 163-181). Stauffenburg.

- Cabezón, C. (2007b). José Donoso's filmischer Roman *El lugar sin límites* (1966) oder die Lust auf Transgression. En K. von Hagen y C. Hoffmann (eds.), *Intermedia. Eine Festschrift zu Ehren von Franz-Josef Albersmeier* (pp. 55-75). Romanistischer Verlag.
- Campanella, J. J. (dir.) (2009). *El secreto de sus ojos* [película]. 100 Bares; Tornasol Films; Haddock Films; Telefé; TVE; Canal+ España.
- Cuéllar, C. (2016). El subtulado para sordos en España y Alemania: estudio comparado de los marcos normativos y la formación universitaria. *Revista Española de Discapacidad*, 4(2), 143-162. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5765595>
- Grupo Ci Rosario audiodescripciones (2014, 30 de julio). *Audio «El Secreto de sus Ojos» con audiodescripción* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=NSnDFAASrww>
- Helbig, J. (ed.) (1998). *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Erich Schmidt.
- Jakobson, R. (1959). On linguistic aspects of translation. En E. Brower (ed.), *On Translation* (pp. 232-239). Harvard University Press. <https://doi.org/10.4159/harvard.9780674731615.c18>
- Jiménez, N. (2016). De Argentina a España: la adaptación de la variación lingüística en el subtulado intralingüístico de *El secreto de sus ojos*. *The Journal of Specialised Translation*, (26), 211-231. https://jostrans.org/issue26/art_jimenez.pdf
- Malpartida, R. (2020). Reajustes de la violencia en la novela, su adaptación al cine y un *remake*: *El secreto de sus ojos*. *Kamchatka*, (16), 543-558. <https://doi.org/10.7203/KAM.16.17661>
- Matamala, A. (2007). La audiodescripción en directo. En C. Jiménez (ed.), *Traducción y accesibilidad* (pp. 121-132). Peter Lang.
- Mecke, J. y Roloff, V. (eds.) (1999). *Kino-/(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Stauffenburg Verlag.

- Müller, J. E. (1996). *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Nodus.
- Navarrete, J. (1997). Sistema AUDESC: el arte de hablar en imágenes. *Integración. Revista Digital sobre Discapacidad Visual*, (23), 70-75. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2689854>
- Orero, P. (2007). ¿Quién hará la audiodescripción comercial en España? El futuro perfil del descriptor. En C. Jiménez (ed.), *Traducción y accesibilidad* (pp. 111-120). Peter Lang.
- Paech, J. y Schröter, J. (eds.) (2008). *Intermedialität: Analog/Digital. Theorien-Methoden-Analysen*. Wilhelm Fink.
- Pérez, M. (2007a). *Guion cinematográfico y guion audiodescriptivo: un viaje de ida y vuelta* [tesis de doctorado, Universidad de Granada]. <http://hdl.handle.net/10481/41128>
- Pérez, M. (2007b). La audiodescripción: traduciendo el lenguaje de las cámaras. En C. Jiménez (ed.), *Traducción y accesibilidad* (pp. 81-91). Peter Lang.
- Rajewsky, I. O. (2002). *Intermedialität*. Francke.
- Roloff, V. y Winter, S. (eds.) (1997). *Godard intermedial*. Stauffenburg.
- Rieger, A. (ed.) (2004). *Intermedialidad e hispanística*. Peter Lang.
- Seibel, C. (2007). La audiodescripción en Alemania. En C. Jiménez (ed.), *Traducción y accesibilidad* (pp. 167-178). Peter Lang.
- Von Hagen, K. (2007). Intermedialität als neues Forschungsparadigma der Romanistik. *Grenzgänge*, 14(27), 136-166.