

Universitat Autònoma de Barcelona

**Departament de Traducció i d'Interpretació**

Doctorat en Traducció i Estudis Interculturals

# **Audiodescripció i recepció**

**Efecte de la velocitat de narració,  
l'entonació i l'explicitació en la comprensió fílmica**

**Tesi doctoral**

presentada per:

**Cristóbal Cabeza-Cáceres**

Dirigida per:

**Dra. Anna Matamala**

Amb el suport de la Universitat Autònoma de Barcelona

**Barcelona, 2013**



**Als ulls que no veuen i als cors que sí ploren.**



# Agraïments

Aprofite aquest espai al principi i, alhora, al final d'aquest viatge per agrair a tot el món que m'ha ajudat a arribar a bon port. En primer lloc a la Dra. Matamala, per tot el suport que m'ha oferit i per la seua supervisió, que ha enriquit enormement aquesta tesi. En segon lloc, a la Dra. Orero, per haver confiat en mi des del primer moment i per haver-me donat l'oportunitat d'entrar al món acadèmic.

No vull continuar sense mostrar abans el meu agraïment més sincer a totes les persones cegues i amb baixa visió que han participat directament en les entrevistes de la tesi. Gràcies a tots i totes, n'he après molt i espere que aquest treball pugui retornar-vos d'alguna manera el temps que li heu dedicat.

Voldria agrair també a ONCE Catalunya i a l'Associació Catalana per la Integració del Cec en les persones d'Anaís García i Meritxell Aymerich la seua col·laboració a l'hora de buscar persones interessades a participar i per oferir-me desinteressadament l'ús de les seues instal·lacions.

Per acabar, vull agrair també a tot l'equip del Departament d'Accessibilitat de Televisió de Catalunya, especialment a Rosa Vallverdú, Carme Solà, Ferran Franch i Gemma Fontanet, per haver estat disposats a col·laborar en tot moment. Sense les vostres veus, açò tampoc no hauria estat possible.

En el pla més personal, vull agrair a tots i a totes les mraeres i transmedieres el vostre caliu, la vostra amistat, el vostre suport i la vostra ajuda en la tesi. Sou unes grans companyes —exemplars diria— i se vos enyora molt des de la distància, però estic segur que, d'una o altra manera, seguirem caminant junts. Vull continuar fent el viatge amb vosaltres.

Vull agrair també a tots els amics que m'han animat, acompanyat i donat forces i espais de distensió en el llarg procés d'elaboració de la tesi i a aquells que han entès l'stand-by final i que gustosament estan esperant per emprendre projectes nous.

En retrospectiva, vull agrair a la meua *mama* barcelonina que m'animara a quedar-me embarassat, per les estones de filosofeig, pels cigarros davant la porta, per les cerveses i el pa... També vull agrair a la meua comare la seua paciència i el seu gran treball i esforç, sobretot el d'última hora, quan les contraccions ja no em deixaven veure amb claredat.

Sense el suport de la meua germana tampoc no podria haver tingut un part tan *natural*, gràcies per cuidar-me, estic segur que seràs tota una professional. Gràcies també al meu germà i a la meua *altra* germana, que han estat sempre ahí i que sé que des de la distància m'han enviat bones vibracions. Recordeu quan vaig somiar que avortava?

Per acabar, vull donar les gràcies a Manuel i a Pilar, mon pare i ma mare, per l'exemple que són i pel gran amor que els mou i que m'han transmès. Gràcies per haver-me ensenyat a viure, a respectar i a diferenciar el que és just; gràcies per haver-me donat l'oportunitat, ara fa dotze anys, d'emprendre el vol tot sol; gràcies per ser com sou, vos estime.

# Índex

<b>1. Introducció.....</b>	<b>13</b>
1.2. Objectius i hipòtesis generals.....	17
1.3. Objectius específics.....	18
1.4. Marc teòric .....	21
1.5. Estructura de la tesi .....	22
<b>2. Estat de la qüestió.....</b>	<b>27</b>
2.1. Els orígens i l'evolució de l'AD com a servei d'accessibilitat .....	27
2.2. Els estàndards d'AD .....	42
2.3. Els estudis amb un enfocament didàctic .....	49
2.4. Els estudis amb un enfocament descriptiu .....	58
2.5. Els estudis amb un enfocament lingüísticotraductològic .....	68
2.6. Els estudis amb un enfocament narratologicodiscursiu .....	73
2.7. Els estudis amb un enfocament experimental i de recepció .....	76
2.8. Conclusions .....	83
<b>3. Marc teòric.....</b>	<b>89</b>
3.1. Els estudis de recepció .....	89
3.2. Els estudis fílmics de base cognitiva.....	93
3.3. La proposta integradora de Branigan: cognitivisme i narratologia.....	99
3.3.1. La narratologia i el concepte d'esquema .....	99
3.3.2. La proposta de Branigan: la comprensió de la narrativa en les pel·lícules .	101
3.4. Conclusions .....	107
<b>4. Aspectes metodològics.....</b>	<b>111</b>
4.1. Selecció, anàlisi del corpus i mesurament de la comprensió .....	112

4.1.1. Selecció del corpus.....	112
4.1.2. Anàlisi del corpus.....	114
4.1.3. Mesurament de la comprensió.....	120
4.2. Definició i manipulació de les variables independents.....	125
4.2.1. Velocitat de narració.....	127
4.2.1.1. Modificació de la velocitat de narració.....	134
4.2.2. Entonació.....	136
4.2.2.1. Manipulació de l'entonació.....	141
4.2.3. Explicitació.....	142
4.2.3.1. Manipulació de l'explicitació.....	147
4.3. La mostra de participants.....	152
4.3.1. Grups experimentals.....	157
4.3.2. Grup de control.....	161
4.4. Altres aspectes metodològics.....	161
4.5. Conclusions.....	167
<b>5. Velocitat de narració.....</b>	<b>173</b>
5.1. Consideracions comunes als tres capítols d'anàlisi dels resultats.....	173
5.2. Anàlisi dels resultats.....	176
5.2.1. Grups experimentals.....	176
5.2.1.1. Anàlisi per grup i per indicadors de comprensió.....	178
5.2.1.2. Anàlisi per dades demogràfiques.....	183
5.2.1.3. Opinió dels usuaris.....	189
5.2.2. Grup de control.....	193
5.2.3. Conclusions globals sobre la velocitat de narració.....	195
<b>6. Entonació.....</b>	<b>201</b>
6.1. Grups experimentals.....	201
6.1.1. Anàlisi per grup i per indicadors de comprensió.....	202



6.1.2. Anàlisi per dades demogràfiques .....	207
6.1.3. Opinió dels usuaris .....	208
6.2. Grup de control .....	213
6.3. Conclusions globals sobre l'entonació .....	216
<b>7. Explicitació.....</b>	<b>221</b>
7.1. Grups experimentals.....	221
7.1.1. Anàlisi per grup i per indicadors de comprensió .....	225
7.1.2. Anàlisi per dades demogràfiques .....	237
7.1.3. Opinió dels usuaris .....	243
7.2. Grup de control .....	246
7.3. Conclusions globals sobre l'explicitació .....	250
<b>8. Conclusions .....</b>	<b>259</b>
8.1. Estat de la qüestió i marc teòric .....	260
8.2. Aspectes metodològics.....	263
8.3. Anàlisi dels resultats, orientacions i vies de recerca futures.....	268
<b>Bibliografia.....</b>	<b>285</b>
<b>Filmografia.....</b>	<b>307</b>
<b>Annexos .....</b>	<b>311</b>
Annex 1: Abstract and Conclusions for the "Doctor Europaeus" Mention ....	311
8.1. State of the art and theoretical framework .....	311
8.2. Methodological aspects.....	317
Annex 2: Documents de l'entrevista.....	340
Guió de l'entrevista.....	340
Full d'informació sobre l'experiment.....	342
Consentiment informat.....	343
Annex 3: Exemple de transcripció .....	344



# **Capítol 1. Introducció**



# 1. Introducció

---

By identifying the crucial strands of meaning that remain accessible and by filling in the gaps, AD creates a new meaningful story that allows its own varied audience to understand and enjoy the film, and remains close enough to the versions that sighted audiences construct. (Remael 2012:257)

Hem volgut començar aquesta tesi doctoral amb aquesta cita perquè resumeix la nostra concepció de què és i de quin és l'objectiu de l'audiodescripció (AD) de pel·lícules, que, com s'avança en el títol, és el nostre objecte d'estudi. A més, significat ("meaning"), públic divers ("varied audience"), comprendre ("understand"), gaudir ("enjoy") i la relació amb el públic vident ("sighted audiences") són conceptes clau que ens acompanyaran fins al final de la nostra recerca i que caldrà definir amb claredat.

Tot i que aqueixa cita de Remael es refereix únicament a un producte audiovisual —les pel·lícules—, l'AD es troba present en l'actualitat en tota mena d'àmbits en els quals el component visual juga un paper important. La televisió, el teatre, l'òpera, els esdeveniments esportius, les passarel·les de moda, les obres d'art, els monuments, els edificis emblemàtics o els espais naturals —per posar alguns exemples—, són productes dels quals les persones cegues i amb baixa visió no podrien gaudir en condicions semblants a les de les persones vidents si no disposaren d'AD.

Cal dir també que, tot i que l'AD està concebuda com un suport auditiu destinat a un públic cec o amb baixa visió, una persona vident també se'n pot beneficiar en moments puntuals en què no té accés al component visual d'un determinat producte, com per exemple si està cuinant i té la televisió engegada. Seria un cas semblant al de la utilització dels subtítols per a sords per part de persones oïdores en un bar perquè hi ha molt de soroll i no se sent bé la televisió.

Per tant, abans de continuar creiem que és important establir una definició d'AD aplicable a qualsevol dels productes, de les situacions o dels àmbits en què s'utilitza a dia de hui.

Així, basant-nos en la proposta de Remael per a les pel·lícules, considerem que l'AD és *una narració d'un element (audio)visual que descriu oralment informació que no és accessible visualment per part de determinades persones, per tal que compreguen i gaudisquen d'aqueix element en el màxim pla d'igualtat possible que les persones que sí que hi tenen un accés visual complet.*

Aquesta definició —un tant enrevessada a primera vista—, la tria de termes que hi hem fet ("narració", "descriu oralment", "compreguen", "gaudisquen" i "màxim pla d'igualtat possible") i l'enfocament que li hem donat tenen una justificació que anirem argumentant al llarg de tot el treball i que recuperarem en les conclusions. De moment, però, ens serveix per a establir una base sobre la qual introduir la motivació i la justificació (1.1.), els objectius i les hipòtesis (1.2.), el marc teòric (1.4.) i l'estructura (1.5.) d'aquesta tesi doctoral.

## **1.1. Motivació i justificació**

Aquesta tesi doctoral està inscrita en programa de Doctorat en Traducció i Estudis Interculturals del Departament de Traducció i d'Interpretació de la Universitat Autònoma de Barcelona i ha rebut el suport d'una beca doctoral per a personal investigador en formació (PIF) (2008-2012, referència 441-01-1/08) de la mateixa universitat i departament. Realitzada en el marc del grup de recerca TransMedia Catalonia (grup de recerca consolidat reconegut, amb referència 2009SGR700), aquesta tesi doctoral naix de dos motivacions, una de professional i una altra d'academicodocent, que resumirem breument tot seguit.

De la banda professional, després d'acabar la Llicenciatura en Traducció i Interpretació (2000-2004) i de fer el Màster en Traducció Audiovisual (2004-2005) a la Universitat Autònoma de Barcelona, comencem a treballar a Imaginables Inc., una empresa barcelonina de subtitulació interlingüística i per a sords. La pràctica com a traductor audiovisual en aquella empresa ens duu a entrar en el món de l'AD l'any 2006 col·laborant en l'AD en castellà de dos de les primeres pel·lícules comercialitzades en DVD amb aqueix servei: *Match Point* (Woody Allen 2005), destinada a un públic adult, i *Doraemon en el mágico mundo de las aves* (Tsutomu Shibayama 2001), destinada a un

---

públic infantil. A partir d'aleshores, ja com a autònom, ens arriben altres encàrrecs com els de *The Reader (El lector)* (Stephen Daldry 2008), *Elegy* (Isabel Coixet 2008) i *Millennium I: Los hombres que no amaban a las mujeres* (Niels Arden Oplev 2009).

De la banda acadèmica, el curs 2006-2007 cursem la primera edició del Màster Oficial en Traducció, Interpretació i Estudis Interculturals, i a finals de 2007 el grup de recerca TransMedia Catalonia, ens ofereix fer, a mode de pràctiques, l'AD en directe en català de les òperes del Gran Teatre del Liceu, activitat que desenvolupem en les temporades 2007-2008 i 2008-2009, audiodescrivint un total de huit òperes. L'experiència professional amb què comptem fa que el mateix curs 2007-2008 entrem al món de la docència i comencem a donar classes de subtitulació per a sords al Màster de Traducció Audiovisual i d'AD el curs següent, el 2008-2009.

Amb aquesta situació de partida d'experiència professional i academicodocent, l'any 2008, quan ens plantegem fer la tesi doctoral sobre AD, identifiquem dos grans mancances en aquesta disciplina:

D'una banda, si bé en altres àmbits de la traducció audiovisual com la subtitulació els paràmetres —per exemple, la velocitat de lectura— han estat estudiats àmpliament i hi ha un cert consens sobre quins són els valors òptims per a garantir una bona comprensió dels subtítols tant per part d'un públic oïdor com sord (Romero-Fresco 2009), en l'àmbit de l'AD els estudis que s'han dut a terme amb usuaris cecs i amb baixa visió s'han fet sovint de manera impressionística i tractant només qüestions com l'opinió o les preferències. Això fa que hi haja un buit d'estudis de recepció de caire empíric que definisquen quins són els valors òptims dels paràmetres de l'AD que propicien una major comprensió i/o un major gaudi per part dels usuaris. L'acadèmica alemanya Sabine Braun així ho recull, fent èmfasi en la necessitat de fer estudis de recepció que busquen la manera més beneficiosa d'audiodescriure:

Reception research needs to be at the very heart of research into AD, in particular since AD concerns an audience with special needs. [...] We still know little about the overall narrative or 'story-telling' preferences of AD audiences. It can be expected these have an impact on comprehensibility, information retention and the general reception of a particular description style.[...] Further research needs to contribute to identifying the best possible way of

audiodescribing different types of performances and, equally importantly, it needs to provide frameworks for analysing (and possibly explaining) why some descriptions are more effective than others. (Braun 2008:22-30)

De l'altra, tot i que els estudis descriptius sobre AD siguen abundants i que la pràctica s'haja intentat regular en diversos països a través d'estàndards, la necessitat d'estudis empírics fa que la majoria d'aqueixos documents siguen molt generals i vagues en relació amb molts dels paràmetres que regeixen l'AD. Per exemple, Orero, una de les acadèmiques pioneres en l'estudi de l'AD a Catalunya i a l'Estat espanyol, qualifica de la següent manera la norma UNE espanyola sobre AD (AENOR 2005) encara vigent a dia de hui:

The Spanish AD standard [...] will have to be redrafted for DTV [...] and we hope some effort and research will be conducted to have a concise and clear standard that will help in the creation of AD scripts, rather than the disorganised and subjective guidelines as those approved in 2005. (Orero 2005c:16)

Aquestes dos mancances que acabem d'identificar —la falta d'estudis de recepció empírics i la vaguetat dels estàndards sobre AD— giren entorn d'una qüestió, que és alhora causa i efecte d'aqueixes mancances: la indefinició dels valors dels paràmetres de l'AD. Això és el que nosaltres vam comprovar personalment des de la doble vessant, professional i academicodocent: cal definir els valors òptims dels paràmetres de l'AD, no solament per garantir la màxima comprensió i gaudi possibles per als usuaris, sinó també perquè els professionals, els docents i els aprenents d'AD tinguin unes referències útils i clarificadores en cas de dubte. A més, aqueixa definició s'ha de fer basant-se en criteris empírics que hi donen fiabilitat. Tenint present aqueixa necessitat, aquesta tesi doctoral pretén encetar aqueix camí i és, per tant, un treball amb una clara vocació experimental i aplicada.



## 1.2. Objectius i hipòtesis generals

En línia amb la idea que tot just acabem d'exposar, ens marquem uns objectius generals per tal de suplir, en la mesura que siga possible, les mancances identificades.

- a) D'una banda, volem comprovar empíricament com diferents valors d'alguns paràmetres de l'AD de pel·lícules —específicament la velocitat de narració, l'entonació i l'explicitació— afecten la comprensió fílmica dels usuaris<sup>1</sup> i, de manera secundària, el gaudi.
- b) De l'altra, basant-nos en uns resultats empírics, volem donar una sèrie d'orientacions sobre els valors òptims d'aqueixos tres paràmetres per tal que els usuaris de les AD compreguen i gaudisquen de les pel·lícules en el màxim pla d'igualtat possible que les persones vidents.

Aquests dos objectius principals deriven de tres hipòtesis generals sobre les quals es construeix aquest treball:

*Esperem que la velocitat de la narració de l'AD afecte la comprensió fílmica i el gaudi. Creiem que com menor siga la velocitat, major serà la comprensió, i que una velocitat lenta o ràpida propiciarà rebuig en la majoria dels usuaris.*

*Esperem que l'entonació de l'AD no afecte la comprensió fílmica, però que, en canvi, sí que afecte el gaudi, de manera que una entonació uniforme o una d'emfàtica propiciarà rebuig en la majoria dels usuaris.*

*Esperem que l'explicitació de l'AD sí que afecte la comprensió fílmica i que com major siga l'explicitació, major serà la comprensió. En canvi, creiem que l'explicitació no afectarà el gaudi.*

---

<sup>1</sup> Per a una justificació de la tria dels paràmetres i del disseny metodològic, vegeu el capítol 4.

Per acomplir aquests objectius i validar o refutar les tres hipòtesis plantejades, caldrà dur a terme un estudi de recepció de base experimental contextualitzat en un marc teòric idoni que ens permeta definir conceptes clau com *comprensió filmica* i que estiga complementat amb un repàs bibliogràfic per acotar què entenem per *velocitat de narració, entonació i explicitació*.

Aqueix estudi tindrà un caràcter exploratori, ja que és el primer que es fa sobre la qüestió i les limitacions metodològiques i de temps no permeten un estudi més exhaustiu, amb un nombre de participants més elevat. Així, doncs, aquests objectius i aquestes hipòtesis generals es materialitzen en uns objectius específics que detallem seguidament.

### **1.3. Objectius específics**

Els objectius específics d'aquesta tesi doctoral són principalment metodològics i aplicats:

- 1) Descriure els enfocaments principals des dels quals s'ha abordat l'estudi de l'AD per tal de contextualitzar el nostre propi estudi.

En primer lloc, volem fer un repàs bibliogràfic per les investigacions més rellevants que s'han dut a terme amb l'AD com a objecte d'estudi. Així, volem obtenir una visió global sobre l'estat de la recerca d'aquesta disciplina i sobre els diferents estàndards que la regeixen i la difusió que té en diferents països, centrant-nos en l'Estat espanyol i en Catalunya, ja que és el nostre àmbit més proper i sobre el qual volem incidir més directament. L'objectiu és fer-ne una classificació que ens ajude a situar i a justificar la nostra recerca dins d'aqueix context. Aqueixa revisió bibliogràfica en el context dels estudis sobre AD ens permetrà detectar que hi ha una manca d'estudis de recepció de base experimental que se centren en aspectes com la comprensió dels usuaris i que cal suplir-la per contribuir a l'establiment d'una AD de qualitat.

- 2) Establir un marc teòric que ens servisca de base per a un estudi de recepció centrat en la comprensió.

Una volta hem vist l'estat de la qüestió, ens proposem definir un marc teòric que ens servisca com a base per a l'estudi de recepció, per a la qual cosa farem un repàs per les principals tendències que hi ha en els estudis de recepció de materials audiovisuals i en les teories filmiques que aborden la qüestió de la comprensió. Creiem que la teoria triada en fer aqueix repàs bibliogràfic (Branigan 1992), en què es combina una concepció cognitivista de la comprensió amb aportacions de la narratologia, ens servirà com a base teòrica per a definir el concepte de comprensió en el nostre estudi de recepció i per a establir mètodes per a mesurar-la.

- 3) Dissenyar i dur a terme un estudi de recepció de base experimental, tot definint el corresponent corpus de ficció cinematogràfica, el mètode de mesurament de la comprensió, la mostra de participants i també el mètode d'anàlisi de les dades amb el qual poder comprovar l'efecte que tenen la velocitat de narració, l'entonació i l'explicitació de l'AD sobre la comprensió dels usuaris.

Una vegada hem triat el marc teòric que més s'adiu al nostre objecte d'estudi ens marquem com a meta dissenyar i dur a terme un estudi de recepció:

- Aplicarem una metodologia experimental en què l'entrevista estructurada amb preguntes obertes serà el mètode escollit per obtenir dades quantitatives sobre la comprensió i dades qualitatives sobre el gaudi.
- Crearem i analitzarem —amb les aportacions cognitivistes i narratològiques del marc teòric— un corpus experimental de fragments de pel·lícules que siguin autònoms pel que fa a la comprensió i en què es puguin modificar els paràmetres de l'AD triats. Basant-nos en l'anàlisi i a través d'un grup de discussió (*focus group*) definirem l'escala de mesurament de la comprensió filmica.

- Per tal de poder modificar els paràmetres en el corpus experimental amb uns criteris científics, repassarem específicament la recerca que s'ha fet fins al moment sobre la velocitat de narració, l'entonació i l'explicitació de l'AD i definirem què entenem nosaltres per cadascun d'aqueixos termes.
  - Seguidament, seleccionarem i crearem els grups experimentals —format per persones cegues i amb baixa visió— i el grup de control —format per persones vidents—. Volem que aquests grups siguin heterogenis al seu si i homogenis entre ells per poder comparar els resultats i així comprovar quins valors dels paràmetres estudiats afavoreixen una comprensió en el màxim pla d'igualtat entre persones cegues i vidents.
  - Acabarem el disseny de l'estudi de recepció experimental definint la manera en què processarem i analitzarem les dades. Pretenem establir diversos mètodes complementaris com ara una anàlisi quantitativa de les dades i una anàlisi qualitativa de les opinions expressades en les entrevistes.
  - Una vegada fet això i per garantir que l'estudi, el posterior tractament de les dades i el desenvolupament de tot el procés segueix uns criteris ètics, presentarem el projecte a la Comissió d'Ètica de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) per tal que n'emeta un informe favorable. A banda, contactarem diverses associacions de persones cegues i amb baixa visió d'àmbit estatal i català per demanar la col·laboració dels seus afiliats. Una vegada aconseguits els contactes dels participants, durem a terme l'estudi i n'analitzarem els resultats.
- 4) En base a l'anàlisi de les dades quantitatives i qualitatives obtingudes en l'estudi de recepció i basant-nos en la nostra mostra de participants, elaborarem una sèrie d'orientacions sobre els valors òptims dels paràmetres estudiats des de la perspectiva que els usuaris de les AD comprenquen i gaudisquen de les pel·lícules en el màxim pla d'igualtat possible que les persones vidents. Finalment, apuntarem una sèrie vies de recerca com a possibles objectes d'estudi en el futur.

## 1.4. Marc teòric

En el capítol 3 exposem el marc teòric en el qual fonamentem el nostre estudi de recepció experimental sobre la comprensió de pel·lícules audiodescrites, que es basa en la proposta de Branigan (1992), centrada en la comprensió de la narrativa fílmica. Es tracta d'una teoria que s'emmarca dins el corrent cognitivista dels estudis fílmics i que beu de la proposta de Bordwell (1985). Igual que aquesta última, es basa en la teoria dels esquemes, que prové de la psicologia cognitiva (Anderson, Spiro i Montague 1984), per explicar els processos mentals que segueixen els espectadors per comprendre un film.

La proposta de Branigan a més de ser cognitivista integra una altra disciplina, la narratologia, que és una de les òptiques des de les quals s'està estudiant més prolíficament l'AD en els últims anys. Creiem que un dels punts forts d'aquesta tesi és utilitzar des d'una perspectiva experimental una proposta que combina cognitivisme i narratologia, ja que pot obrir noves vies de recerca en els estudis sobre AD centrats únicament en la narratologia.

Volem remarcar en aquest apartat del marc teòric que aquesta tesi doctoral és eminentment experimental i aplicada, ja que el seu objectiu principal és fer un estudi de recepció i, a partir de l'anàlisi de les dades, donar una sèrie d'orientacions. Per tant, tot i que creiem que hi ha una novetat en l'aplicació de teories cognitivonarratològiques en l'estudi de l'AD i que, com hem apuntat, això pot obrir vies interessants en la disciplina, l'èmfasi es farà més en l'aprofundiment de qüestions experimentals i aplicades que no en el desenvolupament teòric de l'AD.

## 1.5. Estructura de la tesi

Aquesta tesi doctoral es divideix en tres grans blocs: una primera part teòrica i descriptiva, una segona de metodològica i una tercera d'analítica.

El primer bloc està conformat pels tres primers capítols de la tesi: en aquest primer capítol hem presentat la motivació i la justificació, els objectius i les hipòtesis del treball així com un avançament del marc teòric sobre el qual bastirem el nostre estudi de recepció. En el segon capítol fem un repàs sobre les diferents perspectives des de les quals s'ha abordat l'estudi de l'AD per tal de tindre una visió global que ens permeta situar la tesi. Finalment, en el tercer capítol fem un repàs pels principals enfocaments des dels quals s'han fet estudis de recepció de productes audiovisuals i sobre els diferents punts de vista teòrics que han abordat la qüestió de la comprensió fílmica. Per tancar aqueix tercer capítol, ens decantem pel marc teòric sobre el qual basem la noció de comprensió fílmica que utilitzem en el nostre estudi (Branigan 1992) i que ens donarà les claus per a abordar diversos aspectes metodològics.

El segon bloc es compon del quart capítol, en què elaborem tot el disseny metodològic de l'estudi de recepció, la tria i l'anàlisi de corpus, el mètode de mesurament de la comprensió, l'anàlisi teòrica i la modificació dels paràmetres de l'AD abordats, la creació dels grups de participants i el mètode de recerca i d'anàlisi de les dades, així com diverses qüestions ètiques que hem tingut en compte.

Finalment, el tercer bloc està format pels capítols cinc, sis, set i huit. En en els capítols cinc, sis i set és analitzem detalladament totes les dades extretes de l'estudi de recepció i apuntem unes primeres conclusions; en el huit revisem el compliment dels objectius i de les hipòtesis i expliquem les principals aportacions de l'estudi. Ací és també on donem les orientacions sobre els paràmetres estudiats en base als resultats obtinguts i on proposem una sèrie de perspectives de futur. Per acabar, incloem la bibliografia i la filmografia citades.

Pel que fa als annexos, aquest treball en té de dos tipus. D'una banda, n'hi ha d'impresos, els quals adjuntem després del capítol 10. En l'annex 1 hem inclòs un resum i les conclusions del treball, tot en anglès, requisit per a obtindre la menció de Doctor Europeu i que, a més, servirà per a fer accessible les principals aportacions d'aquesta tesi a les persones que no tinguen prou competència lingüística en català. En l'annex 2 hem inclòs els documents utilitzats en les entrevistes, com el guió de l'entrevista, el full d'informació sobre l'experiment i el de consentiment informat. En l'annex 3 mostrem un exemple de transcripció de les entrevistes.

De l'altra, n'hi ha en format digital adjuntats en un DVD situat a la contratapa d'aquesta tesi, que conté els arxius de vídeo amb l'AD original, les modificades i les versió sense AD doblades al català (annex 1), les transcripcions de les entrevistes (annex 2) i els fulls de càlcul en què es recullen totes les dades processades (annex 3).





## **Capítol 2. Estat de la qüestió**



## 2. Estat de la qüestió

---

En aquest capítol fem un repàs pels diversos enfocaments des dels quals s'ha abordat l'AD per tal de conèixer els aspectes principals que se n'han estudiat i tindre així una base ferma sobre la qual construir la nostra tesi. L'objectiu és bastir una panoràmica general sobre la recerca, la pràctica i l'aplicació de l'AD. Per tant, no tractem amb detall els aspectes puntuals que abordem en el nostre estudi de recepció (velocitat de narració, entonació i explicitació), dels quals fem un repàs bibliogràfic més específic al llarg del capítol 4.

Adoptem aquesta visió global i no només centrada en els aspectes específics que abordem en la tesi perquè aquesta és la primera tesi doctoral en català amb l'AD com a objecte d'estudi i una de les primeres en qualsevol llengua, que en tinguem coneixement. Per fer això, revisem la bibliografia principal que s'ha produït sobre la qüestió, l'agrupem per enfocaments i acabem situant la nostra recerca dins dels estudis amb un enfocament experimental i de recepció.

### 2.1. Els orígens i l'evolució de l'AD com a servei d'accessibilitat

Podríem dir que la pràctica per part de persones vidents de fer descripcions a persones cegues i amb baixa visió per a interpretar el món que els envolta té tants anys d'existència com la ceguesa mateixa. D'igual manera, la pràctica de fer descripcions orals d'elements visuals per a un públic no específicament cec també té segles d'història. Tot seguit, en veurem alguns exemples.

Com expliquen Pujol i Orero (2007:49), en els poemes èpics de l'Antiga Grècia es donava un fenomen retòric anomenat ècfrasi, "a literary figure that provides the graphic and often dramatic description of a painting, a relief or other work of art". Aquests poemes es recitaven oralment, per tant, devien tindre prou punts en comú amb l'AD actual. Aquests dos autors també fan referència a la històrica figura dels narradors al llarg dels segles i de les cultures, fent un èmfasi especial en els narradors o "explicadors" que es llogaven a principis del segle XX en les sales de cinema per posar

so i explicar les pel·lícules mudes, així com en la figura dels *benshi* japonesos que, a més, sovint traduïen les cartel·les dels films.

En un altre article, Orero (2007a) ens presenta en una entrevista a Jorge Arandes la figura i la tècnica de Gerardo Esteban, qui en la dècada de 1940 feia retransmissions de pel·lícules en directe per a Radio Barcelona. El mateix Arandes també començaria en la dècada de 1950 a fer retransmissions d'òperes en directe d'una manera prou semblant al que seria una AD actual.

Si ens centrem ara en les descripcions destinades específicament a un públic invident, Cronin i King (1990) en situen l'embrió als Estats Units en un intent en la dècada de 1960 que consistia a, en cintes de casset, omplir amb descripcions els espais lliures dels capítols de la sèrie *Star wars* (Gene Roddenberry 1966-1969). Sense donar massa detalls, també expliquen que als anys 1970 una emissora de ràdio de Filadèlfia va oferir audiodescripcions de pel·lícules. No obstant això, no és fins al 1981 que situen el naixement de l'AD com a servei estable, quan Margaret i Cody Pfanstiehl enceten una temporada d'AD teatrals a l'Arena Stage Theatre de Washington D.C. Això els va portar a fundar una ràdio, la Washington Ear Radio Reading Service i, el mateix 1981, l'Audio Description Service (ITC 2000). A través d'aqueix servei promouen una xarxa de teatres amb AD per tots els EUA i part del Canadà que arribaria a la cinquantena al final de la dècada i que s'introduiria al cinema al 1988.<sup>2</sup>

Com hem vist, l'AD com a servei estable per a les persones cegues sorgeix en l'àmbit teatral i és d'aquí on passa a altres productes culturals. No és estrany, doncs, que quan l'AD arriba a Europa ho faça també en aqueix àmbit. Es considera que la primera AD europea es fa en un teatret d'Averham (Anglaterra) a mitjan dècada dels 1980 (ITC 2000:4), des d'on comença a estendre's a altres teatres del Regne Unit i del continent europeu. Al 1983, l'AD arriba també al Japó on, en canvi, ho fa en primera instància a la televisió, quan la cadena comercial NTV comença a fer AD de manera ocasional i en obert, és a dir, sense la possibilitat de desactivació (ITC 2000).

---

<sup>2</sup> Association Française d'Audiodescription. Vegeu <http://audiodescription-france.org> [última consulta: 14/01/2013]

A Europa, les iniciatives comencen a diversificar-se i l'Estat espanyol hi juga un paper important: l'ONCE crea en 1987 les primeres AD en VHS i les ofereix als seus afiliats en un servei de lloguer gratuït, un projecte conegut com a Sonocine —que en la dècada de 1990 s'anomenaria Audesc— (Hernández i Mendiluce 2004); i el salt a la televisió a Europa es fa a casa nostra, quan Televisió de Catalunya (TVC) emet per primera vegada una pel·lícula audiodescrita, *Els deu manaments* (Cecile B. DeMille 1956), el 25 de novembre de 1989 (Vila 2005), tota una fita per a una cadena autonòmica que només feia sis anys que s'havia creat. En altres països, les primeres AD no teatrals també es fan a finals de la dècada de 1980: a Alemanya, la primera pel·lícula audiodescrita es fa al cinema en 1989 (Benecke 2004), igual que a França.<sup>3</sup>

És durant la dècada de 1990 quan l'AD experimenta una certa consolidació en la televisió als països en què ja s'havia oferit en altres àmbits. Audetel, un projecte a escala europea però desenvolupat principalment per la BBC al Regne Unit, crea entre 1992 i 1995 el primer servei estable d'AD en televisió (Greening i Rolph 2007). Entre 1992 i 1997 se succeeixen a Alemanya una sèrie d'iniciatives encapçalades per Bernd Benecke i l'Associació de Cecs de Baviera en què s'ofereixen algunes AD en festivals de cinema o en projeccions en sales (Arma 2011) i que acaben fent que en 1997 la cadena alemanya Bayerischer Runkfunk —canal regional de Baviera— comence a emetre pel·lícules, sèries i alguns documentals audiodescrits de manera continuada. El canal francoalemany ARTE<sup>4</sup> també emet per primera vegada AD en alemany en 1998 i en francès en 2000. En 1995, a Flandes s'audiodescriu una obra de teatre i uns quants capítols d'una sèrie, però sense continuïtat (Arma 2011); mentre que a Itàlia, la RAI comença a fer una AD setmanal en 1991 i associacions com Cinema senza Barriere organitzen projeccions audiodescrites i un servei de lloguer de DVD produït per ells mateixos (Arma 2011). A l'Estat espanyol, la cadena autonòmica d'Andalusia —Canal Sur— s'inicia en l'AD amb força, amb 76 pel·lícules entre 1995 i 1996, que es queden en tan sols 132 entre 1997 i 2001 (Orero, Pereira i Utray 2007); i Televisió de Catalunya, tot i haver sigut pionera, només audiodescriu una sèrie, *Estació d'enllaç* (Diversos directors 1994-1999) (Heras 2005:209), i en comença una altra al 1999, *Plats*

---

<sup>3</sup> Association Française d'Audiodescription. Vegeu <http://audiodescription-france.org/> [última consulta: 14/01/2013]

<sup>4</sup> L'audiovision pour aveugles et mal-voyants. Vegeu <http://archives.arte.tv/artefinfo/ftext/empfang/audio.htm> [última consulta: 14/01/2013]

*bruts* (Joel Joan, Lluís Manyoses i Oriol Grau 1999-2002). Tot i no haver-hi una gran producció, resulta si més no paradoxal que siguin les cadenes autonòmiques les que es llancen a la carrera de l'AD i no les d'àmbit estatal, ja siguin públiques o privades.

De fet, no és fins la dècada de 2000 que TVE comença amb les emissions d'AD, primer amb *Nico* (Diversos directors 2001), una sèrie de dibuixos animats en què el protagonista és un xiquet cec i en què l'AD es concep des del procés de producció i s'ofereix en obert, és a dir, sense l'opció de desactivar-la; i després amb algunes pel·lícules del programa *Cine de Barrio* (Orero, Pereira i Utray 2007). Tot i això, els programes amb AD a la radiotelevisió pública estatal en aquesta època són casos aïllats (Mateos Minguélez 2005). En aquests anys, també s'inicia l'AD a Portugal, on es fa la primera AD en 2003 gràcies a la iniciativa de Rádio e Televisão de Portugal amb l'emissió de la pel·lícula *A menina da rádio* (Arthur Duarte 1944) i la sèrie *A ferreirinha* (Jorge Paixão da Costa 2004), tal com recull Quico (2005). L'any 2004 segueixen l'exemple TV Cabo i Lusomundo Gallery, que en l'any 2011 oferia una pel·lícula audiodescrita al mes (Arma 2011).

Fem, però, una parada en el camí i marquem els volts de l'any 2005 com a punt d'inflexió en la història de l'AD. Durant aquests primers vint-i-cinc anys de vida —de principis dels 1980 a mitjans dels 2000— podríem dir que el procés per què passa l'AD és el d'una lenta expansió i un tímid però ferm establiment en diversos països, cadascun amb les seues característiques i graus d'implantació. Orero fa una bona fotografia d'aqueix moment:

Audio Description in US, UK, Canada and Spain, reveals that these countries all share the same historical trend: beginning with live and open AD for special play performances, moving to recorded AD for films to be sent internally to members of associations, to the hopefully comprehensive, standard, public and professional AD which will be present in digital television (DTV) and commercial DVDs. (Orero 2005c:9)

En aqueixos moments l'AD és, en termes generals, un servei reduït i localitzat: els usuaris cecs hi tenen un accés limitat segons si viuen prop d'un teatre, d'un cinema o d'una associació que els pugui proveir de productes audiodescrits. Les emissions televisives amb AD, analògiques encara, tampoc no arriben a tot arreu, ja que sovint fa

falta que el senyal siga en dual per a poder contindre la pista d'AD (Consell Audiovisual de Catalunya 2004:6) i això només sol ser possible prop de les grans ciutats. En canvi, la irrupció de la televisió digital terrestre (TDT) fa que aquest panorama canvie radicalment, ja que els avanços tècnics simplifiquen el procés d'emissió i de recepció de l'AD.<sup>5</sup> La televisió juga aleshores un paper vertebrador, culturitzador i podríem dir-ne democratitzador per a les persones cegues: ja no cal viure en una gran ciutat per accedir a productes audiodescrits, sinó que qualsevol cec, independentment de si viu en un poble o en una urbs, pot accedir a productes amb AD des de sa casa.

El gran precursor d'aquesta nova etapa és el Regne Unit, que a partir d'aleshores serà el model que la resta de països prendran com a referència. Això és així per una sèrie de raons: d'una banda, l'any 2006, molt abans de l'apagada analògica total prevista en aquell país per al període 2008-2012, un 76% de les llars britàniques disposaven ja de TDT (Greening 2006a), amb la consegüent facilitat d'accedir a la programació amb AD. De l'altra, una legislació estricta aprovada tan prompte com l'any 1996 obliga les cadenes televisives a audiodescriure primer un 10% de la programació al cap dels deu anys de tindre llicència d'emissió i, amb una modificació legislativa en 2003, el mateix 10% però al cap de cinc anys (Greening 2006a). A data de 2006, un 8% de la programació emesa al Regne Unit incorporava AD, i tres de les quatre grans corporacions televisives —BBC, ITV i Channel 4— feien campanyes publicitàries anunciant el servei, la qual cosa va generar "a lot of interest from the general public" (Greening 2006b:346).

El treball incessant i les demandes exigides durant un llarg període de temps per associacions com el Royal National Institute of Blind People (RNIB) i per les persones encarregades al seu si, com Joan Greening, van fer que aquest creixement de l'AD a la televisió també arribara a les productores i les sales de cinema, sense cap legislació que els obligara a fer-ho (Greening 2006a). Així, al 2005, es realitzaven unes 10.000 projeccions audiodescrites al mes en un total de 208 sales de cinema, que oferien AD a través d'infrarojos englobant el 70% de les 100 pel·lícules més importants de la cartellera (Greening 2006b). A banda d'això, aquestes AD eixien al mercat del DVD en

---

<sup>5</sup> Per aprofundir en qüestions tècniques sobre l'emissió d'AD en la TDT vegeu Utray (2008).

comercialitzar-se la pel·lícula, i caldria comptar també tota l'AD en directe que ja es feia en teatres, òperes, exposicions i altres esdeveniments en directe.

Aqueix *boom* d'AD que es produeix al Regne Unit mitjan dècada dels 2000 fa que es produísca una professionalització de les persones que s'encarreguen de realitzar-la i que, per tant, comencen els primers cursos universitaris específics en la matèria (vegeu l'apartat 2.3). La comunitat acadèmica, específicament els estudis de traducció audiovisual, de seguida s'interessa per aquesta qüestió i comença a estudiar-la des de diferents perspectives. La celebració de trobades i congressos sobre la matèria —com els pioners *Media for All* organitzats pel grup *TransMedia*— fan que els acadèmics coneguen l'envejable situació de l'AD britànica i que enceten iniciatives per a promoure i estudiar l'AD als seus països respectius. Aquesta tesi, de fet, s'emmarca en aqueix procés, des d'una perspectiva general però també catalana i espanyola. Vegem, doncs, quina és la situació actual a casa nostra.

A mitjan dècada dels 2000 també es produeix a l'Estat espanyol i, sobretot, a Catalunya un avanç important en matèria d'AD. A banda de les AD —sempre en versió doblada i amb AD en castellà— que ja llogava gratuïtament l'ONCE als seus afiliats com a còpia privada des finals dels anys 1980, el 2003 ix a la venda el primer DVD comercialitzat amb pista d'AD, en aquest cas en català. Es tracta de la sèrie *Plats bruts* (Joel Joan, Lluís Manyoses i Oriol Grau 1999-2002), que ja havia emès TVC per televisió amb AD (Matamala 2007a). El 2006 ixen també altres dos DVD comercialitzats amb AD i audionavegació en castellà —*Match Point* (Woody Allen 2005) i *Torrente 3: El protector* (Santiago Segura 2005)— tal com recullen Orero i Wharton (2007) i Orero, Pereira i Utray (2007:38). A partir d'ací ja hi ha una continuïtat fins a data de 2012.

És tracta d'un canvi important, ja que l'AD passa a ser una qüestió que va més enllà de les associacions d'usuaris, és a dir, que el sector privat s'interessa per la qüestió tal com va passar al Regne Unit. A banda d'això, es multiplica, majoritàriament a Barcelona i Madrid, l'oferta de productes amb AD, tant al teatre com a l'òpera, els festivals de cinema i les exposicions.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Per a un llistat amb perspectiva espanyola consulteu Orero, Pereira i Utray (2007), i per a un amb perspectiva catalana, Matamala (2007a).



També des de la perspectiva normativa i jurídica hi ha avanços. Al 2005 s'aprova la *Norma UNE 153020. Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías* (AENOR 2005) (vegeu l'apartat 2.2) i durant tota la dècada es duen a terme una sèrie de modificacions legals i es creen organismes i comissions<sup>7</sup> que vetlen per la promoció de l'accessibilitat als mitjans per a les persones amb discapacitat en previsió de l'aleshores futura *Ley general de la comunicación audiovisual* i de l'apagada analògica i pas definitiu a la TDT, que s'havia de produir a l'Estat espanyol en 2010.

En aquest context, TVC, que havia estat audiodescrivint algunes sèries de màxima audiència com *L'un per l'altre* (Pep Anton Gómez 2003-2005) i *Majoria absoluta* (Aina Ivern, Albert Guitart i Sònia Sánchez 2002-2004) enceta el 2006 un ambiciós projecte amb l'AD setmanal de La Gran Pel·lícula dels divendres (Matamala i Orero 2005). A partir d'ací, la televisió pública catalana ha fet una gran aposta per l'AD i n'ha continuant ampliant l'oferta amb programes infantils com *Doraemon* (Diversos directors 1979-2005), sèries juvenils com *L'hotel zombi* (Luc Vinciguerra 2006) o telefilms i sèries de producció pròpia com o *Serrallonga* (Esteve Rovira 2008) o *La Riera* (Diversos directors 2010-2012).

Una altra de les dates importants a l'Estat espanyol pel que fa a l'AD és l'aprovació el 31 de març de 2010 de la *Ley general de la comunicación audiovisual*, que estableix a l'article número 8 el següent:

3. Las personas con discapacidad visual tienen el derecho a que la comunicación audiovisual televisiva, en abierto y cobertura estatal o autonómica, cuente al menos con dos horas audiodescritas a la semana.

Més avant, en la disposició transitòria quinta, s'exposa un calendari anual d'adaptació de les cadenes televisives a aquestes exigències mínimes de la llei, que estableix que a 31 de desembre de cada any han d'haver arribat als següents valors en hores d'AD per setmana:

---

<sup>7</sup> Per a un extensa relació i explicació, consulteu Utray (2009:34-37) i Pereira i Lorenzo (2006:653).

Tipus de televisió	2010	2011	2012	2013
Privades	0,5	1	1,5	2
Públiques (estatals i autonòmiques)	1	3	7	10

Figura 1: Taula del calendari d'adaptació a l'AD (hores/setmana). Elaboració pròpia.

Font: Ley 7/2010, de 31 de marzo, General de la Comunicación Audiovisual.

Aquesta llei preveu, a més, un règim sancionador (títol VI) en què es divideixen les infraccions en lleus, greus i molt greus. A l'article 58 es classifica com a infracció greu "el incumplimiento en un canal, durante más de cinco días en un periodo de diez días consecutivos, de los deberes de accesibilidad previstos en los apartados 2 y 3 del artículo 8", la qual cosa es considera una infracció molt greu si es repeteix quatre vegades en un mateix any natural (article 57).

Les sancions proposades per la llei per a les infraccions greus per als serveis de comunicació audiovisual televisiva són de 100.001 a 500.000 euros, i per a les molt greus, de 500.001 a 1.000.000 d'euros. En aqueix sentit, les comunitats autònomes serien les entitats que haurien de vetlar pel compliment de la llei per als canals d'àmbit autonòmic i l'estat per les d'àmbit estatal (article 56).

Arribats a aquest punt i donat l'important paper democratitzador de l'AD en la televisió com a servei d'accessibilitat que hem apuntat més amunt, és interessant saber l'estat de compliment de la llei en el conjunt de l'Estat. Per fer això, ens nodrim dels *Informes de accesibilidad en los servicios televisivos* que duu a terme anualment i des de 2009 la Comisión del Mercado de Telecomunicaciones. Consultant els informes disponibles a data de gener de 2012 —els referents a 2009, 2010 i 2011— observem les dades que recollim en la figura 2.

Abans d'entrar en l'anàlisi de les dades, cal fer notar que els informes només analitzen els canals que han oferit alguna mena d'accessibilitat en la seua programació (subtitulació per a sords, interpretació en llengua de signes o AD); per tant, a banda dels canals recollits ací pot haver-n'hi d'altres que no hagen fet cap tipus d'AD.

Cadena	2009		2010		2011	
	Total AD (h)	Hores / setmana	Total AD (h)	Hores / setmana	Total AD (h)	Hores / setmana
TVE1	78	1,5	66	1,3	76,44	1,47
TV3	182	3,5	376	7,2	364	7
3XL+CS3+300	269	5,2	293	5,6	208	4
Canal 33	*	*	116	2,2	156	3
CanalSur TV			4,59	0,1	99,84	1,92
CanalSur 2			12,59	0,2	41,6	0,8
Aragón TV					44,72	0,86
TV Canaria					144,04	2,77
TP Asturias					44,72	0,86
7 R. de Murcia					57,2	1,10
Canal 9					66,04	1,27
La 10					86,84	1,67
MTV					32,24	0,62
Disney Channel			11	0,2	1117,48	21,49
Antena Neox			0,5	0,01	28,6	0,55
Antena 3			0,5	0,01	42,62	0,82
Antena Nova			0,5	0,01	39	0,75
Antena Nitro			0,5	0,01	95,16	1,83
FDF					114,92	2,21
La Sexta					52	1
La Sexta 2					52	1
La Sexta 3					52	1
Marca TV					461,24	8,87
Veo 7					13	0,25

Figura 2: Taula dels canals que van oferir AD en 2009, 2010 i 2011. Elaboració pròpia.

\*En 2009, el Canal 33 estava inclòs en el 3XL+CS3+300.

Font: Informes de accesibilidad en los servicios televisivos 2009, 2010 i 2011 de la Comisión del Mercado de Telecomunicaciones.

També cal remarcar que la llei parla de les obligacions dels canals, no dels operadors. Per això presentem les dades per a cada canal, tot i que hem ombrejat les cel·les per agrupar-los per operador. A banda, hem fet una ratlla per dividir els operadors públics —per damunt la ratlla— dels privats —per davall la ratlla—. Pel que fa als informes, cal dir que el format difereix d'un any a l'altre; mentre que en els de 2009 i 2010 s'especifica el nombre anual d'hores d'AD —del qual nosaltres hem tret la mitjana

setmanal—, en el de 2011 s'especifica només la mitjana setmanal. Ens sobta, hem de dir, que les mitjanes setmanals de 2011 donen nombres enters, ja que és una cosa prou improbable, però la responsabilitat de supervisar les dades que aporten els operadors és de la Comisión del Mercado de Telecomunicaciones, per tant, nosaltres prendrem aquestes dades com a correctes. En la informació que aporten aquests informes tampoc s'especifica si les AD que s'ofereixen són reposicions o primeres emissions.

Ara ja sí analitzant les dades, podem observar que si bé en 2010, any d'entrada en vigor de la llei, molt poques cadenes oferien AD i complien amb les hores estipulades per a aquell any (0,5 les privades i 1 les públiques), en 2011 hi va haver un avanç considerable en l'oferta, tot i que, sovint també sense arribar als mínims que exigeix la llei. Vegem més detalladament les dades d'aqueixos dos últims any:

Quant als canals públics, la llei exigeix per a 2011 un mínim de 3 hores setmanals d'AD. Els únics que emeten a escala estatal són els de la Corporación de Radiotelevisión Española i dels cinc amb què compta (TV1, TVE2, Clan TV, Canal 24H i Teledeporte) només TV1 va emetre AD, però amb 1,47 hores setmanals, la meitat del que exigeix la llei. A escala autonòmica, de les dotze corporacions analitzades<sup>8</sup> (que sumen un total de 28 canals), al 2010 només la catalana i l'andalusa van oferir AD, mentre que al 2011 s'hi sumen altres cinc.

Al 2011, Radiotelevisión de Andalucía va oferir AD als dos canals amb què compta, CanalSur Televisión i CanalSur 2 Andalucía, augmentant les hores setmanals respecte de 2010 fins arribar a les 1,92 i 0,8 respectivament. Es tracta d'un avanç que no arriba, però, a les 3 hores setmanals exigides. En canvi, la Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals va emetre AD en tres dels seus quatre canals (l'únic en què no en va emetre va ser al 3/24, dedicat a notícies). Així, TV3 va emetre una mitjana de 7 hores setmanals; 3XL+CS3+300, 4 hores setmanals; i Canal 33, 3 hores setmanals, tot doblant les hores d'AD oferides el 2009 i sobrepasant amb escreix les exigències de la llei.

---

<sup>8</sup> Andalusia, Aragó, Canàries, Castella-la Manxa, Catalunya, Extremadura, Galícia, Illes Balears, Madrid, Múrcia, País Basc i País Valencià.

Un dels dos canals de la Radioteledifusión y Televisión en la Comunidad Autónoma de Canarias també va emetre AD en 2011 per primera vegada arribant pràcticament a les exigències de la llei amb 2,77 hores setmanals, però l'altre no en va emetre cap. Altres quatre canals autonòmics (Aragón TV, TP Asturias, 7 Región de Murcia i Canal 9) van emetre també AD per primera vegada però, de nou, sense arribar ni tals sols a la meitat de les hores exigides per la llei.

Fent un recompte general, dels 33 canals públics analitzats, estatals o autonòmics, només 11 (el 30%) van oferir AD al 2011 i només tres (el 9%), tots de la Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuais, van complir les hores exigides per la llei.

Pel que fa a les televisions privades, la llei exigeix mitja hora setmanal al 2010 i una hora setmanal al 2011. Dels sis operadors analitzats, tots d'àmbit estatal,<sup>9</sup> que sumen un total de 23 canals, al 2010 només dos van oferir AD: Net TV (que té quatre canals) només va emetre 0,2 hores setmanals a través del Disney Channel, lluny de les 0,5 que exigeix la llei; mentre que el Grupo Antena 3 va emetre AD en els quatre canals amb què compta, però només 0,5 hores en tot l'any en cadascun d'ells, cosa que suposa 0,01 hores per setmana.

Al 2011, la situació millora notablement ja que de dos operadores que oferien AD als seus canals passen a ser-ne cinc, i de cinc canals passen a ser-ne tretze. Els cinc canals que oferien AD en 2010 augmenten les hores setmanals d'AD: en destaquen Disney Channel, que passa de 0,2 hores setmanals a 21,49, sobrepasant amb escreix l'hora que exigeix la llei; i Antena Nitro, que arriba a 1,89 hores setmanals. Els altres tres canals que també emetien AD al 2010 no arriben al mínim de l'hora setmanal que marca la llei per a 2011.

Pel que fa als canals que emeten AD per primera vegada al 2011, destaquen Marca TV, FDF i La 10, que sobrepassen l'hora mínima exigida per la llei arribant a les 8,87, 2,21 i 1,67 hores setmanals respectivament. La Sexta, La Sexta 2 i La Sexta 3 també

---

<sup>9</sup> Gestevisión Telecinco, Gestora de Servicios Audiovisuales La Sexta, Grupo Antena 3, Net TV, Sogecable i Veo TV.

---

compleixen la llei tot just audiodescrivint una hora setmanal, i els cinc canals restants (MTV, Antena Neox, Antena 3, Antena Nova i Veo 7) no arriben al mínim legal.

Fent un recompte general, dels 23 canals privats analitzats, 13 van oferir AD al 2011 (poc més del 56%), tot i que només 7 (el 30%) van complir la llei. Hem de dir també que tenim dubtes de què consideren AD algunes cadenes, com per exemple Marca TV, cadena que retransmet esdeveniments esportius i que afirma oferir 8,87 hores d'AD setmanals. Al seu web no ofereixen cap mena d'informació sobre AD, per tant, caldria fer-ne un estudi més exhaustiu, ja que no veiem del tot clar que la Comisión del Mercado de Telecomunicaciones estiga comprovant les dades que proporcionen les cadenes.

Siga com siga, aquesta anàlisi demostra clarament que encara hi ha molta faena per fer en l'àmbit de la televisió a l'Estat espanyol. Els canals de televisió públics són els primers que incompleixen la llei segons les dades disponibles —llevat dels de la Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals— i, dels canals privats —tot i tindre unes exigències molt menors que els públics— només un 30% la compleixen. L'anàlisi també demostra que, tot i que comptem amb una llei que estableix uns mínims d'AD, aquests mínims no els compleix ni tan sols la televisió pública estatal. Segons la informació de què disposem, a data de gener de 2013 cap organisme públic no ha efectuat cap sanció, ni a les televisions públiques ni a les privades, tot i que, com hem vist més amunt, es tracta d'una infracció molt greu en tots els casos i les quanties podrien oscil·lar entre els 100.001 i els 500.000 euros.

El punt positiu, si més no des d'una perspectiva catalana, és la bona salut que té la televisió pública de Catalunya pel que fa a l'AD, ja que sobrepassa amb escreix les exigències mínimes de la llei. No debades, el 89,1% de les hores totals d'AD emeses per televisió a l'Estat espanyol en 2010 les va emetre TVC, percentatge que es redueix al 2011 a un 21%, cosa que no és negativa, ja que vol dir que hi ha hagut un augment de l'oferta per part dels altres canals. Tot i això, que una corporació de televisió autonòmica oferisca la quinta part de tota l'AD d'un estat —en 2011— és un exemple de política d'accessibilitat per a la resta de televisions, tant estatals com autonòmiques.

Abans de tancar aquest apartat, volem comparar aquestes dades d'AD, sobretot les dels canals que ofereixen AD d'acord amb la legislació vigent, amb les dades d'AD dels canals del Regne Unit, ja que es tracta del país on l'AD gaudeix d'un millor estat de salut. Això ens ajudarà a disposar d'una perspectiva més global i a fixar-nos uns objectius col·lectius per a continuar treballant per l'augment de les hores d'AD a la televisió.

Al Regne Unit, a diferència de l'Estat espanyol, la llei estableix els mínims d'AD en percentatges sobre el total de la programació i no en hores a la setmana, per tant, per poder fer-ne una comparació hem de transformar les dades espanyoles a percentatges. De fet, és interessant saber que l'avantprojecte de la llei general audiovisual espanyola, que s'havia d'aprovar el 2005 i que no es va aprovar fins al 2010 amb els consegüents canvis, també parlava de percentatges sobre el total de la programació.

En l'avantprojecte es preveien uns percentatges d'implantació de l'AD per al 2011 d'un 3,5% per a les televisions privades d'àmbit estatal i d'un 6% per a les públiques, estatals i autonòmiques, en tot cas sempre que arribaren a un 10% de l'audiència en el seu àmbit (Utray 2009:52-53). Aquest canvi de mode de mesurament de percentatges a hores per setmana entre l'avantprojecte i la llei definitiva potser va estar motivat per la dificultat a l'hora de fixar uns criteris comuns per a l'anàlisi dels serveis d'accessibilitat per part de les cadenes (Utray *et al.* 2012), però com veurem tot seguit amaga al darrere una rebaixa en les hores totals d'AD exigibles a les televisions.

Per tal de fer això, com que es tracta d'una dada que no tenim, hem de fer amb una regla de tres el càlcul del percentatge que suposen les hores totals que s'audiodescriuen en l'actualitat en relació amb les hores totals d'emissió que apareixen als *Informes de accesibilidad en los servicios televisivos* (Comisión del Mercado de Telecomunicaciones 2009, 2010, 2011). Cal dir que les hores totals d'emissió es comptabilitzen sense comptar les hores de publicitat, per tant el percentatge que mostrem tot seguit s'ha d'entendre tenint en compte aqueix factor.

Cadena	2009			2010			2011		
	Emissió (h)	AD (h)	% AD	Emissió (h)	AD (h)	% AD	Emissió (h)	AD (h)	% AD
TVE1	7650,67	78	<b>1</b>	8713,98	66	<b>0,8</b>	8510,28	76,44	<b>0,9</b>
TV3	7911,71	182	<b>2,3</b>	7889,29	376	<b>4,8</b>	7980	364	<b>4,56</b>
3XL+CS3+300	8358,97	269	<b>3,2</b>	8624,65	293	<b>3,4</b>	8682,48	208	<b>2,4</b>
Canal 33	*	*	*	8450,66	116	<b>1,4</b>	8428,05	156	<b>1,86</b>
Disney Channel				7599,5	11	<b>0,14</b>	7617,78	1117,48	<b>14,67</b>
Antena Nitro				2835,05	0,5	<b>0,018</b>	7614,15	95,16	<b>1,25</b>
La Sexta							6736,75	52	<b>0,77</b>
La Sexta 2							6414,15	52	<b>0,81</b>
La Sexta 3							6624,33	52	<b>0,78</b>
FDF							6601,52	114,94	<b>1,74</b>
Marca TV							7897,91	461,24	<b>5,84</b>

Figura 3: Taula dels percentatges d'AD sobre les hores totals d'emissió en 2009, 2010 i 2011 de les cadenes que compleixen la llei. Elaboració pròpia.

\*En 2009, el Canal 33 estava inclòs en el 3XL+CS3+300.

Font: Informes de accesibilidad en los servicios televisivos 2009, 2010 i 2011 de la Comisión del Mercado de Telecomunicaciones.

Com es pot observar en la figura 3, de les set cadenes privades que compleixen la llei pel que fa a les hores d'AD per setmana, només Disney Channel i Marca TV haurien arribat al 3,5% de programació amb AD en cas que s'hagueren aprovat els percentatges previstos en 2005. Cap de les cadenes públiques hauria arribat al 6% que es preveia per a 2011 en l'avantprojecte de llei. Més enllà d'aquesta anàlisi, que l'únic que ens confirma és que de l'avantprojecte a la llei hi va haver una rebaixa substancial de l'AD exigible als operadors, l'interessant és comparar les dades amb les del Regne Unit.

Com explica Collins (2012), la *Communications Act* britànica de l'any 2003 estableix que les cadenes britàniques han d'oferir un mínim d'un 10% de la programació amb AD. Ofcom, l'organisme regulador a tal efecte, publica el 2004 el *Television Access Services Code*, que, revisat periòdicament, estableix i corregeix els percentatges que cada canal ha d'audiodescriure. Segons l'informe de Collins (2012) tots els canals analitzats no tan sols compleixen els mínims sinó que arriben, en alguns casos, al 47,97% de la programació amb AD. Tot i això, cal dir que, com en el cas de l'Estat espanyol, tampoc no tenim dades sobre si en aqueix percentatge s'inclouen reposicions.



Salvant les diferències que hi puga haver entre la manera espanyola i la britànica de calcular els percentatges —no tenim coneixement de si al Regne Unit es té en compte la publicitat o no— veiem com l'Estat espanyol i fins i tot Catalunya, que és on hi ha un major percentatge d'AD, estan molt lluny d'estar a l'alçada del nivell d'AD britànic. A data de 2011 l'única cadena que arribaria als nivells britànics seria Disney Channel; les dos cadenes que la segueixen en percentatge, Marca TV (5,84%) i TV3 (4,56%), van oferir en 2011 la meitat del percentatge que es demana a les cadenes del Regne Unit. La resta, ronden l'1% i, en un parell de casos, el 2%.

A mode de conclusió d'aquest apartat, no voldríem quedar-nos només amb una comparació simplista entre l'AD televisiva entre el Regne Unit i l'Estat espanyol i Catalunya. Com hem vist al llarg de tot l'apartat, la situació de l'AD com a servei d'accessibilitat a Europa i al món encara és molt deficitària. El Regne Unit és un cas excepcional que ha aconseguit uns nivells molt alts d'AD, gràcies en part a una legislació potent, però també a la implicació del sector privat i al treball incessant de les associacions.

L'Estat espanyol i Catalunya també ens podem considerar uns dels països amb una de les millors situacions —n'hi ha on l'AD tot just comença a nàixer ara—, ja que tenim una legislació que regula l'activitat a la televisió, a més de poder assistir a obres de teatre, òpera, museus i exposicions accessibles. A pesar d'això, pensem que hi ha encara molts reptes per assolir: d'una banda, estendre aqueixa oferta cultural amb AD més enllà de Barcelona i Madrid per fer-la arribar a altres ciutats i, per què no, a pobles més menuts; de l'altra, fer pressió perquè es complisquen els valors d'AD per a les televisions establits en la llei, tal com ja ha reclamat tímidament el CESyA.<sup>10</sup> Si mirem de nou cap al Regne Unit, veurem que això s'ha de fer de bracet amb les associacions de persones cegues, per tal amb l'exigència contundent del compliment de la legalitat, l'abast de l'AD augmente any rere any.

---

<sup>10</sup> Vegeu l'entrevista feta el 17/04/2012 a la seua directora tècnica, Belén Ruiz, en <http://semanal.cermi.es/noticia/Belén-Ruiz-CESyA-subtitulado-audiodescripción.aspx> [última consulta: 14/01/2013]

## 2.2. Els estàndards d'AD

En aquest apartat fem un repàs pels diferents estàndards d'AD que hi ha en l'actualitat i pels diferents estudis que s'han fet sobre aqueixos estàndards. Abans de tot, cal dir que la diversitat i la consideració dels documents que tractem és molt gran: hi ha des de normes amb implicacions reguladores fins a documents elaborats per professionals, acadèmics o empreses, passant per llibres, publicacions en pàgines web o guies elaborades per organismes reguladors.

En anglès, la comunitat acadèmica sol utilitzar la paraula *guidelines* per a referir-se a aquests documents, la qual cosa traduït a la nostra llengua seria una cosa semblant a "guies d'estil". Tot i això, pensem que englobar sota aqueix paraigua documents normatius com el cas de la norma UNE espanyola no acaba de funcionar. És per això que proposem utilitzar la paraula *estàndards*, també àmpliament utilitzada en aquests tipus de documents, per a referir-nos-hi, ja que, precisament, l'objectiu que persegueixen és donar una sèrie d'indicacions per a estandarditzar i regular la pràctica de l'AD. Dit això, tot seguit fem un repàs cronològic pels diferents estàndards d'AD que s'han elaborat fins al 2012.

La Independent Television Commission (ITC) britànica, organisme que desapareix el 2003 i que és substituït per l'Office of Communications (Ofcom), elabora al 1996 i revisa al 2000 els *ITC Guidance on Standards for Audio Description* (ITC 2000). Es tracta dels primers estàndards generals en què s'aborden en profunditat els tres aspectes bàsics d'una AD: què, com i quan s'ha d'audiodescriure. A banda de tractar el procés que cal seguir per elaborar un guió audiodescriptiu, es toquen qüestions específiques sobre contingut, estil lingüístic, entonació i adaptacions tenint en compte el tipus de producte i el públic a què va dirigit. Tot això es fa sovint a través d'exemples, la qual cosa confereix al document un element pràctic molt valuós. A pesar que aquests estàndards estan pensats per a la programació televisiva, sobretot de sèries i pel·lícules, al nostre entendre són els estàndards més complets que existeixen a dia de hui. No és estrany que països com Polònia (Chmiel i Mazur 2011:279) o Irlanda (Broadcast Authority of Ireland 2012:1), en què l'AD fa poc que s'ha establert els prenguen com a model.

Un any després de l'aprovació de la primera versió dels estàndards britànics, en l'any 1997, Fernando Navarrete —professional del teatre i col·laborador de l'ONCE— publica dos articles en la revista *Integración*, editada per la mateixa entitat, en què explica el mètode Audesc dissenyat per l'associació a mitjan dècada dels 90 per a crear AD en VHS i llogar-los gratuïtament als seus socis. El primer article (Navarrete 1997a) se centra en el procés que cal seguir (anàlisi, contrast de la informació, confecció del guió, gravació i muntatge final) per fer l'AD d'una pel·lícula en VHS. A més, tracta de passada algunes qüestions sobre llengua, estil i prioritització de la informació. El segon article (Navarrete 1997b) tracta específicament sobre l'aplicació del sistema Audesc a obres de teatre, però també a altres tipus de productes culturals com ara museus, parcs i congressos. Tot i que no són excessivament extensos ni entren en molt detall —no s'hi inclouen exemples—, aquests articles van suposar un pas molt important per al desenvolupament de l'AD a l'Estat espanyol, ja que van ser l'única font d'informació publicada per a fer AD de què tenim coneixement fins l'aprovació al 2005 de la norma UNE. És per això que els hem volgut citar breument ací.

Ja en la dècada dels 2000, al 2001 exactament, l'audiodescriptor canadenc Joe Clark publica en la seua web un seguit de *Standard techniques in audio description*, una proposta de partida amb catorze punts argumentats i explicats en què es tracten i matisen algunes qüestions sobre la pràctica de l'AD i s'insta a associacions com Audio Description International (EUA) a ratifica-les. De fet, aquesta organització estatunidenca publica l'any 2003 unes *AD Guidelines* en què s'inclouen algunes de les propostes de Clark, tot i que es tracta d'un document molt bàsic i esquemàtic. Audio Description International desapareix alguns anys més tard i s'integra en l'American Council of the Blind, que al 2009 publica uns estàndards molt més extensos i detallats, que expliquem més avant.

L'any 2004,<sup>11</sup> la Bayerischer Rundfunk, la televisió pública bavaresa, publica en alemany un llibret titulat *Wenn aus Bildern Worte Werden*<sup>12</sup> (Quan les imatges esdevenen paraules) escrit per Elmar Dosch i Bernd Benecke, dos professionals que hi treballaven

---

<sup>11</sup> Al 2004, el professional James O'Hara elabora uns estàndards amb finalitat únicament didàctica que no incloem ací precisament per aqueix motiu.

<sup>12</sup> Hi ha disponible una traducció anglesa en [http://www.rnib.org.uk/professionals/Documents/International\\_AD\\_Standards\\_comparative%20study\\_2010.doc](http://www.rnib.org.uk/professionals/Documents/International_AD_Standards_comparative%20study_2010.doc) [última consulta: 14/01/2013]

fent AD. Tot i que no siga un document elaborat per una entitat reguladora, cal dir que la comunitat germànica pren aquest document com els seus estàndards d'AD. Es tracta d'un document que recull, d'una banda, la història de la introducció de l'AD a Alemanya i, de l'altra, tota una sèrie de recomanacions metodològiques, tècniques i lingüístiques per a elaborar els guions audiodescriptius, amb la particularitat que a Alemanya hi solen participar en el procés dos persones vidents i una de cega. Als sis apèndixs que conté el llibre es pot trobar informació interessant com la història de les pel·lícules audiodescrites a Alemanya i algunes enquestes i reaccions d'usuaris a determinades AD.

Un any més tard, al 2005,<sup>13</sup> l'Agencia Española de Normalización y Certificación (AENOR) aprova *Norma UNE 153020. Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías*.<sup>14</sup> Es tracta d'un document normatiu que recull les indicacions per a fer AD en tot tipus de productes culturals (televisió, cinema, teatre, arts escèniques, monuments, espais naturals, etc.) i que fa èmfasi en el procés que cal seguir (anàlisi, confecció del guió, revisió del guió i locució) tot donant una sèrie d'indicacions sobre la forma i el contingut de l'AD. Podríem dir que és un document en què s'estableixen uns criteris i unes indicacions bàsiques, ja que no és excessivament específic ni conté exemples, la qual cosa fa que alguns acadèmics l'hagen qualificat de superficial, com veurem més avant.

L'any 2006, la California Audio Describers Alliance elaboren els seus *Standards for Audio Description*. Aquest organisme, que aplega professionals i institucions californianes relacionades amb l'AD,<sup>15</sup> parteix dels treballs dels professionals i de les institucions que per primera vegada van començar a oferir l'AD com a servei estable destinat a les persones cegues a principis de la dècada de 1980 (vegeu l'apartat 2.1). Aquests estàndards, que fan èmfasi com els anteriors en el processos d'elaboració i de creació dels guions audiodescriptius, inclouen per primera vegada en un document d'aquest tipus referències a altres estàndards i a estudis d'acadèmics, entre d'altres als

---

<sup>13</sup> Al 2005, l'acadèmica flamenca Aline Remael també elabora uns estàndards amb finalitat únicament didàctica que no incloem ací precisament per aqueix motiu.

<sup>14</sup> Per a una explicació dels precedents, consulteu Fuertes i Martínez (2007)

<sup>15</sup> Per a un llistat complet, consulteu <http://www.cadescribers.org/founders.html>  
[última consulta: 14/01/2013]

---

estàndards britànics de l'ITC (2000). La globalització dels estudis i de la pràctica de l'AD a mitjan dècada de 2000 de què parlàvem en l'apartat 2.1. comença a donar els seus fruits, afavorint a partir d'aleshores l'intercanvi de coneixements i produint una influència mútua entre els diferents països.

El mateix any, el 2006, es crea l'Audio Description Coalition, una entitat que aplega audiodescriptors i docents d'arreu dels Estats Units, que publica en 2007 els *Standards for Audio Description and Code of Professional Conduct for Describers*.<sup>16</sup> Aquests estàndards poen dels publicats per la California Audio Describers Alliance el 2006 i els amplien significativament, tot posant exemples i especificant les necessitats d'AD per a diferents tipus de productes (pel·lícules, òpera, teatre, dansa, museus i esdeveniments en directe). És interessant també el codi de conducta professional que s'hi inclou, en el qual es recullen qüestions ètiques, de privacitat i de compliment de les necessitats dels usuaris, a més de qüestions relatives a la formació de nous audiodescriptors.

L'any 2007, Puigdomènech, Matamala i Orero publiquen les *Bases per a un futur protocol d'audiodescripció per a l'àmbit català*. S'hi tracta l'AD des dels diferents tipus de producte (cinema, televisió, DVD, teatre, òpera i espectacles esportius) i des del procés que cal seguir per elaborar una AD. També s'aborden algunes qüestions lingüístiques, tècniques i els requeriments legals que afectaven l'AD en aquell moment. Trobem que és un document molt valuós, ja que és el primer treball en què s'integren tant estàndards com treballs d'acadèmics i de professionals. Podríem dir que el que fa és arreplegar les diferents propostes existents fins al moment per intentar donar una visió general i una diversitat de punts de vista per al professional, l'acadèmic i l'estudiant d'AD.

L'any 2008, el Ministère des Affaires Sociales et de la Santé francès publiquen la *Charte de l'audiodescription*,<sup>17</sup> un document elaborat pels professionals Frédéric Gonant i Laure Morisset i signat pel Conseil Supérieur de l'Audiovisuel i diverses entitats governamentals i del sector audiovisual i la discapacitat visual franceses. Es

---

<sup>16</sup> L'última revisió és de 2009 i se'n pot demanar una còpia en <http://www.audiodescriptioncoalition.org/pdfRegister.html> [última consulta: 14/01/2013]

<sup>17</sup> Hi ha disponible una traducció anglesa en [http://www.rnib.org.uk/professionals/Documents/International\\_AD\\_Standards\\_comparative%20study\\_2010.doc](http://www.rnib.org.uk/professionals/Documents/International_AD_Standards_comparative%20study_2010.doc) [última consulta: 14/01/2013]

tracta d'un document relativament curt que, a mode esquemàtic i sense exemples, recull indicacions bàsiques sobre el procés que cal seguir per elaborar una AD. Se centra sobretot en els productes fílmics i fa algunes consideracions sobre el temps de preparació del guió i els processos que s'espera que un audiodescriptor duga a terme per elaborar una bona AD.

El mateix 2008, Georgakopoulou, professional i acadèmica grega establida al Regne Unit, elabora el document *Audio description guidelines for Greek - A working document*.<sup>18</sup> Es tracta d'un document esquemàtic en què s'inclouen indicacions bàsiques sobre AD. Com a punt interessant, inclou el que anomena "regla dels 20 segons", per la qual s'aconsella no deixar cap espai amb més de 20 segons sense AD.

L'any 2009, l'American Council of the Blind, una de les organitzacions de cecs a escala federal més gran dels EUA, publica els *Audio Description Standards*. Es tracta d'un extens i complet document elaborat basant-se en les *AD Guidelines* elaborades el 2003 per Audio Description International i que incorpora també alguns aspectes dels estàndards elaborats per l'Audio Description Coalition. S'hi poden trobar tot tipus d'indicacions sobre com elaborar una AD, tot incloent-hi qüestions lingüístiques, tècniques i de contingut i especificacions per a diferents tipus de productes (òpera, teatre, televisió, dansa, llocs físics) així com d'altres eines de suport com les visites tàctils (*touch tours*) o la utilització de maquetes o quadres en relleu.

Per acabar, citarem els dos últims estàndards que tenim constància que s'hagen publicat: el *Audio Description Background Paper* elaborat per Chris Mikul el 2010 per a Media Access Australia, una ONG australiana que treballa per la integració de les persones amb discapacitats, i els *Guidelines - Audio Description*, publicades el 2010 per la Broadcasting Authority of Ireland, l'organisme regulador de les telecomunicacions irlandeses. En tots dos casos es tracta de documents esquemàtics que recullen qüestions bàsiques de l'AD sense entrar massa en matèria, tot fent referència per a més detalls als estàndards de l'ITC de 2000, que podríem dir que són dels més complets que hi ha i els que han inspirat i inspiren molts dels estàndards acutals.

---

<sup>18</sup> L'únic document aconseguit, en traducció anglesa, està disponible en [http://www.rnib.org.uk/professionals/Documents/International\\_AD\\_Standards\\_comparative%20study\\_2010.doc](http://www.rnib.org.uk/professionals/Documents/International_AD_Standards_comparative%20study_2010.doc) [última consulta: 14/01/2013]

Com hem vist, els esforços per regular la pràctica de l'AD en l'última dècada han sigut considerables. En la majoria de països i llengües en què l'AD es fa de manera habitual hi ha estàndards que cobreixen els aspectes més importants, com ara el procés d'elaboració dels guions. Cadascun, això sí, tracta els aspectes relacionats amb l'AD amb un grau diferent d'aprofundiment, alguns donant exemples —cosa que considerem molt clarificadora— i d'altres no. La majoria aporten alguna cosa nova i caldria aprofundir en l'estudi i la comparació de tots ells. De fet, Vercauteren ja identifica aquesta necessitat en el seu article de 2007, en què compara la norma UNE espanyola (AENOR 2005), els estàndards alemanys (Dosch i Benecke 2004), els estàndards de l'ITC (2000) i uns estàndards amb finalitats didàctiques elaborats per Remael (2005) per intentar posar les bases per a uns futurs estàndards paneuropeus.

Un altre esforç en aqueix sentit és l'estudi que van fer per a l'RNIB Sonali Rai, Joan Greening Joan i Petre Leen (2010), en què es comparen els estàndards britànics (ITC 2000), espanyols (AENOR 2005), francesos (Gonant i Morisset 2008), alemanys (Dosch i Benecke 2004), estatunidencs (American Council of the Blind 2009) i grecs (Georgakopoulou 2008). La conclusió a què es va arribar és que tots aquests estàndards coincideixen en la majoria d'aspectes i només divergeixen en algunes coses específiques, que atribueixen a les diferents tradicions audiodescriptores o a aspectes culturals. Per exemple, mentre que els estàndards britànics són partidaris d'anomenar els personatges pel seu nom des del començament —si no és part important de l'argument el fet de no saber-lo— o d'utilitzar descripcions de l'estil d'*atractiu* o *bonic*, els estàndards alemanys i estatunidencs recomanen no anomenar els personatges pel seu nom fins que no apareix en la pel·lícula i evitar aqueixa mena d'adjectius, tot limitant-se a una evocadora descripció física (Rai, Greening i Leen 2010). Una altra de les diferències és el tractament dels colors: mentre que els estàndards francesos i estatunidencs recomanen incloure'ls en les AD acompanyats d'adjectius o d'altres paraules associades, els britànics no hi posen cap tipus de limitació.

També són interessants i necessaris els estudis que se centren en estàndards específics, com el que fa Orero de la norma UNE espanyola (AENOR 2005), al final del qual els qualifica de "disorganised and subjective guidelines" (Orero 2005c:1). És molt important fer anàlisis crítiques que vagen en pro d'aportar-hi punts de vista nous i que

ajuden a la modificació i a la millora dels estàndards existents, i en aqueix sentit coincidim amb ella que s'han d'evitar les indicacions ambigües o poc precises com algunes de les que s'hi fan. Malauradament, després del repàs que hem pels diferents estàndards, el cas de la norma UNE no és l'únic, sinó que més aïna és la tònica general, com també afirma Vercauteren (2007) sobre els estàndards que analitza.

Els estàndards que inclouen exemples són més clars i ajuden a posar en context les indicacions que donen: bons exemples per a seguir són els estàndards de l'ITC (2000), els de l'American Council of the Blind (2009) i els alemanys de Dosch i Benecke (2004). A banda, calen estudis que comproven els diferents estils i les diferents indicacions que donen els estàndards de cada país per tal de veure quins són els més adequats per al gaudi i la comprensió dels diferents productes audiodescrits en l'actualitat. Aquesta tesi, en part, pretén fer això amb l'estudi de recepció que planteja sobre tres qüestions específiques: l'entonació, l'explicitació i la velocitat de l'AD.

Per tancar aquest apartat, considerem molt positiva la mera existència d'estàndards, ja que són documents de referència que suposen un punt de partida i de consulta per als professionals, els docents i els estudiants que es formen cada any en AD. Cal deixar clar que podem i hem de millorar-los cada vegada més, però que, per molt específics que siguin, mai no podran cobrir tota la casuística de productes i gèneres susceptibles de ser audiodescrits, i per tant, la bona formació dels audiodescriptors serà l'altre pilar sobre el qual haurem de treballar per a aconseguir AD de qualitat. Vegem, doncs, com ha evolucionat i en quin punt es troba actualment l'ensenyament de l'AD com a disciplina.



### 2.3. Els estudis amb un enfocament didàctic

En aquest apartat fem un repàs per l'evolució dels estudis sobre el procés d'ensenyament-aprenentatge de l'AD, tot analitzant documents en què es parla de les "habilitats" que ha de tindre un audiodescriptor fins a les actuals "competències" emmarcades en l'Espai Europeu d'Ensenyament Superior.

Com hem explicat més amunt, l'AD com a servei d'accessibilitat destinat específicament a persones cegues i amb baixa visió el comencen a desenvolupar en la dècada de 1980 voluntaris i persones relacionades amb les associacions de cecs (Orero 2005c), sobretot en obres de teatre i esdeveniments en directe (Matamala 2005). En aqueix sentit, com afirma un Vidal (2004:31) —una de les persones encarregades de l'AD al Teatre Nacional del Catalunya en 2004— "esto [l'AD] requiere, obviamente, de una práctica, para adquirir la cual no hay, de momento, ninguna escuela". És a dir, que en aquell moment els audiodescriptors no rebien cap formació específica, sinó que feien la seua faena d'una manera intuïtiva basant-se en la pròpia experiència que adquirien. Pensem que en un principi devien poar de les tècniques que s'utilitzaven des de mitjan segle XX per retransmetre pel·lícules i òpera per la ràdio per a un públic generalista (Orero 2007a) i dels serials radiofònics (Vidal 2004:30), dels quals segurament haurien sigut usuaris en algun moment. Per tant, no és gens estrany que les primeres indicacions sobre les "habilitats" que han de tindre els audiodescriptors les feren les mateixes associacions i aquests voluntaris, incipients professionals. Matamala i Orero (2007b) recullen l'evolució des d'aquestes habilitats fins a les competències acadèmiques actuals. Tot seguit, en fem un repàs i una ampliació.

Fernando Navarrete, que treballa en el sistema Audesc desenvolupat per l'ONCE, fa un primer llistat de cinc habilitats (Navarrete 1997b:71): formació cinematogràfica àmplia i eclèctica; formació cultural àmplia i profunda; gran habilitat literària, susceptible també d'adaptar-se amb rapidesa i flexibilitat a diferents estils; ser un "bon espectador", i capacitat de treballar amb rapidesa i amb terminis ajustats. El seu article, publicat en la revista *Integración*, és una bona mostra de l'interès d'aquest audiodescriptor en la divulgació del sistema Audesc. Hem de tindre en compte que es tracta de la primera publicació de què es té constància en què s'enumeren les habilitats que ha de tindre un

audiodescriptor; per tant, és comprensible que s'hi incloguen especificacions que a hores d'ara serien molt discutibles, almenys des del punt de vista acadèmic. Per exemple, es diu que "no serían adecuadas personas con gustos y tendencias demasiado polarizadas", que "no serviría una persona demasiado ideologizada pues transmitiría inconscientemente sus inclinaciones ideológicas de cualquier tipo" o que l'audiodescriptor ha de ser "una persona sensible que disfruta (ríe y llora) con las películas". Per la seua banda, l'esmentat Vidal (2004:31) explica que cal tindre una bona capacitat de síntesi, un bon ritme de lectura perquè tot càpiga en els "silencis" i un bon domini de la llengua per a buscar els sinònims més curts.

Amb perfils semblants als de Navarrete i Vidal però en el món anglosaxó, l'estatunidenc Joel Snyder (2004), un dels pioners en l'AD al seu país, fa èmfasi en la necessitat d'observació dels elements visuals, la selecció i la prioritització de la informació per a assegurar la comprensió, l'elecció d'un vocabulari precís i l'ús de metàfores i la capacitat vocal i d'interpretació per a construir significat. La britànica Veronika Hyks, professional amb una experiència que es remunta a començaments de la dècada de 1990 i que va participar en el projecte Audetel i en l'elaboració dels estàndards britànics de l'ITC del 1996 (ITC 2000:1), també recalca que els audiodescriptors han de tindre capacitat de destriar la informació visual important per incloure-la en l'AD, i que han de tindre sentit comú i sensibilitat per utilitzar un vocabulari adequat al producte (Hyks 2005).

A finals de la dècada de 1980, l'AD traspassa el seu principal àmbit d'actuació inicial (òpera i teatre) i arriba al cinema i a la televisió, però és a partir de mitjan dècada de 1990 que pren més força (vegeu l'apartat 2.2). Això fa que, a poc a poc, la demanda d'audiodescriptors vaja creixent i que, per tant, calga formar-los i crear-ne un perfil específic. És aleshores quan sorgeix un esforç per definir millor aqueixes primeres habilitats proposades des del món associatiu i professional i quan la comunitat acadèmica comença a interessar-se per l'AD.

A principis dels 2000 són precisament aqueixos professionals i voluntaris en associacions qui comencen a formar altres audiodescriptors en institucions públiques o privades (Orero 2005c:9). Per exemple, a Alemanya, Benecke (2004:79) duu a terme

formació en la mateixa cadena televisiva que treballa, la Bayerischer Rundfunk; als EUA, Joel Snyder crea l'empresa Audio Description Associates, que també ofereix formació en AD; i al Regne Unit l'associació Audio Description Association ofereix cursos d'AD en col·laboració amb l'Open College Network, una entitat privada de formació professional. Aquesta última entitat, en el seu tríptic informatiu, enumera les habilitats que ha de tindre un audiodescriptor:

the ability to summarise information accurately and objectively; a good command of language; a clear and pleasant speaking voice; good sight and hearing (whether aided or unaided); the ability to work as part of a team; the commitment to access for disabled people, and the provision of quality Audio Description to blind and partially sighted people. (Orero 2005c:9-10)

Totes aquestes formacions, però, com afirma Orero (2005c:9) anaven dels 45 minuts a unes quantes setmanes de durada. No hi ha documentació escrita sobre els aspectes que es tractaven, però, per la diferència en la durada entre les diferents institucions, el grau d'aprofundiment devia ser molt diferent. Podríem dir que es tractava d'una formació no reglada, tot i que, com veiem en aquestes últimes habilitats esmentades, comencen a introduir-se altres elements importants com el treball en equip i el coneixement i el compromís amb els usuaris.

Paral·lelament, la comunitat acadèmica i específicament els estudis de traducció audiovisual fan seua la recerca i la formació en AD (Orero 2005a:183). Són aquests anys quan la producció científica alça el vol, considerant l'AD una traducció intersemiòtica (Matamala i Orero 2006). Des del món universitari també es defèn que el millor àmbit per a la formació dels audiodescriptors és la traducció audiovisual per "la importància de la competència lingüística y traductològica de los que desempeñan esta labor" (Matamala 2006:293). És aleshores quan es comença a oferir formació específica en l'àmbit universitari, sobretot en cursos de postgrau. Aquest fet no és casual, ja que es podria dir que la subtitulació per a sords, que ja feia algun temps que s'havia incorporat a l'àmbit de la recerca i la formació en traducció audiovisual com a filla de la subtitulació interlingüística, va arrossegar l'AD com a nou objecte d'estudi i de formació en el marc de l'accessibilitat als mitjans.

No debades, el primer curs universitari que s'ofereix amb formació específica en AD és a la Universitat de Surrey l'any 2004 i duu per nom "M.A. in Monolingual Subtitling and Audiodescription" (Orero 2005a:183). A França, Gambier (2004:4) també recull que l'ESIT (París III) "dispense une formation à ce procédé", sense especificar res més; i a l'Estat espanyol el curs 2005-2006 comencen els experts universitaris en subtitulació per a sords i audiodescripció a les universitats de Granada (459 hores) i Las Palmas de Gran Canaria (70 ETCS) (Matamala i Orero 2006, Pereira i Lorenzo 2006 i Badia i Matamala 2007). Centrant-nos en les universitats espanyoles, segons Badia i Matamala (2007), la Universitat de Sevilla ofereix el curs 2004-2005, dins del Máster universitario en Traducción Audiovisual aplicada a la Subtitulación y al Doblaje, un mòdul de 50 hores de "Prácticas de audiodescripción para invidentes"; la Universitat de Màlaga i la Universitat de Granada tenen dins els respectius màsters generals de traducció i interpretació un mòdul en què s'inclou l'AD juntament amb altres gèneres de traducció audiovisual; i finalment a la Universitat Autònoma de Barcelona, el Màster en Traducción Audiovisual presencial comença a oferir l'AD com a mòdul optatiu el curs 2006-2007, i en la versió en línia el 2007-2008 (Dorado i Orero 2007). Això, pel que fa a la formació de postgrau; pel que fa als graus i antigues llicenciatures, l'única universitat de què tenim constància que tracte l'AD específicament en una de les seues assignatures és la Jaume I de Castelló de la Plana (Marzà Ibáñez 2010:144).

Aquest *boom* en l'oferta de formació en AD en el context universitari espanyol tampoc no és casual, ja que al 2005, en el context d'una sèrie de directrius europees sobre l'accessibilitat i les materialitzacions d'aquestes directives per part dels ministeris espanyols, AENOR llança la norma *UNE 153020 Audiodescripción para personas con discapacidad visual* i l'any 2006 es crea el Centro Español de Subtitulado y Audiodescripción (vegeu l'apartat 2.2). Si tenim en compte que, fins a aqueix moment, l'AD havia estat restringida a un servei ofert per les associacions de persones cegues als seus usuaris i que rarament s'havia considerat com un servei públic generalitzat (per exemple, al 2006 encara no hi havia al mercat cap DVD comercialitzat amb AD), l'Estat espanyol es va convertir segurament en el primer país en què "before the profession of audio describers ever existed in the open market, or the government had passed any laws, there was already a fixed norm on how to audio-describe" (Orero 2005c:10).

Que aquests tres esdeveniments (el *boom* d'oferta formativa, l'aprovació de la norma UNE i la creació del CESyA) tingueren lloc a l'Estat espanyol en un període curt de temps va tindre alguns efectes positius. D'una banda, les universitats i, per tant, els acadèmics han de dissenyar un perfil d'audiodescriptor amb una sèrie de competències que ha d'assolir l'alumne; de l'altra, la norma UNE es pot nodrir en alguns aspectes de les propostes que fan tant els acadèmics com els professionals que ja treballaven en l'àmbit associatiu i els estudiants i docents ja disposen d'una primera referència a escala estatal on acudir; i finalment, el CESyA pot actuar com a organisme independent per a la promoció de l'AD.

Una de les primeres accions que duu a terme aquest centre, l'any 2006, és encarregar a l'acadèmic i expert en traducció audiovisual Jorge Díaz-Cintas un informe sobre les competències que han de tindre els subtítoladors i audiodescriptors. Díaz-Cintas (2006, 2007), basant-se en els diversos tipus d'AD que es poden donar (gravada per a pantalla, gravada per a audioguia i en directe o semidirecte) i tenint en compte que les AD poden ser traduccions d'altres existents, creades *ex professo* i locutades o no pel mateix audiodescriptor, fa un extens recull de 27 competències, que divideix en quatre grans grups: lingüístiques, temàtiques o de contingut, tecnològiques i aplicades, i personals i generals. L'informe rep la crítica d'Antonio Vázquez, audiodescriptor professional que treballa per a Aristia, l'empresa que elabora els guions i locuta les AD per a la biblioteca privada de l'ONCE. Una de les crítiques més dures és a la competència 4 "Conocimiento de la lengua inglesa", que Díaz-Cintas (2006:20) justifica per la possibilitat de traduir AD des de l'anglès i pel fet que la majoria de productes audiovisuals que arriben a l'Estat espanyol des de fora són en aqueixa llengua. Vázquez opina que el coneixement d'anglès d'un audiodescriptor es podria equiparar al que necessita un actor de doblatge i s'oposa frontalment a la traducció de guions des de l'anglès dient que no es contempla en la norma UNE i afirmant que:

las audiodescripciones realizadas en Estados Unidos y Gran Bretaña están muy lejos del gusto de los ciegos españoles [...] ya que, al margen de otras consideraciones culturales, los ciegos españoles no aceptan la intromisión de las locuciones de audiodescripción en los diálogos de la película, intromisión frecuente en las producciones audiodescritas sajonas. (Vázquez 2006:1)

A més, Vázquez critica que hagen eixit al mercat comercial espanyol del DVD les pel·lícules de *Match Point* (Woody Allen 2005), *Torrente 3: El protector* (Santiago Segura 2005) i *Sin ti* (Raimon Masllorens 2006), ja que no han passat per "la correcció de los responsables del sistema Audesc" (Vázquez 2006:1). Pensem que darrere d'aquestes dos afirmacions hi ha, d'una banda un gran desconeixement de la pràctica anglosaxona i, de l'altra, una anàlisi esbiaixada de l'AD d'aquestes dos obres —potser per la por d'aquest professional a perdre l'hegemonia de l'AD de pel·lícules, que fins aleshores només les feia la seua empresa per a l'ONCE—. Si més no, les anàlisis que se n'han fet fins al moment —tenint en compte només les d'acadèmics no relacionats amb l'AD d'aqueixes obres— han estat positives (Rodríguez 2007).

Tornant a la qüestió de les competències que ha d'assolir un audiodescriptor quan es forma, Matamala també en fa un recull (2006) que després amplia amb Orero tenint en compte la proposta de Díaz-Cintas. Es tracta d'un dels treballs més interessants, ja que es fa un repàs bibliogràfic sobre la qüestió des dels seus inicis prioritant les competències més importants tot pensant en un curs universitari de 20 hores lectives:

- excellent command of the mother tongue, especially regarding vocabulary (synonyms) and grammar
- ability to observe an audiovisual production and select the most critical information
- ability to summarise information in order to reach synchronisation
- basic vocal skills
- ability to adapt the linguistic style to the target audience and to the product, by mastering different linguistic registers
- ability to translate ADs and synchronise them with the time slots available (Matamala i Orero 2007b:334)

Cal dir que aquestes competències són les establides per a l'assignatura d'AD del Màster en Traducció Audiovisual que es fa a la Universitat Autònoma de Barcelona des del curs 2006-2007, per tant, com afirmen les autores, algunes altres competències importants s'adquireixen en altres mòduls (coneixements de la teoria fílmica i de redacció de guions) i d'altres són un requisit per a accedir al màster (coneixement de la llengua anglesa). També expliquen en orde cronològic el seguit d'activitats i exercicis que es proposen al màster per assolir aquestes competències.

---

Cerezo Merchán (2012) tracta en la seua tesi doctoral la didàctica de la traducció audiovisual fent un interessant recorregut per les competències, l'Espai Europeu d'Ensenyament Superior, l'oferta formativa i un estudi empíricodescriptiu amb alumnes i professors que no tractarem ací, però que és tot un primer pas per a l'estudi de la didàctica de la traducció audiovisual en general i de l'AD com a part integrant.

Si ens endinsem en la vessant més purament didàctica de l'AD, és a dir, estudis que tracten punts específics sobre com formar audiodescriptors, a banda de Matamala i Orero (2007b), trobem propostes com la de Rodríguez Posadas (2008) de fer una formació a base de seminaris web, tot i que és una proposta teòrica, ja que no s'ha arribat a dur a terme. De les que sí que s'han dut a terme, en destaca la de Remael i Vercauteren (2007), la qual utilitzen en la docència que fan en la part d'AD de l'especialització en traducció audiovisual del màster en traducció de la universitat flamenca Artesis Hogeschool Antwerpen (Anvers, Bèlgica). Es tracta d'una proposta centrada en el *què* audiodescriure —per a material audiovisual gravat—, un "model that helps students analyse what the central message of the source text is, [which] should teach students where and how to look for narratively significant visual clues in the formally complex message they are about to translate" (Remael i Vercauteren 2007;74-75). Tot això ho fan utilitzant les estratègies proposades Lucey (1996) per a l'elaboració de guions de cinema i, com a material per a l'AD, la "fase expositiva", és a dir, el començament d'un film, ja que es tracta d'una part en què es concentra molta informació i cal fer-ne una prioritització.

Marzà Ibáñez (2010) també fa una proposta per a la formació en AD, en aquest cas per a les classes de grau de la universitat Jaume I de Castelló de la Plana. Aquesta investigadora, tot i que coincideix amb Remael i Vercauteren que l'important és l'anàlisi del film, utilitza la teoria de la narrativa fílmica de Bordwell (1985) i a més inclou l'autoavaluació per tal d'aconseguir una major objectivitat i que no siga "only a final assessment, but also a means of reflection" (Marzà Ibáñez 2010:146). En tot cas, tots tres coincideixen que els estàndards actuals d'AD no són una eina didàctica ideal i que no han d'agafar-se mai com l'única referència, sinó com un punt de partida. Com veiem, en el camp de la didàctica de l'AD encara hi ha molt de camí per fer. Hi ha molt pocs estudis i es tracta d'una disciplina que pot ajudar a avançar no només en pro dels nous

audiodescriptors, sinó que, ahora que es busquen les millors estratègies per a formar-los, es pot millorar la mateixa pràctica de l'AD.

A un altre nivell educatiu, Udo i Fels (2009b) expliquen l'experiència d'audiodescriure una obra teatral en una escola primària per part de tres estudiants sota la supervisió del director de l'obra, del professor de teatre i d'un actor amb experiència en AD. Tot i que es tracta d'una experiència mancada pel fet que a la representació final amb AD no van acudir persones cegues, també fan èmfasi en el paper de conscienciació que té per als estudiants de primària fer una AD i incloure-la com a part de la representació. Els estudiants van valorar molt positivament l'experiència i el procés d'aprenentatge, a més de conèixer la situació de les persones cegues pel que fa a l'accés a la cultura.

Des d'una altra perspectiva, també hi ha qui ha estudiat l'AD com a eina didàctica per a aconseguir altres objectius. Per exemple, Palomo (2008b, 2010) l'ha estudiada com a eina que afavoreix l'aprenentatge lingüístic i general dels xiquets cecs, tot fent una defensa de l'adaptació tant del vocabulari com de la sintaxi dels guions i, fins i tot, de l'entonació, tal com indiquen els estàndards britànics de l'ITC i, parcialment, la norma UNE espanyola. Snyder (2006) proposa usar l'AD amb xiquets vidents amb dificultats d'aprenentatge, ja que conté una diversitat de vocabulari important i serveix com a eina per a centrar-ne l'atenció en els elements importants. En el queix sentit, Krejtz *et al.* (2012) demostren en un estudi experimental amb *eye-tracking* dut a terme amb infants d'entre 8 i 9 anys que l'AD ajuda a l'adquisició de vocabulari especialitzat, a comprendre millor el material audiovisual amb finalitats educatives i a sistematitzar els coneixements apresos. Pel que fa al nivell universitari, Cambeiro i Quereda (2007) i Pérez Payá i Salazar (2007) expliquen com, a través d'un experiment dut a terme amb diversos estudiants de Traducció i Interpretació, l'AD és un tipus textual totalment vàlid per a l'aprenentatge del procés traductor.

No volem acabar aquest apartat sense fer una ullada a la situació actual en què es troba la docència universitària a l'Estat espanyol. Com hem vist més anteriorment, al final de la dècada dels 2000 es va produir una gran oferta de formació en audiodescripció, en part pensem que deguda a les previsions de creixement de la demanda d'aquests professionals per l'aprovació de la *Ley general de la comunicación audiovisual* al 2010.



---

A data de 2012, no obstant, les televisions encara no compleixen les quotes mínimes d'AD establides per la llei (vegeu l'apartat 2.1) i això, sumat a l'actual situació de crisi econòmica i de retallades en l'educació pública, a més de la reordenació del sistema universitari espanyol per adaptar-se a l'Espai Europeu d'Ensenyament Superior, ha fet que l'oferta s'haja reduït considerablement.

Al 2012, pel que fa a l'ensenyament de grau, la Universitat Jaume I de Castelló de la Plana continua sent l'única que ofereix formació específica en AD, mentre que en l'ensenyament de postgrau, l'especialització amb assignatures específiques s'ha reduït al màster presencial i al màster en línia —que ha passat de només propi a propi i europeu— de la Universitat Autònoma de Barcelona i a un de nova creació a la universitat de Cadis. L'expert de Granada ha desaparegut i l'expert de Las Palmas ha quedat reduït a un mòdul general de traducció de textos audiovisuals de 6 crèdits ECTS de l'itinerari en traducció literària, humanística i audiovisual del Máster Universitario en Traducción Profesional y Mediación Intercultural. Pel que fa a la universitat de Sevilla, el Màster en Traducció Audiovisual ha quedat reduït a dos assignatures optatives de 4 crèdits ECTS de caràcter general del Máster Universitario en Traducción e Interculturalidad. En la Universitat Pompeu Fabra, on hi havia hagut un intent de màster de traducció audiovisual, també s'ha passat a unes quantes sessions integrades en una assignatura d'un màster de traducció general.

A vegades, la universitat es critica per la falta de connexió amb les necessitats reals de la societat o del món empresarial, però en aquest cas s'ha produït la situació contrària: mentre el món universitari ha fet un esforç considerable per avançar-se a les necessitats i formar professionals qualificats per a un treball tan específic com és l'AD, tant el sector públic com el privat —i ara parlem de les televisions—, amb algunes excepcions, han donat i continuen donant l'esquena a un sector de la població com és el de les persones cegues i amb baixa visió que, per llei, tenen dret a l'accés a la cultura com qualsevol altre ciutadà. Això, també cal dir-ho, amb el beneplàcit silenciós de les administracions públiques implicades, que no els han aplicat cap de les sancions previstes per la llei. Sens dubte, es tracta d'una situació anòmala que cal redreçar tan prompte com siga possible i en això les administracions, però també i sobretot les associacions d'usuaris, tenen un paper molt important que jugar.

## 2.4. Els estudis amb un enfocament descriptiu

En aquest apartat recollim les publicacions que aborden l'AD des d'un punt de vista descriptiu. Si tenim en compte la relativa joventut d'aquesta disciplina en el món acadèmic i professional, entendrem la gran quantitat d'estudis que s'han fet amb aquesta perspectiva. És evident que per abordar l'estudi extensiu de qualsevol camp del coneixement, primer cal descriure'l, saber en profunditat com funciona i les característiques que té.

Al primer apartat d'aquest capítol ja hem parlat, en part, dels **orígens i de l'evolució històrica de l'AD**. Ací, però, volem ampliar la informació que hem donat amb els estudis que s'han centrat en la descripció de l'AD en els diversos països. No hi entrem en detall, però són interessants les dades que podem trobar sobre els EUA (Cronin i King 1990; Packer 1996a, 1996b), el Regne Unit (Greening 2006a, 2006b; Greening i Rolph 2007; Clapp 2008), Alemanya i els països de parla germànica (Dosch i Benecke 2004, Poethe 2005, Seibel 2007), França i els països francòfons (Parrilla 2007), Portugal (Quico 2005), Turquia (Subaşıoğlu 2001), la Xina (Yeung 2007a), Itàlia (Arma 2011), Bèlgica (Remael i Vercauteren 2007), Polònia (Szarkowska 2009, Chmiel i Mazur 2011), Argentina (D'Angelo 2009) l'Estat espanyol (Navarrete 1997a, 1997b, 1999; Hernández i Mendiluce 2004; Hernández 2005; Orero 2006; Orero 2007a; Orero, Pereira i Utray 2007; Utray 2008) i Catalunya (Matamala 2005, Vila 2005, Matamala 2007a, Matamala i Orero 2008). A banda, Orero (2007b) analitza la qüestió des d'una perspectiva europea.

Entrant a la descripció de la pràctica de l'AD en si, alguns dels esforços s'han centrat a fer-ne una classificació. Orero (2006) en fa una àmplia classificació depenent del producte (dinàmic o estàtic), del sistema d'emissió (sincrònic o pregravat), de la producció (en directe, pregravat o simulant un directe), del procés (producció<sup>19</sup> o postproducció), de la modalitat audiovisual emprada (doblatge i AD, veus superposades i AD o audiosubtitulació) i de la narració (gravada o en directe). Matamala (2007b)

---

<sup>19</sup> Udo i Fels (2009c) defenen aquest tipus d'AD, amb la participació del director, per aconseguir complir els principis del disseny universal i en la qual es prioritze el caràcter creatiu de l'audiodescriptor per davant del simple compliment dels requisits legals.

---

redueix aquesta àmplia taxonomia a dos tipus: AD gravada i AD en directe (que alhora es subdividiria en planificada, improvisada i híbrida). Creiem que aquesta última classificació és la més encertada fins al moment, ja que cadascun dels grups proposats implica canvis importants en el procés de preparació de l'AD, independentment del tipus de producte que es tracte.

Per exemple, en les **AD gravades** s'inclourien les de tots aquells productes audiovisuals que s'emeten gravats i en què l'audiodescriptor rep prèviament una còpia per a la creació del guió audiodescriptiu (pel·lícules, sèries, documentals, programes, etc.). Navarrete (1997a), la norma UNE (AENOR 2005) i Rodríguez Posadas (2010) fan una bona explicació del procés que cal seguir a l'hora d'afrontar aquest tipus d'AD. En aquest grup s'inclouria també l'audiosubtitulació, la forma que pren l'AD als països que subtitulen i no doblen les produccions en altres llengües diferents de la pròpia (Verboom *et al.* 2002, Matamala 2006, Orero i Matamala 2007, Orero 2007d). Aquest tipus d'AD, en què normalment hi ha un narrador per a l'AD i un altre per als subtítols, implica un procés i uns reptes a l'hora d'elaborar el guió audiodescriptiu diferent des dels de l'AD estàndard, ja que sovint, per restriccions de temps, cal incloure la informació dels subtítols en la mateixa AD i cal identificar molt bé en tot moment els personatges que parlen, ja que l'efecte per a l'espectador cec és semblant al d'unes veus superposades (Braun i Orero 2010).

Pel que fa a l'**AD en directe**, en què normalment l'audiodescriptor és també el locutor, l'improvisada agruparia tots aquells productes que no permeten ni l'elaboració d'un guió ni la previsualització, ja siga per qüestions tècniques o per les característiques del producte —penseu en actes públics, retransmissions televisives o, per exemple, l'accessibilitat en les aules, tal com explica Márquez Linares (2007)—. En canvi, en les AD híbrides sí que s'hauria pogut previsualitzar el producte, tot i que sense poder elaborar el guió audiodescriptiu. Finalment, en les AD en directe planificades s'inclourien totes aquelles en què sí que es pot previsualitzar el producte i elaborar un guió audiodescriptiu. Aquestes AD són les que es fan en les representacions d'arts escèniques, qüestió que tractem en profunditat tot seguit.

Com hem explicat en l'apartat 2.1., l'**AD de les arts escèniques**, específicament la de teatre, va ser el bressol de l'AD com a servei d'accessibilitat destinat específicament per a les persones cegues. És per això que la bibliografia relacionada és molt abundant i s'han tractat diversos dels aspectes relacionats. Els primers documents que trobem són dels voluntaris-professionals que van desenvolupar aquesta tasca. Pflanstiehl i Pflanstiehl (1985) expliquen les primeres passes que va fer aquesta pràctica als EUA i Navarrete (1997b, 1999) fa el mateix per al cas de l'Estat espanyol, centrant-se en el procés i en alguns aspectes tècnics i lingüístics per a elaborar el guió i emetre l'AD. Vidal (2004) i Heras (2005) expliquen el cas de Catalunya, específicament al Teatre Nacional de Catalunya, amb tot un seguit d'exemples i d'indicacions sobre el procés i el contingut de l'AD.

Tots aquests articles són més prompte curts i amb de caràcter divulgatiu. En canvi, des del món acadèmic, Matamala (2007a) en fa un ampli recull amb tot el seguit d'obres representades als diferents teatres de Catalunya i de les característiques d'aquest tipus d'AD en directe. Holland (2009), un dels professionals amb més experiència del Regne Unit, també fa un estudi acadèmic en profunditat tractant qüestions processals, lingüístiques i de prioritització de la informació. Per la seua banda, Udo i Fels (2010c), que aborden majoritàriament l'AD de teatre amb una perspectiva de la recepció —com veurem més avant—, fan des d'un punt de vista descriptiu una anàlisi dels set principis més importants de la teoria del disseny universal en relació amb l'AD teatral, tot incloent-hi noves propostes per tal d'assolir-los i diferenciant clarament aquest tipus d'AD de la de productes gravats.

L'òpera, l'altra art escènica en què l'AD és present habitualment, comparteix amb el teatre dos de les pràctiques característiques de l'AD de les arts escèniques. Una és l'ús d'audiointroduccions, una mena de resums anteriors a la representació en què es presenta el context històric, l'escenografia, els personatges o qualsevol element important per a la comprensió de l'obra (York 2007). Aquesta pràctica, a més, pot estar acompanyada d'una visita tàctil o *touch tour* (Orero i Matamala 2007, Udo i Fels 2010a, Weaver 2010) que, com el seu nom indica, és un recorregut per l'escenari en què els cecs poden tocar el decorat i la vestimenta dels actors, que aprofiten per presentar els seus personatges.

L'AD d'òpera, tot i compartir gran part de les característiques amb l'AD de teatre, també té elements que la fan única. El principal es la inaccessibilitat al text cantat, sobretot si és en llengua estrangera, ja que les persones cegues tampoc no tenen accés als sobretítols. Això fa que, tant a l'audiointroducció com a l'AD que es fa durant la representació calga introduir informació sobre l'argument i sobre el text cantat (Matamala 2007b, Cabeza-Cáceres i Matamala 2008, Cabeza-Cáceres 2010), amb la qual cosa, la informació contextual queda bastant reduïda. Orero (2007b) explica com al Gran Teatre del Liceu de Barcelona es va dur a terme una prova puntual d'audiosubtitulació en directe, que més aviat seria audiosobretitulació, és a dir, la llegida de tots els sobretítols integrant-los en l'AD solapant-se amb el cant, i com la resposta del públic cec va ser bona. Malgrat això, aqueixa pràctica no es duu a terme en l'actualitat. Les característiques tècniques i els mètodes d'AD que s'utilitzen a l'òpera barcelonina han donat un seguit d'articles, alguns amb exemples de produccions específiques, que poden servir d'exemple per a l'establiment de l'AD en altres sales d'òpera (Matamala i Orero 2007a, Orero i Matamala 2007, Cabeza-Cáceres i Matamala 2008, Cabeza-Cáceres 2010, Corral i Lladó 2011, Corral 2012). Weaver (2010), per la seua banda, presenta la situació al Regne Unit i el paper important que té l'audiodescriptor en tot el procés, mentre que Puigdomènech, Matamala i Orero (2008) presenten un compilador estudi sobre els diversos enfocaments i elements de l'AD d'òpera, tot fent una proposta de protocol per a aquest tipus de producte escènic.

Pel que fa a museus o exposicions, és a dir, l'**AD d'obres d'art** com pintures o escultures, molts estudis la citen, però molt pocs la tracten en profunditat com De Coster i Mülheis (2007) i Holland (2009). Els dos acadèmics flamencs expliquen a través de dos exemples de pintures<sup>20</sup> i escultures com cal abordar l'AD d'aquest tipus de productes, en què no hi ha restriccions de temps i com, en el cas de les escultures, se sol deixar que els usuaris les toquen o es fan servir maquetes o reproduccions. Holland (2009:182), professional britànic, explica com cal crear "a narrative within the piece, and make reference outside the world of the work to our own world to try to capture some of the work's dynamic".

---

<sup>20</sup> Podeu escoltar exemples d'AD de pintures en la web del Museum of Modern Art de Nova York: <http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/14/audios-visual-descriptions-all> [última consulta: 14/01/2013]

Neves (2012) fa una proposta multisensorial per a l'AD d'obres d'art. Després de repassar les diferents opcions i experiències que s'han dut a terme fins al moment, explica el que ella anomena *soundpainting*, que defineix com una forma de transcreació artística que combina una acurada AD, un to de veu adequat i l'ús d'efectes sonors i música per a transmetre les "històries" i les emocions que hi ha darrere de les obres d'art. Neves afirma que aquesta proposta és totalment subjectiva i interpretativa, però que pot continuar sent lleial a l'obra original sempre que el missatge i les emocions es transmeten a través d'altres formes d'art.

A banda, tot i que no s'hi tracta específicament la qüestió de l'AD, és interessant un estudi (Gratacós 2006) en què es parla de la relació de les persones cegues amb l'art visual, que pot ajudar a abordar l'estudi de l'AD d'aquest tipus de productes.

Tot seguit, presentem una sèrie d'estudis descriptius que s'han centrat en alguns **elements específics de l'AD de pel·lícules**, que són, per damunt de qualsevol altra forma audiovisual, el producte estrella en l'anàlisi d'AD i el nostre propi objecte d'estudi.

Per exemple, Matamala i Orero (2011) analitzen l'AD dels crèdits situats al començament de les pel·lícules, incloent-hi els logos de les productores. Basant-se en l'anàlisi de vint pel·lícules de parla anglesa audiodescrites i de les estratègies adoptades, identifiquen aquesta part de les pel·lícules com una de ben important, ja que és quan s'introdueix l'espectador a l'experiència fílmica i on, sovint, se li presenten els primers elements de l'argument. Conclouen que després d'una anàlisi exhaustiva del paper narratiu que juguen els crèdits en cada film i del temps disponible, cal adoptar una o altra estratègia per tal de prioritzar la informació que siga més rellevant.

Un altre component de l'AD de pel·lícules que ha atret l'atenció dels acadèmics són els personatges. Fresno (2012), que fa un estudi de recepció les conclusions del qual veurem més avant, explica l'evolució dels personatges en la història del cinema i la literatura i en remarca la importància afirmant que les decisions que prenen els audiodescriptors a l'hora de descriure'ls afecta la imatge mental que els cecs se'n fan. Ballester (2007a), pel seu cantó, explora l'AD dels personatges de *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar 1999) i conclou que són més aviat curtes, però que l'AD dels

elements que els envolten, com ara la decoració i els objectes, ajuden, si més no en aqueix tipus de cinema, a la creació d'aqueixa imatge mental. Com hem vist en l'apartat 2.2., els diferents estàndards aborden la qüestió de la presentació dels personatges de diferent manera. Orero (2012) ho explica i analitza a través d'un exemple, el de l'AD en anglès de la pel·lícula infantil *Monsters Inc.* (Pete Docter, David Silverman i Lee Unkrich 2001), una estratègia per a descriure'ls: utilitzar el minut i mig dels crèdits inicials per anomenar els monstres protagonistes i exposar-ne alguns trets físics identificatius. Aquesta estratègia, però, afirma que cal comprovar-la amb estudis experimentals tant amb adults com amb infants, ja que comporta una càrrega semàntica molt gran; nosaltres ens atrevim a dir que fins i tot podria ser contraproductiu.

En aqueix mateix article, Orero (2012) tracta específicament l'AD de productes infantils i fa un repàs pel que diuen els estàndards tot criticant que tant la norma UNE espanyola (AENOR 2005) com els estàndards britànics de l'ITC (2000) contempen la necessitat d'adaptar l'estil, el vocabulari, la velocitat i l'entonació, però sense especificar com. També es fa ressò, d'una banda, de la proposta d'estàndard per a l'àmbit lingüístic català (Puigdomènech, Matamala i Orero 2007) per a aquest tipus de d'AD, en què es recomana descriure les marques culturals i les expressions facials relacionant-les amb les implicacions contextuais o anímiques que impliquen per afavorir l'aprenentatge dels xiquets cecs; i de l'altra, de l'experiment dut a terme per Fels *et al.* (2006), en el qual es va fer una AD en primera persona, tot proposant utilitzar aqueix enfocament en l'AD infantil per veure quin és el resultat.

McGonigle (2007), per la seua banda, fa un complet treball de recerca de màster sobre l'AD de productes infantils. En base a una concepció evolutiva i cognitiva dels infants cecs, analitza i fa una crítica a través de fins a 74 exemples específics de diferents aspectes d'aquest tipus d'AD. Tot i que les seues propostes es basen en la tradició audiodescriptora en llengua anglesa, pensem que la majoria són perfectament exportables a la resta de llengües i són molt clarificadoras en qüestions com la tria de vocabulari, la caracterització de personatges, la velocitat i l'entonació de la narració o l'estil.

Com a complement d'aquest estudi per al cas de la llengua castellana, Palomo (2008a) analitza a través d'exemples els estils audiodescrptius britànics i espanyol, específicament per al cas de la sèrie *Nico* (Diversos directors 2001), i descobreix com moltes de les indicacions que es fan en els estàndards no es compleixen. Més avant (Palomo 2008b, 2010), estudia com precisament l'AD de productes infantils és una eina que pot afavorir l'aprenentatge lingüístic dels infants cecs. Això ho fa a través de la comparació de les AD de *La dama i el rodamón* (Clyde Geronimi, Wilfred Jackson i Hamilton Luske 1955) en anglès i en castellà, tot descobrint com l'AD anglesa segueix els estàndards de l'ITC i la castellana no segueix la norma UNE, que d'altra banda encara no estava aprovada quan es va dur a terme. El que sembla sorprenent és que, segons Palomo, l'audiodescrptor siga precisament Vázquez qui, com hem vist més amunt, criticava les AD britàniques per "la intromisión de las locuciones de audiodescrpción en los diálogos de la película" (Vázquez 2006:1). Segons l'anàlisi de Palomo, durant un element tan important en les pel·lícules infantils com les cançons "the Spanish audio describer has chosen a more intrusive technique providing AD with intermittent pauses during which the songs can be heard, a strategy that can be very frustrating and disruptive for the audience" (Palomo 2010:223).

Ja que ens hem referit als elements auditius de les pel·lícules, l'acadèmica flamenca Aline Remael realitza un estudi en què, basant-se en la teoria fílmica més recent, remarca la gran importància que a dia de hui s'atorga als sons com a mitjà de construcció de significat i el fet que "current AD practice underestimates the importance of sound" (Remael 2012:260). Després de repassar les funcions que poden exercir, Remael posa uns quants exemples de situacions diverses en què interactuen elements visuals i sons analitzant específicament el film *Saving Private Ryan* (Steven Spielberg 1998), que va rebre un Oscar al millor muntatge d'efectes sons. Tenint en compte la funció que té el so en la construcció de la narrativa fílmica, Remael conclou que cal estudiar si els usuaris cecs "use and/or can learn to use the sound track in conjunction with the other filmic systems to reconstruct 'their' story" (Remael 2012:273).

En un orde semblant de les coses, Fryer (2010) classifica els sons de les pel·lícules basant-se en els estudis radiofònics que tracten les radionovel·les, fent una analogia en l'AD i aqueix producte. Com afirma l'autora, creiem que tindre present aquesta



---

classificació és de gran ajuda per als audiodescriptors per tal de saber quin paper i quin efecte té un so dins la narrativa del film i poder així elaborar un guió que produísca en l'usuari una imatge mental coherent.

Igareda (2012) estudia el tractament que fan els estàndards sobre la música de les pel·lícules i estudia les funcions i les classificacions que s'han proposat per centrar-se en la música amb lletra. D'una banda, analitza AD amb cançons amb la lletra en la mateixa llengua que la pel·lícula i, de l'altra, AD amb cançons amb la lletra en una llengua diferent a la de la pel·lícula, i arriba a la conclusió que en gran part dels casos la música desapareix sota l'AD. La investigadora fa èmfasi en el fet que la mateixa música pot tindre un paper important en la pel·lícula i que hi ha casos en què l'AD és innecessària, però reconeix la dificultat de trobar un punt intermedi, sobretot quan s'hi combinen música i acció.

De fet, hi ha molt pocs treballs que estudien quantitativament la relació que hi ha en les pel·lícules entre espais amb AD i espais sense cap mena de llenguatge verbal —diàlegs i AD— i, per tant, es deixa lloc perquè l'espectador cec perceba els sons i la banda sonora del film. Només Pujol (2008) fa un estudi d'aquesta mena sobre la pel·lícula *Amélie*, en la qual el 57,9% del temps està ocupat per diàlegs, el 23,8% per l'AD i el 18,3% restant pels sons i la banda sonora. Aquest tipus de dades quantitatives, que evidentment canviarien amb cada pel·lícula i gènere fílmic, seria si més no un element que ens permetria saber d'una manera ràpida si una pel·lícula està sobrecarregada d'AD, cosa que recomanen evitar alguns estàndards (AENOR 2005, ITC 2000, Dosh i Benecke 2004).

Un altre dels elements de pel·lícules que s'ha estudiat ha sigut l'AD de l'humor visual, els gestos i les emocions. Martínez Sierra (2010) fa una anàlisi quantitativa i descriptiva de l'AD de la sèrie còmica britànica *I want Candy* (Stephen Surjik 2007) i arriba a la conclusió que, a causa de les restriccions de temps, s'ha perdut un 37,6% de la informació visual amb càrrega humorística. Tot i que fa referència al fet que aquests elements perduts poden estar compensats per altres com els diàlegs, trobem a faltar dades sobre quin seria el percentatge d'humor que no hauria estat compensat per aquests altres elements.

Igareda (2011), després de fer èmfasi en la no universalitat dels gestos i en les diverses classificacions de les emocions que poden dur implícites, fa una anàlisi de cinc pel·lícules llatinoamericanes i una proposta de classificació de cara a l'AD segons les restriccions de temps i les característiques dels gestos i de les emocions identificades. Amb aquesta anàlisi, tot remarquant la importància que tenen aquests dos elements en la construcció de significat, apunta diverses qüestions de l'AD que quedarien afectades per les característiques observades, com ara la dificultat en l'elecció d'un vocabulari precís o la traduïbilitat de les AD, quan el llenguatge corporal està tan marcat culturalment.

Orero (2011) també analitza l'AD de les expressions facials i els gestos, en aquest cas de l'AD anglesa de la pel·lícula *Be with me* (Eric Khoo 2005). Si bé considera que aquests elements s'han audiodescribit correctament, en analitzar un altre tipus de llenguatge corporal present en el film, la llengua de signes amb suport tàtil, considera que l'audiodescriptor no ha fet prou esforços per esbrinar el significat dels signes. L'objecte d'estudi d'aquest capítol de llibre, però, és la comunicació a través de la llengua escrita en la pel·lícula —en diversos idiomes i en formes com ara els SMS, els xats, i el llenguatge manuscrit, en pantalles d'ordinador o en màquina d'escriure—. La conclusió a què arriba Orero és que, a pesar de la importància que tenen, la manera d'expressar els missatges "is almost completely missed in the AD, which concentrates on merely reading aloud the content of the messages" i que " new and more creative AD must be attempted in order to bridge the gap between the audience and the film" (Orero 2011:255).

Matamala i Remael (2011), per un altre cantó, estudien a través d'un exemple i amb una base narratològica, les pel·lícules d'efectes especials i com aqueixos efectes es transmeten en l'AD. Les conclusions a què arriben és que és molt important crear una cohesió oral a través de la focalització, el fraseig i la sincronització.

També en relació amb la informació visual, Valero Gisbert (2012) fa una primera incursió en la qüestió de la intertextualitat en els films. Després de fer un repàs bibliogràfic sobre aqueix objecte d'estudi en altres tipus de textos com els literaris, planteja el debat de si cal audiodescriure els elements que remetent a altres pel·lícules. Tot fent èmfasi en el fet que el receptor és qui en última instància ha d'identificar

---

l'intertext, planteja un estudi de recepció futur per a comprovar com diferents AD poden afectar els usuaris a l'hora d'identificar aqueixa relació.

A banda, volem citar els treballs que han descrit algun dels **aspectes tècnics de l'AD**. Un dels components que té un major efecte sobre els usuaris i que és controlable és la qualitat de l'àudio de la pista d'AD, sobretot en les AD gravades. Als països anglòfons i en general a tots els subtítoladors, la majoria d'audiodescripcions les graven els mateixos audiodescriptors, i a Catalunya, on la major part d'AD en català es fa a la televisió pública, també (Matamala i Orero 2008); en canvi, als països amb tradició dobladora, l'AD la sol locutar un actor de doblatge en un estudi (Matamala i Orero 2007b). Van der Heijden (2007), professional del so, estudia el procés que se segueix al Regne Unit i als Països Baixos fent èmfasi en els aspectes tècnics i conclou que la majoria d'aquests audiodescriptors no tenen coneixements tècnics de so i que això n'afecta de manera significativa la qualitat. Calen més estudis sobre aquest fet, ja que és evident que el fet que els audiodescriptors graven ells mateixos l'AD suposa un estalvi econòmic important que es podria destinar a augmentar la quantitat d'AD, però això no pot anar en detriment d'una pèrdua generalitzada en la qualitat del so, almenys sempre que afecte de manera significativa la mateixa accessibilitat de la pista amb l'AD. Una nova possibilitat que s'està explorant recentment, però, és l'AD locutada amb programes de síntesi de parla (Szarkowska 2011, Fernández, Matamala i Ortiz-Boix 2012, Szarkowska i Jankowska 2012 i Ortiz-Boix 2012), els quals suposarien encara més la reducció dels costos. Aquests articles, no obstant, els tractarem més avant, ja que inclouen petits estudis de recepció (vegeu l'apartat 2.7.)

Pel que fa a l'accessibilitat en les pàgines web, no la tractarem en profunditat, però creiem interessant la proposta de Serrat Roozen (2011), que analitza l'accessibilitat per a persones cegues en les pàgines web i la possible inclusió de l'AD d'igual manera que es fa en les pel·lícules, com una narració guiada des del compliment de diversos estàndards sobre accessibilitat web. Quant a la televisió, volem deixar constància d'alguns estudis que descriuen les tècniques i els requisits necessaris per a l'emissió de l'AD, alguns centrats en la TDT (Tanton, Ware i Armstrong 2004, García Castillejo 2005, Utray 2008, Utray *et al.* 2012).

Per cloure aquest apartat, volem fer esment a una sèrie d'**estudis compiladors sobre AD**. Els treballs de Pini (2005), Orero (2006), Ballester (2007b), Braun (2008), Hernández i Mendiluce (2009), Puigdomènech, Matamala i Orero (2010) i Arma (2011) es podrien considerar radiografies de la pràctica i l'estudi de l'AD en diferents moments de la història, ja que el que pretenen és oferir una visió general de l'estat de la qüestió de la disciplina en el moment de publicació. Considerem que són articles molt importants, que donen una visió de conjunt i que, sovint, obrin camí a noves línies de recerca tot enllaçant les diferents tendències existents en el moment; per això també són de difícil classificació.

## **2.5. Els estudis amb un enfocament lingüísticotraductològic**

En aquest apartat fem un recull dels treballs que han estudiat l'AD des d'una perspectiva lingüística o traductològica. Es tracta d'aportacions que, en general, han sorgit paral·lelament als estudis descriptius, ja que el seu objectiu també és descriure, però en aquest cas els elements lingüístics i traductològics de la mateixa AD. Matisen i amplien les indicacions lingüístiques que ja recullen molts dels estàndards (vegeu l'apartat 2.2.) i mereixen un apartat propi, ja que configuren un dels principals enfocaments des dels quals s'estudia l'AD.

Benecke (2007) situa l'AD com un acte comunicatiu en què intervenen diversos agents i introdueix el concepte "intended hyper descriptions" per referir-se al fet d'afegir a l'AD informació intencionadament per aconseguir una millor comprensió per part dels usuaris (per exemple, afegir als crèdits inicials quin personatge interpreta cada actor).

Jiménez (2007) també introdueix l'AD com un acte comunicatiu i proposa una metodologia basada en l'anàlisi de corpus per abordar-ne l'anàlisi. A l'article explica que el grup TRACCE de la Universitat de Granada ha bastit un corpus de més de dos-cents guions audiodescriptius en castellà de l'ONCE i dels DVD comercialitzats amb AD a l'Estat espanyol i presenta el programa d'etiquetatge Taggetti desenvolupat per a tal efecte. Després de dir quines en són les categories de classificació semàntiques, sintàctiques i pragmàtiques, fa una anàlisi pràctica de la categoria "sentimientos" i apunta unes primeres conclusions per configurar "la base epistemològica y lingüística

---

de una gramàtica local del text audiodescrit" (Jiménez 2007:78). Aquesta anàlisi pràctica l'extrapola en un altre treball a la categoria "movimiento" (2007c) tot matisant que els primers resultats revelen pautes semàntiques i discursives molts semblants entre el castellà i l'anglès.

En una altra fase (Jiménez i Seibel 2012), el projecte TRACCE afegeix a aquest corpus de dos-cents guions audiodescrits en castellà, cinquanta guions més en anglès, francès i alemany i aplica al sistema d'etiquetatge semàntic tres nivells: narratologia, cinematografia i gramàtica. Tots aquests nivells, juntament amb la imatge, s'integren en el mateix programa, a través del qual es pot recuperar la informació, extraure els corpus i fer tota mena d'anàlisis.

De fet, l'anàlisi de l'AD basada en corpus l'havia començat en anglès al Regne Unit un grup d'investigadors liderats per Andrew Salway. A través del projecte TIWO (Television in Words), aquests investigadors del Departament d'Informàtica de la Universitat de Surrey, expliquen com han bastit i etiquetat el seu corpus (Salway 2004, Salway, Tomadaki i Vassiliou 2004), exploren com extraure dels guions audiodescritius informació sobre emocions (Salway i Graham 2003), sobre personatge i accions (Salway, Lehane i O'Connor 2007) o com generar guions d'audiodescripció semiautomàtics a partir dels guions de les pel·lícules (Lakritz i Salway 2006). Aquesta aproximació, afirma Salway (2007:171) sembla ser una bona manera per a "characterising some idiosyncratic features of what appears to be a special language of audio description".

La conclusió a què arriba Piety (2004:458), amb un estudi lingüístic de quatre AD, apunta en la mateixa direcció: "the language used in audio description is not entirely the same as spoken or written language". A més, aquest autor, pel que fa a l'estil de l'AD, apunta que cada audiodescritor n'utilitza un a l'hora de descriure el mateix tipus d'informació. Això entronca, en certa manera, amb les representacions discursives, també diferents, que fan els cecs de la realitat: D'Angelo (2009) n'estudia específicament les de l'espai, els colors i les textures i proposa una sèrie de pautes per a l'AD a Argentina.

Reviere (en premsa), per la seua banda, estudia l'AD amb una anàlisi funcional basada en el tipus de text a través de diversos conceptes dels estudis de traducció per al cas específic d'una AD de teatre en flamenc, per a la qual també fa una anàlisi semiòtica. Específicament analitza com les funcions del text original es transfereixen al text meta tot reclamant una major interacció entre la recerca en AD i els estudis de traducció tradicionals.

Altres acadèmics han centrat els seus estudis en el llenguatge, en el model de llengua i en aspectes com el lèxic de les AD. Per exemple, Pérez Payá explora el llenguatge que s'utilitza en el muntatge d'un film i el seu trasbals a les AD conclouent que "como traductores de una obra única e irreplicable, los audiodescriptores tienen en el guión cinematográfico el mejor texto paralelo" (Pérez Payá 2007:90).

Per un altre cantó, Rodríguez (2007) analitza el llenguatge literari, específicament el lèxic, utilitzat en l'AD comercial de la pel·lícula *Match Point* (Woody Allen 2005) classificant-lo i comentant-lo. Orero i Wharton (2007), a través de l'AD de *Torrente 3: El protector* (Santiago Segura 2005), exploren diversos aspectes fent especial èmfasi en el vocabulari i en l'ús del llenguatge filmic utilitzat. Aquest últim aspecte també l'exploren Fryer (en premsa) i Fryer i Freeman (2012a) amb diversos estudis de recepció que exposarem més avant (vegeu l'apartat 2.7.) arribant a la conclusió que aquest tipus de llenguatge no crea un rebuig en la major part dels participants, sinó més aviat interès.

Bourne (2007), per la seua banda, descobreix una homogeneïtat estilística en l'AD anglesa de quatre pel·lícula diferents, que segueixen, podríem dir, al peu de la lletra els estàndards de l'ITC (2000). Bassols i Santamaria (2006, 2007), d'altra banda, fan una recopilació de les indicacions lingüístiques de la norma UNE d'AD (AENOR 2005) i dels estàndards de l'ITC (2000) i, per al cas de la llengua catalana, fan una anàlisi més detallada i algunes recomanacions lingüístiques basades en l'observació de "força hores" de l'AD emesa per TVC. Aquestes dos acadèmiques de la Universitat Autònoma de Barcelona també fan un estudi comparatiu a escala de frase, de text i d'informació paralingüística entre les AD de 26 capítols de la sèrie *Nico* (Diversos directors 2001) (en castellà) i 29 de la sèrie *Plats bruts* (Joel Joan, Lluís Manyoses i Oriol Grau 1999-2002) (en català). No són les millors sèries per a comparar entre sí, ja que *Nico* és una sèrie de

---

dibuixos animats per a un públic infantil en què l'AD es va concebre en el procés de producció (Orero, Pereira i Utray 2007) i *Plats bruts* és una sèrie còmica de ficció destinada a un públic adult en què l'AD es va fer *a posteriori* (Matamala 2007a). Tot i això, aquestes acadèmiques van obrir una via interessant de recerca, la de l'anàlisi contrastiva<sup>21</sup> d'AD fetes en llengües diferents.

De fet, després d'aquest estudi en van sorgir d'altres com el de Bourne i Jiménez (2007), en què s'analitza l'AD anglesa i castellana del film *Les hores* (Stephen Daldry 2002) pel que fa al lèxic, a la sintaxi i a la coherència pragmàtica tot comparant si es compleixen les convencions de l'AD de cada llengua. La conclusió és que els estils són prou diferents i això fa que es plantegen noves vies de recerca sobre les implicacions que tindria una possible traducció de guions d'una llengua a l'altra pel que fa als "financial advantages it would offer over the present practice of creating ADs from scratch in the two languages, and with a view to enabling Spanish receivers to experience a markedly different type of AD".

Aquest estudi, que aborda una pel·lícula no especialment marcada culturalment, es complementa amb el que fan Matamala i Rami (2009) sobre les AD alemanya i castellana de *Goodbye Lenin!* (Wolfgang Becker 2003), que és un film amb moltes referències culturals. Les seues conclusions són que "la distancia que separa al espectador alemán del espectador español implica estrategias de descripción distintas en relación con los referentes culturales" i que a més també s'han trobat divergències en "la cantidad de información, la descripción de sentimientos y emociones, y la adjetivación, lo que puede conllevar una recepción distinta de un producto según cómo lo vehicule el descriptor" (Matamala i Rami 2009:264-265). Això és comú a qualsevol altre tipus de traducció en què el text estiga marcat també culturalment; estem d'acord quan les autores afirmen que és normal que els audiodescriptors d'entorns culturals diferents que es dirigeixen a destinataris de llengües i cultures diferents tinguen una manera diferent de descriure la informació visual d'una mateixa pel·lícula.

---

<sup>21</sup> Un dels últims estudis contrastius sobre AD i que no hem pogut incloure en la tesi per qüestions de temps i necessitar una traducció de l'alemany és el de Weißbach (2012) en què es compara l'AD alemanya i anglesa de *Brokeback Mountain* (Ang Lee 2005).

La qüestió de la traduïbilitat dels guions audiodescriptius va sorgir des del bon començament de l'estudi acadèmic de les AD (Benecke 2004a, Hyks 2005, Orero 2005, Hyks 2006.). Creiem que és precisament Hyks qui apunta més encertadament els problemes a què s'hauria d'enfrontar un traductor d'AD:

Translating and rewording can sometimes take as long if not longer than starting from scratch [i] the fact that some languages use many more or sometimes fewer words to express an idea, can drastically affect timings and as well as languages not being necessarily comparable. (Hyks 2005:8)

No obstant això, la postura de tots aquests acadèmics és que les AD sí que són traduïbles, com qualsevol altre producte, però és Matamala (2006) qui primerament dóna en la clau quan redreça la qüestió des de la traduïbilitat cap a la rendibilitat, afirmant que calen estudis de cost econòmic i temporal que comparen les despeses que s'originen en la creació i en la traducció d'AD. López Vera (2006a, 2006b) presenta les bases d'un estudi en marxa d'aquest tipus, les conclusions del qual malauradament no hem trobat publicades enlloc.

La necessitat d'aquest tipus d'estudis que apunta Matamala, per tant, continua vigent i ha estat recollida després per diversos autors com Orero (2007c), Bourne i Jiménez (2007), Braun (2008) i Arma (2011), entre altres. El nostre parer és que aquesta qüestió estaria molt marcada pel fet de si les llengües són properes o llunyanes lingüísticament parlant, però que si donara bons resultats quant a la rendibilitat —més en l'actual context de crisi econòmica global— podria ser una bona manera de mantindre i fins i tot d'augmentar els nivells d'AD actuals. Tant és així que Matamala, al si del grup de recerca Transmedia Catalonia del Departament de Traducció i d'Interpretació i del Centre d'Accessibilitat i Intel·ligència Ambiental de Catalunya de la Universitat Autònoma de Barcelona, ha encetat a través de diversos projectes una nova línia d'investigació sobre la possibilitat de fer una pretraducció automàtica dels guions audiodescriptius. En el marc d'aquests projectes, Ortiz-Boix (2012) fa un estudi exploratori sobre la possibilitat d'usar síntesi de parla en castellà i la traducció automàtica per a la combinació català-castellà, tot amb uns resultats positius que, segons afirma l'autora, s'estudiaran amb més profunditat en un futur.



## 2.6. Els estudis amb un enfocament narratologicodiscursiu

Unless the person who describes the action of a play has a good understanding of theatre as a whole, the *narrative* of the action will be reduced to a string of meaningless details. (Holland 2009:174)

Aquest apunt que fa Holland respecte del teatre i de la seua AD —aplicable de fet a qualsevol altre producte audiodescrit en què hi haja una història al darrere— reflexa prou bé la motivació que ha dut els acadèmics a analitzar l'AD des del punt de vista de la narrativa i del discurs. Es tracta d'una perspectiva relativament nova sorgida de l'intent de teoritzar l'AD i trobem que és una de les que més està aportant en l'actualitat a l'avanç en el coneixement d'aquest tipus específic de text. La de Braun és una de les primeres aportacions respecte a això, quan diu de l'AD:

Its aim is to produce verbal discourse (AD narration) which describes the essential visual elements and other relevant elements (e.g. some sound effects which are difficult to interpret without access to visual information) of a multimodal discourse (*i.e.* the original audiovisual event containing verbal, auditory and visual elements) [...] The outcome of the process of audio describing (AD narrative) forms part of a new multimodal discourse (*i.e.* the audiodescribed content, containing verbal and auditory elements). (Braun 2007:358)

És a dir, que mentre que les persones vidents s'exposen a uns discurs multimodal que conté elements verbals, auditius i visuals, les persones cegues s'exposen a un de multimodal que es basteix del contingut audiodescrit i d'elements auditius. Segons aquesta autora, el procés cognitiu pel qual els dos tipus d'audiències arriben a construir el tot d'un producte, en el primer a través de dos canals —el visual i l'auditiu— i en segon cas a través de només un —l'auditiu—, serà satisfactori només quan hi haja una coherència que faça que aqueix *tot* siga semblant en tots dos casos. Aqueixa coherència la considera com una connectivitat en el discurs, en el contingut.

En un altre article (Braun 2011), aquesta acadèmica alemanya de la Universitat de Surrey explora en profunditat aqueix concepte de coherència. Després de fer un repàs pels diversos enfocaments des dels quals s'han estudiat els diversos tipus de textos, se centra en els textos multimodals, com són les AD i les pel·lícules, i proposa una sèrie

d'elements que cal tindre en compte per a "recrear" la coherència fílmica en les AD: els enllaços intermodals i els enllaços intramodals, és a dir, la manera en què es relacionen els modes o canals, que han de mantindre's en el procés d'audiodescripció per tal d'aconseguir una continuïtat de sentit i poder construir un discurs coherent. Finalment, a través de l'estudi de cas de la pel·lícula *Girl with a Pearl Earring* (Peter Webber 2003), conclou que la línia temporal, la precisió i la consistència són elements primordials perquè els cecs puguin reconèixer aqueixos possibles enllaços al si del text audiodescriptiu o entre la descripció i la resta d'elements accessibles —sons i diàlegs— d'una pel·lícula audiodescrita.

Aquesta perspectiva abordada des de l'anàlisi del discurs està molt relacionada amb la perspectiva centrada en la narratologia. Al principi de l'estudi de l'AD des d'aquesta disciplina, alguns autors com Pujol (2007) remarquen el problema terminològic, ja que hi ha casos en què, per a caracteritzar l'AD, s'alternen les paraules *narració*, *descripció* o fins i tot *narració descriptiva* (Benecke 2004 o York 2007 en són un exemple). Pujol diu que l'AD pertany al camp de la narrativa en el sentit que explica una història i que, per tant, no pot s'hi pot evitar la interpretació.

Finbow (2010) va més enllà i, amb l'anàlisi d'una sèrie d'AD angleses, postula la diferenciació entre audiodescripció i audionarració i afirma que els estàndards de l'ITC (2000) aposten per un enfocament descriptiu i objectiu en comptes d'un de narratiu i subjectiu. Més avant en aquesta tesi (vegeu l'apartat 4.2.3.) expliquem que, com Kruger i Orero (2010), trobem buit de contingut el debat entre objectivitat i subjectivitat, almenys en els termes que planteja Finbow en aqueix article. Pensem que, en aquest cas, el nom no fa la cosa i que també hi ha AD fetes amb unes bases totalment narratives. En el que sí que estem d'acord amb Finbow és que la narratologia és una molt bona disciplina per a abordar l'estudi de l'AD dels productes audiovisuals.

Kruger (2009), per exemple, introdueix els conceptes de *narrative origo* i *narrative impostulation* en un article sobre la traducció de la ficció narrativa que, si bé no és específic de l'AD, és perfectament aplicable a l'AD de pel·lícules. A través d'un exemple literari, identifica una sèrie d'agents textuals que permeten al traductor fer una interpretació més acurada del text original per tal de reproduir-ne la narrativa al text

meta i que l'usuari final pugui accedir a aqueix món fictici, interpretar-lo i participar-ne en la construcció.

En un altre article, Kruger (2010) sí que tracta específicament la qüestió de l'AD i presenta el terme *audionarració* (AN) —en termes diferents als de Finbow (2010)— justificant que potser cal una subdivisió terminològica dins l'AD. Ell proposa un contínuum que aniria des de l'AD explícitament descriptiva (com la d'un documental), l'AD amb elements descriptius i alguns marcadors narratius i l'AN, com una proposta que s'allunya de l'estricta fidelitat del que es veu en la pantalla, centrada en la focalització i que s'acosta a l'extrem explícitament narratiu. Entenem aquesta proposta, més quan hi ha professionals, acadèmics i tradicions audiodescriptives com l'estatunidenca tan reticents a qualsevol tipus d'AD que vaja més enllà del que es veu en pantalla, però creiem que en la pràctica serà molt difícil saber quan s'ha de dir AD i quan AN, ja que en alguns casos l'AD també inclouria, segons ell, elements narratius. A banda d'això, la gran heterogeneïtat i especificitat dels productes audiovisuals i de les pel·lícules en particular fa que depenent del producte a què els audiodescriptors s'afronten s'hauria de prendre un tipus d'estratègia o altra. Creiem que més que centrar la qüestió en allò terminològic, el que cal és ser conscient de com cal afrontar el trasbals de narrativa fílmica a l'AD perquè siga un producte accessible de totes totes.

Per aconseguir això, també és molt interessant la proposta que fa Chapado Sánchez (2010) per fer una anàlisi prèvia de les pel·lícules basant-se en diversos teòrics de la narrativa fílmica i que, en el seu cas, utilitza per confirmar-ne l'audiodescriptibilitat. Aquesta investigadora, en canvi, és contrària a la perspectiva dels acadèmics anteriors, ja que considera que amb l'AD no s'ha de "*contar* la pel·lícula, sino *describir*, lo más objetivamente posible la acción que se desarrolla (o la ausencia de ésta)" (Chapado Sánchez 2010:181).

Altres investigadors utilitzen la narratologia com a base per a abordar l'AD d'elements específics de l'AD. Per exemple, Vercauteren (2012) la utilitza per a classificar les relacions temporals en les pel·lícules a través d'una sèrie d'exemples i proposa unes pautes que ajuden l'audiodescriptor a decidir si cal prioritzar la qüestió temporal o no.

Com hem vist en aquest apartat, hi ha un corrent prou actiu que aborda l'AD des d'un punt de vista narratiu i discursiu que, tot i això, dista de tindre una única concepció de l'AD. Aquests, però, són autors que aborden la qüestió de manera, podríem dir-ne, monogràfica, però com hem vist en altres apartats s'ha utilitzat també la narratologia en l'AD en els estudis didàctics (p. ex. Remael i Vercauteren 2007 i Marzà Ibáñez 2010) i, com veurem tot seguit, en estudis amb un enfocament experimental i de recepció.

## **2.7. Els estudis amb un enfocament experimental i de recepció**

En aquest apartat recollim els estudis enfocats des d'una perspectiva experimental o de recepció, és a dir, estudis en què d'alguna manera s'ha analitzat informació proporcionada pels usuaris. Hem decidit fer-ne un apartat específic perquè aquesta tesi doctoral s'emmarca en aquest tipus d'estudi i trobem que és interessant abordar-los de manera conjunta per tal d'obtindre'n una perspectiva global i així poder situar millor la nostra recerca. Ací s'hi inclouen, per tant, treballs que han estudiat qüestions diverses de l'AD i també productes audiodescrits diferents —òpera, teatre, pel·lícules, etc.— però que tenen el denominador comú de l'experimentació i/o de la recepció.

Abans de tot cal dir que, des del bon començament, la tècnica de l'AD es va desenvolupar amb la col·laboració i els suggeriments dels usuaris, tal com recullen alguns dels estàndards i dels primers estudis sobre la qüestió (Pfanstiehl i Pfanstiehl 1985, Cronin 1990, Packer i Kirchner 1997, Audetel (ITC 2000), Schmeidler i Kirchner 2001, AENOR 2005, American Council of the Blind 2009), és a dir, que els principals usuaris a què va destinada l'AD sempre hi han jugat un paper important. Tot i això, a partir de mitjan dècada dels 2000, que és quan l'AD agafa una certa volada en el món acadèmic (vegeu l'apartat 2.1.), els investigadors comencen a reclamar estudis científics amb usuaris que ajuden a millorar-ne la tècnica i a definir-ne millor alguns dels aspectes que els estàndards tracten d'una manera vaga (Piety 2004, Braun 2007, Braun 2008).

Alguns acadèmics enceten aquesta línia de recerca, com per exemple Matamala (2005), que entrevista un grup de tretze persones després d'assistir per primera vegada a una òpera audiodescrita. Més avant, Orero (2007d) fa un estudi semblant aplicant l'audiosubtitulació a una òpera en versió de concert, és a dir, sense escenificació.

Aquests estudis se centren en la reacció i en l'opinió dels usuaris que, tot i ser importants, no aporten dades més enllà de les preferències personals dels entrevistats. No debades, un dels reptes més importants a què s'enfronten els acadèmics que provenen del camp de la traducció és el metodològic, ja que el de l'experimentació i la recepció és un àmbit en què, sovint, no han treballat.

Dos dels acadèmics més prolífics que han treballat amb aqueixa metodologia són els canadencs Patrick Udo i Deborah Fels, que provenen del camp de la tecnologia de la informació. La seua recerca, que se centra en diversos aspectes de l'AD, sovint es basa en estudis de recepció empírics. Per exemple, en un dels seus primers treballs (Fels *et al.* 2006) comproven l'efecte que té sobre espectadors cecs i vidents l'AD d'una comèdia d'animació narrada en primera persona. Tot i que els resultats més interessants que obtenen són els relacionats amb "the information-comfort, opinion, and preference measures [...] related to the participants' subjective impressions of the quality of the information that was provided in each type of description", el fet que metodològicament siga un experiment ben dissenyat dóna a aquests resultats una importància científica allunyada de la plasmació de les simples preferències personals.

Un dels tipus d'AD que més han estudiat aquests acadèmics és l'AD en directe. Amb una perspectiva innovadora, Udo i Fels (2009a, 2011) segueixen el procés de creació de dos guions audiodescriptius, un de convencional i un altre de no convencional per part de dos audiodescriptors per tal d'avaluar-ne la percepció i la implicació en el procés. L'experiment es va fer amb *Hamlet* i per a l'elaboració del guió no convencional es va fixar com a objectiu prioritzar l'entreteniment i la visió que la directora volia donar de l'obra, per a la qual cosa l'audiodescriptor va treballar amb ella i va prendre decisions com integrar l'AD en el text teatral des del punt de vista d'Horaci i escriure-la en pentàmetres iàmbics, el mateix tipus de vers amb què està escrit el text de Shakespeare. Les conclusions que van extraure de les entrevistes i del seguiment del treball dels dos audiodescriptors va ser que tots dos van trobar important la participació de la directora de l'obra en l'elaboració del guió audiodescriptiu i que tots dos es van sentir part integrant de l'aparell creatiu de l'obra amb la convicció que la millor manera era fer una *AD integrada* en l'obra, terme que proposen per a aquest tipus d'AD. Més avant, Udo, Acevedo i Fels (2010) fan un estudi de recepció d'aqueixa AD no convencional de

*Hamlet* i arriben a la conclusió que la majoria d'usuaris en van gaudir i que, a més, el gaudi estava directament relacionat amb la comprensió de l'obra.

En una altra AD en directe, en aquest cas d'una passarel·la de moda dels estudiants de disseny de la Ryerson University, Udo i Fels (2010c) proven una perspectiva nova i fan una AD en què combinen tècniques tradicionals amb comentaris personals de l'audiodescriptor que, en aquest cas, era un altre estudiant, per tant, expert en la matèria. Tal com expliquen, seria una tècnica aplicable també als esdeveniments esportius, ja que no hi ha cap tipus de diàleg. L'objectiu que es van fixar era prioritzar l'entreteniment a la informació, per això van dir a l'audiodescriptor que fera comentaris emocionals tot per donar-li a l'AD un to desenfadat i atractiu. Tot el procés d'elaboració de l'AD el van avaluar a través d'entrevistes, així com la recepció dels usuaris, que en la gran majoria van trobar l'estil de l'AD adequat, tot fent que gaudiren de l'esdeveniment.

En un altre estudi, Udo, Copeland i Fels (2011) presenten un enfocament alternatiu en què, ajudats pels investigadors, una audiodescriptora cega locuta l'AD d'una obra representada per un grup de teatre format per persones cegues i amb baixa visió dirigit per una directora amb baixa visió. Aquesta AD la van fer utilitzant la seua proposta d'AD integrada i en estreta col·laboració amb l'audiodescriptora i la directora, a qui van fer entrevistes semiestructurades amb les quals van extraure els avantatges i els desavantatges d'aquest *modus operandi*. Un dels punts que remarquen de la seua recerca és el coneixement de les necessitats de les persones cegues que tenien l'audiodescriptora i la directora i com va influir en l'elaboració del guió audiodescriptiu.

Des d'una perspectiva també de l'audiodescriptor i per tal d'aportar noves dades sobre la percepció de les pel·lícules, Orero (2008) fa un estudi de la recepció de la narrativa fílmica d'un film sense diàlegs amb un grup de vidents espanyols no format en AD i ho compara amb els resultats d'altres dos grups, un d'estatunidenc i un altre de grec. La conclusió a què arriba és que la retòrica a l'hora de trasbalsar la informació visual a un text escrit és diferent en les tres llengües. Tot i que reconeix que no té per què ser aplicable als guions audiodescriptius, remarca que caldrien més estudis d'aqueix tipus per saber si realment serien útils uns estàndards d'AD harmonitzats i homogenis, quan sovint els usuaris cecs ja estan acostumats a un estil específic d'AD marcat culturalment.

---

Aqueixa investigació inicial d'Orero va donar lloc a un extens estudi a escala interlingüística i intercultural fet en base al Pear Tree Project i recollit a Mazur i Kruger (2012).

També pel que fa a la percepció, Orero i Vilaró (2012) fan una interessant conceptualització teòrica sobre la qüestió i fan un estudi experimental amb *eye-tracker* en què comproven com els moviments oculars i els detalls que centren l'atenció de les persones vidents coincideixen amb la informació proporcionada en l'AD de tres petits fragments de tres pel·lícules. Amb aquest estudi estableixen un nou mètode, l'*eye-tracking* —o seguiment dels moviments oculars—, per a fer recerca en AD i plantegen els reptes i les dificultats que suposa.

En el mateix sentit, Orero i Vilaró (en premsa) estudien i contextualitzen a través de diversos exemples l'ús fílmic dels *leitmotifs* i l'AD que se'n fa, per acabar presentant un petit estudi amb *eye-tracker* en què es comprova com l'atenció de les persones vidents que veuen la pel·lícula amb AD es desvia cap als elements audiodescrits i retenen aqueixa informació.

Per un altre cantó, la investigadora britànica Louise Fryer ha centrat els seus estudis en l'ús del llenguatge fílmic a través d'estudis de recepció. Per exemple, en un dels casos en què l'estudia (Fryer en premsa, Fryer i Freeman 2012a) explora l'interès pel que ella anomena *AD cinemàtica*, és a dir, l'AD que incorpora a través del llenguatge fílmic aspectes del muntatge de les pel·lícules. El resultat és que el 66,7% dels usuaris entrevistats prefereix l'AD cinemàtica a l'estàndard, tot havent-hi diferències importants segons l'edat, el grau i la condició de ceguesa (congenita o adquirida). Un aspecte interessant que entronca amb l'acostumament a un estil d'AD que remarca Orero (2008) és el fet que el grup que més accepta l'AD cinemàtica —és a dir, una AD diferent a l'estàndard— és aquell que normalment no utilitza AD, per tant és podria dir que els usuaris cecs són més aviat conservadors pel que fa a l'estil de l'AD, tot i que alguns grups específics es mostren oberts al canvi. Compartim amb Fryer l'afirmació que fa sobre la importància de fer estudis de recepció a l'hora d'establir criteris relacionats amb els estils d'AD abans de fer bandera d'un d'ells, per molt teòricament justificat que estiga.

Amb els mateixos usuaris, Fryer i Freeman (2012b) estudien també la construcció de la "presència", entesa com el sentit d'immersió psicològica en un entorn mediat com per exemple una pel·lícula o entorns de realitat virtual. La conclusió a què arriben és que l'ús d'aquest llenguatge, en el cas de les pel·lícules, afavoreix la construcció d'aqueixa presència, més i tot que en el cas dels vidents que miren una pel·lícula sense AD.

També en relació amb el llenguatge fílmic, Fryer (en premsa) explora l'ús d'audiointroduccions aplicades a les pel·lícules, a l'estil de les que es fan en teatre o en òpera, en què s'inclou informació sobre l'estil visual del film, descripcions més acurades dels personatges i de les localitzacions, una sinopsi i els crèdits. El 70% dels participants van trobar útils les audiointroduccions i van afirmar que els semblaria bona idea tindre'n en altres pel·lícules, i al 75% els va semblar bé la informació sobre l'estil visual.

Fryer, a través d'aquests tres estudis, reclama una revisió dels estàndards, ja que en la majoria es recomana no usar llenguatge fílmic. Nosaltres també pensem que aquesta indicació no hauria de ser tan estricta: depenent del film a què ens enfrontem hi podem afegir informació sobre el muntatge a través del llenguatge fílmic si creiem que és una de les coses importants de la pel·lícula. Tot i això, no deixa de ser qüestió de prioritització de la informació, ja que per a incloure part del llenguatge fílmic d'una pel·lícula hem de deixar de banda altres aspectes i, segurament, hi haurà pel·lícules en què serà interessant fer-ho i d'altres en que no ho siga tant.

Altres estudis de recepció han explorat la utilització de les tecnologies de síntesi de parla en la locució de les AD, una alternativa que en redueix considerablement els costos de producció i que Szarkowska (2011) proposa com a mètode per a ampliar l'oferta d'AD, no per a substituir la pràctica actual amb una locució humana. L'estudi de recepció amb 24 usuaris polonesos amb una pel·lícula en polonès amb AD en polonès va donar com a resultat que, tot i que la majoria d'usuaris prefereix una locució humana, l'AD amb síntesi de parla els sembla una bona solució per a ampliar l'oferta d'AD. Molt pocs usuaris es van manifestar en contra d'aquesta solució i Szarkowska ho justifica pel fet que la majoria de cecs estan acostumats a la síntesi de parla quan utilitzen els lectors de pantalles dels ordinadors o altres tipus de tecnologia.



---

En un estudi posterior, Szarkowska i Jankowska (2012) exploren el mateix sistema de síntesi de parla però amb una pel·lícula en castellà amb veu superposada en polonès i audiosubtitulació locutada amb síntesi de veu. Els resultats són molt semblants al de l'estudi anterior, la qual cosa confirma que, almenys per als usuaris polonesos, l'AD amb síntesi de parla és una opció vàlida com a mitjà per a augmentar l'oferta d'AD.

Kreijtz *et al.* (2012) i Walczak i Szarowksa (en premsa) exploren amb estudis experimentals i de recepció l'ús de l'AD amb finalitats educatives amb infants vidents i amb infants cecs respectivament. La conclusió per a tots dos casos és la gran utilitat que té i, en el segon experiment, a banda, es comprova que l'AD locutada amb síntesi de parla obté una gran acceptació entre els infants cecs.

Una altre tipus d'estudis s'han centrat en les demandes dels usuaris, per exemple l'elaborat per TV3 en el marc del projecte europeu DTV4ALL.<sup>22</sup> Es tracta d'un treball fet a través d'una enquesta penjada a la web de TV3 i donada a conèixer a través de les associacions d'usuaris. Les conclusions a què arriba és que en general els usuaris aproven la manera d'audiodescriure que té la cadena pel que fa a la informació proporcionada i a la manera en què es locuta, tot i que també s'observa una demanda de més productes amb AD, especialment de sèries i pel·lícules.

Un altre estudi d'aquest tipus és l'elaborat per l'RNIB sobre l'AD de pel·lícules de Bollywood tant al Regne Unit com a l'Índia. En l'estudi (Rai 2009), abordat amb una metodologia tant qualitativa com quantitativa i fet amb 260 usuaris, la mostra més gran utilitzada fins al moment, s'estudia tant les preferències dels cecs com alguns aspectes que aporta l'AD, com ara una millor comprensió de l'espai, dels personatges i de les accions. Aquest estudi és interessant per la qualitat metodològica que hi ha al darrere i pot servir com a exemple d'altres estudis. A nosaltres, però, que ens centrem en la comprensió, no ens serveix com a model, ja que només la tracta de passada.

---

<sup>22</sup> <http://dea.brunel.ac.uk/dtv4all/ICT-PSP-224994-D25p2.pdf> [última consulta: 14/01/2013]

De fet, tot i que la majoria d'estudis de recepció que s'han fet fins ara i que hem recollit ací, amb metodologies més o menys encertades, s'han centrat en les preferències i en les opinions dels usuaris; en els estudis més recents s'observa una certa tendència a incloure preguntes relacionades amb processos cognitius com la memòria i la comprensió.

Per exemple, Chmiel i Mazur (2012) expliquen la metodologia i alguns dels aspectes contemplats en la prova pilot i en un estudi de recepció que estan duent a terme a Polònia. Es tracta d'un estudi en què es volen comprovar tot un seguit d'elements com per exemple l'ús d'una AD més o menys objectiva o subjectiva, l'AD de gestos, la referència als personatges pel nom, la densitat de detalls o l'explicitació, i en alguns d'aquests casos s'inclouen preguntes de comprensió. Més avant, les autores recullen tot un seguit de problemes a què s'han enfrontat en l'estudi pilot i en l'estudi en si, i afirmen que "sometimes it was difficult to discern whether we were in fact testing comprehension or the subject's memory span" (Chmiel i Mazur 2012:72). Segons el nostre punt de vista, potser aquest problema és degut a la gran quantitat de paràmetres que es volen estudiar i el fet que la comprensió no s'aborde com un tot de relacions causals, sinó com la identificació d'elements aïllats, els quals, al nostre parer, tindria a veure, efectivament, amb la memòria.

Aqueix aspecte és el que tracta precisament Fresno (en premsa, 2012). Aquesta investigador fa un estudi de recepció sobre l'AD de personatges. L'experiment que planteja aquesta investigadora va encaminat a definir quina és la imatge mental dels personatges que es creen les persones vidents per tal de, més avant, comprovar si les característiques que recorden els vidents, en incloure-les en l'AD, ajuden les persones cegues i amb baixa visió a fer-se una imatge mental semblant. Segons els resultats que obté, el tret que millor recorden els espectadors vidents és la personalitat, per damunt d'aspectes com l'aparença física o la roba, tot apuntant que els "characters are generally understood as a combination of specific personality traits" (Fresno 2012:164). De fet, la personalitat és l'aspecte en què hi ha més unanimitat per part dels participants, mentre que, en entrar als aspectes físics, els percentatges de record difereixen entre els usuaris.

Per acabar aquest apartat, volem referir-nos al treball experimental realitzat per Arcos Urrutia (2012), en què estudia amb usuaris vidents la recepció de cinc fragments

---

audiodescrits de la pel·lícula *La misión* (Roldand Joffé 1986) amb l'objectiu de proposar millores a la norma UNE. Considerem que l'estudi té un bon disseny metodològic i que alguns dels ítems estudiats són prou interessants, com el de cansament per saturació i l'ansietat per omissió; tot i això, pensem que els resultats i les conclusions a què arriba —que es resumirien que cal modificar la norma UNE per fer-la menys vaga— caldria validar-los amb usuaris cecs, com afirma el mateix autor.

## 2.8. Conclusions

Com a conclusió d'aquest capítol podem afirmar que hem repassat diverses perspectives des de les quals s'ha tractat l'AD:

- L'estudi dels orígens i l'evolució de l'AD ens proporciona una visió global d'aquesta pràctica al llarg del segle XX i ens permet afirmar que en la segona dècada del segle XXI el grau d'implantació i de cobertura legal és molt diferent en cada país. En el cas de l'Estat espanyol, a més, comprovem com, a pesar d'haver-hi una llei que en principi hauria de garantir-ne la presència a la televisió, els grups televisius —llevat de Televisió de Catalunya— la incompleixen en algun o diversos dels seus canals sense ser sancionats.
- Els estàndards que existeixen en diversos països ens mostren l'esforç que s'ha dut i s'està duent a terme per a regular la pràctica de l'AD. A més, hi ha investigadors que els han analitzat i que treballen per aconseguir-ne una harmonització i unificació, tot buscant-hi una major concreció de la que hi ha en l'actualitat, ja que sovint aquests estàndard resulten vagues o imprecisos.
- Els treballs que han estudiat l'AD des d'una perspectiva didàctica ens permeten comprovar l'evolució del perfil de l'audiodescriptor des dels seus inicis fins a l'establiment d'una sèrie de competències necessàries, així com la progressiva especialització i implantació dels estudis d'AD al món universitari. A més, comprovem com els investigadors fan diverses propostes tant per a l'ensenyament de la disciplina com per a l'ús en altres àmbits com l'adquisició de la competència traductora o la fixació de coneixements en usuaris vidents.

- Els estudis amb un enfocament descriptiu ens donen una àmplia visió de la pràctica de l'AD, tot oferint-nos-en una classificació i l'anàlisi específica de diferents productes audiodescrits com l'òpera, el teatre, les obres d'art i les pel·lícules. Aquestes últimes són un dels productes que han centrat més esforços, ja que se n'han estudiat aspectes concrets com el so, el públic infantil, el llenguatge, el concepte de temps, els aspectes tècnics o l'AD dels personatges, l'humor, els gestos i les emocions.
- Els estudis amb un enfocament lingüísticotraductològic s'han centrat en l'anàlisi basada en corpus, en els models de llengua, en la comparació entre audiodescripcions en diverses llengües. Es pot afirmar que el text audiodescriptiu té unes característiques úniques que, a més, s'adapten segons el producte, la seua cultura origen i la cultura meta de l'AD. Això planteja la possibilitat de traduir les AD, però encara manquen estudis sobre l'eficàcia i la rendibilitat.
- Els estudis amb un enfocament narratologicodiscursiu fan èmfasi, pràcticament en tots els casos, en la necessitat de considerar l'AD com a part integrant del producte i com a element que ha d'encabir-se i funcionar dins la narrativa que li és pròpia. Per tal de fer-ho, es tracten conceptes interessants com la construcció amb l'AD d'una coherència i una cohesió discursiva al si del producte final o com la necessitat de fer-ne una anàlisi narratològica prèvia que permeta abordar la creació del guió audiodescriptiu.
- Finalment, els estudis amb un enfocament experimental i de recepció han focalitzat l'atenció en l'opinió dels usuaris i en la comprovació de noves tècniques d'AD, com l'ús de la primera persona, d'estils alternatius, de llenguatge fílmic o d'una veu sintètica per a la narració. D'altres investigadors s'han centrat en aspectes cognitius com la memòria o la comprensió

L'estudi que duem a terme en aquesta tesi doctoral, s'emmarca, per tant, en l'últim grup d'estudis amb una perspectiva cognitiva i narratològica i combina dos enfocaments: d'una banda és un estudi de recepció, ja que recollim i estudiem les aportacions dels usuaris de l'AD després d'exposar-los a uns estímuls; i, de l'altra, és un estudi experimental ja que estudiem com una variable dependent —en el nostre cas la comprensió— és modificada per aqueixos estímuls, que han estat analitzats, modificats i presentats als usuaris seguint les característiques pròpies d'aquesta metodologia, tal com expliquem al capítol 4.



## **Capítol 3. Marc teòric**





### 3. Marc teòric

---

En aquest capítol presentem el marc teòric de la nostra recerca. En primer lloc (3.1.), expliquem que aquesta tesi se situa dins els anomenats estudis de recepció, ja que pretén estudiar la recepció de pel·lícules amb AD per part de persones cegues i amb baixa visió. Com hem comentat anteriorment, volem estudiar més concretament com diversos valors de determinats paràmetres de l'AD influeixen la comprensió de productes de ficció cinematogràfica, la qual cosa fa que el nostre estudi de recepció tinga una base cognitivista i s'inscriba en el marc dels estudis fílmics de base cognitiva. Així, en el segon apartat (3.2.) fem un breu repàs pels autors i les tendències més importants d'aqueixa disciplina i sobre com el concepte de *comprensió fílmica*. Seguidament (3.3), passem a detallar amb profunditat la proposta que servirà de marc teòric d'aquest treball, Branigan (1992). Aquesta proposta es basa en el concepte d'*esquema* provinent de la psicologia cognitiva i agafa elements de la narratologia, als quals dediquem també dos subapartats. Finalment (3.4), apuntem una sèrie de conclusions i les idees principals que ens serviran com a base teòrica per a conceptualitzar el nostre estudi de recepció.

#### 3.1. Els estudis de recepció

"The history of reception studies begins at the moment speakers attempted to figure out what listeners might understand about messages" (Staiger, 2005:1). No debades, hi ha referències sobre la recerca dels efectes d'un text —oral o escrit— sobre la seua audiència a l'Antiga Grècia, passant per l'Edat Mitjana i fins a l'època moderna, que hereta el creixement de l'interès per la qüestió que s'experimenta durant el Renaixement (Arnold i Frandsen 1984). El segle XX es caracteritza per la irrupció de noves formes de comunicació de masses —llibres, revistes, diaris, ràdios, televisions, pel·lícules i internet—, la qual cosa fa que l'interès per les audiències no haja patit sinó un augment constant. Els acadèmics Jensen i Rosengren (1990) fan un repàs històric i cronològic per les diverses teories que s'han utilitzat com a fonaments de l'estudi de les audiències durant aqueix segle: els estudis sobre els efectes dels mitjans, la teoria dels usos i les gratificacions, la teoria literària crítica, els estudis culturals i l'anàlisi de la recepció. Staiger (1992) fa el mateix per al cas específic de les audiències cinematogràfiques,

dividint històricament en estudis enfocats en el text, en l'espectador i en el context. Com a disciplina base dins els estudis de recepció, a nosaltres ens interessaven especialment els estudis culturals i com a enfocament d'estudi, el centrat en l'espectador, com justificarem tot seguit.

A finals de la dècada de 1960, com recopila Holub (1984), un grup d'acadèmics alemanys de la Universitat de Constança encapçalat per Hans Robert Jauss proposa un nou paradigma per a l'estudi de la literatura basat en la història —no en la filosofia— i centrat en el lector, el qual anomena *teoria de la recepció*. Aquest nou paradigma reclama utilitzar procediments anàlegs als de les ciències naturals i entén la literatura com un procés caracteritzat per discontinuïtats i per salts qualitius i no com una acumulació de fets que ens acosten al coneixement del que és la literatura o de la correcta comprensió d'una determinada obra literària, com feien paradigmes anteriors com ara la teoria literària crítica. La teoria de la recepció rep ràpidament un important suport acadèmic en el sector de la literatura i va contagiando altres disciplines que s'interessaven en l'estudi de la recepció en els seus respectius camps: art, arquitectura, cinema, història, mitjans de comunicació, etc.<sup>23</sup>

Per tant, els estudis de recepció no són una única teoria, sinó un gran marc d'estudi en què cada disciplina aplica un o diversos enfocaments per a l'estudi d'un text, tot compartint —i a vegades ampliant o adaptant— les bases de la teoria de la recepció: el moment històric com a marcador social, els receptors del text com a elements actius i heterogenis i la comprensió d'aquell text com a element variable, canviant i influenciat pel context cultural i per l'experiència dels receptors. Podríem dir, doncs, que els estudis de recepció són "a social and historical theory of meaning" (Eagleton 1983: 107).

Donada la seua transversalitat i la concepció que acabem de comentar, amb tres pilars bàsics —el moment històric, els receptors i el significat del text—, els estudis de recepció "turns to the same sorts of theories for human behaviour and history as do most social sciences" (Staiger 2005:4). Així, segons el tipus de text que triem i quin siga el

---

<sup>23</sup> Volem aclarir ací que en aquesta tesi amb el terme *estudis de recepció* ens referirem als estudis sobre les audiències basats en la teoria de la recepció, mentre que a altres estudis amb bases teòriques diferents ens referirem amb el genèric *estudis sobre l'audiència*.

---

vessant del seu significat que vulguem analitzar en l'estudi de recepció, haurem de decantar-nos per unes teories o altres.

Si ens centrem en l'àmbit cinematogràfic, tal com passava en la literatura abans que Jauss promulgara la teoria de la recepció, la gran majoria de les teories fílmiques clàssiques, desenvolupades en les dècades de 1960 i 1970, afirmaven que el text era el contenidor del significat i s'interessaven en com les pel·lícules afectaven l'audiència, que estava composta per espectadors homogenis, idealitzats, que rebien passivament el significat del text fílmic i que hi reaccionaven d'una mateixa manera (Stam 2009).

A començaments de la dècada dels 70, però, comença a formar-se en l'àmbit de les humanitats i entorn del Centre for Contemporary Cultural Studies de la Universitat de Birmingham un grup d'acadèmics que, sota el nom d'estudis culturals, va ajudar a redefinir la cultura no com un ens canònic sinó com una sèrie de processos de producció de significat (Jensen i Rosenberg 1990). En 1973, Stuart Hall (1992), com a membre i un dels principals teòrics d'aqueix grup, promulga la teoria de la codificació/decodificació des d'una base semiòtica i considera que els textos no tenen un significat unívoc, sinó que cada persona pot donar-los un significat diferent segons el seu rerefons social i ideològic. Els estudis culturals són, a més, "un projecte políticament compromès, no políticament correcte" (Clua Infante 2000:26), ja que busquen les relacions de poder que s'estableixen entre els textos i els seus creadors i els receptors. Per això s'interessen especialment en els textos dels mitjans de comunicació de masses, incloent-hi els films. Així, en els estudis sobre els mitjans i sobre els productes cinematogràfics sorgeix aquest nou corrent en què l'èmfasi passa també del text al receptor i es produeix el que Stam (2000:229) denomina "el naixement de l'espectador". És a dir, els estudis culturals adopten les bases de la teoria de la recepció. No en va, la proposta de la codificació/decodificació es concep com un projecte d'investigacions empíriques (Hall 1992) que desenvolupen a partir de finals de la dècada de 1970 el mateix Hall i altres acadèmics del grup dels estudis culturals com ara Ang, Morley, Radway o Fiske. Aquestes investigacions són, per tant, els primers estudis de recepció sobre textos dels mitjans de comunicació de masses basats en els principis de la teoria de la recepció.

Als inicis de la dècada dels 80 aqueixos estudis de recepció es fan des d'una base de la semiòtica i amb el pas del temps van sorgint altres perspectives com l'etnogràfica o la que concep les audiències com a construccions del discurs social i acadèmic, que van substituint la tendència inicial (Alasuutari 1999). Tot amb tot, el que és inherent a totes les vessants dels estudis culturals és la concepció de la cultura com un espai on es construeix la subjectivitat "in a permanent and multivalenced negotiation between material conditions, ideological discourses, and social axes of stratification based on class, race, gender, age, locale, sexual orientation, national origin. In this sense, cultural studies tries to open up space for marginalized voices and stigmatized communities" (Stam 2000:225).

Tot i que els aspectes ideològics i polítics no són l'objecte d'estudi de la nostra tesi, els estudis culturals van obrir un camí com una de les primeres disciplines a utilitzar els estudis de recepció per a analitzar els textos de la comunicació de masses i a fixar-se en les "cognitive relations between individuals and media texts" (Staiger 2005:87), cosa que també és el nostre objectiu, tot i que siga amb un enfocament diferent. A part d'això, l'interès per les minories, que en la nostra tesi es materialitza en l'estudi de les persones cegues i amb baixa visió, fa que els estudis culturals ens servisquen com a punt de partida per a establir en nostre propi estudi de recepció.

No obstant això, els estudis culturals no se centren específicament en l'estudi dels films, sinó que estan "committed to the study of the entire range of society's arts, beliefs, institutions and practices" (Grossberg, Nelson i Treichler 1992:4). Això és precisament el que ha fet que la relació entre els estudis culturals i els estudis fílmics haja sigut un tant complicada: mentre que hi ha acadèmics fílmics que pensen que els estudis culturals enriqueixen els estudis cinematogràfics, n'hi ha d'altres que afirmen que traeixen un dels seu fonaments, que és l'especificitat del mitjà fílmic (Stam 2000:226).

Nosaltres pensem que, efectivament, els estudis culturals enriqueixen els estudis fílmics i, de fet, hem vist com l'estudi de recepció que plantegem té molts punts en comú amb la filosofia dels estudis culturals. Tot i això, el fet que el nostre interès siga analitzar específicament la comprensió d'un film, un procés mental, ens obliga a buscar una teoria

fílmica que ens ajude a arredonar la nostra base teòrica. Això, com veurem tot seguit, ho trobarem en una proposta específica dels estudis fílmics de base cognitiva.

### 3.2. Els estudis fílmics de base cognitiva

Gran part dels acadèmics de les dècades de 1980 i 1990 van dedicar els esforços a revisar i fins i tot a desmuntar les premisses de les teories fílmiques dels anys 70 (Stam 2000) i van començar a adoptar noves metodologies empíriques dels estudis culturals i de les ciències socials que a poc a poc van desplaçar les idees de les teories fílmiques anteriors (Buckland 2000). Tot i això, alguns acadèmics van continuar investigant en el pla més estrictament teòric i conceptual des de la nova perspectiva de la ciència cognitiva. Buckland diferencia clarament dos tendències al si d'aquesta nova perspectiva, l'estrictament cognitiva i la de la semiòtica cognitiva, i les relaciona amb les teories anteriors juntament amb els autors principals en un quadre que mostrem tot seguit pel seu caràcter il·lustratiu.

<p>1. CLASSICAL FILM THEORY</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>(a) Montagists (Rudolf Arnheim, Sergei Einstein, etc.)</li> <li>(b) Realists (André Bazin, Siegfried Kacauer, etc.)</li> </ul> <p>2. MODERN FILM THEORY (a.k.a. 'contemporary' film theory)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>(a) Film semiotics (Christian Metz of <i>Film Language, Language and Cinema</i>)</li> <li>(b) Post-structural film theory (a.k.a. second semiotics, psycho-semiotics): Marxist and psychoanalytic film theory of Stephen Heath, Colin MacCabe, Metz of <i>The Imaginary Signifier</i>, Jean-Louis Comolli, Jean-Louis Baudry, Raymond Bellour, etc. (the transition from 2a to 2b was effected by theories of enunciation based on the linguistics of Benveniste)</li> </ul> <p>3. COGNITIVE FILM THEORY</p> <p>David Bordwell, Noël Carrol, Edward Branigan, Joseph Anderson, Torben Grodal, Ed Tan, Murray Smith</p> <p>4. COGNITIVE FILM SEMIOTICS (development from 2a)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>(a) New theories of enunciation (Francesco Casetti, Metz of <i>The Impersonal Enunciation</i>)</li> <li>(b) Semio-pragmatics of film (Roger Odin)</li> <li>(c) Transformational generative grammar and cognitive semantics of films (Michel Colin, Dominique Chateau)</li> </ul>
---

Figura 4: Evolució de les teories fílmiques segons Buckland (2000:3).

Aquests dos enfocaments sorgeixen més o menys paral·lelament tot i que en àmbits geogràfics diferents: mentre que els acadèmics de la Cognitive Film Theory són en gran

part nord-americans, els agrupats sota els Cognitive Film Semiotics són de diversos països europeus. Per qüestions pràctiques, per referir-nos als dos grups utilitzarem les denominacions proposades per Buckland (2000) —*cognitivists* i *cognitive semioticians*— adaptades al català: cognitivistes i cognitivosemiotistes.

A grans trets, el que diferencia els uns dels altres és que els cognitivistes rebutgen de ple les teories fílmiques modernes —basades en la lingüística, la semiòtica, el marxisme i la psicoanàlisi—, mentre que els cognitivosemiotistes en tornen als inicis i transformen la proposta basada en la semiòtica de Metz. Ambdós tendències rebutgen la psicoanàlisi i la substitueixen per la ciència cognitiva, els primers com a base principal i els segons combinant-la amb la semiòtica. Tot i això, aquestes dos tendències no són unívokes i hi ha una certa variació al seu si, com veurem tot seguit. Cal remarcar que no en farem un repàs exhaustiu, sinó que ens centrarem en la noció de comprensió que promulguen els principals autors d'aquestes dos tendències, ja que l'objectiu d'aquest capítol és, precisament, definir aqueix concepte.

Els cognitivosemiotistes parteixen de l'acadèmic francès Metz per elaborar les seues teories. Metz comença a publicar en els anys 60 una sèrie d'articles que es recullen en dos publicacions (Metz 1971a, 1971b) en què perfila la seua teoria cinematogràfica basada en la semiòtica de Saussure. Una de les seues conclusions és que el cinema no es comporta com un llenguatge sinó com un llengua en un sentit metafòric ampli, com un conjunt de missatges basats en una determinada manera d'expressar-se, com una llengua artística i una pràctica discursiva i significativa caracteritzada per unes codificacions determinades i uns procediments d'ordenació. Per als cognitivosemiotistes, no obstant això, la insistència de Metz d'utilitzar una semiòtica basada només en els mètodes de la lingüística estructural comporta un problema:

Structural linguists overemphasize language's rigid, limiting capacity, and a semiotics based exclusively on structural linguistics conceptualizes all other semiotic systems in a similarly rigid manner —limiting and conditioning the meaning of human experience— at the expense of the language user's reflective and creative capacities to manipulate signs (Buckland 2000:2).

A banda d'això, mentre que la semiòtica fílmica de Metz pren el film majoritàriament com a objecte d'estudi, els cognitivosemiotistes prenen l'espectador, influïts per la

---

tendència general en altres disciplines —recordem la teoria de la recepció de Jauss, la de la codificació/decodificació de Hall i l'auge en la dècada de 1980 dels estudis culturals i la seua visió dels textos de comunicació de masses—. Tot i la crítica a la semiòtica de Metz, la majoria dels acadèmics cognitivosemiotistes desenvolupen les seues teories amb el mateix objectiu que es fixa ell amb la semiòtica: comprendre com es comprèn un film.

Per exemple, al llarg de la dècada de 1980, l'acadèmic italià Casetti publica una sèrie d'articles que recopila en un llibre (Casetti 1986) en què proposa la seua teoria de l'enunciació fílmica personal. Casetti concep l'espectador com a decodificador i interlocutor, i el film com a text que està concebut per a la recepció per part d'aqueix espectador en un context específic. La relació que s'estableix entre film i espectador l'explica a través d'una sèrie d'exemples cinematogràfics en què identifica, utilitzant el concepte de díctics —els pronoms personals específicament—, tres maneres en què les pel·lícules transmeten significat: el *jo* (centrat en l'enunciador fílmic), el *tu* (centrat en el receptor fílmic) i l'*ell* (centrat en el film mateix, el discurs). Amb això fa una taxonomia dels tipus de plans de les pel·lícules i les maneres com s'hi relacionen els espectadors per comprendre una pel·lícula.

El mateix Metz (1991), arran de la proposta de Casetti, avança en les seues concepcions únicament semiòtiques i proposa la seua teoria de l'enunciació impersonal del film. La teoria de Metz és contrària a la de Casetti, ja que rebutja l'ús dels pronoms personals per a descriure la realitat del film. De fet, Metz rebutja fer qualsevol analogia entre els films i les llengües naturals i els concep com un tipus específic d'escriptura, que es defineix per l'absència de díctics i per la qual rebutja el concepte de narrador. Amb això, Metz afirma que els espectadors no necessiten conèixer les circumstàncies espaciotemporals de l'enunciació del film per a comprendre les seues relacions espaciotemporals internes. Tot i això, Metz no explora les relacions entre l'espai i el temps dels films i l'espai i el temps que reben els espectadors i, per tant, continua centrant-se més en els films que en els espectadors.

Un altre corrent dins els semiocognitivistes és el pragmàtic, encapçalat per Roger Odin, que recull la seua recerca feta durant la dècada de 1980 en un volum: *Cinéma et*

*production de sens* (Odin 1990). L'objectiu d'aquest corrent també és mostrar els mecanismes de producció de significat per "comprendre com es comprèn un film". Per Odin, la producció i la recepció del film són actes institucionals que comporten rols definits per una xarxa de determinacions generades en un espai social més ampli (Odin 1990). Odin defèn que el cinema ha perfeccionat la seua tècnica, el seu llenguatge i les seues condicions de recepció per afavorir la "ficcionalització", un procés pel qual l'espectador entén que el cinema és ficció i que fa que, així, puga identificar-se amb els personatges, estimar-los o odiar-los. Segons Odin, depenent de quina siga la "competència fílmica" de l'espectador, és a dir, la disposició psíquica quan mira un film, així serà la seua comprensió. Aquesta competència fílmica, afirma, és predominantment pragmàtica, és a dir, que la comprensió no està determinada per les restriccions internes i semàntiques de la llengua o per les regles gramatical i els marcadors d'íctics, sinó per una multitud de restriccions externes.

El darrer corrent que tractarem dins els cognitivosemiotistes és el representat per Michel Colin (1985, 1995) i Dominique Chateau. Colin proposa investigar la correspondència entre les representacions visuals i la semàntica, alineant-la com una estructura conceptual i no merament lingüística. Així, la semiòtica cognitiva del film "must describe the rules governing the links between the visual representations of 3D scenes and conceptual structures" (Colin 1995:106). Aquest investigador conceptualitza la comprensió fílmica com una activitat de resolució de problemes, la qual cosa fa que el significat fílmic estiga constituït pel procés cognitiu i actiu de l'espectador. Per fer això, Colin rellig Metz (1971a, 1971b) sota els principis de la teoria de gramàtica generativa transformacional de Chomsky i teoritza com es pot aplicar a la semiòtica cognitiva del film.

Per la seua banda, Chateau (1985) també desenvolupa una teoria generativa transformacional del film basant-se en Chomsky i en què la comprensió fílmica està lligada a la competència fílmica. Tot i això, rebutja el concepte de gramàtica utilitzat per la majoria de lingüistes contemporanis, ja que es limiten a l'estudi de la llengua estàndard, que representa la competència d'un parlant nadiu en una situació comunicativa ordinària idealitzada. Segons Chateau, no existeix un llenguatge cinematogràfic estàndard, sinó que els principis sobre les quals es basa el llenguatge



---

cinematogràfic són molt més inestables i acceptats molt més ràpidament que els de les llengües naturals. Per tant, la competència fílmica es basaria en unes regles canviants bàsiques compartides pels directors i els espectadors i que els permetrien construir i comprendre els films.

Si ens centrem ara en la perspectiva únicament cognitivista, com hem comentat més amunt, el que uneix tots els teòrics que s'agrupen sota aquest paraigua és que rebutgen les teories fílmiques anteriors. A més, a diferència del que passa amb els cognitivosemiotistes, que sí que tenen una disciplina com a base —la semiòtica— i la majoria tenen per objectiu "comprendre com es comprèn un film", els cognitivistes no conformen ni volen una única teoria unificada sinó que prefereixen diverses teories de mitjana escala que responguen específicament a una determinada qüestió plantejada. De fet, com afirmen Bordwell i Carroll (1996:XVI), el cognitivisme fílmic no és una teoria, sinó una postura que "seeks to understand human thought, emotion, and action by appeal to processes of mental representation, naturalistic processes, and (some sense of) rational agency". Així, els cognitivistes se centren en la recepció dels films per part dels espectadors com a agents actius, però no únicament en la comprensió, sinó en molts altres aspectes.

Es podria dir que hi ha un grup que se centra en qüestions ecològiques: per exemple, Allen (1993, 1995), Anderson (1996) i Currie (1996) se centren en la percepció de la realitat i de la il·lusió en els films; Carroll (1998) en aspectes com l'edició, les emocions, el cinema d'avantguarda i de terror o qüestions ideològiques com el feminisme; o Tan (1996), Grodal (1997) i Plantiga i Smith (1999) en la qüestió de les emocions. A nosaltres, no obstant, ens interessen específicament els autors que tracten la qüestió de la comprensió fílmica —tot i que són una minoria dins d'aquest grup—, ja que és el nostre objecte d'estudi.

Un dels primers treballs amb una perspectiva cognitivista i, potser, un dels més influents en els subsegüents tracta específicament aqueix aspecte: *Narration in the Fiction Film* de David Bordwell (1986). Aquest acadèmic afirma, basant-se en la teoria narrativa dels estructuralistes russos, que la narració característica de les pel·lícules de ficció és un procés pel qual els films ofereixen estímuls als espectadors, els quals utilitzen esquemes

interpretatius per a construir històries mentals ordenades i intel·ligibles, i que aqueixos espectadors parteixen d'unes hipòtesis que van modificant a mesura que reben la informació que proporciona el film. Per a Bordwell, que aplica la teoria narrativa dels estructuralistes russos a una sèrie d'exemples de pel·lícules, el film actua a dos nivells: el *syuzhet*, la forma en què es relaten els esdeveniments; i la *fabula*, la història ideal (lògica i ordenada cronològicament) que suggereix la pel·lícula i que els espectadors reconstrueixen en base als estímuls que els proporciona el film. El *syuzhet* (o trama) fa de guia narrativa a l'espectador oferint-li formes diverses d'informació relacionades amb la causalitat i les relacions espaciotemporals, mentre que la *fabula* és una construcció final caracteritzada per la unitat i la coherència.

Arribats a aquest punt i fent una mica de recapitulació, veiem que les teories cognitivosemiòtiques se centren en gran mesura en "comprendre com es comprèn un film", però tracten la qüestió amb un enfocament merament teòric i, podríem dir, un tant abstracte. En canvi, veiem com la "gran" teoria cognitivista sobre la comprensió fílmica, la proposada per Bordwell, s'adreça a un tipus específic de producte —les pel·lícules de ficció— i que, a més, és una teoria molt més aplicada en què es donen diversitat d'exemples. Això, de fet, va en consonància amb els teòrics cognitivistes, ja que una de les seues bases és "look for more precise alternative answers to questions raised differently about film reception by semiotics and psychoanalytic theory" (Stam 2000:235).

Edward Branigan (1992), deixeble de David Bordwell, és l'altre gran acadèmic cognitivista que estudia la qüestió de la comprensió fílmica. El que fa és ampliar la teoria de Bordwell, que ja utilitza conceptes de la narratologia, proposant una nova forma del concepte d'*esquema narratiu*, tot continuant centrant-se en les pel·lícules de ficció. Aquesta és la teoria que hem trobat més adequada com a base teòrica del nostre estudi: d'una banda, perquè amplia la de Bordwell i continua centrant-se en les pel·lícules de ficció —com el nostre corpus— i no en tots els productes fílmics com els cognitivosemiotistes; de l'altra, perquè poa en la narratologia, que, com hem vist en el capítol anterior, és una de les disciplines que més s'està prenent com a base per a estudiar l'AD i, per tant, creiem que trobarem més punts comuns que amb les teories de base semiòtica. A continuació l'expliquem amb detall.

### 3.3. La proposta integradora de Branigan: cognitivisme i narratologia

Com acabem de comentar, la proposta de Branigan (1992) se situa dins els estudis fílmics cognitivistes i se centra en la comprensió fílmica, element central d'aquesta tesi, combinant elements de la narratologia amb elements derivats de la psicologia cognitiva com el concepte d'esquema. En primer lloc, farem un breu apunt sobre aquests dos elements clau: la narratologia i el concepte d'esquema (3.1.), i després explicarem amb detall la proposta (3.2.), ampliant-la amb algunes aportacions d'autors com Bordwell (1985) i Ostaszewski (2001).

#### 3.3.1. La narratologia i el concepte d'esquema

El terme *narratologia* va ser encunyat per l'acadèmic francobúlgar Tzevatan Todorov (1969) per referir-se a la disciplina que s'encarrega d'estudiar la narrativa d'un text, entesa com una successió d'esdeveniments interrelacionats. Tot i que hi ha constància de l'estudi de les narratives des de l'Antiga Grècia, es considera que els pares de la narratologia moderna són els estructuralistes russos de primer quart de segle XX, en especial Vladimir Propp, que va estudiar específicament la morfologia dels contes populars (Herman, Jahn i Ryan 2005) fent la diferenciació entre *syuzhet* i *fabula*, és a dir, entre el procés de construcció de la narrativa i el resultat final, la narrativa o història.

Tot i que en un principi narratòlegs importants com Genette (1980) associen la narratologia només amb l'estudi de la narrativa dels textos orals, aqueixa concepció canvia prompte i s'amplia a l'estudi de la narrativa de qualsevol tipus de texts. Fem nostra, doncs, la definició de Bal (1985:3), que afirma que la "narratology is the ensemble of theories of narratives, narrative texts, images, spectacles, events; cultural artifacts that 'tell a story'". Per tant, igual que amb els estudis de recepció, ens trobem davant d'una disciplina transversal en què depenent de l'objecte d'estudi cal aplicar unes teories o altres. A banda, la narrativa mateixa —no només el seu estudi— també es considera un ens transversal; així ho explica un altre dels narratòlegs més rellevants, Roland Barthes:

Under this almost infinite diversity of forms, narrative is present in every age, in every place, in every society; it begins with the very history of mankind and there nowhere is nor has been a people without narrative. All classes, all human groups, have their narratives, enjoyment of which is very often shared by men with different, even opposing cultural backgrounds. Caring nothing for the division between good and bad literature, narrative is international, transhistorical, transcultural: it is simply there, like life itself. (Barthes 1982:103)

Amb aquesta concepció de què és la narrativa, podríem dir que no es pot parlar de l'estudi de la narrativa en si, sinó de les narratives, ja que una narrativa sempre va associada a un determinat element. Així, la narratologia —tot i ser una disciplina reconeguda amb una base teòrica comuna— és sovint una disciplina auxiliar d'altres disciplines, que la fan servir per explicar determinats elements o comportaments dels seus propis objectes d'estudi. D'aquesta manera, els estructuralistes russos de principis de segle XX (sobretot Propp) van analitzar la narrativa oral per a l'estudi del conte popular, i en la dècada de 1970 i 1980 aqueix model es va agafar per a l'estudi de la literatura oral (Genette), escrita (Barthes, Todorov) o des d'una perspectiva cultural (Bal).

Els acadèmics dels estudis fílmics també han aplicat la narratologia per a estudiar el films des d'una perspectiva generalista (Fell 1977) o centrant-se en diversos dels seus elements, com ara l'estructura (Chatman 1978), els narradors (Bordwell 1986), la retòrica (Chatman 1990), la segmentació (Bordwell i Thompson 1990), el punt de vista i la temporalitat (Gaudreault i Jost 1995), els arguments universals (Balló 1995), el llenguatge (Fernández i Martínez 1999), la focalització (Deleyto 1999) o l'edició i el muntatge (Bordwell 2005).

Si ens centrem en la comprensió, són Bordwell (1986) i Branigan (1992) els autors que han fet ús de la narratologia per recolzar la seua concepció cognitivista dels estudis fílmics, i ací és on trobem el nexa d'unió entre narratologia i cognitivisme fílmic: tots dos utilitzen el concepte d'*esquema narratiu*.

El concepte d'*esquema*, tal com s'entén a dia de hui en psicologia cognitiva, el va proposar el psicòleg Richard C. Anderson en 1977 (Anderson, Spiro i Montague 1984) per explicar com els infants adquireixen els coneixements. Sota aquesta concepció, un

esquema és una categoria de coneixement que està composta per altres categories i que es relaciona amb uns altres esquemes en forma de teranyina, és a dir, entrelaçant-se, amb l'objectiu de comprendre el món. Algunes de les característiques que apunta Anderson (Anderson, Spiro i Montague 1984) és que els esquemes s'ordenen mentalment de manera que sempre tenen sentit, que canvien a cada moment a mesura que es rep informació nova —igual que la relació entre ells si aqueixa informació reestructura el concepte— i que les representacions mentals que se n'utilitzen durant els processos de percepció i de comprensió es combinen per formar un tot més gran que la suma de les parts. Així, els esquemes són "structures of the mind that organize perceptual input into coherent mental representations [...] to form experiences" (Buckland 2000:29). Vegem tot seguit com integra Branigan la narratologia i la el concepte d'esquema en la seua proposta d'esquema narratiu per a abordar l'estudi de la comprensió fílmica.

### 3.3.2. La proposta de Branigan: la comprensió de la narrativa en les pel·lícules

Edward Branigan proposa en les primeres pàgines del seu treball *Narrative Comprehension and Film* (1992) diverses definicions i característiques del que ell entén per narrativa, les quals ens ajuden a comprendre amb claredat la seua proposta:

- "Narrative is a perceptual activity that organizes data into a special pattern which represents and explains experience." (Branigan 1992:3)
- "Narrative may refer to either the product of storytelling/comprehending or to its process of construction" —en referència al *syuzhet* i a la *fabula* de Propp i de Bordwell— (Branigan 1992:3).
- "Narrative can be seen as an organization of experience which draws together many aspects of our spatial, temporal, and causal perception." (Branigan 1992:4)
- "In a narrative, some person, object, or situation undergoes a particular type of change and this change is measured by a sequence of attributes which apply to the thing at different times." (Branigan 1992:4)

- "Narrative is thus a global interpretation of changing data measured through sets of relationships." (Branigan 1992:4)

En resum, es podria dir que "narrative is a way of organizing spatial and temporal data into a cause-effect chain of events with a beginning, middle, and end that embodies a judgement about the nature of the events as well as demonstrates how it is possible to know, and hence to narrate, the events" (Branigan 1992:3).

Branigan compara aquesta concepció seua de la narrativa amb la de Todorov (1969), que afirma que la narrativa, en la forma més bàsica, és una transformació causal d'una situació en cinc etapes:

- 1 a state of equilibrium at the outset;
- 2 a disruption of the equilibrium by some action;
- 3 a recognition that there has been a disruption;
- 4 and attempt to repair the disruption;
- 5 a reinstatement of the initial equilibrium.

Per a Branigan, la narrativa implica una altra etapa obligatòria: la conclusió, l'explicació a què arriba el receptor d'aqueixa narrativa. Si ens fixem en les seues definicions de narrativa que hem citat més amunt, veurem la importància que dóna Branigan al receptor, a la persona, i és que l'estudi de les narratives tampoc no va escapar de la influència de la teoria de la recepció —el naixement del receptor— que explicàvem al començament d'aquest capítol. Todorov, quan fa aquesta afirmació, continua tenint com a principal objecte d'estudi el text, mentre que Branigan hi té el receptor, i és per això que no concep la narrativa sense una participació directa de l'usuari en la seua construcció. Ens posa un exemple molt clar: tot i que marxar de casa, viatjar i tornar a casa siguen esdeveniments amb una relació causal i una progressió temporal, per a aquest acadèmic no es poden considerar *per se* una narrativa, ja que no hi ha una conclusió. És a dir, en una narrativa el receptor és el que ha de tancar tot el cicle, ha d'haver-hi una *història*.

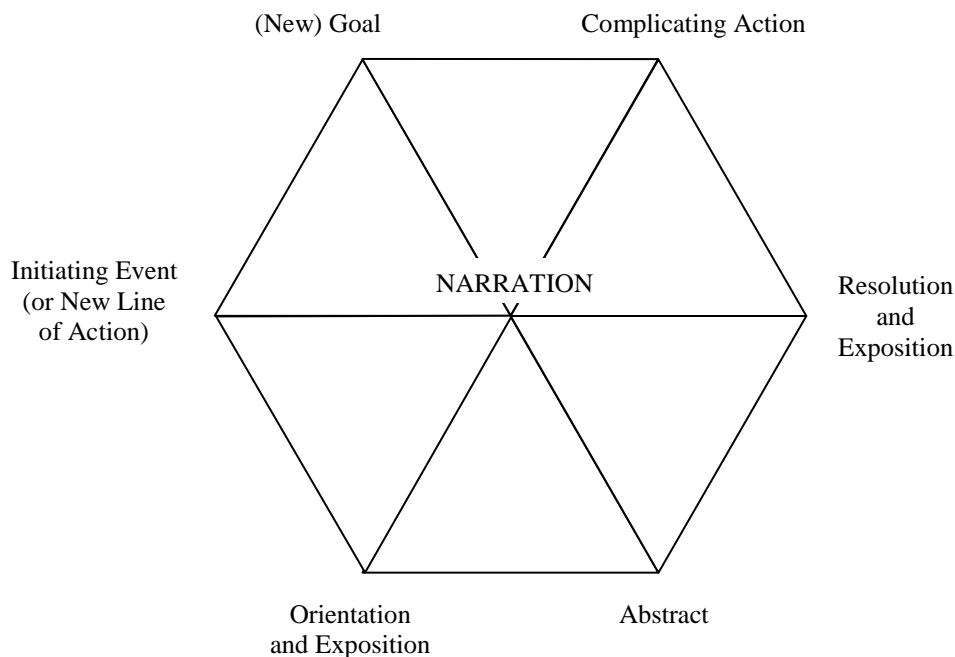
Per explicar el paper que juga el receptor —l'espectador, ja que ara entrarem en l'àmbit fílmic— a l'hora de construir els patrons d'una narrativa, Branigan utilitza el concepte d'*esquema narratiu*. Per a aquest autor, en la línia del que hem repassat breument més

amunt, un esquema és "an arrangement of knowledge already possessed by a perceiver that is used to predict and classify new sensory data" (Branigan 1992:12).

Branigan ens explica com per a Bordwell l'esquema narratiu té el següent format:

- 1 introduction of settings and characters;
- 2 explanation of a state of affairs;
- 3 initiating event;
- 4 emotional response or statement of a goal by the protagonist;
- 5 complicating actions;
- 6 outcome;
- 7 reactions to the outcome. (Branigan 1992:14)

Branigan reconeix la utilitat d'aqueix esquema, però en proposa un de més específic en què els elements es detallen més i es presenten interrelacionats en un hexàgon per tal de captar millor les complexes relacions semàntiques que genera la narrativa:



*Figura 5: Esquema narratiu proposat per Branigan (1992:17-18).*

Aquest és l'esquema narratiu que utilitzarem com a base per a analitzar el corpus de la nostra tesi doctoral i que ens donarà els indicadors amb els quals mesurarem la comprensió en l'estudi de recepció (vegeu els apartats 4.1.2. i 4.1.3.). Tot i que pot aplicar-se a qualsevol tipus de narrativa, aquest esquema narratiu està pensat

específicament per analitzar els films o qualsevol de les seues unitats menors: "one can apply the schema at many different levels —to a camera movement, composition, shot, sequence of shots, scene, sequence of scenes, etc. — depending on the size of the units that have been chosen for analysis." (Branigan 1992:18). En el nostre cas, com veurem més avant, el corpus està format per escenes. Tot seguit, presentem com entén l'autor cadascun dels elements de l'esquema narratiu i la seua proposta de com s'ha d'aplicar (Branigan, 1992:18).

Com es pot observar en la figura 5 i com afirma l'autor, l'esquema narratiu està compost per huit elements narratològics<sup>24</sup> o funcions que, en l'anàlisi d'un determinat fragment fílmic, es poden combinar de maneres diferents per tal de definir-ne la comprensió. En altres paraules, la comprensió fílmica d'un fragment està determinada per diversos elements narratològics que es poden repetir o no i que s'ordenen en cada cas d'una manera específica.

L'element central de l'esquema és la *narració* (*narration*), que és l'element narratològic que fa de pont entre la resta i que cohesiona el conjunt. A través de la narració (1) s'ordenen els esdeveniments d'una determinada història i (2) es posa èmfasi, explícitament o implícitament, en uns determinats esdeveniments per tal de donar forma a la narrativa del fragment fílmic. A través de l'anàlisi de la narració, podem extraure quins són els elements narratològics presents en un determinat text cinematogràfic, l'orde en què es presenten i el paper que juguen en la construcció de la narrativa. Això és el que farem en primer lloc en l'anàlisi del corpus de la tesi (vegeu l'apartat 4.1.2.).

Els altres set elements narratològics amb els seus subtipus es refereixen a parts específiques de la narrativa fílmica. En aquest punt, per a l'anàlisi narratològica que farem més avant creiem que és útil classificar-los en dos subgrups: els que únicament presenten una determinada informació i els que, a més, estableixen una sèrie de relacions amb altres elements, modificant-los o definint una mena de causa-efecte.

Així, els elements que només presenten una determinada informació serien:

---

<sup>24</sup> Presentem els diferents elements narratològics amb la nostra proposta de traducció al català i el terme original en anglès.



- *Resum (abstract)*: introdueix de manera condensada una situació que està a punt de succeir. Si el resum és extens, Branigan proposa anomenar-lo *pròleg (prologue)*.
- *Orientació (orientation)*: descriu l'estat de les coses (lloc, temporalitat, personatges) en el present del fragment fílmic. Un tipus d'orientació seria l'*exposició (exposition)*, que fa referència a l'estat de les coses però en el passat.

Els elements que a més de presentar una determinada informació estableixen relacions amb altres elements serien:

- *Esdeveniment iniciador (initiating event)*: altera l'estat de les coses, és a dir, afecta l'orientació.
- *Meta (goal)*: és una reacció a un esdeveniment iniciador per part del protagonista del film.
- *Complicació (complicating action)*: sorgeix com a conseqüència d'un esdeveniment iniciador i presenta un obstacle per a l'assoliment d'una meta. Està relacionat normalment amb l'antagonista del film.
- *Resolució (resolution)*: suposa el final del conflicte entre les metes i els obstacles que s'hi han presentat i estableix un nou equilibri o estat de les coses.
- *Epíleg (epilogue)*: és la lliçó moral de la història i pot comportar reaccions específiques d'algun personatge a la resolució.

Per tant, en analitzar el corpus per tal d'especificar indicadors per a bastir l'escala de mesurament de la comprensió de l'estudi de recepció ens centrarem en aquests elements i no en altre tipus de detalls que no aporten cos a la narrativa. Així ho remarca també Branigan (1992:14):

One of the most important yet least appreciated facts about narrative is that perceivers tend to *remember* a story in terms of *categories of information stated as propositions, interpretations, and summaries* rather than remembering the way the story is presented or its surface features. It requires great effort to recall the exact words used in a novel or the exact sequence of shots, angles, lighting, etc. used in a film. The reason is that features of the "surface structure" of text are typically store only by recency in so-called "push-down" stacks where new elements are continually being added at the boundary, pushing the older elements farther away.

Així, quan un receptor veu una pel·lícula, "the interaction of schema and data creates a perceiver's recognition of global patterns characteristic of that data. 'Meaning' is said to exist when pattern is achieved" (Branigan 1992:12-14). És a dir, quan un espectador rep unes dades, les contraposa al seu propis esquemes —entre d'altres el narratiu— i hi reconeix un patró, una narrativa, dóna a tot el procés un significat i, per tant, arriba a la seua comprensió del film.

De fet, aquesta interacció entre dades i esquemes els humans la fem a cada moment i la tendència és d'aplicar l'esquema narratiu i de construir una narrativa, siga la que siga: "when information is missing, perceivers infer it or make guesses about it, [...] people seek causal connections among events, both in anticipation and in retrospect" (Bordwell 1986:34). Així, l'esquema narratiu s'utilitza a vegades "to generate sense from 'nonsense' data" (Branigan 1992:14).

En altres paraules, els humans hem de traure un sentit, donar un significat a la informació que rebem pels sentits. Per al cas específic dels films, Ostaszewski fa una aportació a la qüestió i ho explica basant-se en tres supòsits, que donen suport a les teories de Bordwell i de Branigan:

1. The goal assumption; the viewer watches a film and intends to concentrate on the actions taken up by fictitious characters in order to construct a story.
2. The coherence assumption; the viewer aims at constructing a coherent and consistent semantic representation both at local and overall levels.
3. The explanation assumption; the viewer tries to explain the situation, events and actions presented in a film, their interrelations and justification.

(Ostaszewski 2001)

Per tant, en els estudis fílmics cognitivistes "the process of understanding a film narrative consists in solving a cognitive problem, whereby a viewer tries to construct a coherent story, grasp its direct meaning and discover the cause-and-effect relations that govern a particular film" (Ostaszewski 2001). D'això es desprèn que la comprensió no és una cosa estàtica i uniforme entre els receptors. Bordwell (1986:34) afirma que "to understand a film's story is to grasp what happens and where, when, and why it happens", però aqueixos *on*, *quan* i *per què* poden ser diferents d'espectador a espectador, ja que la construcció de la narrativa, de la història, és un procés individual

---

en què l'experiència i el coneixement previ personal jugen un paper molt important. Així ho entenem nosaltres també i, com hem explicat en el capítol 2, aqueixa concepció de la comprensió va ser la que va donar lloc a la teoria de la recepció i, per tant, als estudis de recepció com el que nosaltres fem en aquesta tesi.

### 3.4. Conclusions

En aquest capítol hem intentat situar i justificar el nostre estudi de recepció sobre la comprensió fílmica, és a dir, un projecte majorment experimental, dins un marc teòric ampli abordant els diferents àmbits que s'hi tracten.

D'una banda, hem fet un repàs pel naixement dels estudis de recepció contemporanis, basats en la teoria de la recepció, i pels primers que van tindre els productes audiovisuals i cinematogràfics com a objectes d'estudi dins la disciplina dels estudis culturals. Tot i que aqueixa disciplina no és adequada per a elaborar un marc teòric sobre la comprensió entesa com un procés mental, hem vist com comparteix la concepció amb els estudis fílmics de base cognitiva que la comprensió no és unívoca i que el component individual és molt important.

De l'altra, per bastir aqueix marc teòric, hem repassat els principals autors cognitivosemiotistes i cognitivistes dins els estudis fílmics i ens hem decantat pels cognitivistes, ja que considerem que expliquen el procés de la comprensió d'una manera més adequada per als nostre objectius i que, a més, combinen la vessant cognitiva amb la narratològica, la qual cosa obri vies de connexió amb la recerca actual sobre la narrativa de l'AD.

Finalment, hem pres com a marc teòric principal Branigan (1992) i aplicarem el seu esquema narratiu a l'anàlisi del nostre corpus per extraure una sèrie d'indicadors que ens permeten elaborar una escala de mesurament per al nostre estudi de recepció. També fem referència als estudis de Bordwell (1986) i Ostazeswki (2001), que fan aportacions interessants al procés de comprensió fílmica.



## **Capítol 4. Aspectes metodològics**



## 4. Aspectes metodològics

---

En aquest capítol descrivim la metodologia que hem seguit per dissenyar l'estudi de recepció que es duu a terme en aquesta tesi doctoral. Ens fixem especialment en la selecció i l'anàlisi del corpus i en el mesurament del concepte de comprensió (4.1.), en la definició i la manipulació dels paràmetres que poden tindre un efecte sobre la comprensió (4.2.), en la selecció i la creació dels grups que formen part de l'estudi de recepció (4.3.) en el mètode d'investigació, la prova pilot, el compliment de criteris ètics, el desenvolupament de l'experiment i en la manera en què processem les dades (4.4.) per acabar fent unes consideracions finals (4.5.).

En primer lloc, cal dir que, tenint en compte els objectius i les hipòtesis d'aquesta tesi, ens hem decantat per realitzar un estudi de recepció de tipus experimental. A diferència d'altres tipus de dissenys de recerca com un estudi de cas, un estudi transversal o un estudi longitudinal, un d'experimental ens permet estudiar un concepte a través d'una sèrie de factors que l'afecten (Bryman 2008:35-43). En aquest cas estudiem el concepte de *comprensió* (variable dependent) en les pel·lícula audiodescrites i observem com l'afecta la manipulació de diversos paràmetres de l'AD, específicament la velocitat de narració, l'entonació i l'explicitació (variables independents). Pel que fa als subjectes que prenen part en la recerca, es divideixen en diversos grups experimentals —als quals es mostra el corpus amb les variables independents manipulades— i el grup de control —al qual es mostra el corpus amb les variables independents sense manipular—.

Dels diversos dissenys experimentals possibles —clàssic, en laboratori o quasiexperiment (Bryman 2008:35-43)—, el nostre és un quasiexperiment. Aquest tipus d'experiment es duu a terme en un ambient de laboratori i l'assignació dels participants al grup de control i als grups experimentals no es fa aleatòriament com en els altres dos tipus, sinó que la fa l'investigador. Sovint, aqueixa no aleatorietat no és una cosa que tria l'investigador, sinó que és deguda a les mateixes característiques de la mostra de participants que prenen part en l'estudi. De fet, el quasiexperiment és el disseny experimental més utilitzat en les Humanitats i "it is good to keep this distinction in mind

when interpreting the results of 'experiments' in the cultural disciplines" (Van Peer, Hakemulder i Zyngier 2012:90), com aprofundirem en l'apartat 4.3.

Pel que fa a l'estratègia de recerca, hem adoptat un enfocament principalment quantitatiu, ja que allò que volem és quantificar com diferents valors dels paràmetres esmentats més amunt afecten la comprensió de les persones cegues i amb baixa visió. Això no lleva que adoptem enfocaments qualitatius, sobretot en relació amb el gaudi o a les preferències, tal com assenyalarem oportunament. Tot seguit, descrivim des d'un punt de vista metodològic les diverses fases que hem seguit per dur a terme l'experiment.

#### **4.1. Selecció, anàlisi del corpus i mesurament de la comprensió**

En aquest apartat ens centrem en el procés seguit per a triar el corpus, analitzar-lo i finalment crear una escala de mesurament de la comprensió de cadascuna de les seqüències que el formen.

##### *4.1.1. Selecció del corpus*

Actualment i des de fa alguns anys (Matamala 2007), hi ha certa diversitat de productes audiodescrits en llengua catalana (teatre, òpera, art, produccions audiovisuals, etc.). Tot i això, a l'hora de triar el corpus per al nostre estudi de recepció hem hagut de descartar totes aquelles AD que es fan en directe o en semidirecte, ja que les seues característiques —no estan gravades— no ens permeten una correcta manipulació de les variables independents i complicarien molt el procés experimental. Per tant, ens hem decantat per AD de produccions audiovisuals gravades, en què la manipulació dels paràmetres es pot fer de manera senzilla per després fer l'experiment en un ambient de laboratori.

En llengua catalana, aquest tipus d'AD corresponen en la gran majoria a productes audiovisuals emesos per Televisió de Catalunya a través de la TDT. A aquest servei s'accedeix activant el canal d'àudio corresponent des dels televisors o receptors de TDT. És, per tant, un servei que podríem anomenar "efímer", ja que una vegada ha acabat el



programa en qüestió, no es pot tornar a accedir a l'AD, ni tan sols pel servei web de TV3 a la carta.<sup>25</sup> Si bé a l'hora de crear el corpus, a l'Estat espanyol s'estan començant a comercialitzar DVD de pel·lícules amb pista d'AD, totes són en castellà. Els dos únics DVD comercialitzats amb AD en llengua catalana en el moment de definir el corpus per a l'experiment són *Serrallonga* (Esteve Rovira 2009), editat per Fanàtic (Blanco y Negro), i *Les veus del Pamano* (Lluís Maria Güell 2009), editat per Cromosoma i TVC. Es tracta, en tots dos casos, de minisèries rodades en català que s'havien emès anteriorment amb AD per TV3. Per tant, la resta d'AD gravades en llengua catalana només són accessibles durant la mateixa emissió per TV3 i no s'han comercialitzat.<sup>26</sup>

Amb només dos títols amb AD en llengua catalana comercialitzats en el moment de dissenyar l'experiment, i per tant de fàcil accés, hem trobat que no hi ha prou per a bastir el nostre corpus. Arribats a aquest punt, hem contactat amb el Departament d'Accessibilitat de TVC<sup>27</sup> plantejant-los en nostre projecte. Amablement ens han proporcionat diversos DVD amb les AD emeses de sis pel·lícules programades en la Gran Pel·lícula —que s'emet cada divendres— per tal de tindre suficient material per poder crear el corpus. Les pel·lícules proporcionades han sigut *Missatge en una ampolla* (Luis Mandoki 1999), *Ali* (Michael Mann 2001), *Troia* (Wolfgang Petersen 2004), *Vides alienes* (D. J. Caruso 2004), *Match Point* (Woody Allen 2005) i *V de Vendetta* (James McTeigue 2006). En tots els casos es tracta de pel·lícules comercials produïdes als EUA seleccionades d'entre totes les emeses pels mateixos audiodescriptors de TV3 amb el criteri de tindre una temàtica diversa. També se'ns han proporcionat les mateixes pel·lícules sense AD i amb el doblatge en català per poder treballar en la creació de l'escala de comprensió, en el grup de control i en la manipulació de les variables independents (vegeu els apartats 4.1.3 i 4.2.).

---

<sup>25</sup> En canvi, sí que són accessibles a la carta els subtítols per a sords.

<sup>26</sup> En la fase final d'aquesta tesi estaven disponibles en català les produccions de TV3 *La Mari* (Ricard Figueras 2009), *Infidels* (María Almagro, Xavier Berraondo i Sònia Sánchez 2009-2011), *Polònia* (Diversos directors 2010) *Ermessenda* (Lluís Maria Güell 2011), *Polseres Vermelles* (Oriol Ferrer i Pau Freixas 2011), *La Trinca: biografia no autoritzada* (Joaquim Oristrell 2011), *Terra baixa* (Isidre Ortiz 2011), *Barcelona, ciutat neutral* (Sònia Sánchez 2011), *14 d'abril: Macià contra Companys* (Manuel Huerga 2011) i *Tornarem* (Felip Solé 2012).

<sup>27</sup> Volem agrair al Servei d'Accessibilitat de TVC la bona predisposició i la seva col·laboració des del primer moment, especialment a Rosa Vallverdú, Carme Solà, Gemma Fontanet i Ferran Franch.

Partint dels tres paràmetres de l'AD que volem comprovar (velocitat de narració, entonació i explicitació), hem triat tres escenes d'entre aqueixes sis pel·lícules audiodescrites en què s'han observat una sèrie de relacions de causa-efecte i d'evolució dels personatges en les quals cal dur a terme un procés cognitiu per comprendre-les i, per tant, podem mesurar la comprensió segons la proposta de Branigan (1992) (vegeu l'apartat 3.3.2.). A més, també hem seguit un criteri d'independència, és a dir, que les seqüències puguen funcionar autònomament —separades de la resta de la pel·lícula— des del punt de vista de la cohesió interna i de la comprensió. Una altre criteri que hem tingut en compte és que els clips extrets tinguen una durada inferior a deu minuts per tal que el factor memòria no influencie excessivament les respostes proporcionades pels participants.

Els clips triats com a corpus per al nostre experiment són els següents (vegeu els vídeos marcats com a "original" de l'annex 1 del DVD):

Una vegada seleccionats els clips del nostre corpus, cal establir què significa comprendre'ls, cal establir què entenem pel concepte de *comprensió*. Per exemple, quan en un estudi es tracten conceptes com el de sou o el de glòbuls vermells —per posar dos exemples d'altres disciplines— quantificar-los és senzill, ja que només cal fer-ne el còmput numèric. En canvi, quan volem mesurar conceptes que no se solen expressar de forma numèrica, com la comprensió, hem de crear-ne una definició operacional. Operacionalitzar un concepte implica establir-ne una sèrie d'indicadors —uns mesuradors indirectes— que ens permeten donar-li un valor numèric (Bryman 2008:144-145). En el nostre cas, utilitzem un mètode qualitatiu com és l'anàlisi narratològica per part de l'investigador seguida d'una discussió de grup (*focus group*) per aconseguir una definició operacional de la comprensió, amb la qual cosa obtindrem una escala numèrica que ens permetrà mesurar-la. Tot seguit, n'expliquem el procés.

#### 4.1.2. Anàlisi del corpus

Com a pas previ a la creació d'una escala numèrica per a mesurar la comprensió i per tal de tindre material per a treballar en la discussió de grup, hem fet una anàlisi qualitativa del contingut dels clips, metodologia útil a l'hora d'identificar els temes subjacents en un

corpus (Bryman 2008:529). Això ho hem dut a terme a través d'una anàlisi narratològica de cadascun dels clips basant-nos en la proposta de Branigan (1992), que hem tractat en l'apartat 3.3.. Aqueixa proposta combina narratologia i cognitivisme i proposa un model d'esquema narratiu en què diversos elements s'interrelacionen i es poden repetir i combinar en multitud de maneres. En base a aqueixa proposta i a la terminologia que empram presentem l'anàlisi narratològica dels tres fragments de pel·lícula utilitzats.

a) *Match Point*

Narració	Elements narratològics
Orientació	Chris és a l'oficina amb una bossa de tennis en què ha guardat anteriorment una escopeta amb la intenció de matar Nola. Està tot capcot, menteix dient a un company que va a jugar un partit i se'n va.
Esdeveniment iniciador	Chris arriba a l'edifici on viu Nola, s'amaga d'alguns veïns, es posa uns guants i es dirigeix a casa de la veïna, la senyora Itsby, per entrar a sa casa i matar-la, però ella no li vol obrir. Chris està nerviós.
Meta	Chris convenç la senyora Itsby per entrar.
Resum	Mentre la senyora Itsby es pren la medecina, Chris prepara l'arma.
Esdeveniment iniciador	Chris mata la senyora Itsby, just després cau a terra desfet.
Meta	Tot nerviós, Chris ho desordena tot i agafa les joies i les pastilles per simular un robatori.
Resum	Nola ix de la faena, para un taxi, puja i es dirigeix cap a sa casa. Cloe arriba en un cotxe al teatre, s'abaixa i compra unes entrades.
Complicació	Ian, un veí, truca a la porta i crida a la senyora Itsby per preguntar-li si vol alguna cosa de la botiga. Chris l'observa atemorit des de dins, amagat al costat de la porta de vidre
Orientació	El veí finalment se'n va i en baixar l'escala es troba Nola al portal i té una conversa amb ella. Chris, decidit, ix al replanell i espera que Nola pugui per matar-la.
Resolució	Chris mata Nola.
Orientació	Chris ix corrents i agafa un taxi per dirigir-se al teatre, on ha quedat amb Cloe com a coartada. Cloe truca a Chris i li pregunta per què no és al teatre i li diu que l'està esperant. Chris li diu que de seguida arriba, en penjar, comença a plorar.

Figura 6: Taula amb l'anàlisi narratològica del fragment de Match Point.

En aquest clip hem identificat tres orientacions, dos esdeveniments iniciadors, dos metes, dos resums, una complicació i una resolució.

b) *Missatge en una ampolla*

Narració	Elements narratològics
Orientació	Garret és al taller de pintura de la seua dona, recordant-la melancòlicament. Ha quedat amb Theresa al port per fer una volta amb vaixell. Theresa espera al port un tant impacient i com que veu que no ve agafa la bossa per marxar.
Esdeveniment iniciador	Garret arriba a última hora i Theresa el veu.
Meta	Salpen, es fa de nit i naveguen a la llum de la lluna.
Orientació	El vaixell està aturat i Theresa és fora prenent un cafè que li ha fet Garret. Ella el llança perquè no li agrada.
Esdeveniment iniciador	Ella se li acosta i ell li confessa que encara té present la seua dona. Ella el besa a la galta amb tendresa i comprensió.
Orientació	A l'endemà, desperten junts a la coberta del vaixell. Han dormit junts davall una manta. Passen tot el dia jugant a la platja, al vaixell, fent picnic. Garret està molt més relaxat i tranquil.
Resolució	Naveguen pel mar i arriben a port de nit agafats de la mà.

Figura 7: Taula amb l'anàlisi narratològica del fragment de *Missatge en una ampolla*.

En aquest fragment hem identificat tres orientacions, dos esdeveniments iniciadors, una meta i una resolució.

c) *Vides alienes*

Narració	Elements narratològics
Orientació	Martin, un noi amb ulleres, ros i cabells llargs es troba en una estació d'autobusos, davant la taquilla a punt de comprar un bitllet. Veu assegut en els bancs un altre noi, Mat, amb els cabells curts, ulls blaus i una guitarra. Martin compra un bitllet.
Esdeveniment iniciador	A l'autobús, Mat es presenta a Martin i se li asseu al costat. Li ofereix una llauna de cervesa i comencen a parlar. Martin se'l mira com amb admiració o timidesa, mentre que Mat li parla desimbolt.
Complicació	L'autobús s'espata.
Meta	Tots dos volen continuar i veuen un lloc de lloguer i de reparacions de cotxes.
Resolució	Hí van i en lloguen un. Paga Martin amb diners que porta en un sobre i Mat li diu que haurà de conduir ell perquè li van retirar el carnet.

Orientació	Reprenen el viatge en un ambient distès. Van bevent cervesa i amb la música a tot drap. Mat li explica la seua vida a Martin, que l'escolta, i es posa a cantar una cançó de l'exèrcit amb la guitarra.
Complicació	Punxen una roda i Mat es disposa a canviar-la.
Esdeveniment iniciador	Mentre canvia la roda, Martin veu vindre un cotxe i després de fer uns gestos estranys i de dir-li a Mat que són igual d'alts li pega una puntada de peu i el cotxe l'atropella.
Meta	Martin comprova que el conductor del cotxe està mort, s'acosta a Mat i després d'agafar-li la cartera, el remata amb un cantalot esclafant-li el cap.
Resolució	Martin se'n va camp a través, sense ulleres, amb la guitarra i la bossa de Mat i cantant la mateixa cançó que havia cantat ell al cotxe, tot per suplantar-li la personalitat.

Figura 8: Taula amb l'anàlisi narratològica del fragment de *Match Point*.

En aquest clip hem identificat dos orientacions, dos esdeveniments iniciadors, dos complicacions, dos metes i dos resolucions.

Com podem veure, els tres fragments de pel·lícula difereixen entre si en la quantitat d'elements que contenen i per tant podem fer-ne una classificació. El de *Missatge en una ampolla* és un clip senzill amb poc elements successos, per tant podríem dir que té una càrrega narrativa i cognitiva baixa. El fragment de *Match Point*, en canvi, té una càrrega narrativa i cognitiva mitjana, ja que compta amb més components, entre els quals una complicació i dos resums. Per acabar, el fragment de *Vides alienes* es pot considerar que té una càrrega narrativa i cognitiva alta, ja que té dos complicacions i dos resolucions.

Per tal de facilitar més avant la creació de l'escala de mesurament de la comprensió, hem decidit agrupar la informació que es desprèn de cada fragment sota diferents categories narratològiques i així poder identificar i classificar millor els elements subjacents. Aqueixos elements els hem identificat amb una frase i són els que ens serviran per a crear l'escala de mesurament. Tot seguit presentem l'agrupació per categories d'elements narratològics —que és una proposta nostra— i els elements-indicadors corresponents a cadascuna:

Categoria d'element narratològic	Indicador
Esdeveniments	<p>Chris a l'oficina menteix sobre la bossa de tennis</p> <p>Chris arriba a casa de Nola i s'amaga d'alguns veïns</p> <p>Chris convenç la senyora Itsby per entrar</p> <p>La senyora Itsby pren la medecina i Chris prepara l'arma</p> <p>Chris mata la senyora Itsby</p> <p>Chris ho desordena tot i agafa les joies i les pastilles</p> <p>Nola va cap a casa</p> <p>Cloe és al teatre</p> <p>Un veí truca a la porta i crida la senyora Itsby</p> <p>El veí es troba Nola al portal</p> <p>Chris surt a l'entrada i espera Nola</p> <p>Chris dispara Nola</p> <p>Chris surt corrents i agafa un taxi</p> <p>Cloe li truca</p> <p>Chris plora</p>
Chris	<p>Estat d'ànim fins que mata la senyora Itsby</p> <p>Estat d'ànim després de matar-la</p> <p>Estat d'ànim mentre espera Nola</p> <p>Estat d'ànim de Chris quan truca el veí</p> <p>Estat d'ànim quan es prepara per matar Nola</p> <p>Estat d'ànim després de matar la Nola</p>

Figura 9: Agrupació d'indicadors per categoria d'element narratològic de Match Point.

b) *Missatge en una ampolla*

Categoria d'element narratològic	Indicador
Esdeveniments	<p>Al taller de pintura Garret recorda la seva dona</p> <p>Theresa espera al port i és a punt de marxar</p> <p>Garret arriba a última hora</p> <p>Salpen de nit</p> <p>Garret enganxa Theresa llançant el cafè que li havia fet</p> <p>Conversen a la coberta i ella el besa a la galta amb tendresa</p> <p>Desperden al matí junts</p> <p>Dia a la platja, tots dos estan juganers</p> <p>Naveguen</p> <p>Arriben a port de nit agafats de la mà</p>

Garret	Estat d'ànim inicial Relació amb Theresa al vaixell Relació amb Theresa a l'endemà
Theresa	Estat d'ànim al port Relació amb Garret al vaixell Relació amb Garret a l'endemà

Figura 10: Agrupació d'indicadors per categoria d'element narratològic de Missatge en una ampolla.

c) *Vides alienes*

Categoria d'element narratològic	Indicador
Lloc	
Època	
Esdeveniments	Martin veu Mat a l'estació d'autobusos Tots dos es presenten a l'autobús S'espatla l'autobús Volen continuar i lloguen un cotxe Es punxa una roda Martin espenta Mat i l'atropella un cotxe Martin el remata amb una pedra Se'n va pel camp
Personatges	Aparença física de Martin Personalitat de Martin Aparença física de Mat Personalitat de Mat
Relacions	Relació inicial Mat-Martin Relació final Mat-Martin
Relació causa-efecte final	

Figura 11: Agrupació d'indicadors per categoria d'element narratològic de Vides alienes.

Aquests serien els indicadors identificats a partir de l'anàlisi narratològica que, *a priori*, ens permetrien crear una escala numèrica amb què mesurar la comprensió de cada clip. Tot i això, cal matisar i definir aquests indicadors, a més de fixar en quin percentatge cada indicador contribueix a la comprensió global de cada clip. Per tant, només amb l'anàlisi del contingut dels clips no n'hi ha prou per a crear l'escala de mesurament i calen altres mètodes complementaris que garantisquen que aqueixa escala és fiable i objectiva.

#### 4.1.3. Mesurament de la comprensió

Per tal de verificar i matisar els indicadors que hem obtingut a partir de l'anàlisi narratològica dels fragments del nostre corpus i per establir els percentatges de comprensió corresponents a cadascun, hem utilitzat un mètode qualitatiu: la discussió de grup (*focus group*). Amb aquest mètode evitem que l'escala de mesurament estiga esbiaixada, que seria el més probable si l'elaboràrem només amb el nostre criteri i segons la pròpia percepció i comprensió de cadascuna de les seqüències del corpus.

Una discussió de grup sol estar formada per un grup homogeni de nombre variable de persones sota la direcció d'un moderador en la qual es fa èmfasi en un tema determinat i bastant acotat i en què l'objectiu és la interacció al si del grup per arribar a la construcció d'una conclusió consensuada (Bryman 2008:474). En el nostre cas, vam triar un grup de persones homogeni al nostre abast —col·legues doctorands i doctors— i vam organitzar la discussió de grup amb cinc dones vidents amb formació universitària d'entre 27 i 34 anys. Durant la realització de la discussió, com a moderador, al principi hem fet una explicació donant les instruccions del que les participants han de fer i més avant hem intervingut quan han sorgit dubtes o quan la interacció entre les participants s'ha desviat de l'objectiu.

El procés seguit ha estat el passi de cada clip en la versió doblada en català, sense AD, amb l'oportuna explicació de l'argument en els casos en què les seqüències no són del començament de la pel·lícula, és a dir en *Missatge en una ampolla* i *Match Point*. Després de mirar cada fragment, s'han mostrat els indicadors obtinguts de l'anàlisi del contingut, que ens han servit com a elements inicials a partir dels quals arribar a una conclusió consensuada, i s'ha discutit sobre el percentatge de comprensió que correspon a cadascun.

Hem partit d'una llista elaborada d'indicadors basada en l'anàlisi narratològica del contingut, ja que l'objectiu del grup de discussió és crear una escala de mesurament de la comprensió basada en una proposta cognitivonarratològica específica, la de Branigan (1992) i, si simplement haguérem deixat que les participants parlaren lliurement dels clips, aqueix objectiu no s'hauria acomplit. Cal dir que en les instruccions que s'han



---

donat, per tal de verificar els indicadors, s'ha plantejat la possibilitat d'afegir-ne o de llevar-ne, cosa que ha succeït en diversos casos. Per exemple, en el cas de *Vides alienes*, s'ha considerat que els indicadors "època" i "lloc" no són rellevants a l'hora de comprendre el clip i consegüentment s'han eliminat. També s'ha donat el cas contrari i en *Missatge en una ampolla* s'ha decidit que és important comprendre els dos contextos emocional generals de la seqüència i s'hi han afegit a la llista d'indicadors.

Un altre dels objectius del grup de discussió ha sigut matisar els identificadors plantejats quan eren vagues, per exemple "relació inicial Martin-Mat" o "estat d'ànim de Theresa al port". Com a moderador hem proposat una matisació de l'identificador i s'ha demanat als participants de la discussió de grup que verifiquen i matisen la proposta, cosa que ha donat com a resultat els conceptes de la columna "Matisacions" que es troba en les figures 12, 13 i 14.

Pel que fa als percentatges de comprensió assignats per a cada indicador, com a moderadors també hem fet la nostra proposta —per als elements narratològics a què es refereixen aqueixos indicadors, per exemple "esdeveniments", "personatges" o "relació causa-efecte"— sobre la qual els participants de la discussió de grup han consensuat un percentatge i han debatut si cadascun dels indicadors que es contenen en cada element narratològic té el mateix pes. Aquesta fase ha estat la més difícil de tot el procés, ja que ha resultat complicat dividir el 100% de comprensió de cada seqüència entre diferents ítems sovint tan relacionats entre si. Tot i això, com a moderador hem indicat que l'objectiu de fer aqueixa divisió de percentatges és només metodològic, és a dir, que l'escala de mesurament de comprensió només és un mitjà per passar la comprensió del grup de control i dels grups experimentals pel mateix sedàs. Amb aquesta indicació el consens s'ha aconseguit més fàcilment.

En primer lloc, s'ha assignat un percentatge de comprensió global per a cada element narratològic —en negreta— i després s'ha dividit aqueix total entre els diferents indicadors. Si s'ha considerat que tots els indicadors que pertanyen a cada element narratològic tenen el mateix pes, s'ha dividit el percentatge de comprensió global entre el nombre d'indicadors —per exemple, els esdeveniments de *Missatge en una ampolla*—, i si s'ha considerat que els indicadors tenen un pes diferent dins de cada

element narratològic s'han assignat percentatges diferents —per exemple, l'element narratològic personatges de *Vides alienes*—. Així, les escales de mesurament de la comprensió de les tres seqüències a què s'ha arribat una vegada finalitzada la discussió de grup han sigut les següents:

a) *Match Point*

INDICADORS	MATISACIONS	% COMPRESIÓ
Chris a l'oficina menteix sobre la bossa de tenis		3,33
Chris arriba a casa de Nola i s'amaga d'alguns veïns		3,33
Chris convenç la senyora Itsby per entrar		3,33
La senyora Itsby pren la medecina i Chris prepara l'arma		3,33
Chris mata la senyora Itsby		3,33
Chris ho desordena tot i agafa les joies i les pastilles		3,33
Nola va cap a casa		3,33
Cloe és al teatre		3,33
Un veí truca a la porta i crida la senyora Itsby		3,33
El veí es troba Nola al portal		3,33
Chris surt a l'entrada i espera Nola		3,33
Chris dispara Nola		3,33
Chris surt corrents i agafa un taxi		3,33
Cloe li truca		3,33
Chris plora		3,33
<b>Esdeveniments</b>		<b>50</b>
Estat d'ànim fins que mata la senyora Itsby	Nerviós, pensatiu	8,33
Estat d'ànim després de matar-la	Afonat	8,33
Estat d'ànim mentre espera Nola	Histèric	8,33
Estat d'ànim de Chris quan truca el veí	Nerviós	8,33
Estat d'ànim quan es prepara per matar Nola	Decidit	8,33
Estat d'ànim després de matar la Nola	Nerviós	8,33
<b>Chris</b>		<b>50</b>
<b>TOTAL (Esdeveniments + Chris)</b>		<b>100</b>

Figura 12: Taula de l'escala de mesurament de la comprensió per a la seqüència de Match Point.

b) *Missatge en una ampolla*

INDICADORS	MATISACIONS	% COMPRESIÓ
Al taller de pintura Garret recorda la seva dona		3
Theresa espera al port i és a punt de marxar		3
Garret arriba a última hora		3
Salpen de nit		3
Garret enganxa Theresa llançant el cafè que li havia fet		3
Conversen a la coberta i ella el besa a la galta amb tendresa		3
Despertem al matí junts		3
Dia a la platja, tots dos estan juganers		3
Naveguen		3
Arriben a port de nit agafats de la mà		3
<b>Esdeveniments</b>		<b>30</b>
Estat d'ànim inicial	Malenconiós, trist, pensatiu	10
Relació de Garret cap a Theresa al vaixell	Distant, sincer	10
Estat d'ànim de Garret cap a Theresa a l'endemà	Proper, relaxat	10
<b>Garret</b>		<b>30</b>
Estat d'ànim de Theresa al port	Preocupada, desil·lusionada	3,33
Relació de Theresa cap a Garret al vaixell	Comprensiva, estimosa	3,33
Relació de Theresa cap a Garret a l'endemà	Corresposta, propera	3,33
<b>Theresa</b>		<b>20</b>
Al taller de pintura i a la nit al vaixell	Llunyania	10
A l'endemà	Proximitat	10
<b>Context emocional</b>		<b>20</b>
<b>TOTAL (Esd. + Garret + Theresa + C. emocional)</b>		<b>100</b>

*Figura 13: Taula de l'escala de mesurament de la comprensió per a la seqüència de Missatge en una ampolla.*

c) *Vides alienes*

INDICADORS	MATISACIONS	% COMPRESIÓ
Martin veu Mat a l'estació d'autobusos		3,75
Tots dos es presenten a l'autobús		3,75
S'espatla l'autobús		3,75
Volent continuar i lloguen un cotxe		3,75
Es punxa una roda		3,75
Martin espenta Mat i l'atropella un cotxe		3,75
Martin el remata amb una pedra		3,75
Se'n va pel camp		3,75
<b>Esdeveniments</b>		<b>30</b>
Aparença física de Martin	Cabells llargs, ulleres, prim	5
Personalitat de Martin	Introvertit, caragolat, misteriós	10
Aparença física de Mat	Cabells curts, atractiu	5
Personalitat de Mat	Extravertit, experimentat	10
Relació inicial Mat-Martin	Martin-Mat: admiració, alguna cosa estranya Mat-Martin: companyonia, seguretat	5
Relació final Mat-Martin	Martin-Mat: enveja Mat-Martin:sense canvis	5
<b>Personatges</b>		<b>40</b>
<b>Relació causa-efecte final de l'acció de Martin</b>	Martin vol agafar la identitat de Mat	<b>30</b>
<b>TOTAL (Esdeveniments + Personatges + Causa-efecte)</b>		<b>100</b>

Figura 14: Taula amb l'escala de mesurament de la comprensió per a la seqüència de *Vides alienes*.

El resultat final d'aquest procés en dos fases (anàlisi del contingut i discussió de grup) és l'obtenció d'aquestes escales de mesurament per a la comprensió de cada seqüència. Cal remarcar, com ja s'ha explicat més amunt, que la creació d'aquestes escales té únicament un objectiu metodològic. Com hem comprovat al capítol 3, la comprensió és un procés assimilable a la resolució de problemes en què juguen un paper molt important les experiències prèvies viscudes o l'origen cultural de l'espectador, entre d'altres. En base a tot això, diferents persones poden comprendre una mateixa pel·lícula o un mateix fragment de manera diferent, i això no implica que ho hagen fet millor o pitjor. L'únic objectiu de crear una escala de mesurament per a la comprensió és abastir-nos d'una eina per a comparar els resultats entre els diversos grups que han estat exposats a estímuls diferents i, per tant, cal evitar qualsevol interpretació que es desvie d'aquesta meta.

A més, com que a l'hora d'assignar cada participant a cadascun dels grups de l'estudi es segueix un criteri d'homogeneïtat, és a dir, que els grups seran el màxim homogenis possibles entre si pel que fa als estudis previs, el grau de ceguesa, el sexe o l'edat (vegeu l'apartat 4.3.), considerem que els factors com la memòria o el fet que hi pugui haver diferents maneres de comprendre cada fragment quedaran també homogèniament repartits entre els grups i que, per tant, la comparació dels percentatges finals de comprensió entre grups serà vàlida.

## **4.2. Definició i manipulació de les variables independents**

Aquest apartat se centra en el procés que s'ha seguit per triar, definir i manipular les variables independents del nostre quasiexperiment. Cal remarcar que, tot i presentar-se en un apartat posterior, la tria d'aquestes variables independents, en el nostre cas tres paràmetres de l'AD —velocitat de narració (4.2.1.), entonació (4.2.2.) i explicitació (4.2.3.)—, s'ha fet abans de seleccionar els fragments de pel·lícules que componen el corpus. De fet, com s'ha indicat més amunt, un dels criteris de tria del corpus ha estat el fet que s'hi pogueren manipular els paràmetres esmentats. No podia ser d'una altra manera, ja que l'AD presenta restriccions (per exemple, espais amb diàleg o amb sorolls rellevants en què no es pot incloure AD) que si no s'hagueren tingut en compte en aqueixa tria haurien impossibilitat la correcta manipulació de les variables

independents. És per això que en cadascun dels subapartats en què es tracta cada variable independent hem decidit presentar també el corpus modificat.

També cal dir que per garantir la fiabilitat dels resultats de l'experiment, en cadascun dels tres clips triats s'ha modificat una única variable i la resta s'han mantingut constants. De fet, tot i que l'experiment es duu a terme amb els tres clips, els resultats caldrà considerar-los de manera independent els uns dels altres, ja que el corpus —els estímuls— són diferents.

El que sí que hem fet és aplicar una metodologia comuna per a modificar el corpus. Així, de cada paràmetre s'han buscat tres valors diferents —un d'intermedi i dos d'extremes— per comprovar com afecten la comprensió. Com que ja es disposava d'una versió audiodescrita per a cada seqüència, l'emesa i proporcionada per TV3, s'ha utilitzat com a la corresponent a un dels tres valors. Per aconseguir els altres dos valors restants, el que s'ha fet és modificar els paràmetres i elaborar de nou el guió audiodescriptiu. Aquest guió s'ha passat als mateixos narradors-audiodescriptors de l'AD "original" per tal que gravaren l'AD modificada sobre la versió doblada del fragment. Així, la veu també ha estat un paràmetre invariable. El corpus modificat final es pot visualitzar en el diagrama següent:

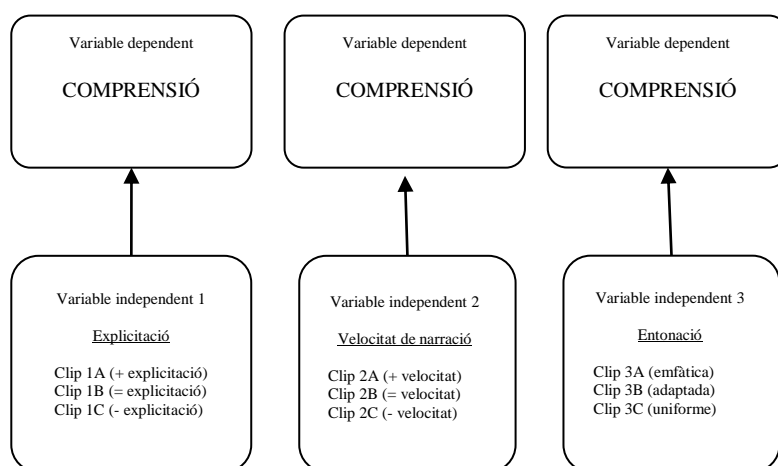


Figura 15: Diagrama del corpus modificat per les variables independents.

Tot seguit passem a explicar la tria, la definició i el procés de manipulació per a cadascuna de les variables independents.

#### 4.2.1. Velocitat de narració

Per al propòsit d'aquesta tesi, entenem per *velocitat de narració* la rapidesa amb què un guió audiodescriptiu és locutat pel narrador. La velocitat o el "ritme" —com s'hi fa referència de vegades— és una qüestió constant en la literatura sobre AD. En els estàndards d'AD s'anomena de diverses maneres, tot i que gens clarificadores: "The description must not be hurried", es diu als estàndards britànics de l'ITC (2000:11); o "las locuciones deben ser neutras y la dicción correcta (entonación, ritmo y vocalización adecuados)", diu la norma espanyola UNE 153020 (AENOR 2005:9).

Des del punt de vista professional, Benecke (2007:4) fa una teorització sobre els nivells de comunicació en l'AD. Aquest audiodescriptor estableix sis nivells entre els diversos actors que prenen en el procés audiodescriptiu: Kom A (autor/director-públic), Kom A' (descriptor-persones cegues/amb baixa visió), Kom B (narrador-descriptor), Kom B' (narrador-persones cegues/amb baixa visió), Kom C (autor/director-descriptor) i Kom C' (públic- persones cegues/amb baixa visió). Segons la seua teoria, la velocitat de narració és un "non-written verbal advice" que s'inclou dins el nivell de comunicació Kom B. Aquest nivell és el que es dona entre el director de so —que sovint és l'audiodescriptor segons ell— i el narrador.

Benecke també inclou la velocitat de narració com un aspecte important en el nivell de comunicació Kom B', el que s'estableix entre el narrador i el públic cec o amb baixa visió, que és el principal usuari de l'AD. Potser a Alemanya el director de sala (director de so, literalment en l'original) sol ser també l'audiodescriptor, però pensem que no és una situació extrapolable a altres països. Tot i això, segons el nostre punt de vista i la nostra experiència, creiem que Benecke encerta quan diu que les indicacions sobre la velocitat de narració no solen estar escrites i que, en tot cas, les dona el mateix descriptor en el moment de la gravació. En el cas d'Alemanya, si els audiodescriptors solen ser també els directors de sala és normal que siguin ells mateixos qui donen les instruccions de manera oral als narradors o actors de doblatge que locuten el guió de l'AD.

En canvi, Navarrete (1997:74), en una guia per al sistema Audesc (que és el que utilitza l'ONCE) indica que "la dramatización del texto, la velocidad, la cadencia, etc., que la voz debe imprimir en esta grabación, vendrán determinadas por las indicaciones que el guionista haya reflejado en el mismo". Això és així per al cas espanyol perquè en les AD en castellà l'audiodescriptor i el locutor de l'AD no sol ser la mateixa i a més el primer no sol assistir a les sessions de gravació de l'AD. Tot i això, la consulta breu d'un guió fet amb el sistema Audesc del qual, malauradament, no vam guardar la referència, ens diu que aquestes indicacions en realitat no es fan i que es deixa la tria d'aqueixos paràmetres en mans dels locutors o actors de doblatge. En el guió consultat hi ha alguna indicació quan cal respectar algun so, que s'inclou entre parèntesis —per exemple, (SIRENA)—, o es marca indicant amb una barra (/) que cal fer una pausa.

Segons la nostra experiència professional, aqueixa és la pràctica habitual de la professió a l'Estat espanyol quan l'audiodescriptor no és el locutor de l'AD, ja que és molt complicat donar indicacions sobre la velocitat a cada frase i sovint es confia en la professionalitat dels actors de doblatge que locuten el guió. Normalment, en els guions audiodescriptius s'indica només el temps d'entrada i es pressuposa una velocitat de narració ni molt ràpida ni molt lenta. En canvi, quan es marca també el temps d'eixida, s'especifica clarament on s'ha d'encabir la locució del text escrit i per tant indirectament la velocitat a què s'ha de llegir.

Un cas a part és quan l'audiodescriptor mateix és qui locuta l'AD. Les AD de TV3 i la majoria de les que es fan al Regne Unit —en tots dos casos tant per a televisió com per a DVD— es fan seguint aquest mètode. Es tracta d'una manera més econòmica de fer les locucions però que sovint afecta negativament la qualitat del so (Van der Heijden 2007:17). En tots dos casos s'utilitza un programa informàtic que fa la gravació digital i s'eviten així les despeses del lloguer d'un estudi, d'un actor i d'un director de doblatge. En canvi, gràcies a la utilització d'un programa informàtic, el paràmetre de la velocitat de narració és molt més controlable, sobretot a l'hora de saber a quina velocitat es lliguen els diferents fragments d'AD. Aquests programes funcionen com un programa de subtítolació: s'obri un clip de vídeo i es van creant unitats d'AD amb els corresponents temps d'entrada i d'eixida. Aquestes aplicacions, igual que les de subtítolació, incorporen alguna mena d'indicador sobre la velocitat de narració.



En la figura 16 es pot observar el programa Fingertext, creat per l'empresa Anglatècnic i utilitzat per TV3 per a l'elaboració i la gravació de les AD. El marc anomenat "termòmetres" és el corresponent a la velocitat de locució. Hi ha dos columnes amb dos mesuraments diferents d'aquest paràmetre basats en algorismes també diferents, un que té més en compte la quantitat de paraules i l'altre que més en compte la quantitat de caràcters. Tot i això, veiem que el paràmetre de velocitat no s'expressa ni en paraules per minut ni en caràcters per segon, sinó en percentatges i en un codi de colors (verd i vermell) que marca visualment la relacions entre paraules i minuts o caràcters i segons. Aquests algorismes es poden canviar des del menú d'opcions per tal de fer que els termòmetres siguin més o menys sensibles.

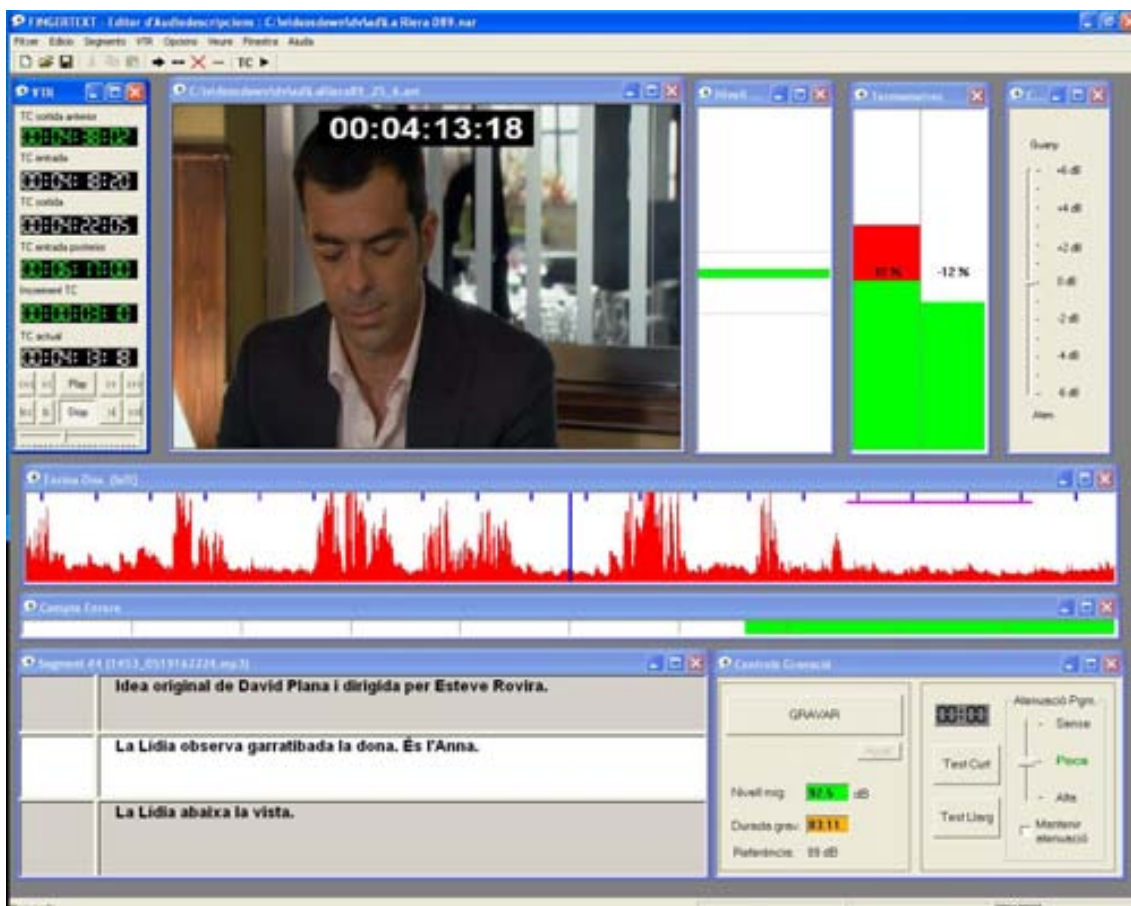


Figura 16: Captura de pantalla del programa Fingertext, utilitzat per a les AD de TV3.

Font: Pàgina web d'Anglatècnic S.L. <http://www.anglatecnic.com/> [última consulta: 14/01/2013]

En l'àmbit de l'aprenentatge i de l'ensenyament de l'AD, la velocitat de narració també és un aspecte contemplat com a competència necessària per a esdevenir un bon audiodescriptor per diversos autors com Díaz-Cintas (2006:21), que s'hi refereix com a

"velocidad de dicción", o Álvarez i Hidalgo (2006:18), qui l'anomenen "velocidad de locución". Tot i això, aquesta competència només es cita i no se'n fa cap tipus de descripció de què implica.

Quant a la recerca sobre la recepció i l'opinió dels usuaris sobre la velocitat de narració, Udo i Fels (2009) n'analitzen l'opinió en l'AD d'un xou en directe, mentre que Udo, Acevedo i Fels (2010) n'analitzen l'opinió en l'AD d'una obra de teatre. En tots dos casos, quan hi fan referència citant l'opinió dels usuaris apareixen els qualificatius de "good", "very good", "too slow", "just right" i "too fast". Tot i la importància que tenen aquests dos estudis de recepció —els primers en què el paràmetre de la velocitat té una pregunta específica—, no es proporcionen dades de la velocitat a què es va narrar l'AD, i per tant no tenim manera de contrastar què signifiquen cadascun dels apel·latius de "bona", "molt bona", "massa lenta", "bé" i "massa ràpida". Trobem que seria una bona pràctica referir-se a la velocitat de narració amb dades numèriques, ja que la velocitat és precisament això: unitat de mesura del text/unitat temporal.

En aquest sentit, McGonigle, a banda d'afirmar que "pronunciation and reading speed will determine the clarity of an audio description" (2007:43), és de les poques autores que dóna indicacions numèriques (2007:49). Basant-se en Warren (1984:75-76) recomana que en les AD infantils no s'haurien de sobrepassar les 175 paraules per minut —referint-se a la llengua anglesa— ja que els xiquets cecs no tenen dificultat en comprendre i recordar un parlament fet a aqueixa velocitat.<sup>28</sup> Ballester (2007be), al seu torn, classifica la velocitat de narració com una convenció no lingüística que per al cas de la llengua castellana fixa en "180 palabras/minuto o 3 palabras/segundo. Pero pueden ser 150, dependiendo del tiempo que se tenga y del tipo de escena." Trobem a faltar, però, la font o les dades en què es basa per fer aqueixa afirmació.

---

<sup>28</sup> Altres autors com Asakawa *et al.* (2003) han estudiat numèricament la velocitat de narració (o velocitat d'escolta —*listening speed*—) per a programari de lectura de pantalles a través de la síntesi de veu, mètode utilitzat per les persones cegues per a accedir a aparells electrònics com el mòbil o l'ordinador. Els resultats obtinguts són que les velocitats màximes dels usuaris experts poden arribar a les 500 paraules per minut en anglès. Tot i això, considerem que les conclusions d'aquest tipus d'estudis no són aplicables al nostre, ja que sovint els textos que es reproduïxen en aqueixos casos no contenen cap narrativa i no interactuen altres elements sonors com la banda sonora original o els sorolls de les pel·lícules, per tant, no hi ha una càrrega cognitiva equiparable.

Com podem observar, la qüestió de la velocitat es considera important en l'AD, però existeixen molt poques indicacions objectives i clarificadores que a més hagen estat corroborades per usuaris d'AD. La manca de dades numèriques a partir de recerca empírica, a part de la relativa facilitat per manipular la variable en el context d'un experiment, és el que ens ha fet triar aquest paràmetre com una de les variables independents del nostre estudi.

Per tal de fer-ho, hem buscat un clip en què hi haja bastant AD i prou temps abans i després de l'AD per poder forçar una narració més lenta i més ràpida respecte de l'original. Aquesta casuística l'hem trobada en el fragment de *Match Point* analitzat en el punt 4.1. En primer lloc, el que hem fet ha sigut, amb un programa professional de subtítolació (Spot 4.3), transcriure i paucar l'AD del clip original proporcionat per TV3 per comprovar la velocitat de narració que tenia cadascun dels fragments d'AD. Per determinar les unitats d'AD, el criteri seguit ha estat que hi haguera una pausa major d'un segon entre la locució d'una frase i l'altra. D'altra banda, el paucatge s'ha fet ajustant al màxim el temps d'entrada amb l'inici de la narració i el temps d'eixida amb la finalització, per tal que el càlcul de la velocitat fóra el més acurat possible. El resultat de cada fragment d'AD ha sigut aquest:

AD	durada	fotogrames	caràcters	car./seg.	paraules	par./min.
1	08:03	203	122	15	25	185
2	03:08	83	63	19	12	217
3	01:14	39	24	15	3	115
4	02:06	56	42	19	9	241
5	04:00	100	69	17	15	225
6	06:03	153	103	17	18	176
7	03:16	91	69	19	15	247
8	02:15	65	36	14	7	162
9	02:11	61	44	18	8	197
10	01:13	38	29	19	6	237
11	05:03	128	87	17	15	176
12	02:22	77	60	19	13	253
13	02:24	74	48	16	9	182
14	04:10	110	70	16	11	150
15	04:09	109	78	18	14	193
16	04:06	106	69	16	14	198
17	02:06	56	40	18	7	188
18	02:20	70	54	19	9	193
19	02:19	69	47	17	9	196
20	01:07	32	19	15	3	141
21	03:12	87	70	20	17	293
22	03:00	75	46	15	8	160
23	04:07	107	90	21	15	210
24	03:04	79	45	14	7	133

25	06:00	125	97	19	19	228
26	06:18	168	101	15	16	143
27	04:21	121	75	15	16	198
28	05:16	141	72	13	13	138
29	03:02	77	60	19	12	234
30	04:14	114	60	13	13	171
31	05:03	128	78	15	16	188
32	11:24	299	215	18	40	201
33	01:17	142	35	6	7	74
34	04:24	124	96	19	19	230
35	05:00	125	78	16	15	180
36	05:18	143	105	18	19	199
37	02:11	61	38	16	8	197
38	13:05	330	228	17	47	214
39	04:09	109	76	17	16	220
40	04:18	118	77	16	14	178
41	02:19	69	41	15	9	196
42	03:22	97	60	15	11	170
43	04:18	118	81	17	17	216
44	06:09	159	108	17	19	179
45	03:06	81	44	14	9	167
46	03:16	91	59	16	11	181
47	01:22	47	35	19	7	223
48	07:19	194	112	14	22	170
49	08:06	206	143	17	32	233
50	02:24	74	52	18	13	264
51	02:05	55	37	17	7	191
52	01:05	30	20	17	4	200
53	01:10	35	28	20	6	257
54	06:09	159	112	18	20	189
55	02:10	60	49	20	9	225
56	04:07	107	61	14	10	140
57	01:20	45	16	9	4	133
58	08:15	215	129	15	25	174
59	02:02	52	34	16	7	202
60	01:08	33	25	19	5	227
61	01:23	48	39	20	8	250
62	05:18	143	84	15	18	189
63	02:11	61	46	19	10	246
MITJANA				17		195

Figura 17: Taula de l'anàlisi de la velocitat de narració del fragment audiodescrit de Match Point.

Com es pot observar a la figura 17, s'han obtingut un total de 63 fragments d'AD. Pel que fa a la velocitat de narració, s'ha expressat de dos maneres: en paraules per minut i en caràcters per segon. Com hem comentat més amunt, les poques referències numèriques que hi ha sobre la velocitat de narració s'han fet fins ara en paraules per minut. Tot i això, en base a la nostra anàlisi, tal i com explicarem tot seguit, hem comprovat que és una mesura que pot dur confusió i que és preferible parlar de caràcters per segon.

Vegem, per exemple, els fragments 5 i 11. El primer dura 4 segons i el segon 5:03, i tots dos contenen 15 paraules. Això ens pot dur a pensar que en el primer la velocitat de narració ha sigut més ràpida, ja que per al mateix nombre de paraules hi ha menys temps. Si observem les dades de la velocitat en paraules per minut, això semblaria confirmat, ja que per al fragment 5 tenim un resultat de 225 paraules per minut i per al fragment 11 una velocitat de 176 paraules per minut. No obstant això, si parem atenció als resultats de la velocitat en caràcters per segon, comprovem que tots dos són de 17. Això vol dir que la velocitat de narració ha estat molt semblant en tots dos casos i que si expressem les dades en paraules per minut podem arribar a un resultat esbiaixat per no haver tingut en compte el factor de la llargada de les paraules.

Creiem també que utilitzar la mesura en caràcters per segons per a expressar la velocitat de narració ens pot ser útil per a extrapolar i comparar aquestes dades amb les d'altres llengües. Tot i que cada llengua haurà d'estudiar la seua casuística, trobem probable que en les llengües romàniques que mantenen una relació majoritàriament d'un a un entre fonema i grafia les dades no siguen molt diferents. Fins i tot en les llengües germàniques, creiem que els resultats expressats en caràcters per segon serien més útils a l'hora de fer comparacions, ja que el biaix que resultaria d'utilitzar les dades en paraules per minut podria ser molt acusat en casos com el de l'alemany, que tendeix a aglutinar les paraules en una sola en comptes de crear sintagmes nominals. Això seria més evident encara en el cas de les llengües pròpiament aglutinants —que formen les paraules a base de lexemes i afixos— com l'èuscar o el finès.

Finalment, en la figura 17 d'anàlisi de l'AD original podem observar també la velocitat de narració mitjana d'aquest fragment, que és de 17 caràcters per segon. Per tal d'obtindre unes primeres dades sobre quina és la tendència en la velocitat de narració en català, almenys en les AD que fa TV3, hem realitzat la mateixa anàlisi per als altres dos fragments del corpus i s'ha obtingut el mateix resultat: 17 caràcters per segon. Així, doncs, a falta de corroborar-ho amb un estudi més específic sobre aquest tema que incloga un corpus més gran, podem afirmar que la velocitat de narració de les AD de pel·lícules en català ronda els 17 caràcters per segon.

Paral·lelament, hem volgut fixar un altre punt de referència per comparar la velocitat de narració de les AD en català: la velocitat dels diàlegs de les pel·lícules. De nou, partint del mateix tipus d'anàlisi els tres fragments de diàlegs estudiats coincideixen en la velocitat: 16 caràcters per segon. Per tant, i a falta també d'un estudi més exhaustiu, podem afirmar que la velocitat de narració de les AD en català és un pèl més ràpida que la velocitat dels diàlegs de les mateixes pel·lícules.

#### 4.2.1.1. Modificació de la velocitat de narració

Una vegada hem decidit que mesurarem la velocitat de narració en caràcters per segon, i per modificar-lo en el corpus, direm que per pautar l'AD hem utilitzat un programa professional de subtitulació, l'Spot 4.3. Aquest programa inclou per a cada subtítol una barra que indica en colors si la velocitat de lectura és adequada segons el valor que li hàgem donat al paràmetre. A banda, n'especifica numèricament el valor, que és el que a nosaltres ens serveix per modificar el paràmetre. Tot seguit en presentem una captura de pantalla:

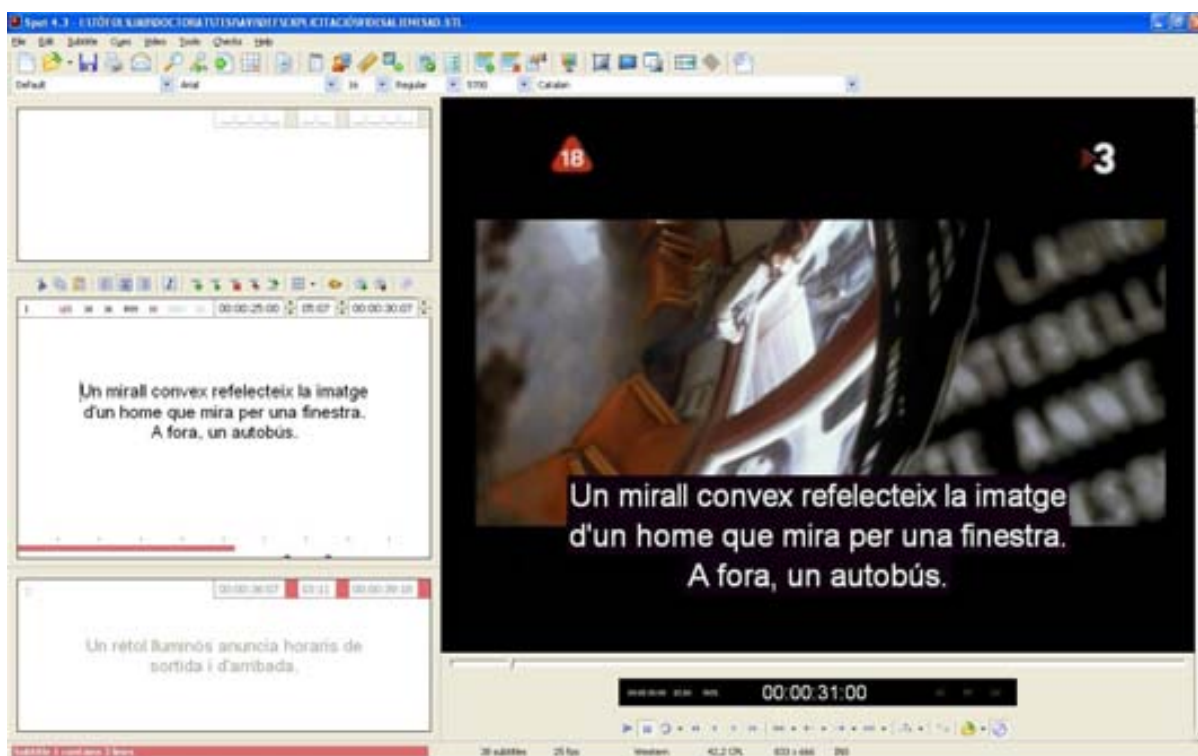


Figura 18: Captura de pantalla del programa professional de subtitulació Spot 4.3.

---

Centrant-nos en el valor numèric de la velocitat de lectura, que en el nostre cas és el mateix que dir velocitat de narració de l'AD, el que hem fet ha sigut allargar o acurtar cada subtítol-fragment d'AD fins arribar al valor que volem. Açò ho hem fet bé avançant el temps d'entrada, bé endarrerint el temps d'eixida, segons si hi ha sorolls o diàlegs que cal mantindre abans o després del fragment d'AD.

Com que hem comprovat que la velocitat de narració mitjana de l'AD original del fragment de *Match Point* és de 17 caràcters per segon i que la de la resta de clips és la mateixa, hem considerat que, dels tres valors que volem donar a cada paràmetre —dos d'extrem i un d'intermedi—, aquest fragment el prendríem com el de valor intermedi. Els altres dos valors restants, una velocitat més ràpida i una de més lenta, els hem fixat en tres caràcters per segon més i menys respectivament respecte de l'AD original. Per tant, en 20 i 14 caràcters per segon.

A aquests valors hem arribat fent proves llegint nosaltres mateixos l'AD modificada, ja que no teníem cap altra indicació bibliogràfica que ens servira de referència. El criteri en què ens hem basat és que tots els fragments es pogueren llegir i pronunciar correctament a les dos velocitats esmentades, a més que equidistaren de la velocitat intermèdia. Cal dir que també hem provat de fixar els valors extrems en 21 i 13 caràcters per segon, però ho hem descartat en considerar que hi havia alguns fragments, sobretot amb el valor extrem, que plantejaven problemes de pronunciació a causa de la rapidesa.

Hem de dir que a l'hora de modificar els valors extrems, hem optat per unificar la velocitat de tota l'AD. Això vol dir que tots els fragments de l'AD més ràpida estan narrats a 20 caràcters per segon i tots els de la velocitat més lenta a 14 caràcters per segon. Som conscients que els fragments d'AD del clip original, que utilitzem com a valor intermedi, no són tots a 17 caràcters per segon, sinó que aquesta xifra és una mitjana de la velocitat de tots els fragments junts. Ens hem plantejar tornar a gravar aqueixa AD per unificar-la a 17 caràcters per segon, però hem cregut convenient utilitzar l'AD original tal qual es va emetre a TV3 per utilitzar un exemple real ja emès, igual que farem amb la resta de paràmetres.

Per acabar, una volta hem tingut els arxius amb els codis de temps per als dos fragments que calia modificar, els hem exportat a un format vàlid per a importar-los amb el programa Narracions que fan servir a TV3 i els hem enviat a la mateixa narradora-audiodescriptora, la Gemma Fontanet, que en el seu moment havia fet l'AD de *Match Point* per emetre-la per televisió. A més d'enviar-li aquests arxius, també li hem adjuntat el fragment de l'AD original, ja que la indicació que li hem donat ha estat que intentara mantindre la mateixa entonació que en l'AD original per tal que aquest paràmetre no variara. També hem fet èmfasi en el fet que a l'hora de gravar l'AD era important respectar els temps d'entrada i d'eixida, per tal que els valors no es desviaren respecte dels previstos. Podeu comprovar els fragments resultants en la carpeta "Velocitat-Match Point" de l'annex 1 del DVD.

#### 4.2.2. Entonació

En aquest apartat tractem la qüestió de l'entonació que els narradors imprimeixen en l'AD, un dels aspectes específics que caracteritza la locució de l'AD. L'entonació és un aspecte tractat molt àmpliament des de la lingüística en moltes de les seues vessants. Nosaltres, no obstant, no farem un repàs per tota la literatura que s'ha produït sobre aqueixa qüestió, sinó que només utilitzarem la definició que es proposa des d'aqueixa disciplina per posar l'èmfasi en les aportacions o els estudis que han tractat l'entonació específicament des de l'AD.

Des del punt de vista de la lingüística, Prieto (2002:3) exposa que "la gramàtica tradicional distingeix entre el contingut referencial del missatge, allò que es diu —el *dictum*— de l'actitud subjectiva del parlant respecte d'aquest contingut —el *modus*—." Tal com afirma, l'expressió del *modus* és essencial en els processos d'interacció comunicativa, la qual cosa es fa a través d'elements modalitzadors. La funció principal de l'entonació, com un d'aquests elements modalitzadors, és "l'expressió de les intencions i actituds del parlant" (Prieto 2002:3). Si concebem el narrador de l'AD com el nostre parlant, podem fer nostra la definició de Prieto (2002:1) i entendre per entonació "les inflexions melòdiques de la veu, la línia melòdica amb què els parlants pronunciem els enunciat".



Des del punt de vista de l'AD, com recullen Pujol i Orero (2007:57), els *benshis* japonesos durant l'època del cine mut explicaven les imatges de les pel·lícules elaborant un història narrada de gran bellesa a través d'efectes vocals i d'una interpretació dramàtica. Aquests autors destaquen els punts de trobada que hi pot haver entre aquells descriptors per a vidents de començaments del segle XX i l'AD actual. Siga com siga, el fet és que l'entonació ja és un factor present en aquesta tècnica predecessora a l'AD com a element modalitzador del *modus*. En aquest sentit, i referint-nos ja a l'AD, compartim la següent afirmació:

The way an audio description is read is equally as important as what is being said, since the sound of a voice can bring life to a text through intonational meaning, as well as conveying a certain image, intimating with or alienating the audience. (McGonigle 2007:45)

Així, no és gens estrany que l'entonació de l'AD s'haja tractat àmpliament en articles acadèmics i en els estàndards existents, tot i que en un grau d'aprofundiment diferent. La terminologia que s'hi utilitza també difereix i podem trobar-hi referències sota denominacions menys específiques com *to* o *locució* —*tone, delivery, performance* o *voicing* en anglès—. Si bé com afirmen Puigdomènech, Matamala i Orero (2007:46) "sembla que hi ha un cert consens" sobre la mesura en què el *to* i la *locució* de l'audiodescriptor s'ha d'ajustar al *to* i a l'estil de l'obra, trobem que no tots els estàndards i aportacions acadèmiques són prou clares i que encara no s'ha arribat a aquest consens aparent. Com comprovarem, hi ha molt pocs estudis de recepció amb usuaris que donen suport als diferents posicionaments i les conseqüències que té cadascun. Braun (2008:25), per exemple, identifica una de les conseqüències sobre les quals caldria aprofundir quan diu que seria interessant conèixer "to what extent differences in the performance of an AD script reflect different understandings of the role of AD". Nosaltres, des de la perspectiva d'aquesta tesi doctoral centrada en la comprensió, intentarem esbrinar fins a quin punt l'entonació d'una AD influeix en la comprensió global i en el gaudi d'una determinada obra cinematogràfica.

Com comentàvem més amunt, els estàndards d'entitats reguladores de l'AD —als països on n'hi ha— tracten la qüestió de la entonació amb un aprofundiment diferent. Per exemple, com apunta Orero (2005:13), la normativa espanyola és bastant ambigua quan diu que "la dramatización del texto, la velocidad, la cadencia, etc., que la voz debe

imprimir en esta grabación, vendrán determinadas por las indicaciones que el guionista haya reflejado en el mismo" (ANECA 2005:8), ja que deixa la qüestió en mans de l'estil propi de cada audiodescriptor. Tot i això, la mateixa norma UNE 153020 (ANECA 2009:9) apunta més avant que "las locuciones deben ser neutras y la dicción correcta (entonación, ritmo y vocalización adecuados), debiendo evitarse la entonación afectiva". A pesar que es tracta d'una indicació més restrictiva, no queda clar què vol dir una entonació correcta, ni on és el límit d'una entonació afectiva.

En l'apartat de locució de la normativa alemanya (Benecke i Dosch 2004:25) trobem una indicació semblant: "Der Sprecher sollte ergänzen und Lücken füllen, neutral bleiben, sich als Kommentator und Figur aus dem Film heraushalten", és a dir, que el narrador s'ha de mantenir neutral i fora de la pel·lícula. En el cas de l'esborrany dels estàndards australians, l'ambigüitat és encara més palesa pel que fa a l'entonació, ja que és un aspecte que només s'intueix en la següent indicació per la referència a la pista sonora: "Avoid descriptions which draw attention to themselves. The describer should blend in seamlessly with the rest of the audio" (Mikul 2010:11).

En canvi, la normativa anglesa —tot i ser anterior a les altres— recull àmpliament aquest aspecte, n'especifica molt més la casuística i dóna indicacions concretes:

Good audio description should be unobtrusive and neutral, but not lifeless or monotonous and the delivery should be in keeping with the nature of the programme. In a tense thriller or drama, the delivery should be steady and where the background music is menacing, the voice should reflect the tension, without becoming melodramatic. In comedy, the narration should be steady but delivered with a slight smile in the voice. The describer should never join in with the laughter. (...) The voice should not draw attention to it but should be a coherent element of the presentation. Its purpose is to paint pictures, convey plot, scenery and action. (ITC 2000:11)

L'interessant d'aquests estàndards britànics és que, a pesar de contemplar la "neutralitat" de l'AD, aposten per evitar la monotonia i per adaptar l'entonació a la naturalesa del producte. Aquest sembla que és el posicionament generalitzat entre els professionals i els acadèmics de l'AD. Hyks, una de les audiodescriptores amb més experiència al Regne Unit, afirma que "an effective audio describer delivers the text in a tone that matches the programme material, at a measured pace, distinctly but never stealing the

scene" (Orero 2007:119). O'Hara (2004:4), un altre dels professionals britànics més experimentats, és una mica més explícit i contempla que en la veu "it may be important to add some emotion, excitement, lightness of touch at different points in different films to suit the mood and the plot development", tot sense fer que la descripció esdevinga una actuació. En l'àmbit espanyol, Hernández i Mendiluce (2004:71) van una passa més enllà en aquest posicionament i, basant-se en les indicacions de l'ITC (2000:11) referenciades més amunt, afirmen que "therefore, the narrator should perform the description dramatically", apuntant la idoneïtat dels actors de doblatge per dur a terme aqueixa tasca. Al nostre parer, però, aquesta recomanació podria no ser adequada per a tot tipus de productes, ja que potser no sempre cal dramatitzar una AD.

On sí que sembla que hi ha un cert consens pel que fa a l'entonació de l'AD és en els productes infantils. McGonigle (2007) ha dut a terme un treball final de màster sobre l'AD d'aquest tipus de productes i dedica tot un capítol a la locució. S'hi analitzen (McGonigle 2007:57) diverses AD en anglès i es donen exemples de bones i males pràctiques pel que fa a l'entonació. Com a conclusió, igual que la normativa espanyola (ANECA 2005:9) i els estàndards britànics (ITC 2000:29), recomana que en els productes infantils s'utilitze una entonació expressiva, adequada a cada escena i sense arribar a ser exagerada.

Totes les contribucions que hem repassat fins ara sobre l'entonació en l'AD s'han fet des d'una perspectiva general o es refereixen a AD gravades. Per acabar, volem tractar específicament la qüestió de l'entonació de l'AD en esdeveniments en viu. Tot i que aquestes AD es fan en semidirecte (arts escèniques) o en directe pur (esdeveniments esportius, presentacions, etc.) i no són l'objecte d'estudi d'aquesta tesi doctoral, és interessant comentar-ne alguns aspectes. Aquestes AD les hem tractades a banda perquè en tots dos casos trobem que la relació entre l'audiodescriptor i el públic és molt més estreta i, per tant, hi ha una manera diferent de tractar el to i l'estil. Per exemple, York (1999:2), un audiodescriptor professional d'òpera, recomana: "keep your tone and style conversational, imagine you're talking on the phone". També remarca la importància de l'entonació en aquest tipus d'espectacles:

The tone of the presentation from moment to moment is critical: it is obvious that the style of description of a tragic death should be grave and formal, rather than casual and light-hearted. Similarly, it would sound idiotic for a comic scene to be described in funeral tones. (York 2007:225)

Udo i Fels (2010b), per la seua banda, analitzen l'efecte sobre els usuaris que té l'AD d'una desfilada de moda feta amb una entonació emotiva i amb un estil conversacional amb els usuaris. Tal com expliquen, (Udo i Fels 2010b:71): "Emphasizing the contextually relevant aspects of each collection, whilst simultaneously infusing her commentary with her emotional reaction to each collection, the describer was able to connect to her audience, catering to the experience of a fashion show." Aquests resultats obrin camí a una possible línia d'investigació que traslladara el mateix estil i entonació a productes gravats.

Com hem vist en aquest repàs bibliogràfic, l'entonació de l'AD és una qüestió recollida en diversos estàndards i tractada per diversos acadèmics i professionals. En resum, es podria dir que hi ha un cert consens a utilitzar una entonació emfàtica en el cas de les AD infantils, però en el cas de les AD destinades a un públic adult aqueix consens no és tan clar.

D'una banda, des de l'àmbit britànic s'aposta per una certa adaptació de l'entonació a l'estil del producte audiodescrit, la qual cosa és fàcilment observable en qualsevol pel·lícula audiodescrita al Regne Unit. Tot i que no hem trobat bibliografia específica, des del nostre punt de vista i des de l'observació d'AD estatunidenques, creiem que aquesta pràctica es porta una passa més avant els EUA, on podríem dir que predomina una entonació més expressiva que la britànica, que emfatitza els contextos emocionals de les pel·lícules. De l'altra, els estàndards espanyol i alemany aposten per una entonació que anomenen "neutra", tot i que les indicacions que es donen són més vagues i deixen la porta oberta a la interpretació.

Basant-nos en aquestes tres perspectives, és important buscar uns termes que facen referència a les característiques d'aqueixos tres tipus d'entonació que conviuen a dia de hui en l'AD a escala mundial. La situació actual de l'entonació en els diversos països és una qüestió marcada per la tradició que s'hi ha desenvolupat i ens atreviríem a dir que té

uns forts components culturals. Per això, en la nostra cerca terminològica, hem intentat buscar denominacions que no comporten cap càrrega negativa implícita, com seria qualificar alguna de les tradicions com d'entonació monòtona. Les tres tradicions són perfectament vàlides i exportables a altres àmbits en què actualment no són la tendència majoritària, sempre que aporten algun avantatge per als usuaris. Així, proposem per a l'entonació habitual en la tradició espanyola i alemanya el terme *uniforme*; per a l'habitual a l'àmbit britànic, *adaptada*; i per a l'habitual a l'àmbit estatunidenc, *emfàtica*.

El que en tot cas ha quedat palès d'aquest repàs bibliogràfic és que no tenim constància que s'haja dut a terme cap estudi de recepció amb l'entonació com a principal objecte d'estudi i sobre les implicacions que pot tindre tant per a la comprensió del producte com per al gaudi dels usuaris, i això és el que intentem suplir amb la nostra investigació.

#### 4.2.2.1. Manipulació de l'entonació

Després d'haver repassat els principals posicionaments existents sobre l'entonació de l'AD en els mons dels estàndards, acadèmic i professional, passem a explicar com manipulem aquesta variable en el nostre experiment. El procés de manipulació és relativament senzill, ja que només cal que l'audiodescriptor torne a gravar l'AD original amb una altra entonació diferent.

En primer lloc hem transcrit l'AD original i després hem payoutat per crear un arxiu amb els fragments d'AD, d'igual manera que s'ha fet amb el paràmetre de velocitat de locució. Fixant els temps d'entrada i d'eixida de l'AD original ens assegurem que les altres dos versions amb l'entonació modificada es graven a la mateixa velocitat de lectura i que aquest paràmetre roman invariable. Aquest arxiu, l'audiodescriptor l'obri amb el programa Narracions i torna a gravar l'AD amb les indicacions que li donem.

La seqüència triada per a comprovar com l'entonació afecta la comprensió global d'un producte audiovisual pertany a la pel·lícula *Missatge en una ampolla*. S'ha triat aquesta seqüència perquè es tracta d'un clip en què hi ha clarament dos parts, una de melancòlica i una altra d'alegre. La música i els tons de veu dels personatge també es corresponen amb aquests dos contextos emocionals. Si analitzem l'entonació de l'AD

original (vegeu l'annex 1 del DVD), observarem que s'allunya de les indicacions de la normativa espanyola i alemanya i que s'acosta més a la britànica. L'entonació que l'audiodescriptor imprimeix en l'AD està en concordança amb la música i amb els contextos emocionats esmentats més amunt, per tant es podria dir que és una entonació adaptada. És per això que hem considerat l'AD original com el clip amb el valor mitjà del paràmetre.

Per tal d'obtindre les altres dos versions del paràmetre —una amb una entonació emfàtica i l'altra amb una d'uniforme— les indicacions que vam donar a l'audiodescriptor és que escoltara en primer lloc la seua pròpia AD original i que després gravara cada fragment tenint en compte aquests dos factors (emfatització i uniformització). Per a la versió amb l'entonació emfàtica li vam dir a més que s'ajustara als dos contextos emocionals comentats, als diàlegs i a la música. Per a la versió uniforme, simplement li vam dir que adoptara una entonació constant i sense adaptar-se als contextos emocionals del film.

El resultat són tres versions audiodescrites del mateix fragment, amb exactament les mateixes paraules, la mateixa velocitat de narració, i el mateix narrador, però amb tres entonacions diferents (vegeu la carpeta "Entonació-Missatge en una ampolla" de l'annex 1 del DVD). Com a vident trobem que la diferència entre la versió original —l'adaptada— i la versió emfàtica destaca més que la diferència entre la versió adaptada i la uniforme. Segons el nostre parer, això és així perquè si bé com a investigadors estem acostumats a escoltar AD uniformes o adaptades, no ho estem gens a escoltar-ne d'emfàtiques. Caldrà comprovar si aqueixa diferenciació l'aprecien els usuaris cecs que participen en l'estudi.

#### *4.2.3. Explicitació*

Aquest apartat el dediquem al tercer i últim paràmetre del nostre estudi de recepció. L'explicitació és un element que ja s'ha tractat àmpliament en l'àmbit de la traducció i es defineix com "the technique of making explicit in the target text information that is implicit in the source text" (Klaudy 2009:104). Es tracta d'una de les estratègies —sovint contraposada a la d'implicitació— que se segueix per dur a terme una traducció.

Des que s'aborda la qüestió de l'explicitació als anys 50 fins a mitjan dècada dels 80, l'enfocament des del qual s'estudia és des de la comparació entre parells de llengües i cultures (Klaudy 2009:104). L'any 1986, però, Blum-Kulka formula l'"explicitation hypothesis" tractant la qüestió des de l'anàlisi del discurs i en relació amb els conceptes de coherència i cohesió. Aquest autor defuig així la mera comparació lingüística i gramatical per identificar l'explicitació com una estratègia emmarcada dins el procés d'interpretació que segueix qualsevol traductor en traduir i la qualifica com a "inherent in the process of translation" (Blum-Kulka 1986:19). Aquesta perspectiva és la que ens interessa a nosaltres, ja que concep l'explicitació com una cosa pròpia de qualsevol traducció i com un mecanisme per a donar coherència i cohesió al producte final.

Tot i això, el concepte d'explicitació tal com s'entén en els contextos generals de traducció entre dos llengües no és aplicable directament a l'AD. El nostre text de partida són imatges i sons i el d'arribada és una narració oral. Ens trobem davant d'una traducció intersemiòtica i, segons la definició d'explicitació de Klaudy que hem citat més amunt, el que estem fent en una AD és una gran explicitació: estem explicitant en paraules el que veiem en imatges i sentim en sons. Ara bé, com que l'AD està subjecta a restriccions de temps, no hi podem incloure tota la informació del text de partida. És per això que els estàndards dels diferents països donen indicacions específiques del que cal i no cal incloure en una AD. En canvi, com veurem més avant, les indicacions que es donen sobre com explicitar aqueixa informació són sovint molt vagues. És per això que hem triat el paràmetre de l'explicitació per al nostre estudi.

Així, en l'àmbit de l'AD i en el context d'aquesta recerca, considerem l'*explicitació* com el grau fins al qual un determinat contingut visual o sonor d'un producte (audio)visual es fa evident en l'AD del mateix producte. Es tracta d'un indicador de com s'ha fet el procés de translació del mitjà visual-sonor a l'auditiu, de com i què s'ha audiodescrit, del punt fins al qual un determinat element s'ha posat més o menys de manifest en una AD. La denominació d'aquest paràmetre de l'AD és una nova proposta que pretén matisar el debat de l'objectivitat-subjectivitat i de la interpretació en l'AD, tot aportant un nou punt de vista que ens permeta definir millor el procés de presa de decisions en l'AD. Tot seguit, justifiquem aquesta nova proposta:

El *com* i el *què* audiodescriure és una de les qüestions més estudiades tant en els estàndards com en la recerca dels acadèmics i dels professionals, i és ací on sorgeix el debat de l'objectivitat-subjectivitat i de la interpretació a què acabem de fer referència, tal com veurem tot seguit. Es tracta d'un debat en què encara no s'ha arribat a un consens, i segons el nostre parer això és així perquè els termes d'*objectiu*, *subjectiu* o *interpretatiu* de vegades s'utilitzen en un sentit massa ampli i referint-se a coses massa generals.

D'una banda, i en línia del que diuen Puigdomènech, Matamala i Orero (2007:40), trobem que hi ha consens i que ningú no posa en dubte que "la preparació de una AD implica automáticamente la selección subjetiva de los elementos más destacados que se tienen que describir" (Matamala 2007b:129). Tot i que els estàndards i els estudis existents donen orientacions de què s'ha d'audiodescriure, és un fet irrefutable que la tria final la fa l'audiodescriptor i que en aqueix sentit totes les AD són subjectives. Ací, el concepte de subjectivitat està relacionat amb el *què* s'audiodescriu i amb el fet que aquesta traducció intersemiòtica que és l'AD la fa un subjecte (Hycks 2005), cosa compartida amb els altres tipus de traduccions. Es tracta d'una de les accepcions de *subjectiu* que trobem en qualsevol diccionari, la de relatiu o pertanyent al subjecte, sobretot al subjecte pensant. Braun (2008:16) emfatitza aquest paper de l'audiodescriptor i explica amb claredat la dificultat que comporta aquest procés de tria:

The comprehension of multimodal texts is 'holistic', drawing on input from all modes involved. The audiodescriber's task of identifying the contribution of visual cues to the meaning of the audiovisual text as a whole is therefore a difficult one. The audiodescriber has to 'single out' the information that is conveyed visually —as a basis for selecting what to describe.

En canvi, hi ha un altre ús del concepte de subjectivitat, que s'infereix —no sempre s'anomena— en alguns estàndards i treballs d'acadèmics i professionals, que està relacionat amb una altra accepció de *subjectiu*, la d'allò que està fonamentat en apreciacions personals. En aqueixos casos no es fa referència al *què* sinó al *com* s'audiodescriu. Quan la norma espanyola diu que "debe evitarse transmitir cualquier punto de vista subjetivo" (AENOR 2005:8) o quan els estàndards britànics recomanen evitar donar "a personal version", "a personal opinion" o "a personal view" (ITC



2000:9,15,20), s'està remetent a aqueixa accepció de *subjectiu*. Es tracta del sentit antònim al d'una cosa objectiva, entesa com allò que es tracta independentment de les reflexions, dels sentiments o dels prejudicis de l'observador. És al que es refereixen els estàndards, els acadèmics i els professionals quan aconsellen buscar l'objectivitat i evitar la interpretació dels esdeveniments, les inferències, les preferències o les preconcepcions de l'audiodescriptor (Mikul 2010:11, OFCOM 2000:15, Vercauteren 2007:144, Remael 2005:2, Snyder 2004, Benecke i Dosch 2004:21). En aquests sentits dels conceptes de subjectivitat, objectivitat i interpretació pensem que també hi ha un consens global entre els estàndards, els acadèmics i els professionals. Enlloc hem trobat que ningú defenga una audiodescripció de l'estil de "Està trista" en comptes de "Plora" (Puigdomènech, Matamala i Orero 2007:41), "She looks into the distance, thinking of home" (Mikul 2010:11) o "Tremola perquè té fred i por" per utilitzar un exemple de collita pròpia.

Ara bé, hi ha d'altres casos relacionats també amb el *com* s'audiodescriu que s'inclouen en el debat, erròniament anomenat segons el nostre parer, de l'objectivitat-subjectivitat i la interpretació. Ens referim a moments en què hi ha elements que clarament s'han d'audiodescriure (per exemple un gest important, un canvi de roba que porte implicacions darrere, etc.), però en què no hi ha consens sobre com explicitar-los. És a dir, el *què* està clar, però no el *com*. És per això que proposem anomenar aquest paràmetre *explicitació* en un intent d'abordar la qüestió en la seua especificitat i per tal de deixar de banda debats eixorcs que difícilment ens ajudaran a arribar a un consens.

Per abordar els diferents posicionaments sobre aquest tema utilitzarem un exemple fictici: el nostre personatge ha assistit a un congrés de traducció audiovisual. La nit anterior ha eixit de festa, ha hagut de matinar i no ha tingut temps d'esmorzar. S'ha passat el matí anant a tot un seguit d'interminables sessions paral·leles. No ha tingut temps de menjar res i es troba en l'última sessió, que a més s'ha endarrerit. El personatge, que té marcades les ulleres pel cansament, badalla, es mira el rellotge i es toca la panxa. Són les dos i mitja de la vesprada. Només tenim temps per dir un parell de frases curtes en l'AD. En l'escena següent, el personatge és al restaurant menjant. Entenem, doncs, que el personatge badalla perquè a més d'estar cansat té fam.

Podríem dir que a hores d'ara hi ha dos tradicions o enfocaments per audiodescriure aquesta situació, que, a mode il·lustratiu, podrien materialitzar-se en dos frases com aquestes: "Badalla i es toca la panxa. Són les dos i mitja" i "Badalla, famolenc i cansat. Són les dos i mitja". En la primera frase només es descriuen les accions i es seguiria la màxima de "Describe what is there" (OFCOM 2000:9). En aquest cas, es deixaria que l'usuari fera l'associació entre badallar, tocar-se la panxa i l'hora per inferir que el personatge està cansat i té fam. En canvi, en la segona frase es descriu només una de les accions —badalla— i s'utilitzen dos adjectius —famolenc i cansat— que reflecteixen els estats anímics del personatge que estan directament relacionats amb l'aparença física i amb les accions que fa. En aquest cas, l'audiodescripció inclou una "additional help" (ITC 2000:15) que fa que l'usuari no haja d'inferir que el personatge està famolenc i cansat. Diríem que en la primera frase la informació és menys explícita que en la segona. Com podem veure, aquí no es tracta de *què* estem audiodescriuint, sinó de *com* ho fem, ja que s'estan descriuint els mateixos elements però amb dos mètodes diferents, dos mètodes que busquen un mateix efecte, que busquen que l'usuari arribe a una mateixa conclusió. Pensem que el verdader debat rau en com fer-ho per aconseguir això, és a dir, en com explicitar la informació.

En aquest sentit, aqueixos dos mètodes, enfocaments o posicionaments de què parlem tenen partidaris i detractors. Tot i que en aquestes qüestions no tot és blanc o negre i també hi ha postures intermèdies i matisacions al sí dels mateixos enfocaments, podríem dir que en cadascun d'ells la tendència és clara. Mentre que Benecke i Dosch (2004:24) Snyder (2004) i Mikul (2010:12) aposten per una menor explicitació, per deixar que l'usuari traga sempre les seues pròpies conclusions, Orero i Pujol (2007) i O'Hara (2004) aposten per una major explicitació sempre que la qüestió siga rellevant per a la trama. L'ITC (2000:15), basant-se en estudis propis amb usuaris, és del mateix parer i aposta per una major explicitació sempre que no resulte condescendent. És ací on pensem que rau la dificultat, en "how to ensure that description strikes the right balance between frustrating the audience with insufficient information to follow the story and patronizing them by spelling out obvious inferences" (Vercauteren 2007:152).

Nosaltres, el que pretenem estudiar en aquest estudi de recepció és fins a quin punt el grau d'explicitació afecta la comprensió d'un determinat producte, tenint en compte

també l'opinió dels usuaris. Pensem que, amb dades empíriques sobre la qüestió, podrem extraure una sèrie de tendències per determinar quin dels dos enfocaments facilita la comprensió per part dels usuaris.

#### 4.2.3.1. Manipulació de l'explicitació

Després d'haver justificat la tria de l'explicitació com a variable en el nostre experiment, en aquest apartat expliquem com l'hem manipulada. El procés que hem seguit és, a partir de l'AD original, modificar el grau d'explicitació d'alguna de la informació continguda.

En primer lloc hem transcrit l'AD original i després l'hem pautaada per crear un arxiu amb els fragments d'AD original, d'igual manera que s'ha fet amb els paràmetre de velocitat de locució i d'entonació (vegeu 4.2.1.1. i 4.2.2.1.). Partint d'aquest arxiu n'hem fet dos de nous on hem introduït les modificacions en l'explicitació. Com que els temps d'entrada i d'eixida de l'AD ja han estan fixats, hem assegurat que les dos versions amb l'explicitació modificada es gravaven a la mateixa velocitat de narració que l'original i que aquest paràmetre romanía invariable. Per tal que l'entonació també fóra la mateixa en l'original i en els clips modificats, hem indicat a l'audiodescriptora-narradora que, abans de locutar els dos nous clips modificats, escoltara primer la versió original gravada per ella mateixa i que fera l'entonació el màxim semblant possible.

Com s'ha explicat en l'apartat 4.1.1., el fragment triat per a experimentar amb aquesta variable és la primera escena de la pel·lícula *Vides alienes (Taking Lives)*. Es tracta de la introducció de la pel·lícula i és en si mateix una petita història en què es presenten uns personatge i un successos amb un final inesperat i un tant difícil de comprendre. El fragment està prou farcit de diàlegs, de canvis de localització i d'esdeveniments entrelaçats que fan que la informació que s'inclou en l'AD i el seu grau d'explicitació siguem cabdals per a la comprensió del fragment en conjunt. Aqueix és el motiu pel qual hem triat aquest clip.

Més avant presentem en forma de taula els guions de l'AD original i el de les dos versions modificades. En primer lloc trobem el número del fragment audiodescrit i després el text. Cal dir que només s'han introduït canvis en determinats fragments d'AD

en què hem cregut que la informació es podia explicitar d'una manera diferent i en què aquests canvis podien afectar substancialment la comprensió global del fragment. Les modificacions introduïdes es basen en l'anàlisi narratològica i en el grup de discussió duts a terme (vegeu els apartats 4.1.2 i 4.1.3.) i s'expliquen en la cel·la posterior a cada canvi. Així, quan no s'ha introduït cap canvi, trobem una única versió del text de l'AD, i quan se n'han introduït es mostren, vora el número del fragment d'AD, els símbols (-) per a la versió amb un menor grau d'explicitació, (=) per a la versió amb un grau d'explicitació intermedi i (+) per a la versió amb un major grau d'explicitació. Per visualitzar millor les modificacions, els fragments en què no s'han fet canvis els mostrem en cursiva i allà on sí que se n'han fet utilitzem lletra redona amb els canvis o afegits en negreta.

També cal dir que, a diferència dels paràmetres de velocitat i entonació en què l'AD original s'utilitza com a valor intermedi, en aquest paràmetre la utilitzem com al valor menor, és a dir, com a versió menys explícita. La comparació entre les imatges i els sons, l'anàlisi narratològica i el grup de discussió ens ho suggereix així, ja que la informació no és del tot explícita com veurem tot seguit. Per tal d'entendre bé la raó per què s'ha fet cada canvi, aconsellem mirar alhora els vídeos amb les AD (vegeu la carpeta "Explicitació-Vides alienes" de l'annex 1 del DVD).

D'un total de 37 fragments d'AD de l'original, en les versions modificades 30 s'han mantingut igual (en cursiva) i set s'han canviat. D'aqueixes set modificacions, sis són les mateixes en la versió d'explicitació intermèdia i la d'explicitació màxima (comparteixen filera), i una ha patit una modificació diferent (no comparteix filera). En dos casos s'ha explicitat —de manera diferent en cada versió— un gest d'un dels personatges que no s'havia inclòs a l'AD original (marcat amb un \*) i en un altre cas s'ha explicitat un altre gest més del mateix personatge, però només en la versió més explícita. Com hem indicat més amunt, la justificació de cadascuna d'aquestes accions es troba a la cel·la següent a cada modificació.

Fragment d'AD	Text de l'AD
1-	Un mirall convex reflecteix la imatge d'un home que mira per una finestra. A fora, un autobús.
1= 1+	Un mirall convex reflecteix la imatge d'un <b>noi</b> que mira per una finestra. A fora, un autobús.
Justificació	En la imatge s'aprecia que és el xic que posteriorment compra el bitllet a la taquilla, per tant ací explicitar-ho ens serveix per cohesionar els dos fragments d'AD, aspecte destacat per Braun (2011)
2	<i>Un rètol lluminós anuncia horaris de sortida i d'arribada.</i>
3	<i>Un noi que duu ulleres i els cabells llargs mira desconcertat un altre noi de cabells curts, que mal assegut en una cadira, sosté una guitarra. El noi de les ulleres es gira cap al taquiller.</i>
4	<i>Treu un bitllet de dins d'una bosseta de paper. El noi de cabells curts col·loca la guitarra en un portaequipatge.</i>
5	<i>Se li asseu al seient del costat.</i>
*+	<b>El mira de dalt a baix.</b>
Justificació	La personalitat de Martin va ser un dels elements que es van destacar en el grup de discussió i aquest gest ens serveix per remarcar des d'un primer moment l'actitud d'observació que Martin manté cap a Mat. Tot i això, hem decidit incloure aquesta AD només en la versió més explícita.
6	<i>En Mat ofereix una llauna a en Martin.</i>
*=	<b>En Martin el mira de dalt a baix.</b>
Justificació	En aquest cas, hem decidit incloure el gest anterior, que ara es repeteix, com a part integrant de la versió d'explicitació intermèdia, sense arribar a suggerir res.
*+	<b>En Martin el mira com si li agradés.</b>
Justificació	En la versió més explícita, hem decidit especificar el tipus de mirada amb què Martin observa Mat, utilitzant una comparació per no arribar a ser categòrics i donar per feta una cosa que no sabem cert (el fet que li agrada).
*=	<b>En Martin somriu tímidament.</b>
Justificació	En la versió d'explicitació intermèdia, continuem explicitant la personalitat de Martin, amb un adverbí prou neutral.
*+	<b>En Martin somriu avergonyit.</b>
Justificació	En la versió de màxima explicitació també continuem explicitant la personalitat de Martin, però amb un adjectiu amb més implicacions al darrere, per tal de suggerir que Mat ha enxampat Martin quan l'observava i la seua reacció.
7	<i>L'autobús s'atura al mig d'una carretera.</i>
8	<i>En Martin veu un rètol.</i>
9	<i>Reparacions. Lloguers.</i>
10	<i>En Martin es treu de la butxaca el sobre amb els diners.</i>

11	<i>En Martin assenteix.</i>
12	<i>El cotxe circula per una carretera amb arbres a banda i banda.</i>
13	<i>Mentre condueix, en Martin sosté una ampolla i va bevent. En Mat li acosta la cara i obre la boca.</i>
14	<i>Li falta una dent. La té sobre la llengua.</i>
15	<i>Agafa la guitarra. Sobreescrit en pantalla: El blues dels militars.</i>
16	<i>M'han pres el pèl, no l'ànima.</i>
17	<i>Un tapaboques d'una roda surt disparat. El cotxe perd el control. Té una roda punxada. En Mat agafa el gat.</i>
18	<i>En Mat s'agenolla per mirar la roda.</i>
19-	En Martin, <b>indecís</b> , assenteix i observa en Mat.
19=	En Martin, <b>nerviós</b> , assenteix i observa en Mat.
Justificació	En la versió d'explicitació intermèdia explicitem l'estat d'ànim centrant-nos en un dels aspectes remarcats al grup de discussió, el nerviosisme de Martin.
19+	En Martin, <b>apocat</b> , assenteix i observa en Mat.
Justificació	En la versió d'explicitació màxima explicitem l'estat d'ànim però ara centrant-nos en el sentiment d'inferioritat que mostra el personatge.
20-	Clava la mirada en un punt de la carretera.
20= 20+	Observa la carretera amb <b>mirada estranya</b> .
Justificació	En les dos versions modificades, explicitem el tipus de mirada que fa Martin per tal de cridar l'atenció en l'actitud poc usual del personatge. En aquest cas, ha calgut reformular la frase per tal que cabera en el buit disponible.
21-	De lluny, es veu un cotxe de color clar que s'acosta.
21= 21+	Veu un cotxe que s'acosta i mira en Mat <b>tremolós</b> .
Justificació	En les dos versions modificades, continuem explicitant l'estranyesa de l'actitud de Martin. Ací també ha calgut reformular la frase perquè hi cabera.
22	<i>Nerviós, en Martin es gira, es toca l'orella esquerra i mira fixament en Mat.</i>
23	<i>En Martin pega un cop de peu a en Mat i l'envia enmig de la carretera. El cotxe atropella el noi, dóna voltes de campana i va a parar en un camp.</i>
24	<i>En Martin observa tot amb la boca oberta i els ulls esbatanats.</i>
25-	Dibuixa un mig somriure. Amb la mà dreta s'acaricia lleument l'orella i la galta esquerra.
25= 25+	Dibuixa un mig somriure. Amb la mà <b>esquerra</b> s'acaricia lleument l'orella i la galta.
Justificació	En aquest cas, s'ha corregit un error de l'AD original. Ens interessa comprovar si en aquests casos un possible error no massa important per a la trama pot afectar la comprensió o no.
26	<i>En Martin s'acosta al cotxe bolcat.</i>
27	<i>A través d'una de les finestres, al seient del conductor, hi veu un home amb la cara ensangonada. En Martin respira alleujat.</i>

28	<i>Es gira i retrocedeix uns metres.</i>
29-	En Mat està estès sobre l'asfalt.
29= 29+	En Mat està <b>malferit</b> a l'asfalt.
Justificació	En les dos versions modificades, hem explicitat l'estat de Mat. Tot i que pel so s'entén que està malferit, ens interessa comprovar si els usuaris perceben aquest tipus d'AD com a massa condescendent.
30	<i>En Martin, sense deixar de mirar-lo, voreja el cos del noi, s'ajup al seu costat i li treu la cartera de la butxaca.</i>
31	<i>Mira què hi ha a dins.</i>
32	<i>La tanca i se la guarda.</i>
33	<i>S'acosta a en Mat. Li posa una mà a l'espatlla i amb l'altra li acaricia el cap.</i>
34	<i>Mira al seu voltant i agafa un pedrot que hi ha al marge de la carretera.</i>
35	<i>El llança contra el cap d'en Mat.</i>
36	Fosa a negre. A càmera lenta, Martin va camp a través. Duu una bossa gran penjada a l'espatlla i la guitarra. No duu ulleres.
36= 36+	Fosa a negre. A càmera lenta, en Martin va camp a través. Duu <b>la bossa i la guitarra d'en Mat</b> . No duu ulleres.
Justificació	En les dos versions modificades, explicitem que la bossa i la guitarra són les de Mat, per tal d'intentar suggerir que Martin està intentant suplantar-lo, un dels coses més importants que cal entendre segons les conclusions del grup de discussió.
37	<i>El blues dels militars, m'han pres el pèl però l'ànima no.</i>

*Figura 19: Modificacions i justificacions per a crear les versions d'explicitació intermèdia i alta per a Match Point.*

El resultat són un clip amb una explicitació baixa (l'original), un altre clip amb una explicitació intermèdia i un altre amb l'explicitació elevada gravats per la mateixa narradora amb la mateixa entonació i a la mateixa velocitat.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Es podria argüir que no sempre es pot aconseguir la mateixa entonació en tres locucions diferents, però en aquest cas considerem que, si hi ha petits canvis, no haurien d'afectar el producte, ja que realment l'audiodescriptora-narradora (Gemma Fontanet) ha fet un molt bon treball. D'igual manera, amb el parell de fragments introduïts en les versions modificades que no hi havia en l'original es podria dir que la velocitat no és la mateixa. Tot i això, hem fet les comprovacions amb les velocitats totals de les tres versions i en les modificades, i agafades en conjunt, en ser tan curts els fragments introduïts, no afecten el total i considerem també constant el paràmetre de velocitat.

### 4.3. La mostra de participants

En aquest apartat detallem el procés que hem seguit per seleccionar i crear els grups experimentals i el grup de control. En el nostre estudi, la selecció i la formació dels grups de participants té unes característiques específiques, ja que si el que volem estudiar és alguns paràmetres de l'AD, al grup de control se li hauria de mostrar el corpus sense l'element d'estudi manipulats.

La problemàtica ací és que qualsevol AD ja porta *per se* una sèrie de valors definits d'aqueixos paràmetres i, per tant, cap AD no es podria considerar vàlida com a corpus sense modificar. És per això que hem considerat com a corpus sense modificar la versió doblada al català sense AD de les escenes seleccionades. Aquesta circumstància influeix de ple en la selecció dels participants, ja que si creàrem el grup de control amb persones cegues i amb baixa visió per tal de mostrar-los aquest corpus sense AD, la comprensió quedaria greument afectada per raons òbvies i els resultats entre els grups experimentals i el grup de control no serien comparables.

Donada a aquesta situació, hem decidit crear els grups experimentals amb persones cegues i amb baixa visió i el grup de control amb persones vidents. Així, als primers es mostra el corpus amb els paràmetres de l'AD modificats (vegeu 4.2.) i als segons es mostra el corpus en versió doblada al català sense AD. Aquesta decisió se sustenta en les bases del que implica l'accessibilitat: donar accés a un producte a persones amb una discapacitat en el màxim pla d'igualtat possible que aquelles que hi accedeixen sense tindre cap discapacitat. També es correspon amb la definició d'AD que proposem al capítol 1. Aplicant aqueixa concepció al nostre cas, volem esbrinar quins valors dels paràmetres de l'AD estudiats afavoreixen uns nivells de comprensió per part de les persones cegues i amb baixa visió el més semblants possibles als de les persones vidents que veuen la mateixa pel·lícula sense AD. Aquesta distribució no aleatòria dels grups experimentals i el grup de control, a més del fet que les entrevistes als participants es facen en un ambient de laboratori, fa que el nostre estudi siga un quasiexperiment (Bryman 2008).



---

Quant al reclutament de participants per al nostre estudi, cal dir que ha sigut una de les tasques més difícils d'aquesta tesi doctoral. Trobar persones vidents per al grup de control ha sigut relativament fàcil, però trobar persones cegues i amb baixa visió que volgueren participar en l'experiment hauria sigut pràcticament impossible si no haguérem comptat amb la col·laboració de l'ONCE Catalunya i de l'Associació Catalana per la Integració del Cec (ACIC),<sup>30</sup> que amablement han fet difusió entre els seus afiliats.

La manera en què hem bastit la mostra de participants ha sigut la següent: les associacions esmentades feien un primer contacte entre els seus afiliats, bé a través del correu electrònic, bé telefonant-los personalment, i ens passaven el telèfon o correu electrònic d'aquells que hi havien accedit. Quan ja havíem entrevistat aquelles persones, els ho comunicàvem i tornaven a contactar altres afiliats per proposar-los de participar, i així fins que vam completar totes les entrevistes.

Aquesta manera de bastir la mostra de participants té unes implicacions metodològiques molt importants per a tota la recerca. Tal com explica Bryman (2008:183), aquest tipus de mostres no creades basant-se en criteris d'aleatorietat s'anomenen *mostres no probabilístiques*; específicament, el tipus de mostra que hem creat nosaltres s'anomena *mostra de conveniència (convenience sample)*, ja que es crea a partir de la disponibilitat i de l'accessibilitat als participants. Les mostres probabilístiques, és a dir, aquelles sí que s'han bastit seleccionant els participants amb criteris d'aleatorietat tenen la característica que els resultats que donen poden ser generalitzables a la població estudiada, ja que aqueixos criteris garanteixen una bona representativitat d'aqueixa població general en la mostra triada. En canvi, els resultats extrets de mostres no probabilístiques no es poden generalitzar a la població general estudiada, ja que és probable que hi haja un tipus d'usuari més representat que altre, tal com comprovarem més avant.

---

<sup>30</sup> El nostre més sincer agraïment a aquestes dos organitzacions per la seua col·laboració. També hem intentat involucrar estudiants cecs de la UAB a través del PIUNE (Servei d'Atenció a la Discapacitat), als quals també volem mostrar-los el nostre agraïment per la bona predisposició, però la resposta per part dels estudiants no ha estat fructífera.

Això, evidentment, és una limitació del nostre estudi, ja que l'ideal hauria sigut bastir una mostra probabilística. Tot i això, les mostres no probabilístiques són molt habituals en les Humanitats, ja que sovint resulta impossible per a l'investigador crear-ne de probabilístiques, ja siga per qüestions de recursos, de temps o per qüestions d'impossibilitat d'accés als usuaris (Bryman 2008:184). Per exemple, són mostres no probabilístiques les que creen els professors universitaris amb alumnes o les que es creen triant els participants a peu de carrer. Com explicarem en l'apartat 5.2., això implica que per als resultats obtinguts d'aquest tipus de mostres no és vàlida l'anàlisi estadística basada en teories probabilístiques.

Tanmateix, això no vol dir que les mostres no probabilístiques no puguin aportar dades significatives, sinó que, simplement, els resultats quedaran circumscrits a la mostra i per tant serviran com unes primeres dades sobre la qüestió estudiada que poden indicar una certa tendència en la població general, cosa que caldria comprovar amb un estudi fet amb una mostra probabilística (Bryman 2008:183). Aqueix tipus d'estudi creiem que només el podrien dur a terme organitzacions com l'ONCE o altres associacions de persones cegues amb recursos suficients, com ha fet per exemple al Regne Unit l'RNIB per dur a terme un estudi sobre el cinema de Bollywood (Rai 2009). Així, dins les nostres possibilitats i tenint en compte que es tracta del primer estudi de recepció en què es comprova com els paràmetres triats afecten la comprensió i el gaudi, ens limitarem a intentar observar tendències i a donar unes orientacions inicials.

A l'hora de definir la grandària de la mostra de participants, hem tingut en compte una sèrie de factors per tal que l'experiment fóra factible de dur a terme en el temps disponible i que el nombre de participants no fóra excessivament reduït, de manera que la tesi es quedara en un estudi de cas. Tenint en compte la disponibilitat de participants que les associacions esmentades ens van comentar i el mètode d'investigació triat — l'entrevista estructurada amb preguntes obertes—, que comporta la transcripció i posterior anàlisi de totes les entrevistes amb la consegüent inversió de temps, hem decidit crear una mostra assequible de 40 participants, 30 de cecs per als tres grups experimentals i 10 de vidents per al grup de control. Per tant, cada grup està format per 10 participants.

Quan s'utilitzen mostres de participants no probabilístiques, com en el nostre cas que utilitzem una mostra de conveniència, és especialment important garantir altres factors d'aleatorietat per evitar que els resultats estiguen esbiaixats i utilitzar un grup de control (Bryman 2008:183-184). Així, nosaltres a l'hora de distribuir entre els grups experimentals els fragments de films del corpus descrits en l'apartat anterior hem assignat a cadascun un de valor baix, un de valor intermedi i un de valor alt. Quant al grup de control, com veurem, hem procurat que siga el més semblant possible als grups experimentals per garantir-ne la comparabilitat i li hem passat els mateixos clips però sense AD. Per tant, la distribució del corpus entre els grups experimentals i el grup de control ha quedat de la següent manera:

Paràmetre	Grup experimental 1	Grup experimental 2	Grup experimental 3	Grup de control
Velocitat	Ràpida (+)	Lenta (-)	Intermèdia (=)	Sense AD
Entonació	Adaptada (=)	Emfàtica (+)	Uniforme (-)	Sense AD
Explicitació	Baixa (-)	Intermèdia (=)	Alta (+)	Sense AD

Figura 20: Distribució del corpus entre els grups experimentals i el grup de control.

També al si de cada grup, vam garantir l'aleatorietat en la presentació dels clips als participants. Així, si el primer participant veia primer el clip de *Match Point* (MA), després el de *Missatge en una ampolla* (MI) i després el de *Vides alienes* (VI), és a dir, en la seqüència MA-MI-VI, el següent veia els clips en la seqüència MI-VI-MA, el següent en la seqüència VI-MA-MI i així fins completar totes les combinacions possibles resultants d'un quadre llatí.

Una altra qüestió important en els estudis experimentals (Bryman 2008:35-43) és garantir que els grups siguen el més heterogenis possibles al seu si i alhora el més homogenis possibles entre ells per tal de poder comparar-ne els resultats amb posterioritat i que aqueixa comparació tampoc no estiga esbiaixada per altres factors. És per això que en formar la mostra de participants hem registrat les dades demogràfiques de sexe, grau de ceguesa, edat i estudis i hem assignat els participants a cada grup per tal d'aconseguir grups que compliren aqueixes característiques (vegeu l'apartat següent).

L'únic requisit previ que es demanava als participants era que foren consumidors habituals de productes audiovisuals en català —de la qual cosa vam informar les associacions perquè ho tingueren en compte— i, en el cas de les persones cegues, que foren usuaris habituals d'AD. En el cas de les persones amb baixa visió, vam considerar que acceptaríem també persones familiaritzades amb l'AD tot i que no en foren usuàries habituals —només ens en vam trobar dos casos—, ja que és el cas real de moltes persones amb baixa visió per a les quals l'AD és un suport per a seguir les pel·lícules però no un element totalment indispensable.

Una altra variable que volíem registrar era si els participants havien vist amb anterioritat alguna de les pel·lícules, pregunta que fèiem una vegada havien vist el fragment mostrat per comprovar posteriorment en l'anàlisi si això tenia algun tipus d'incidència en els resultats. Si el visionat de la pel·lícula haguera estat molt recent (menys d'un mes), havíem decidit descartar aqueix participant, però aqueixa circumstància no es va donar en cap cas, ja que en tots els casos els participants van afirmar haver-la vist feia més temps, i algunes persones cegues fins i tot sense AD quan l'havien passada per la televisió. La pel·lícula utilitzada més recent és *Match Point*, de 2005, i el passi que havia fet TV3 amb AD era anterior a l'any 2009, quan ens van facilitar el corpus, és a dir, molt mes d'un mes arrere en el moment de fer les entrevistes. Tot i ser una variable que podria influir en els resultats finals i que tenim en compte en l'anàlisi dels resultats, vam decidir que no fóra excloent, és a dir, que no descartaríem les persones que sí que havien vist la pel·lícula amb anterioritat a un mes. Cal tindre en compte que nosaltres per a l'estudi de recepció hem seleccionat fragments inferiors a 10 minuts autònoms pel que fa a la cohesió interna i a la comprensió, en els quals s'observa l'evolució d'un personatge o una certa relació causa-efecte específiques d'aqueix fragment. Així, considerem que les preguntes i els indicadors que analitzem són qüestions molt puntuals que rarament recordaria una persona que haja vist la pel·lícula més d'un mes arrere. Tot i això, per si la nostra hipòtesi fóra errònia, és una variable que hem registrat i que analitzarem quan observem els resultats de l'estudi.

Pel que fa a la competència lingüística en català, vam considerar que el fet de residir a Catalunya i ser usuaris habituals de productes audiovisuals en català era prou garantia per a la comprensió de les AD i no vam fer cap prova lingüística que, d'altra banda,

---

podria haver creat una certa sensació d'avaluació per part nostra. De fet, en fer l'entrevista nosaltres utilitzàvem el català en tot moment, amb la qual cosa també controlàvem que en tenien una bona comprensió. Tot i això, encara que la immensa majoria de participants es van expressar en català, alguns van preferir expressar-se en castellà, tot remarcant que comprenien perfectament la llengua catalana. Vegem tot seguit com hem creat els grups experimentals i el grup de control i les característiques dels participants que el formen.

#### *4.3.1. Grups experimentals*

Com hem explicat anteriorment, a l'hora de crear els grups de participants no partíem d'una mostra predefinida, sinó que les associacions de persones cegues i amb baixa visió ens anaven proporcionant el contacte de persones interessades a prendre part en l'estudi a mesura que anàvem fent entrevistes. Les trenta entrevistes que componen els tres grups experimentals es van dur a terme entre el juliol de 2010 i el març de 2011.

Com que els tres grups experimentals de deu persones cadascun havien de ser el més homogenis possibles entre si per tal de poder-ne comparar els resultats finals, el que fèiem al principi de cada entrevista era recollir-ne les dades demogràfiques, que ens servien per tal d'assignar els participants a cada grup. Així, si fèiem una entrevista a una dona cega de 60 anys i amb estudis secundaris i l'assignàvem al grup 1, la següent persona amb unes dades semblants l'assignàvem al grup 2 i la tercera al grup 3. D'aquesta manera hem aconseguit grups internament heterogenis i alhora homogenis entre si.

L'orde de preferència que vam donar a les dades demogràfiques per fer l'assignació dels participants és sexe, grau de ceguesa, edat i estudis. Quan les associacions ens passaven les dades de contacte de les persones interessades a participar, només ens proporcionaven el nom i, des del primer moment, vam detectar una major proporció de dones que d'homes. Per això, vam decidir que aqueix seria el primer criteri de classificació, ja que volíem evitar tindre un grup format només per dones o per homes. El següent criteri de classificació era el grau de ceguesa, al qual només podíem accedir una vegada fèiem l'entrevista i el participant ens el comunicava. Per raons de

comparabilitat, tampoc no volíem grups on només hi haguera persones cegues i d'altres on només hi haguera persones amb baixa visió. Una vegada tinguts en compte aquests criteris, després intentàvem aconseguir un equilibri en l'edat i els estudis dels participants en cada grup, cosa que finalment es va aconseguir de manera satisfactòria. Tot seguit, s'especifiquen les característiques per a cada dada demogràfica de cadascun dels grups experimentals.

Sexe	Grup 1	Grup 2	Grup 3
Homes	3	3	3
Dones	7	7	7

*Figura 21: Taula del sexe dels 30 participants dels grups experimentals.*

Com es pot observar en la figura 21, s'han aconseguit tres grups totalment homogenis pel que fa al sexe dels participants. Cal destacar la desproporció en la participació d'homes (30%) i de dones (70%), que no es correspon amb els percentatges d'homes i dones cecs en la nostra societat. Si agafem com a referència els afiliats a l'ONCE<sup>31</sup> a data de juny de 2012, veiem que els homes suposen un 48,72% i les dones un 51,28%. Aquest és un dels indicadors que la mostra de participants amb què treballem no és representativa de la població cega i amb baixa visió general i que es tracta d'una mostra de conveniència. Com que eren les associacions les que feien el primer contacte amb els seus afiliats, no sabem el criteri de contacte que van seguir o si simplement és que van trobar una major predisposició a la participació per part del públic femení. L'únic que podem corroborar és que en la llista de contactes que ens van proporcionar a nosaltres hi havia aquesta desproporció des del bon començament i per això ha quedat reflectida. Tot i això, pensem que, metodològicament i per als objectius de la nostra recerca, el que és realment important per tal que els resultats siguin comparables és que els grups experimentals siguin homogenis entre si, cosa que en aquest paràmetre s'ha aconseguit totalment.

Grau de ceguesa	Grup 1	Grup 2	Grup 3
Utilitza la imatge	2	2	2
No utilitza la imatge	8	8	8

*Figura 22: Taula del grau de ceguesa dels 30 participants dels grups experimentals.*

<sup>31</sup> <http://www.once.es/new/afiliacion/documentos/Datos%20afiliacion%20junio%202012.doc>  
[última consulta: 14/01/2013]

Una altra dada que volíem comprovar i que preguntàvem a cada usuari al començament de cada entrevista era el grau de ceguesa. Com es pot observar en la figura 22, els valors que hem donat a aqueixa variable ha sigut si l'usuari utilitza la imatge en pantalla per seguir la pel·lícula o si no la utilitza, ja siga perquè no hi veu gens o perquè considera que no li serveix d'ajuda. Hem pres aqueixa decisió perquè pensem que és molt més pràctica que no recollir els percentatges clínics oficials de pèrdua de visió de cada participant. Les malalties que provoquen ceguesa són moltes i molt diverses, i cadascuna afecta d'una manera diferent el sentit de la vista. Per exemple, hi ha persones que no són considerades cegues totals, però que a la pràctica no fan servir la imatge en pantalla per seguir les pel·lícules perquè no en distingeixen els detalls. Prova d'això és que si bé en les dades d'afiliats a l'ONCE de 2012 les persones cegues suposen un 19% del total i les persones amb "deficiència visual" en suposen un 81%, en el nostre estudi aquests percentatges es capgiren i el 80% dels participants afirmen que no utilitzen la imatge, mentre que el 20 % sí que ho fa.

Ací també s'observa com la nostra és una mostra de conveniència i, de nou, no sabem si en el procés de contacte de les associacions amb els usuaris es va prioritzar les persones amb un major grau de ceguesa, potser perquè els vam demanar persones que utilitzaren habitualment AD i van contactar persones cegues i no amb baixa visió per assegurar-se'n. Un altre factor que pot haver influït en aquesta desproporció en els percentatges entre els que utilitzen i no utilitzen la imatge és l'interès a participar en un estudi sobre AD, que evidentment pot resultar més interessant per a una persona que la utilitza. Tot i això, igual que en el paràmetre del sexe, l'important per a nosaltres era aconseguir una homogeneïtat entre els tres grups experimentals en aquesta variable per tal de garantir-ne la comparabilitat, cosa que també s'ha aconseguit completament.

<b>Edat</b>	<b>Grup 1</b>	<b>Grup 2</b>	<b>Grup 3</b>
27-45	4	4	3
46-60	3	4	4
61-75	3	2	3
Mitjana d'edat	49,3	44,4	52,9

*Figura 23: Taula de l'edat dels 30 participants dels grups experimentals.*

En la figura 23 es pot observar la distribució per franges d'edat dels 10 participants de cada grup. Cal remarcar que la persona més jove que va participar-hi tenia 27 anys i la més gran en tenia 75, de manera que vam fer tres grups més equidistants possible. En aquest cas sí que hi ha una representativitat amb les dades d'afiliació a l'ONCE de 2012, ja que el 86,49% dels afiliats és major de 30 anys i el corpus experimental està format per productes destinats a adults. Tot i que no s'ha aconseguit una homogeneïtat exacta entre els tres grups (hem donat preferència al sexe i al grau de ceguesa), veiem que no hi ha una gran desproporció entre cadascuna de les franges d'edat. La mitjana d'edat dels 30 participants és del 48,6 anys: els primers dos grups han quedat més igualats mentre que el tercer ha quedat una mica més envellit. Tot i això, creiem que la diferència és poca i que els resultats no quedaran esbiaixats per aquest factor.

Estudis	Grup 1	Grup 2	Grup 3
Primaris	0	2	0
Secundaris	6	2	5
Universitaris	4	6	5

*Figura 24: Taula dels estudis dels 30 participants del grups experimentals.*

Finalment, en la figura 24 es pot observar la quantitat de participants a cada grup segons els seus estudis. Cal dir que aquest paràmetre és l'últim que vam considerar a l'hora de fer l'assignació, per això és el que més divergències presenta entre grups. Cal remarcar també la gran proporció de gent amb estudis universitaris (50%), on hem inclòs els estudis superiors de música, que es consideren com una llicenciatura i que es van presentar en tres casos d'entrevistats.

Aquest fet corrobora, com en la resta de dades demogràfiques, que es tracta d'una mostra de conveniència. Creiem que es tracta d'un factor fortuït, ja que no pensem que les associacions contactaren els usuaris depenent dels seus estudis. Pel que fa a l'homogeneïtat entre els grups, veiem que el primer i el tercer estan bastant equilibrats, i que el segon té més proporció d'universitaris que la resta. Creiem que això es compensa pel fet que també inclou les dos úniques persones amb estudis primaris i que per tant podem considerar també els tres grups homogenis i comparables en referència a aquesta variable.



Per tal d'acabar aquesta secció, podríem dir que en la nostra mostra de participants hi ha una preponderància de dones, de persones amb estudis universitaris i de persones cegues, per tant els resultats que obtinguem estaran circumscrits principalment a aqueix grup d'usuaris. Tot i aqueixa limitació, que ja prevèiem des d'un principi, sí que s'ha aconseguit l'objectiu metodològic de crear grups internament heterogenis i homogenis entre si per garantir la comparabilitat dels resultats, de manera que considerem assolit l'objectiu que ens havíem marcat.

#### *4.3.2. Grup de control*

La dificultat de trobar participants per al grup de control ha sigut molt menor que per als grups experimentals, ja que es tracta de persones vidents. Aquest grup és l'últim que vam entrevistar —a principis de 2012—, ja que abans de fer-ho havíem de saber quin tipus de participants teníem en els grups experimentals per tal que el perfil dels participants del grup de control fóra el més semblant possible i així poder comparar-los sense que les dades demogràfiques foren un factor que desviara els resultats.

Així, en el grup de control hem mantingut la mateixa proporció d'homes (30%) i dones (70%), d'edat (4 participants de 30 a 45 anys, 3 de 46 a 60 i 3 de 60 a 75) amb una mitjana de 48,5 anys (la dels experimentals és de 48,6) i amb una proporció d'estudis també semblant (6 participants amb estudis universitaris, 3 amb secundaris i 1 amb primaris). L'únic requisit que demanàvem a les persones vidents per participar-hi era ser consumidors habituals de productes doblats en català, ja que els fragments de les pel·lícules que se'ls havia de mostrar eren en aqueixa modalitat. Tots els participants van expressar-se en català, llevat d'un que ho va fer en castellà.

#### **4.4. Altres aspectes metodològics**

En aquest apartat tractem altres aspectes sobre la metodologia com el mètode d'investigació, la prova pilot, les qüestions ètiques, el desenvolupament de l'experiment i el processament de les dades.

Tot i que alguns mètodes d'investigació s'han relacionat tradicionalment amb un tipus de disseny experimental determinat, són dos aspectes independents, ja que cada mètode d'investigació proporciona un tipus de material diferent amb unes implicacions també diferents. Mètodes com les escales Likert, els qüestionaris de tria múltiple o les enquestes se solen utilitzar en les investigacions quantitatives, ja que el tipus de dades que proporcionen són fàcilment computables, sovint amb mitjans informàtics. No obstant això, també tenen l'inconvenient que no aporten més dades que les que s'han predefinit.

En el nostre cas, tot i que vam decidir fer un estudi eminentment quantitatiu, vam decidir utilitzar un mètode d'investigació tradicionalment utilitzat en les investigacions qualitatives, ja que precisament el que buscàvem era tindre tota una sèrie d'informació qualitativa que d'altra manera no hauríem obtingut,<sup>32</sup> sobretot la referent al gaudi i a l'opinió sobre l'AD. L'entrevista estructurada amb preguntes obertes, que és el sistema que hem triat, comporta una sèrie de dificultats metodològiques no gens menyspreables, sobretot per qüestions de volum de treball (Bryman 2008:231-232). Una vegada feta i gravada l'entrevista, cal transcriure-la i analitzar-la per tal de poder extraure'n les dades que, en el nostre cas, havíem de transformar per mitjà de la localització dels indicadors fixats en l'escala de mesurament de la comprensió en dades quantificables. Tot i això, el fet que el nostre quasiexperiment s'haguera de dur a terme en un ambient de laboratori, de forma individualitzada i amb persones cegues i la consegüent dificultat d'utilitzar impresos o d'omplir autònomament un qüestionari també va ser un criteri per a decantar-nos per aquest mètode d'investigació.

Basant-nos en els indicadors identificats per a cada fragment de pel·lícula (vegeu l'apartat 4.1.3.), vam elaborar un guió amb les preguntes corresponents per tal de dur a terme les entrevistes. Per als indicadors dels esdeveniments vam formular una única pregunta ("Si us plau, explica la història tan detalladament com pugues centrant-te en els esdeveniments que se succeeixen des de la situació inicial fins al moment final"), mentre que per a la resta d'indicadors vam formular una pregunta per a cadascun. També vam redactar dos introduccions per posar en situació els participants en dos dels

---

<sup>32</sup> Parlem d'informació relativa a, per exemple, la verbalització de les AD que, tot i que no tractem en aquesta tesi, ens deixa obertes vies de recerca futura.

fragments triats —*Missatge en una ampolla* i *Match Point*— ja que els fragments començaven a mitjan pel·lícula. En canvi, per al fragment de *Vides alienes*, aqueixa introducció no era necessària ja que el fragment coincideix amb l'inici de la pel·lícula.

Una vegada redactat el guió, vam fer una prova pilot per tal de comprovar que el qüestionari complia la seua funció i que les preguntes eren clares. Com que l'objectiu era aqueix, vam fer la prova pilot amb cinc persones vidents per la facilitat d'accés. Vam identificar alguns problemes de redacció i d'ordenació de les preguntes, que vam corregir subsegüentment i així vam deixar fixat el guió de les entrevistes (vegeu l'annex 2 del treball).

Abans de començar les entrevistes de l'experiment en si, vam presentar el nostre projecte a la Comissió d'Ètica de la Universitat Autònoma de Barcelona, organisme que s'encarrega de vetlar que les investigacions amb persones o animals es fan seguint uns criteris ètics. En aquest projecte havíem d'especificar com mantindríem la confidencialitat de les dades i ens comprometíem a lliurar a cada participant (en el nostre cas a més ho llegíem) un full d'informació sobre l'experiment i un full de consentiment en què la persona entrevistada donava el seu vistiplau per a participar (vegeu l'annex 2 del treball). En el nostre cas i per la dificultat de les persones cegues per llegir o signar documents impresos, aqueix consentiment es feia de forma oral i quedava gravat en l'arxiu de l'entrevista. Una vegada aprovada tota l'operatòria de l'experiment, se'ns va lliurar el corresponent informe favorable (identificador 1044).

Així, ens vam posar en contacte amb les associacions de cecs per començar a dur a terme les entrevistes a les persones cegues i amb baixa visió i una vegada completades aquelles, vam dur a terme les de les persones vidents. Les 40 entrevistes, d'una durada aproximada d'una hora, es van dur a terme en entorns diferents, però sempre en ambient de laboratori, bé en la mateixa casa dels participants o en les cabines audiovisuals de l'edifici ONCE Catalunya, que l'organització ens va cedir, cosa que agraïm públicament.

En primer lloc preguntàvem a l'entrevistat si tenia cap problema que es gravara l'entrevista, a la qual cosa ningú no va posar objecció. La meitat de les entrevistes es van gravar amb un telèfon Nokia 5800 ExpressMusic amb sistema operatiu Symbian OS 9.4 i el programari propi de gravació de veu, i l'altra meitat amb un telèfon Sony

Ericsson Xperia amb sistema operatiu Android 2.3.4 i amb l'aplicació de gravació Hi-Q MP3 Recorder. Tots dos programes donaven com a resultat arxius mp3 de fàcil reproducció amb qualsevol programa.

Una volta teníem el vistiplau per gravar l'entrevista, donàvem i llegíem als participants el full d'informació de l'experiment i el full de consentiment informat aprovats per la Comissió d'Ètica de la UAB. Després recollíem les dades demogràfiques que ens permetien assignar el participant a un dels grups i ja passàvem a mostrar-los els clips que els pertocaven, llegint-los les oportunes introduccions als clips segons el guió de l'entrevista.

Després del visionat de cada clip fèiem les preguntes corresponents contemplades en el guió de l'entrevista, sempre amb les mateixes paraules i en el mateix orde. Com a norma general no interveníem en el decurs de l'entrevista més que per formular les preguntes i no guiàvem l'entrevistat quan no feia referència a algun dels aspectes esperats. Només en algun cas molt puntual en què l'entrevistat es desviava de la pregunta el reconduíem indicant-li que se centrara en les indicacions.

Una vegada acabades les preguntes relacionades amb els indicadors narratològics de comprensió, fèiem per a cada clip una pregunta sobre l'opinió de l'AD i, independentment del clip i del paràmetre modificat, els preguntàvem què els semblava la velocitat de narració, l'entonació i la informació donada en l'AD, a la qual cosa els participants responien de manera oberta. En algun cas puntual en què l'entrevistat feia afirmacions sense posicionar-se, li fèiem una pregunta del tipus "això t'ha agradat?" o "hi estàs d'acord?", que hem transcrit entre claudàtors.

En aquesta pregunta és on es pot observar la satisfacció dels usuaris amb l'AD i, per tant, indirectament el gaudi. Cal dir que vam decidir formular aquesta pregunta sobre el gaudi demanant explícitament l'opinió sobre l'AD per evitar que la pregunta es poguera confondre amb el gaudi general del fragment de la pel·lícula, on entrarien qüestions de gustos fílmics, que no era l'objectiu. És a dir, el que volíem esbrinar és si l'AD havia sigut satisfactòria i els havia servit per a gaudir del fragment de pel·lícula, independentment de si la pel·lícula els havia agradat o no.

El següent pas, una vegada realitzades les entrevistes, era transcriure-les. Les transcripcions les hem fetes de manera manual, és a dir, obrint els arxius d'àudio gravats i transcrivint les respostes amb un processador de textos. El resultat és un arxiu per a cada participant amb el número corresponent per títol. Així, l'arxiu g1.5. correspon al participant 5 del grup 1. En trobareu un exemple a l'annex 3 del treball imprès, i tot el conjunt de transcripcions a l'annex 2 del DVD.

A l'inici de cada transcripció hem posat l'orde de en què s'han presentat els clips a aqueix participant amb una seqüència de lletres en majúscula amb les dos lletres inicials del títol de cada pel·lícula; per exemple, MI-VI-MA vol dir que primer s'ha presentat *Missatge en una ampolla*, després *Vides alienes* i finalment *Match Point*. Cadascuna de les respostes a cada clip està precedida per la mateixa seqüència de lletres, el paràmetre i el valor que corresponia a aqueix grup; per exemple, "MA + velocitat" vol dir que el clip de *Match Point* que corresponia a aqueix participant era el de velocitat alta. Després apareix el número de cada pregunta —no l'hem copiada cada vegada— i la resposta del participant.

De vegades, amb la resposta dels participants a una pregunta també donaven resposta a la pregunta següent; per exemple, quan primer preguntàvem per l'aspecte físic d'un personatge i després havíem de preguntar per la personalitat, sovint els usuaris donaven en la resposta a la primera pregunta la resposta a l'aspecte físic i continuaven de manera natural descrivint-ne la personalitat. En aqueix cas hem encapçalat aqueixa resposta amb els números de les dos preguntes (p. ex. 4-5).

A l'hora de la transcripció hem estandarditzat la parla pròpia de cada participant eliminant les marques dialectals, però no hem fet cap tipus de correcció lingüística sintàctica ni hem substituït els estrangerismes utilitzats per tal de ser el més fidels possibles al discurs dels participants, una de les característiques recomanades per a les transcripcions (Bryman 2008:453).

Pel que fa al processament de les dades, hem seguit el següent procés entrevista per entrevista: amb la transcripció oberta, la llista d'indicadors de comprensió (vegeu l'apartat 4.1.3.) de cada fragment impresa i un full de càlcul d'Excel, hem anat llegint la

transcripció de l'entrevista i identificant cada indicador afegint en la casella corresponent de l'Excel un 1 en cas que el participant l'haguera comprès —segons l'escala de mesurament— i un 0 en cas que no. Com hem comentat més amunt, a cada indicador correspon una pregunta, per tant, les respostes solien ser curtes i no calia identificar en la transcripció l'indicador i només el marcàvem en l'Excel amb un 1 o un 0, segons el cas. En canvi, tots els indicadors dels esdeveniments s'agrupaven en una única pregunta, per tant, sí que vam considerar necessari marcar els diferents indicadors compresos en la transcripció de les respostes (els no compresos directament no els marcàvem). Això ho vam fer a través d'un comentari de Word<sup>33</sup> en una de les paraules que apuntaven cap a aqueix indicador i escrivint en el cos del comentari el codi assignat a cada indicador en les figures 25, 39 i 46.

El resultat del processament de les dades, per tant, són tres arxius Excel —un per a la velocitat de narració, un per a l'entonació i un altre per a l'explicitació— (vegeu l'annex 3 del DVD).

Per fer el càlcul final de la comprensió per a cada usuari, hem utilitzat fórmules sumatòries i divisòries. Si agafem com a exemple l'arxiu de l'explicitació corresponent al fragment de *Match Point* i l'escala de mesurament a què hem arribat en l'apartat 4.1.3., veurem que hi ha dos elements narratològics i els corresponents indicadors, els esdeveniment i els relacionats amb l'evolució del personatge de Chris, i que a cada element narratològic se li ha assignat el 50% de la comprensió.

En l'arxiu Excel veiem que hi ha una columna marcada com "SUMA-E", que és la suma dels 1 i 0 de tots els indicadors dels esdeveniments (d'ací l'afegit "-E"). Al costat d'aqueixa columna hi ha una altra marcada com "SUB-E (%rel)", en què es mostra el percentatge relatiu que suposa el resultat de "SUMA-E" sobre el percentatge que s'ha assignat a aqueix element narratològic. És a dir, si a l'element narratològic esdeveniments s'havia assignat un 50% de la comprensió i un participant —per exemple l'1.1— ha comprès tots els indicadors d'aqueixa element —15 en total— en "SUMA-E" apareix aqueix número i en "SUB-E (%rel)" apareix 50, corresponent al màxim del 50% de comprensió. A més, per facilitar l'anàlisi posterior per element narratològic i

---

<sup>33</sup> En l'exemple de l'annex 3 no es presenta en forma de comentari, ja que donava problemes de maquetació. Per tant, hem presentat les anotacions dels indicadors entre parèntesis i amb color vermell.

indicadors, al costat de la columna del percentatge relatiu —la marcada amb "(%rel)"— hem afegit una altra columna, marcada amb "%", en què aqueix percentatge relatiu ponderat sobre un 100%. Així, en l'exemple del participant 1.1, com que havia comprès tots els indicadors de l'element narratològic esdeveniments, en la columna "SUB-E (%)" apareix un 100, és a dir, que els ha comprès al 100%. Aquest exemple és extrapolable a qualsevol altre element narratològic de qualsevol arxiu. Finalment, hi ha un columna marcada com "GLOBAL" en què es sumen totes les columnes marcades com "(%rel)" i que és la que ens dona la comprensió global per a cada participant.

#### 4.5. Conclusions

Per tancar aquest capítol, resumirem els principals aspectes metodològics tractats i les principals aportacions que fa aquesta tesi doctoral respecte a aqueixos aspectes.

- En primer lloc, hem justificat la tria del corpus per al nostre estudi de recepció basant-nos en la selecció de fragments de pel·lícules que foren autònoms pel que fa a la cohesió interna i a la comprensió. Hem fet una primera anàlisi narratològica basant-nos en la proposta cognitivista de Branigan (1992) per identificar una sèrie d'indicadors de comprensió que ens permeteren, posteriorment, crear una escala quantitativa de mesurament de la comprensió de cada fragment. Aqueixa escala l'hem definida a través d'una discussió de grup (*focus grup*), en què un grup extern de persones ha modificat, matisat o validat —segons el cas— l'anàlisi narratològica inicial i ha consensuat una assignació numèrica per a cada element narratològic i els seus corresponents indicadors finals en relació amb la comprensió. Considerem que aquesta és una de les aportacions importants de la tesi, ja que es tracta d'una metodologia innovadora per al mesurament de la comprensió basada en aspectes narratològics que pot servir de model per altres investigacions futures sobre la comprensió i que aprofundeix en les relacions entre cognitivisme i narratologia.

- En segon lloc, hem definit les variables independents del nostre experiment —velocitat de narració, entonació i explicitació— tot fent un repàs bibliogràfic específic sobre com s'han tractat en els estudis sobre AD, i posteriorment hem exposat com les hem manipulades en el corpus. Pel que fa a la velocitat de narració, creiem que una de les aportacions importants és la justificació dels avantatges que comporta mesurar aquest paràmetre en caràcters per segon en comptes d'en paraules per minut tant en el cas de les llengües romàniques i germàniques com en el cas de les llengües aglutinants, tot i que, com hem apuntat, calen estudis específics per a cada llengua en particular. Quant a l'entonació, hem fet una proposta terminològica per a definir les tres principals tendències actuals en l'entonació de l'AD —uniforme, adaptada i emfàtica—, ja que pot ajudar a definir millor la qüestió, que ha estat tractada amb vaguetat tant en els estàndards com en les investigacions d'acadèmics i professionals. Finalment, una altra de les aportacions que considerem importants d'aquest apartat és la definició del paràmetre de l'explicitació com un intent de deixar de banda el debat de la subjectivitat-objectivitat de l'AD. En el repàs bibliogràfic hem vist com hi ha un cert consens sobre *què* s'ha d'audiodescriure, en canvi, hi ha opinions encontrades sobre *com* s'ha d'explicitar aqueix *què*, si s'opta per descriure simplement el que es veu o si és acceptable una ajuda addicional que afavorisca la comprensió tot sense ser condescendent.
- Seguidament, hem explicat el procés que hem seguit per reclutar els participants de l'experiment i hem explicat que es tracta d'una mostra de conveniència, explicant les limitacions d'aqueix tipus de mostra i justificant per què hem hagut d'utilitzar aqueix tipus i no un altre. També hem exposat quines mesures addicionals d'aleatorització hem utilitzat per garantir la comparabilitat dels grups experimentals i el grup de control, i com hem dividit els participants entre els diferents grups i les característiques que tenen.



- 
- Finalment, hem justificat per què hem triat l'entrevista estructurada amb preguntes obertes com a mètode d'investigació, com hem elaborat el guió de l'entrevista i l'hem validat, com hem assegurat que l'experiment es duia a terme amb criteris ètics, com s'han desenvolupat les entrevistes i com hem processat les dades obtingudes.

En resum, tal com es fixa en el primer capítol, els objectius principals d'aquesta tesi són metodològics a més d'aplicats, ja que la intenció és fer un estudi de recepció sobre la comprensió i el gaudi de pel·lícules audiodescrites i és el primer que es fa d'aquest tipus, almenys que nosaltres en tinguem coneixement. Per tant, s'ha hagut de bastir una metodologia sòlida sense cap altre estudi com a referent i s'han hagut d'abordar i estudiar a fons qüestions complicades com el mesurament de la comprensió, la definició i la manipulació de les variables de la velocitat de narració, l'entonació i l'explicitació de l'AD, a més de la creació de la mostra de participants amb uns recursos limitats, el compliment de criteris d'investigació ètics i el processament de les dades. Pensem que s'han aconseguit aquests objectius metodològics, tot i que caldrà comprovar-ho en l'anàlisi dels resultats, que és el que presentem tot seguit.



## **Capítol 5. Velocitat de narració**



## 5. Velocitat de narració

---

Una vegada processades les dades seguint la metodologia explicada en l'apartat 4.4., en els següents tres capítols exposem i analitzem els resultats de l'estudi de recepció dut a terme en aquesta tesi doctoral. Abans de continuar, fem unes consideracions sobre l'anàlisi, que exposem en aquest primer capítol però que són aplicables als tres capítols d'anàlisi dels resultats.

### 5.1. Consideracions comunes als tres capítols d'anàlisi dels resultats

En aquest apartat, expliquem com presenten les dades i els tipus d'anàlisis que fem per a la velocitat de narració, l'entonació i l'explicitació. Com que els estímuls —el corpus— de cada paràmetre són diferents, els resultats s'han de considerar com pertanyents a tres experiments diferents, ja que això fa que les dades siguin independents les unes de les altres (vegeu l'apartat 4.2.).

En cada capítol d'anàlisi, tractem en primer lloc els resultats dels grups experimentals, és a dir, dels tres grups formats per deu persones cegues i amb baixa visió que han estat exposats al corpus amb AD, i després els resultats del grup de control, és a dir, el grup de deu persones vidents que ha estat exposat al corpus sense AD. Per acabar, fem unes consideracions generals respecte al paràmetre basant-nos en els resultats tant dels grups experimentals com del grup de control. En tots els casos presentem les dades en taules en les quals ombregem les caselles que volem ressaltar.

Els resultats dels grups experimentals els presentem fent una anàlisi quantitativa de la comprensió i una anàlisi qualitativa de l'opinió dels usuaris sobre l'AD. Això ho fem combinant primerament una anàlisi per grups i per indicadors de comprensió per a cada element narratològic i seguidament comparant les mitjanes globals de comprensió, per després fer una anàlisi per cada dada demogràfica recollida. D'una banda, l'anàlisi per grup i per indicador —la comparació de la mitjana de comprensió de cada grup per cada element narratològic i els seus corresponents indicadors— ens permet comprovar amb detall si els paràmetres modificats tenen algun efecte sobre la comprensió d'un

determinat element narratològic individual. Amb l'anàlisi de les comprensions globals, tenim una instantània de conjunt per saber quin efecte global hi tenen els diferents valors dels paràmetres. De l'altra, l'anàlisi per cada dada demogràfica la fem agrupant els participants per cada variable, independentment del grup experimental al qual pertanyen. Això ho podem fer gràcies a l'homogeneïtat que hem aconseguit entre grups pel que fa a les dades demogràfiques (vegeu l'apartat 4.3.1.), de manera que en l'agrupació dels participants per cada variable estarien també homogèniament repartits participants de tots els grups. Aqueixa anàlisi ens permet saber si variables com els estudis previs o l'edat dels participants tenen alguna incidència sobre la comprensió.

Després d'aqueixa anàlisi quantitativa, fem una anàlisi qualitativa sobre l'opinió dels usuaris respecte de l'AD, la qual ens pot ajudar a matisar els resultats quantitius i és un indicador indirecte del gaudi dels usuaris respecte de la mateixa AD. Si es dóna el cas que les dades quantitatives no són significatives pel que fa a la comprensió, l'anàlisi qualitativa serà essencial per a extraure conclusions sobre el paràmetre estudiat.

Seguidament, analitzem els resultats del grup de control per element narratològic, així com el valor global de comprensió. En aquest cas, no analitzem la variació interna dels resultats per cada dada demogràfica, ja que en ser només deu usuaris els resultats no serien fiables, ja que es tracta d'un nombre molt reduït.<sup>34</sup> Així, comparem els resultats per element narratològic i de comprensió global amb els dels grups experimentals per tal de comprovar quines diferències i similituds hi ha, si és que n'hi ha.

Per acabar, analitzem la incidència de les diferents variables sobre la comprensió i apuntem unes conclusions sobre el paràmetre estudiat. Si observem que el paràmetre estudiat sí hi té incidència, definirem quin valor tendeix a propiciar una comprensió en el màxim pla d'igualtat possible per a les persones cegues i amb baixa visió en relació amb els vidents.

---

<sup>34</sup> De fet, en els grups experimentals tampoc no analitzem la variació interna de la comprensió per cada dada demogràfica pel mateix motiu. En canvi, en aqueix cas sí que podem fer una anàlisi conjunta dels resultats de tots els grups per cada dada demogràfica, com hem argumentat.

---

Pel que fa al mètode d'anàlisi, utilitzem l'estadística descriptiva i càlculs que li són propis com el de la mitjana aritmètica, que ens permeten interpretar els resultats, fer comparacions entre els grups i observar tendències que ens permeten extraure unes conclusions. Els càlculs de la mitjana els hem fet directament al full d'Excel on hem processat les dades.

Com hem explicat en l'apartat 4.4, la mostra de participants que hem bastit és una mostra de conveniència, que és un tipus de mostra no probabilística —no basada en criteris d'aleatorietat—. Per tant, metodològicament no té sentit utilitzar altres tipus d'anàlisis basats en l'estadística inferencial, ja que aqueixos tipus d'anàlisis es basen en la teoria de la probabilitat i són aptes només per a mostres probabilístiques (Bryman 2008:333). Les anàlisis pròpies de l'estadística inferencial, com per exemple l'ANOVA, tenen per objectiu comprovar la significació estadística d'una sèrie de dades per tal de saber si són extrapolables a la població en general. Aqueix tipus d'anàlisi també serveixen per a saber si les diferències entre els resultats dels grups experimentals són significatives.

Tot i això, per definició els resultats extrets de mostres no probabilístiques com les mostres de conveniència no són vàlids per a fer generalitzacions sobre la població en general, si bé estudis del nostre àmbit apliquen mètodes d'anàlisi d'estadística inferencial sense tindre mostres probabilístiques. En el nostre cas, aquesta impossibilitat d'extrapolar les dades és una dificultat assumida en el disseny de l'experiment, que té una clara voluntat exploratòria, i s'explica per les dificultats metodològiques d'aconseguir una mostra probabilística àmplia amb els mitjans de què disposàvem.

Tanmateix, hem considerat que seria útil visualitzar de manera ràpida la incidència de les diverses variables en la comprensió i per això, en l'apartat de conclusions de cada capítol, incloem una taula amb les diverses variables ordenades segons les diferències percentuals en la comprensió. En aqueixa taula indiquem gràficament amb una franja grisa quina seria la mitjana d'aqueixes diferències per tal de veure quines variables han tingut una incidència més gran (de la mitjana fins al valor màxim) i quines han tingut una incidència menor (de la mitjana fins al valor mínim).

Cal dir que si en algun paràmetre trobem que la diferència màxima de comprensió és molt baixa en totes les variables estudiades, considerarem que no hem obtingut resultats amb incidència, és a dir, que aqueixes variables no afecten la comprensió.

## **5.2. Anàlisi dels resultats**

En aquest apartat presentem els resultats de comprensió del fragment de la pel·lícula *Match Point*, en el qual hem modificat el paràmetre de la velocitat de narració de l'AD. En primer lloc analitzem els resultats dels grups experimentals (5.2.1.), després els comparem amb els del grup de control (5.2.2.) i finalment extraiem una sèrie de conclusions sobre el paràmetre. (5.2.3.)

### *5.2.1. Grups experimentals*

Dels tres clips resultants de la modificació del paràmetre de la velocitat, s'ha mostrat el de velocitat ràpida al grup 1 (+), el de velocitat lenta al grup 2 (-) i el de velocitat intermèdia al grup 3 (=). Per tal de mesurar-ne la comprensió, hem utilitzat l'escala a què vam arribar a través del grup de discussió i que està detallada en l'apartat 4.1.3. En aquesta escala, es va consensuar d'assignar a dos elements narratològics "Esdeveniments" i "Chris" un 50% de comprensió a cadascun.

Tot seguit, tornem a presentar la taula d'elements narratològics (marcats en negreta) i els seus indicadors (marcats en redona) amb els corresponents percentatges de comprensió relatius a cadascun d'ells. Hem afegit un codi (les dos primeres lletres de la pel·lícula — MA— la primera lletra de l'element narratològic i un número) per tal de facilitar l'anàlisi posterior.



Identificador	Indicador	% Comprensió
MAE1	Chris a l'oficina menteix sobre la bossa de tenis	3,33
MAE2	Chris arriba a casa de Nola i s'amaga d'alguns veïns	3,33
MAE3	Chris convenç la senyora Itsby per entrar	3,33
MAE4	La senyora Itsby pren la medicina i Chris prepara l'arma	3,33
MAE5	Chris mata la senyora Itsby	3,33
MAE6	Chris ho desordena tot i agafa les joies i les pastilles	3,33
MAE7	Nola va cap a casa	3,33
MAE8	Cloe és al teatre	3,33
MAE8	Un veí truca a la porta i crida la senyora Itsby	3,33
MAE10	El veí es troba Nola al portal	3,33
MAE11	Chris surt a l'entrada i espera Nola	3,33
MAE12	Chris dispara a Nola	3,33
MAE13	Chris surt corrents i agafa un taxi	3,33
MAE14	Cloe li truca	3,33
MAE15	Chris plora	3,33
<b>Esdeveniments (subtotal)</b>		<b>50</b>
MAC1	Estat d'ànim fins que mata la senyora Itsby	8,33
MAC2	Estat d'ànim després de matar-la	8,33
MAC3	Estat d'ànim mentre espera Nola	8,33
MAC4	Estat d'ànim de Chris quan truca el veí	8,33
MAC5	Estat d'ànim quan es prepara per matar Nola	8,33
MAC6	Estat d'ànim després de matar la Nola	8,33
<b>Chris (subtotal)</b>		<b>50</b>
<b>TOTAL (Esdeveniments + Chris)</b>		<b>100</b>

*Figura 25: Taula dels elements narratològics, indicadors de la comprensió i percentatges relatius de Match Point.*

Tot seguit, passem a detallar les diferents anàlisis, amb les quals obtenim els resultats globals de comprensió. Després, analitzarem l'opinió dels usuaris sobre l'AD.

### 5.2.1.1. Anàlisi per grup i per indicadors de comprensió

Per fer aquesta anàlisi, primer analitzem separatament cadascun dels elements narratològics i dels indicadors de comprensió detallats en la figura 25 i després analitzem les dades globals. Per fer-ho, ens centrem en les caselles ombrejades en gris de cadascuna de les taules que mostrem tot seguit, que són les mitjanes de comprensió per grup i per indicador. A l'hora de parlar dels percentatges de comprensió subtotals, mostrem dos xifres, una referent als percentatges relatius segons la proporció de comprensió que s'ha assignat a aqueix element sobre el total del fragment (marcada com a "%rel") i una altra que és aqueix mateix percentatge però ponderat sobre el 100%. Per qüestions de practicitat i de claredat, ens referim sempre a aquest últim percentatge. Pel que fa a les xifres de cadascun dels indicadors, són sempre sobre un 100%.

#### a) Esdeveniments (50% de la comprensió total)

Com podem observar en la figura 26, els resultats de comprensió d'aquest element narratològic per grup (columna "SUB-E (%)") i filera "Total grup X") ens mostren que el grup 2 (velocitat lenta) ha obtingut la comprensió més alta (86%) i el grup 3 (velocitat intermèdia) la comprensió més baixa (78%), amb una diferència de 8 punts. En aquest cas, el grup 1 (velocitat ràpida) ha obtingut una comprensió que se situa entremig (82%), amb 4 punts percentuals menys que el grup de velocitat lenta i de 4 punts més que el grup de velocitat intermèdia.

D'aquestes dades es desprèn que la velocitat més lenta ha afavorit un major percentatge de comprensió. Tot i això, crida l'atenció que el grup amb una velocitat intermèdia haja obtingut una comprensió menor que el grup amb una velocitat alta. La raó la podem trobar en un dels participants del grup 3 (velocitat intermèdia): l'usuari 3.9 és l'únic de tot l'estudi que ha obtingut una comprensió menor del 50%, concretament d'un 40%, més de la meitat menys que la mitjana de tots els grups (82%). Això resulta estrany, més quan l'usuari en la pregunta de l'opinió l'únic que diu és: "M'ha quedat tot prou bastant clar." Aqueix tipus de dades que difereixen de la tendència general es coneixen com a *dades atípiques* (*outliers* en anglès) i, com hem vist, el que fan és afectar la mitjana del grup en què es troben.

Us./Ind.	MAE1	MAE2	MAE3	MAE4	MAE5	MAE6	MAE7	MAE8	MAE9	MAE10	MAE11	MAE12	MAE13	MAE14	MAE15	SUB-E (rel)	SUB-E (%)
1.1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	50	100
1.2	1	1	1	1	1	1	0	0	0	0	0	1	1	0	0	26,7	53,3
1.3	1	1	1	1	1	1	0	0	1	1	1	1	1	1	0	40	80
1.4	0	1	1	0	1	1	1	1	1	1	0	0	0	1	0	30	60
1.5	1	1	1	1	1	1	1	0	1	0	1	1	1	1	1	43,3	86,7
1.6	0	1	1	1	1	1	1	1	1	0	1	1	1	1	1	43,3	86,7
1.7	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	0	1	1	1	0	43,3	86,7
1.8	1	1	1	1	1	0	1	1	1	0	0	1	1	0	1	36,7	73,3
1.9	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	50	100
1.10	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	0	1	1	46,7	93,3
<b>Total 1(%) (+)</b>	<b>80</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>90</b>	<b>100</b>	<b>90</b>	<b>80</b>	<b>70</b>	<b>90</b>	<b>60</b>	<b>60</b>	<b>90</b>	<b>80</b>	<b>80</b>	<b>60</b>	<b>41</b>	<b>82</b>
2.1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	0	0	1	1	1	1	43,3	86,7
2.2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	0	46,7	93,3
2.3	1	1	0	0	1	1	0	1	1	0	0	1	1	0	1	30	60
2.4	1	1	1	1	1	1	1	1	1	0	0	1	1	1	0	40	80
2.5	1	1	1	1	1	1	1	1	1	0	1	1	0	1	1	43,3	86,7
2.6	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	0	46,7	93,3
2.7	1	1	1	1	1	1	1	1	1	0	1	1	1	1	1	46,7	93,3
2.8	0	1	1	1	1	1	1	0	1	0	1	1	1	0	1	36,7	73,3
2.9	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	50	100
2.10	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	46,7	93,3
<b>Total 2 (%) (-)</b>	<b>80</b>	<b>100</b>	<b>90</b>	<b>90</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>90</b>	<b>90</b>	<b>100</b>	<b>40</b>	<b>70</b>	<b>100</b>	<b>89</b>	<b>90</b>	<b>70</b>	<b>43</b>	<b>86</b>
3.1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	50	100
3.2	1	1	1	1	1	1	0	0	1	0	1	0	0	1	0	30	60
3.3	0	1	1	0	1	1	1	1	1	0	1	1	1	1	1	40	80
3.4	1	1	1	1	1	1	1	1	1	0	1	1	0	1	1	43,3	86,7
3.5	0	1	1	1	1	1	0	1	1	1	0	0	1	1	1	36,7	73,3
3.6	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	0	46,7	93,3
3.7	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	0	46,7	93,3
3.8	1	1	1	1	1	1	0	0	1	0	1	1	1	1	1	40	80
3.9	0	1	1	0	1	0	1	0	1	1	0	0	0	0	0	20	40
3.10	1	1	1	0	1	1	0	1	1	0	1	1	1	1	0	36,7	73,3
<b>Total 3 (%) (=)</b>	<b>70</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>70</b>	<b>100</b>	<b>90</b>	<b>60</b>	<b>70</b>	<b>100</b>	<b>50</b>	<b>80</b>	<b>70</b>	<b>70</b>	<b>90</b>	<b>50</b>	<b>39</b>	<b>78</b>

Figura 26: Taula dels resultats de comprensió per grup i per indicadors de l'element narratològic esdeveniments (50%) de Match Point.

Si ara ens fixem en els resultats per cada indicador de comprensió d'aquest element narratològic (fileres "Total grup X" marcades en gris), veiem com es manté la mateixa tendència que en els resultats global per grup. Els resultats del grup 2 amb la velocitat lenta són sempre iguals o majors que els altres dos grups en tots els indicadors llevat dels indicadors MAE3 (convenç la senyora Itsby per entrar), MAE10 (el veí es troba Nola al portal) i MAE11 (Chris surt l'entrada i espera Nola), en què la diferència màxima és de 10 punts percentuals, la qual cosa vol dir que només un participant menys ha entès aquest indicador. Pensem que aquests tres indicadors són dels que menys càrrega narrativa comporten, ja que no tenen massa influència en el decurs de la història. En canvi, en un dels indicadors més importants narratològicament parlant, l'MAE12 (Chris dispara a Nola), que té una influència directa en la comprensió de la totalitat del clip i té un efecte en els indicadors següents, veiem com el grup 2 (velocitat lenta) obté una comprensió del 100%, el grup 1 (velocitat ràpida) del 90% i el grup 3 (velocitat intermèdia) del 70%. Això, trobem, apunta a la tendència que el clip més lent ha propiciat una major comprensió en la majoria d'indicadors i en aquells més importants narratològicament parlant.

#### b) Chris

En la figura 27 presentem els resultats de comprensió per a l'element narratològic del personatge de Chris, en què es tracten els diferents estats d'ànims per què passa al llarg del fragment. Els resultats de comprensió d'aquest element narratològic per grup (columna "SUB-C (%)") i filera "Total grup X") ens mostren que hi ha la mateixa tendència que amb l'element narratològic anterior. Mentre que el grup 2 (velocitat lenta) obté la major comprensió (88,3%) els grups 1 i 3 (velocitats ràpida i intermèdia) obtenen resultats semblants a un nivell inferior (80% i 78,3% respectivament). En aquest cas, però, les diferències entre els valors són més elevades, 8,3 punts entre el primer i segon valor i 10 punts entre el primer i tercer valor.

Si analitzem els resultats indicador per indicador per a cada grup (fileres "Total grup X"), veiem que les diferències en els indicadors MAC1, MAC2, MAC3, MAC4 no superen el 10%. En canvi, en el indicador MAC5, que és el referent a l'estat d'ànim quan Chris es disposa a matar Nola, en el grup 3 (velocitat intermèdia), el percentatge de comprensió és la meitat que en els altres dos grups.

Usuari./Indicador	MAC1	MAC2	MAC3	MAC4	MAC5	MAC6	SUB-C (%rel)	SUB-C (%)
1.1	1	1	1	1	1	1	50	100
1.2	1	0	1	1	1	0	33,3	66,7
1.3	1	0	1	1	0	1	33,3	66,7
1.4	1	0	1	1	0	0	25	50
1.5	1	0	1	1	1	1	41,7	83,3
1.6	1	1	1	1	1	1	50	100
1.7	1	0	1	1	1	0	33,3	66,7
1.8	1	1	1	1	1	0	41,7	83,3
1.9	1	1	1	1	1	1	50	100
1.10	1	1	0	1	1	1	41,7	83,3
<b>Total grup 1 (%) (+ velocitat)</b>	<b>100</b>	<b>50</b>	<b>90</b>	<b>100</b>	<b>80</b>	<b>60</b>	<b>40</b>	<b>80</b>
2.1	1	1	1	1	0	1	41,7	83,3
2.2	1	0	1	1	0	1	33,3	66,7
2.3	1	1	1	1	1	1	50	100
2.4	1	1	1	1	1	1	50	100
2.5	1	1	1	1	1	1	50	100
2.6	1	0	1	1	1	1	41,7	83,3
2.7	1	1	1	1	1	1	50	100
2.8	1	0	1	1	1	1	41,7	83,3
2.9	1	1	0	1	1	1	41,7	83,3
2.10	1	0	1	1	1	1	41,7	83,3
<b>Total grup 2 (%) (- velocitat)</b>	<b>100</b>	<b>60</b>	<b>90</b>	<b>100</b>	<b>80</b>	<b>100</b>	<b>44,2</b>	<b>88,3</b>
3.1	1	1	1	1	1	1	50	100
3.2	1	0	1	1	0	0	25	50
3.3	1	0	1	1	0	1	33,3	66,7
3.4	1	1	1	1	0	1	41,7	83,3
3.5	1	1	1	1	0	1	41,7	83,3
3.6	1	1	1	1	1	1	50	100
3.7	1	1	1	1	0	1	41,7	83,3
3.8	1	0	1	1	1	1	41,7	83,3
3.9	1	0	1	1	0	0	25	50
3.10	0	1	1	1	1	1	41,7	83,3
<b>Total grup 3 (%) (= velocitat)</b>	<b>90</b>	<b>60</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>40</b>	<b>80</b>	<b>39,2</b>	<b>78,3</b>

*Figura 27: Taula dels resultats de comprensió per grup i per indicadors de l'element narratològic Chris (50%).*

Això està íntimament relacionat amb l'indicador 12 dels esdeveniments (Chris dispara a Nola), ja que si en aqueix cas la comprensió és del 70% (menor també que als altres dos grups), a l'hora de comprendre l'estat d'ànim que se'n desprèn (indicador MAC5), el percentatge baixa al 40% en comparació amb el 80% dels altres dos grups.

És interessant veure com del total de 30 participants, només quatre (13,3%) no entenen l'indicador MAC5, és a dir, que Chris dispara a Nola, però en canvi deu (33,3%) no entenen l'estat d'ànim relacionat (MAC5), el 80% per cent dels quals pertanyen als 1 i 3 amb les velocitats més elevades.

### c) Resultats globals per grup

Si ajuntem els subtotals de comprensió relatius als dos elements narratològics analitzats, columnes "SUB-E (%rel)" i "SUB-C (%rel)", obtenim el resultat global de comprensió del clip, expressat en la taula següent:

Usuari/Indicador	SUB-E (%rel)	SUB-C (%rel)	GLOBAL
1.1	50	50	100
1.2	26,7	33,3	60
1.3	40	33,3	73,3
1.4	30	25	55
1.5	43,3	41,7	85
1.6	43,3	50	93,3
1.7	43,3	33,3	76,6
1.8	36,7	41,7	78,4
1.9	50	50	100
1.10	46,7	41,7	88,4
<b>Total grup 1 (%) (+ velocitat)</b>	<b>41</b>	<b>40</b>	<b>81</b>
2.1	43,3	41,7	85
2.2	46,7	33,3	80
2.3	30	50	80
2.4	40	50	90
2.5	43,3	50	93,3
2.6	46,7	41,7	88,4
2.7	46,7	50	96,7
2.8	36,7	41,7	78,4
2.9	50	41,7	91,7
2.10	46,7	41,7	88,4
<b>Total grup 2 (%) (- velocitat)</b>	<b>43,2</b>	<b>44,2</b>	<b>87,2</b>
3.1	50	50	100
3.2	30	25	55
3.3	40	33,3	73,3
3.4	43,3	41,7	85
3.5	36,7	41,7	78,4
3.6	46,7	50	96,7
3.7	46,7	41,7	88,4
3.8	40	41,7	81,7
3.9	20	25	45
3.10	36,7	41,7	78,4
<b>Total grup 3 (%) (= velocitat)</b>	<b>39</b>	<b>39,2</b>	<b>78,2</b>

Figura 28: Taula dels resultats globals de comprensió per grup segons la velocitat de narració per al clip de Match Point.

Com podem observar en la figura 28, els resultats globals per grup de la seqüència de la pel·lícula *Match Point* ens mostren que el grup 2 (velocitat lenta) ha obtingut el major percentatge de comprensió amb un 87,2%, mentre que els grups 1 i 3 (velocitats ràpida i intermèdia) han obtingut percentatges semblants del 81% i 78,2% respectivament. La diferència entre el primer i el segon és del 9%, mentre que la del primer amb el tercer és del 6,2%. En l'apartat final de conclusions analitzarem amb més detall aquestes dades.

### 5.2.1.2. Anàlisi per dades demogràfiques

En aquest apartat analitzem les dades de comprensió dels diferents participants en l'estudi de recepció centrant-nos en les dades demogràfiques recollides. Aqueixes dades es recullen en la taula següent:

Usuari/Dada	Comprensió	Sexe	Edat	Estudis	Usa imatge	Vist
1.1	100	dona	36	universitat	no	sí
1.2	60	dona	38	secundaris	no	no
1.3	73,3	dona	48	secundaris	no	no
1.4	55	home	61	secundaris	no	sí
1.5	85	dona	67	universitat	no	no
1.6	93,3	dona	69	universitat	sí	no
1.7	76,6	dona	35	universitat	sí	no
1.8	78,4	home	44	secundaris	no	sí
1.9	100	dona	47	universitat	no	sí
1.10	88,4	home	48	secundaris	no	sí
<b>Total grup 1 (%) (+)</b>	<b>81</b>					
2.1	85	home	38	universitat	no	sí
2.2	80	dona	48	secundaris	no	no
2.3	80	dona	69	universitat	sí	no
2.4	90	dona	52	primaris	no	no
2.5	93,3	home	45	secundaris	no	no
2.6	88,4	dona	52	universitat	no	no
2.7	96,7	dona	31	universitat	no	sí
2.8	78,4	home	47	universitat	no	no
2.9	91,7	dona	30	universitat	no	sí
2.10	88,4	dona	32	universitat	no	no
<b>Total grup 2 (%) (-)</b>	<b>87,2</b>					
3.1	100	dona	30	universitat	no	sí
3.2	55	dona	44	secundaris	no	no
3.3	73,3	home	48	universitat	no	sí
3.4	85	dona	60	universitat	no	sí
3.5	78,4	dona	69	secundaris	no	no
3.6	96,7	dona	61	universitat	sí	no
3.7	88,4	home	59	secundaris	no	no
3.8	81,7	home	56	universitat	no	no
3.9	45	home	27	universitat	no	no
3.10	78,4	dona	75	secundaris	sí	sí
<b>Total grup 3 (%) (=)</b>	<b>78,2</b>					

Figura 29: Taula dels resultats de comprensió per usuari i dades demogràfiques de cada grup per a Match Point.

Si analitzem els resultats segons el sexe (figura 30), la comprensió mitjana per part dels homes és del 76,7%, mentre que la de les dones és del 84,8%. Per tant les dones han comprès el fragment millor que els homes, amb una diferència del 8,1%.

Usuari/Dada	Comprensió	Sexe	Edat	Estudis	Usa imatge	Vist
1.6	93,3	dona	69	universitat	sí	no
1.7	76,6	dona	35	universitat	sí	no
2.3	80	dona	69	universitat	sí	no
3.6	96,7	dona	61	universitat	sí	no
1.2	60	dona	38	secundaris	no	no
1.3	73,3	dona	48	secundaris	no	no
1.5	85	dona	67	universitat	no	no
2.10	88,4	dona	32	universitat	no	no
2.2	80	dona	48	secundaris	no	no
2.4	90	dona	52	primaris	no	no
2.6	88,4	dona	52	universitat	no	no
3.2	55	dona	44	secundaris	no	no
3.5	78,4	dona	69	secundaris	no	no
1.9	100	dona	47	universitat	no	sí
2.7	96,7	dona	31	universitat	no	sí
2.9	91,7	dona	30	universitat	no	sí
3.4	85	dona	60	universitat	no	sí
3.10	78,4	dona	75	secundaris	sí	sí
1.1	100	dona	36	universitat	no	sí
3.1	100	dona	30	universitat	no	sí
<b>Mitjana dones</b>	<b>84,8</b>					
2.5	93,3	home	45	secundaris	no	no
2.8	78,4	home	47	universitat	no	no
3.7	88,4	home	59	secundaris	no	no
3.8	81,7	home	56	universitat	no	no
3.9	45	home	27	universitat	no	no
1.4	55	home	61	secundaris	no	sí
1.8	78,4	home	44	secundaris	no	sí
3.3	73,3	home	48	universitat	no	sí
1.10	88,4	home	48	secundaris	no	sí
2.1	85	home	38	universitat	no	sí
<b>Mitjana homes</b>	<b>76,7</b>					

Figura 30: Taula dels resultats de comprensió per sexe per a Match Point.

Si ara ordenem els resultats de comprensió per edat (figura 31), obtenim que per als 12 participants amb edats entre 27 i 45 anys, la mitjana de comprensió és d'un 84,9%, per als 11 que tenen entre 46 i 60 anys és d'un 84,3% i per als set que tenen de 61 a 75 anys és d'un 81%. La diferència de comprensió entre els dos valors extrems és del 3,9%.



Usuari/Dada	Comprensió	Sexe	Edat	Estudis	Usa imatge	Vist
3.9	45	home	27	universitat	no	no
2.9	91,7	dona	30	universitat	no	sí
3.1	100	dona	30	universitat	no	sí
2.7	96,7	dona	31	universitat	no	sí
2.10	88,4	dona	32	universitat	no	no
1.7	76,6	dona	35	universitat	sí	no
1.1	100	dona	36	universitat	no	sí
1.2	60	dona	38	secundaris	no	no
2.1	85	home	38	universitat	no	sí
3.2	55	dona	44	secundaris	no	no
1.8	78,4	home	44	secundaris	no	sí
2.5	93,3	home	45	secundaris	no	no
<b>Mitjana 27-45 anys</b>	<b>84,9</b>					
1.9	100	dona	47	universitat	no	sí
1.3	73,3	dona	48	secundaris	no	no
2.2	80	dona	48	secundaris	no	no
3.3	73,3	home	48	universitat	no	sí
1.10	88,4	home	48	secundaris	no	sí
2.4	90	dona	52	primaris	no	no
2.6	88,4	dona	52	universitat	no	no
3.8	81,7	home	56	universitat	no	no
2.8	78,4	home	47	universitat	no	no
3.7	88,4	home	59	secundaris	no	no
3.4	85	dona	60	universitat	no	sí
<b>Mitjana 46-60 anys</b>	<b>84,3</b>					
3.6	96,7	dona	61	universitat	sí	no
1.4	55	home	61	secundaris	no	sí
1.5	85	dona	67	universitat	no	no
1.6	93,3	dona	69	universitat	sí	no
2.3	80	dona	69	universitat	sí	no
3.5	78,4	dona	69	secundaris	no	no
3.10	78,4	dona	75	secundaris	sí	sí
<b>Mitjana 61-75 anys</b>	<b>81</b>					

Figura 31: Taula dels resultats de comprensió segons l'edat dels usuaris per a Match Point.

Si prenem la dada d'estudis previs com a base (figura 32), els 12 participants que tenen estudis primaris i secundaris obtenen una comprensió del 76,6% i els 18 participants que tenen estudis universitaris n'obtenen el 85,8%. La diferència de comprensió entre els dos grups és de 9,2 punts percentuals.

Usuari/Dada	Comprensió	Sexe	Edat	Estudis	Usa imatge	Vist
2.4	90	dona	52	primaris	no	no
1.2	60	dona	38	secundaris	no	no
3.2	55	dona	44	secundaris	no	no
1.8	78,4	home	44	secundaris	no	sí
2.5	93,3	home	45	secundaris	no	no
1.3	73,3	dona	48	secundaris	no	no
2.2	80	dona	48	secundaris	no	no
1.10	88,4	home	48	secundaris	no	sí
3.7	88,4	home	59	secundaris	no	no
1.4	55	home	61	secundaris	no	sí
3.5	78,4	dona	69	secundaris	no	no
3.10	78,4	dona	75	secundaris	sí	sí
<b>Primaris-secundaris</b>	<b>76,6</b>					
3.9	45	home	27	universitat	no	no
2.9	91,7	dona	30	universitat	no	sí
3.1	100	dona	30	universitat	no	sí
2.7	96,7	dona	31	universitat	no	sí
2.10	88,4	dona	32	universitat	no	no
1.7	76,6	dona	35	universitat	sí	no
1.1	100	dona	36	universitat	no	sí
2.1	85	home	38	universitat	no	sí
1.9	100	dona	47	universitat	no	sí
3.3	73,3	home	48	universitat	no	sí
2.6	88,4	dona	52	universitat	no	no
3.8	81,7	home	56	universitat	no	no
2.8	78,4	home	47	universitat	no	no
3.4	85	dona	60	universitat	no	sí
3.6	96,7	dona	61	universitat	sí	no
1.5	85	dona	67	universitat	no	no
1.6	93,3	dona	69	universitat	sí	no
2.3	80	dona	69	universitat	sí	no
<b>Universitaris</b>	<b>86,3</b>					

*Figura 32: Taula dels resultats de comprensió agrupats pels estudis previs dels usuaris per a Match Point.*

Si analitzem els resultats segons si els participants utilitzen o no la imatge a l'hora de veure la pel·lícula (figura 33), veiem que els cinc que sí que la utilitzen obtenen una comprensió del 85% mentre que els 25 que no la utilitzen n'obtenen es queden en una comprensió del 81,5%. En aquest cas, la diferència és del 3,5%.

Usuari/Dada	Comprensió	Sexe	Edat	Estudis	Usa imatge	Vist
3.10	78,4	dona	75	secundaris	sí	sí
1.7	76,6	dona	35	universitat	sí	no
3.6	96,7	dona	61	universitat	sí	no
1.6	93,3	dona	69	universitat	sí	no
2.3	80	dona	69	universitat	sí	no
Usen la imatge						
	85					
2.4	90	dona	52	primaris	no	no
1.2	60	dona	38	secundaris	no	no
3.2	55	dona	44	secundaris	no	no
1.8	78,4	home	44	secundaris	no	sí
2.5	93,3	home	45	secundaris	no	no
1.3	73,3	dona	48	secundaris	no	no
2.2	80	dona	48	secundaris	no	no
1.10	88,4	home	48	secundaris	no	sí
3.7	88,4	home	59	secundaris	no	no
1.4	55	home	61	secundaris	no	sí
3.5	78,4	dona	69	secundaris	no	no
3.9	45	home	27	universitat	no	no
2.9	91,7	dona	30	universitat	no	sí
3.1	100	dona	30	universitat	no	sí
2.7	96,7	dona	31	universitat	no	sí
2.10	88,4	dona	32	universitat	no	no
1.1	100	dona	36	universitat	no	sí
2.1	85	home	38	universitat	no	sí
1.9	100	dona	47	universitat	no	sí
3.3	73,3	home	48	universitat	no	sí
2.6	88,4	dona	52	universitat	no	no
3.8	81,7	home	56	universitat	no	no
2.8	78,4	home	47	universitat	no	no
3.4	85	dona	60	universitat	no	sí
1.5	85	dona	67	universitat	no	no
No usen la imatge						
	81,7					

Figura 33: Taula dels resultats de comprensió segons si els usuaris utilitzen la imatge o no a l'hora de veure el clip de Match Point.

Finalment, si analitzem la dada de si s'ha vist anteriorment la pel·lícula en qüestió (figura 34), observem com els 12 participants que sí que l'havien vista obtenen una comprensió del 86%, mentre que els que no l'havien vista n'obtenen el 79,5%. La diferència entre els dos valors de comprensió és de 6,5 punts percentuals.

Usuari/Dada	Comprensió	Sexe	Edat	Estudis	Usa imatge	Vist
1.8	78,4	home	44	secundaris	no	sí
1.10	88,4	home	48	secundaris	no	sí
1.4	55	home	61	secundaris	no	sí
2.9	91,7	dona	30	universitat	no	sí
3.1	100	dona	30	universitat	no	sí
2.7	96,7	dona	31	universitat	no	sí
1.1	100	dona	36	universitat	no	sí
2.1	85	home	38	universitat	no	sí
1.9	100	dona	47	universitat	no	sí
3.3	73,3	home	48	universitat	no	sí
3.4	85	dona	60	universitat	no	sí
3.10	78,4	dona	75	secundaris	sí	sí
Han vist el film		86				
2.4	90	dona	52	primaris	no	no
1.2	60	dona	38	secundaris	no	no
3.2	55	dona	44	secundaris	no	no
2.5	93,3	home	45	secundaris	no	no
1.3	73,3	dona	48	secundaris	no	no
2.2	80	dona	48	secundaris	no	no
3.7	88,4	home	59	secundaris	no	no
3.5	78,4	dona	69	secundaris	no	no
3.9	45	home	27	universitat	no	no
2.10	88,4	dona	32	universitat	no	no
2.6	88,4	dona	52	universitat	no	no
3.8	81,7	home	56	universitat	no	no
2.8	78,4	home	47	universitat	no	no
1.5	85	dona	67	universitat	no	no
1.7	76,6	dona	35	universitat	sí	no
3.6	96,7	dona	61	universitat	sí	no
1.6	93,3	dona	69	universitat	sí	no
2.3	80	dona	69	universitat	sí	no
No han vist el film		79,5				

Figura 34: Taula dels resultats de comprensió segons si els usuaris ha vist anteriorment o no el film Match Point.

Per tancar aquest apartat, farem un resum sobre els resultats que s'han obtingut en analitzar la comprensió segons les diferents dades demogràfiques dels participants. D'una banda, hem vist com les diferències màximes de comprensió en les variables d'edat i de utilització o no de la imatge a l'hora de veure la pel·lícula són baixes, del 3,9% i del 3,5% respectivament. De l'altra, variables com el sexe, l'edat i el visionat anterior de la pel·lícula donen diferències de comprensió majors. Les dones comprenen el clip en un nivell un 8,1% superior als homes, les persones amb estudis universitaris en un 9,2% superior a les persones amb estudis primaris i secundaris, i les persones que han vist anteriorment la pel·lícula en un 6,5% superior a les persones que no l'han vista. En l'apartat final d'aquest capítol analitzarem amb més detall aquestes dades.

### 5.2.1.3. Opinió dels usuaris

Abans d'extraure les conclusions finals sobre l'estudi de recepció pel que fa a la velocitat de narració, analitzem l'opinió dels usuaris sobre l'AD. Per recollir l'opinió, en les entrevistes als usuaris preguntàvem què els havia semblat l'AD, l'entonació, la velocitat i la informació donada, fent-hi referència específica, però deixant que els usuaris traqueren les qüestions que ells consideraven que havien de comentar. És a dir, no hi insistíem específicament en cap de les qüestions plantejades.

Per tal d'analitzar els diferents aspectes de l'AD, agrupem l'opinió segons els aspectes sorgits després de formular la pregunta. En primer lloc, ens referirem a qüestions relacionades amb la velocitat de narració —les relacionades directament amb el que estudiem en aquest fragment— per passar després a d'altres que hi han sorgit, com les relatives a aspectes lingüístics, tècnics i d'entonació i de contingut de l'AD:

#### a) Velocitat de narració

La primera dada que crida l'atenció és que només 13 usuaris (43,3%) s'hi ha referit específicament en donar l'opinió. A més, d'aquests 13, només dos (6,7%) han expressat una opinió negativa: a l'usuari 3.4 (del grup de velocitat intermèdia) l'AD li sembla "una mica ràpida" i a l'usuari 2.9 (del grup de velocitat lenta) li ha semblat "una mica lenta", sense especificar res més en tots dos casos.

Dels 11 restants, sis simplement diuen que la velocitat "està bé" i cinc matisen un poc més l'opinió. Per exemple, el 2.5 i el 2.6 (velocitat lenta) parlen del "ritme", el primer dient que "acompanya l'escena" i el segon que "tienes que llevar el ritmo según te va pidiendo la película". En el mateix sentit es pronuncia l'usuari 3.5 (velocitat intermèdia), que diu que "massa lenta tampoc no pot ser, perquè passen moltes coses". Finalment, els usuaris 3.3 i 1.8 són un poc més específics i expressen, el primer (velocitat intermèdia), que segons ell "s'ha de parlar al menys possible i al més ràpid possible", i el segon (velocitat ràpida), que "depèn de la quantitat de coses que hagi de dir i el temps que tinguis, moltes vegades encara que no t'agradi la velocitat no hi ha més remei que fer-ho més de pressa".

Com es pot observar, i contràriament al que pensàvem que succeiria, la velocitat de narració ha provocat molt poca expectativa i ha passat prou desapercibuda entre els participants. Si veiem els clips (vegeu la carpeta "Velocitat-Match Point" de l'annex 1 del DVD), podem comprovar com realment el clip del grup 1, el més ràpid, està portat a un extrem, fins al punt que seria virtualment impossible llegir-lo més ràpid pronunciant correctament les paraules. Alhora, el clip del grup 2, el més lent, també té un punt de lentitud que pensàvem que exasperaria més d'un usuari. Això és un indicador que quan als usuaris se'ls mostra una AD, la velocitat de narració és un paràmetre que, per norma general, donen per bo independentment del valor que tinga. En aqueix sentit, considerem que no afecta el gaudi de l'AD.

b) Qüestions lingüístiques, tècniques, d'entonació i de contingut

En aquest clip de l'estudi de recepció, els participants no han fet cap referència a qüestions lingüístiques, per tant considerem que el llenguatge utilitzat en l'AD no ha creat cap reacció negativa. En canvi, pel que fa a qüestions tècniques, 10 usuaris (33,3%) repartits proporcionalment entre els tres grups comenten que els ha molestat el volum de la banda sonora original en relació amb la narració de l'AD. Per exemple, l'usuari 1.4 diu que li "molestava bastant l'ària d'òpera, perquè quan hi ha un soroll tan fort no se sent bé", l'1.7 explica que "aquesta AD, per mi era un pèl més alta que les veus dels personatges" i ho relaciona amb el que fet "com que estava l'òpera havia d'estar més alta". En el mateix sentit, l'usuari 3.4 comenta que "sona gairebé més el tenor aquest que l'audiodescripció", però ho atribueix, pensem que correctament, al fet que en la pel·lícula "pot ser un efecte que estigui fet a posta perquè atabali". El 3.1 proposa "posar la veu més alta" i el 2.4 ressaltava encertadament les diferències entre el públic vident i el cec dient que "la gent que veieu ja aneu veient el que passa, però és un pèl alta i molesta una mica, perquè tu et vols ficar en el personatge i clar...". Per tant, segons aquest 33,3% dels usuaris, caldria equilibrar millor l'AD amb la banda sonora de la pel·lícula.

En canvi, per a una minoria de 3 usuaris (10%), aquest equilibri és correcte. Per exemple, l'usuari 1.9 diu que "la conjunció entre banda i AD està molt més ben aconseguida; aquí no se superposa la banda sonora, quan és sonora, no parlada, la música, no se superposa; l'AD està en primer pla i la banda sonora de cant està en segon pla; està molt bé". L'usuari 2.2 es manifesta en el mateix sentit que l'anterior i el 3.8

també, tot reconeixent que "hi havia una certa dificultat amb la música, llavors la persona que feia l'AD havia de parlar més fort, però està bé".

Pel que fa a l'entonació, quatre usuaris (13,3%) manifesten que l'entonació els agrada. Per exemple, el 1.8 diu que "és molt neutra, és correctíssim", el 3.1 afirma que "està bé" i el 3.6 que "està ben narrat" i 2.1 lliga entonació i rapidesa dient que "me parecen bien, porque la acción también es rápida". En canvi, altres quatre usuaris (13,3%) afirmen que l'entonació no els agrada. Els usuaris 3.4, 3.7 i 2.9 parlen més aïna del tipus de veu dient respectivament que "és una veu aguda, amb un to no massa agradable", que "hi ha una sèrie de veus que no m'agraden, com les que xiulen" i que "em provoca somnolència, és la veu en si que em carrega". En canvi, l'usuari 1.9 parla específicament de l'entonació dient "aquesta audiodescriptora en concret, aquesta és intèrpret. És dobladora, perquè interpreta. No, no m'agrada [l'entonació]. Prefereixo que sigui més neutra, menys actuat. Jo vull la informació, la narració plana. [...] Ella m'està donant un suport perquè jo no puc veure-ho. A mi m'està fent AD, no m'està doblant la pel·lícula. Ha de ser neutra, sense provocar sensacions."

Com hem vist, hi ha posicions encontrades en relació amb l'entonació. Cal dir que l'entonació s'ha mantingut amb els valors habituals a TV3 i que els usuaris no saben què s'estava testant en cada clip, així que no és estrany que en aquest fragment les opinions sobre l'entonació no arriben al 30% dels usuaris. Això vol dir que la majoria n'estan satisfets.

Finalment, si ens fixem en les opinions expressades en relació amb el contingut, i de retop en l'explicitació, 17 participants (66,7%) n'han fet algun comentari. D'aquests, només quatre (13,3%) han sigut negatius. Per exemple, l'usuari 2.3, que té baixa visió, diu que "potser li faltava informació sobre el muntatge de la pel·lícula, per a una persona que no hi veu gens" tot i que afirma que "per a mi ha funcionat". Cap persona cega total, però, no ha demanat aquest tipus d'informació en donar l'opinió. Els altres tres usuaris demanen una major explicitació en determinats casos; per exemple, l'usuari 2.1 afirma que l'AD se centra massa en les accions i que "no habla tanto de su expresión", a més que "cuando ella coge el taxi y tal, por ejemplo, dice que va a la esquina y levanta la mano, quizá podría ser un poco más correcto decir que para un taxi"; o el 3.2, qui diu que "he visto cosas absurdas: 'Estira el brazo y mira el reloj'.

Únicamente quiere ver la hora. Para mí cuanta más información... Hay que dar la justa". Aquest usuari, casualment, no és conscient quan Chris dispara la Nola, i crea una història paral·lela que té poc a veure amb l'original. En canvi l'usuari 3.5, que finalment ens va preguntar què passava en aquella escena al final de l'entrevista perquè no li havia quedat clara, diu que "he badat amb això del tret, perquè com que l'òpera era molt forta l'estava escoltant. Si tu estàs escoltant l'òpera, no saps si és un tret, perquè no és un tret "bum", bèstia. Llavors no saps si forma part de la música... Se sent 'Nola', però com si ella no li fes cas, no assimilés que ell li ha tirat un tir... Em sembla que s'hauria de dir alguna cosa. No s'ha sentit cap 'ai' ni res de res." Per tant, ací s'està demanant també una major explicitació.

En canvi, els altres dos participants que tampoc no entenen aquesta l'acció del tret (indicador MAE12), afirmen que la informació els ha semblat bé. El 3.9 simplement diu que "m'ha quedat tot prou bastant clar" i el 1.2 afirma que "la informació era molt bona, es podia seguir del tot, [...] ha de donar molt de vocabulari perquè tinguis tota la informació, però està molt bé." Per tant, veiem de nou com els mateixos usuaris creen la seua narrativa, busquen una solució i una explicació viable segons la seua experiència, tal i com afirma Branigan (1992).

Quant a la resta de participants que també els sembla bé el contingut, cinc (16,7%) simplement diuen que la informació "està bé" o que "és correcta" i els sis restants fan intervencions lloant el nivell de detall a què arriba l'AD. Per exemple, l'usuari 1.5 diu que "hi ha molts detalls però jo crec que són necessaris perquè l'escena ho està demanant, és una escena de silenci, necessites reflectir el seu estat d'ànim a partir del que fa... Jo penso que no com en altres vegades que hi ha un excés de descripció, en aquest cas no seria."; o l'usuari 2.2, qui diu que "a mi encara que em donen massa informació no em molesta". Algunes d'aquestes opinions apunten cap a possibles noves vies de recerca i les reprendrem en el capítol final de conclusions d'aquesta tesi.



### 5.2.2. Grup de control

A continuació analitzarem les dades de comprensió per al grup de control, format per vidents i exposats al mateix clip però sense AD.

#### a) Esdeveniments (50% de la comprensió total)

En la figura 35, podem veure el resultat de comprensió (columna "SUB-E (%)") i filera "Total grup 4 (%)") per indicador per a aquest element narratològic. La comprensió de l'element narratològic esdeveniments per al grup de control és del 86%. Si comparem aqueixa dada amb les dels grups experimentals apuntades en la figura 26 (82% el grup 1 —velocitat ràpida—, 86% el grup 2 —velocitat lenta— i 78% el grup 3 —velocitat intermèdia—), veiem que és la mateixa que la del grup 2, el de la velocitat baixa. El que ens indica això és que, per a aquest element narratològic, la velocitat lenta ha propiciat un nivell de comprensió en els usuaris cecs al mateix nivell que els usuaris vidents i que les velocitats més ràpides n'han propiciat un nivell menor.

#### b) Chris (50%)

Pel que fa a aquests element narratològic en què s'estudia l'evolució del personatge principal, si observem les dades de comprensió dels usuaris vidents mostrades en la figura 36, veiem que s'obté 93,4%. Si comparem aqueixa dada amb les dels grups experimentals apuntades en la figura 27 (80% el grup 1 —velocitat ràpida—, 88,3% el grup 2 —velocitat lenta— i 78,3% el grup 3 —velocitat intermèdia—), veiem que, tot i que el nivell de comprensió dels usuaris exposats a la velocitat lenta no iguala el dels vidents, sí que és el que més s'acosta. Així, per a aquest element narratològic, la velocitat lenta també propicia una comprensió per part dels usuaris cecs en el màxim pla d'igualtat possible que els usuaris vidents en els participants i el corpus estudiats.

Us./Ind.	MAE1	MAE2	MAE3	MAE4	MAE5	MAE6	MAE7	MAE8	MAE9	MAE10	MAE11	MAE12	MAE13	MAE14	MAE15	SUB-E (%rel)	SUB-E (%)
4.1	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	46,7	93,3
4.2	1	1	1	1	1	1	1	0	1	1	1	1	1	1	1	46,7	93,3
4.3	0	1	1	1	1	1	1	0	1	1	1	1	0	0	0	33,3	66,7
4.4	1	1	1	1	1	1	0	0	1	0	1	1	1	1	1	40	80
4.5	1	1	1	1	1	1	0	0	1	1	1	1	1	1	0	40	80
4.6	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	50	100
4.7	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	0	1	1	1	1	43,3	86,7
4.8	1	1	1	1	1	1	0	1	1	0	0	1	1	1	1	40	80
4.9	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	0	0	0	40	80
4.10	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	50	100
<b>Total grup 4 (%)</b>	<b>70</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>70</b>	<b>60</b>	<b>100</b>	<b>80</b>	<b>80</b>	<b>100</b>	<b>80</b>	<b>80</b>	<b>70</b>	<b>43</b>	<b>86</b>

Figura 35: Taula dels resultats de comprensió del grup de control per indicadors de l'element narratològic esdeveniments de Match Point (50%).

Usuari/Indicador	MAC1	MAC2	MAC3	MAC4	MAC5	MAC6	SUB-E (%rel)	SUB-E (%)
4.1	1	1	1	1	1	1	50	100
4.2	1	1	0	1	1	1	41,7	83,3
4.3	1	0	1	1	1	1	41,7	83,3
4.4	1	1	1	1	1	1	50	100
4.5	1	1	1	1	1	0	41,7	83,3
4.6	1	0	1	1	1	1	41,7	83,3
4.7	1	1	1	1	1	1	50	100
4.8	1	1	1	1	1	1	50	100
4.9	1	1	1	1	1	1	50	100
4.10	1	1	1	1	1	1	50	100
<b>Total grup 4 (%)</b>	<b>100</b>	<b>80</b>	<b>90</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>90</b>	<b>46,7</b>	<b>93,3</b>

Figura 36: Taula dels resultats de comprensió del grup de control per indicadors de l'element narratològic de Chris de Match Point (50%).

## c) Resultats globals

Si observem ara comprensió global d'aquest fragment de *Match Point* per al grup de control (figura 37) veiem que la dada arriba al 89,7%. Si comparem aqueixa dada amb les dels grups experimentals apuntades en la figura 28 (81% el grup 1 —velocitat ràpida—, 87,2% el grup 2 —velocitat lenta— i 78,2% el grup 3 —velocitat intermèdia—), trobem la mateixa tendència que en l'element narratològic anterior, però a escala global: tot i que la velocitat lenta no arriba a propiciar la mateixa comprensió entre persones cegues i amb baixa visió i persones vidents, ho fa en un nivell semblant, ja que només hi ha 2,5 punts percentuals de diferència.

<b>Usuari/Indicador</b>	<b>SUB-E (%rel)</b>	<b>SUB-C (%rel)</b>	<b>GLOBAL</b>
1.1	46,7	50	96,7
1.2	46,7	41,7	88,4
1.3	33,3	41,7	75
1.4	40	50	90
1.5	40	41,7	81,7
1.6	50	41,7	91,7
1.7	43,3	50	93,3
1.8	40	50	90
1.9	40	50	90
1.10	50	50	100
<b>Total grup 4 (%)</b>	<b>43</b>	<b>46,7</b>	<b>89,7</b>

Figura 37: Taula dels resultats de comprensió global del grup de control per a *Match Point*.

## 5.2.3. Conclusions globals sobre la velocitat de narració

Per extraure les conclusions generals sobre el paràmetre de la velocitat de narració, vegem l'efecte sobre la comprensió que tenen les variables estudiades. En aquesta taula indiquem la variable estudiada en la columna de l'esquerra, com també el grup que ha obtingut la màxima comprensió per a cada variable. En l'última columna indiquem en punts percentuals la diferència entre grups. Per exemple, un 8,1 de diferència en la variable "sexe" vol dir que entre la mitjana de comprensió dels homes i la mitjana de comprensió de les dones hi ha un 8,1% de diferència. Aquesta última columna, com hem explicat anteriorment, està ordenada i partida per una franja grisa que indica la mitjana de les diferències màximes observades i permet observar les variables que han tingut més incidència (de la franja grisa cap avall) o menys incidència (de la franja grisa cap amunt).

Variable	Grup amb la màxima comprensió	Diferència màxima
Grau de ceguesa	Utilitza la imatge	3,5
Edat	27-45 anys	3,9
Visionat anterior del film	Sí	6,5
		7,3 (mitjana)
Sexe	Dones	8,1
Velocitat de narració	Velocitat lenta	9
Estudis	Universitaris	9,2

Figura 38: Incidència de les variables independents sobre la comprensió de Match Point.

En la figura 38, observem que les variables del sexe i els estudis són les que més incidència han tingut en la comprensió. Així, les dones i les persones amb estudis universitaris, independentment de la velocitat de narració, han comprès millor el clip que els homes i les persones amb estudis primaris i secundaris. En canvi, les variables de grau de ceguesa, edat i visionat anterior del film hi tenen una incidència menor.

Cal dir que aquest fragment de la pel·lícula de *Match Point* és un fragment bastant lineal en el temps centrat en el personatge de Chris i les seues accions, llevat d'un parell d'escenes simultànies de l'amant i la dona. A més, és un fragment en què hi ha molt poc diàleg i, per tant, en l'AD cap molta informació. Per això pensem que no hi ha diferències notables entre els usuaris que utilitzen la imatge per veure el film i els que no. A banda, tot i que el personatge pateix una certa evolució al llarg del clip, des del bon començament es preveu que matarà algú, ja que duu una escopeta a la bossa; és a dir, es tracta d'un fragment amb una càrrega narrativa i cognitiva mitjana, per això pensem que l'edat tampoc no té una incidència elevada en la comprensió. Això mateix pensem que és la causa que el visionat anterior del film tampoc no hi tinga una incidència elevada.

En canvi, el sexe i el nivell d'estudis dels participants sí que han influït de manera més acusada en la comprensió (amb diferències del 8,1% del i 9,2% respectivament) entre els diferents perfils. Pel que fa la qüestió del sexe, una de les causes que pot provocar això és el possible desacostumament d'alguns homes a productes fílmics i la preferència per altres tipus de productes com els esportius, tal com ens van manifestar alguns d'ells una vegada acabada l'entrevista. Quant a la qüestió dels estudis previs, les persones amb

---

un coneixement acadèmic major possiblement siguen més capaces d'establir relacions cognitives més sòlides entre diferents elements en el pla de la narrativa fílmica.

D'altra banda, cal dir que per a aquest corpus i aquesta mostra la velocitat de narració és de les variables que té més incidència sobre la comprensió. Les comprensions globals dels grups 1 i 3 (velocitat ràpida i intermèdia respectivament) són molt semblants (81% i 78,2) i disten fins a un 9% de la del grup 2 (entonació lenta), que n'obté un 87,2 %. Això, al nostre entendre, vol dir que una velocitat de narració lenta afavoreix la comprensió —a més en un valor molt semblant al de les persones vidents (89,7%)— i que arribats a un determinat valor de velocitat més ràpid, la comprensió varia poc.

Si això ho traslладem a les xifres de caràcters per segon (cps) que vam assignar a cada clip (14 cps per al lent, 17 cps per a l'intermedi i 20 per al ràpid), podem afirmar que, en el tipus d'usuaris i producte que hem estudiat, una velocitat de narració de 14 cps propicia una comprensió per part dels usuaris de l'AD en un nivell molt semblant al de les persones vidents. La comprensió amb velocitats de 17 i 20 cps és menor, amb poca variació d'un valor a l'altre.

A banda, del que es desprèn de l'anàlisi qualitativa de l'opinió dels usuaris sobre l'AD, sembla que la velocitat de narració no afecta el gaudi dels usuaris, ja que només dos participants (6,7%) dels grups de velocitat intermèdia i de velocitat lenta hi han fet comentaris negatius. Considerem que això és un punt a favor de l'aplicació en l'AD de velocitats de narració que tendisquen cap als 14 cps, ja que impliquen una major comprensió sense un perjudici en el gaudi dels usuaris.



## **Capítol 6. Entonació**





## 6. Entonació

---

En aquest capítol exposem els resultats de comprensió del fragment de la pel·lícula *Missatge en una ampolla* explicat en l'apartat 4.1.1, en el qual s'ha modificat el paràmetre de l'entonació de l'AD. Les dades s'analitzen seguint el procés que s'indica en l'apartat 5.1. En primer lloc analitzem els resultats dels grups experimentals (6.1.), després els comparem amb els del grup de control (6.2.) i finalment extraïem una sèrie de conclusions sobre el paràmetre. (6.3.).

### 6.1. Grups experimentals

Dels tres clips resultants de la modificació del paràmetre de l'entonació de l'AD, s'ha mostrat el d'entonació adaptada al grup 1 (=), el d'entonació emfàtica al grup 2 (+) i el d'entonació uniforme al grup 3 (-). Per tal de mesurar-ne la comprensió, hem utilitzat l'escala a què vam arribar a través del grup de discussió. En aquesta escala, es va consensuar d'assignar a quatre elements narratològics diferents percentatges: "Esdeveniments"(30%), "Garret"(30%), "Theresa"(20%) i "Context emocional"(20%).

Aquests quatre elements narratològics es van triar en base a la teoria narratològica de Branigan (1992), en què integra narratologia i cognitivisme (vegeu l'apartat 3.3), i s'hi van identificar diversos indicadors per tal de fer l'anàlisi.

Tot seguit (figura 39), tornem a presentar la taula d'elements narratològics (marcats en negreta) i els seus indicadors (marcats en redona) amb els corresponents percentatges de comprensió relatius a cadascun d'ells. Hem afegit un codi (les dos primeres lletres de la pel·lícula —MI— la primera lletra de l'element narratològic i un número) per tal de facilitar l'anàlisi posterior.

Identificador	Indicadors	% Comprensió
MIE1	Al taller de pintura Garret recorda la seva dona	3
MIE2	Theresa espera al port i és a punt de marxar	3
MIE3	Garret arriba a última hora	3
MIE4	Salpen de nit	3
MIE5	Garret enganxa Theresa llançant el cafè que li havia fet	3
MIE6	Conversen a la coberta i ella el besa a la galta amb tendresa	3
MIE7	Desperden al matí junts	3
MIE8	Dia a la platja, tots dos estan juganers	3
MIE9	Naveguen	3
MIE10	Arriben a port de nit agafats de la mà	3
<b>Esdeveniments (subtotal)</b>		<b>30</b>
MIG1	Estat d'ànim inicial	10
MIG2	Relació de Garret cap a Theresa al vaixell	10
MIG3	Estat d'ànim de Garret cap a Theresa a l'endemà	10
<b>Garret (subtotal)</b>		<b>30</b>
MIT1	Estat d'ànim de Theresa al port	3,33
MIT2	Relació de Theresa cap a Garret al vaixell	3,33
MIT3	Relació de Theresa cap a Garret a l'endemà	3,33
<b>Theresa (subtotal)</b>		<b>20</b>
MIC1	Al taller de pintura i a la nit al vaixell	10
MIC2	A l'endemà	10
<b>Context emocional (subtotal)</b>		<b>20</b>
<b>TOTAL (Esd. + Garret + Theresa + C. emocional)</b>		<b>100</b>

Figura 39: Taula dels elements narratològics, indicadors de la comprensió i percentatges relatius de Missatge en una ampolla.

A continuació, passem a exposar l'anàlisi quantitativa.

### 6.1.1. Anàlisi per grup i per indicadors de comprensió

Per fer aquesta anàlisi, primer analitzem separatament cadascun dels elements narratològics i dels indicadors de comprensió detallats en la figura 39 i després analitzem les dades globals. Per fer-ho, ens centrem en les caselles ombrejades en gris de cadascuna de les taules que mostrem tot seguit, que són les mitjanes de comprensió per grup i per indicador.

A l'hora de parlar dels percentatges de comprensió subtotals, mostrem dos xifres, una referent als percentatges relatius segons la proporció de comprensió que s'ha assignat a aqueix element sobre el total del fragment (marcada com a "%rel") i una altra que és aqueix mateix percentatge però ponderat sobre el 100%. Per qüestions de practicitat i de claredat, ens referim sempre a aquest últim percentatge. Pel que fa a les xifres de cadascun dels indicadors, són sempre sobre un 100%.

a) Esdeveniments (30% de la comprensió total)

Com podem observar en la figura 40, els resultats globals de comprensió d'aquest element per grup (columna "SUB-E (%)") i filera "Total grup X") ens mostren que no hi ha quasi diferències entre els tres grups. Mentre que el grup 1 (entonació adaptada) obté un 80% de comprensió, tant el grup 2 (entonació emfàtica) com el grup 3 (entonació uniforme) n'obtenen un 83%. La diferència màxima de comprensió entre grups és, per tant, un 3%

Si ens fixem en els resultats per cada un dels deu indicadors de comprensió d'aquest element narratològic (filera "Total grup X"), la variació entre els diferents grups també és mínima. Cal dir, però, que mentre que en la majoria d'indicadors s'han obtingut resultats del 90% i del 100%, n'hi ha hagut tres que s'han situat en algun grup per davall del 70% de comprensió. Es tracta del MIE5 (Garret enganxa Theresa llançant el cafè que li havia fet), del MIE9 (Naveguen) i del MIE10 (Arriben a port de nit agafats de la mà). Entenem que aquests indicadors són els que menys càrrega narrativa comporten i, per tant, alguns usuaris no els han identificat. Tot i això, el fet que els tres grups s'hagen comportat d'una manera semblant indica que l'entonació no hi ha influït.

b) Garret (30%), Theresa (20%) i context emocional (20% de la comprensió total)

En primer lloc, hem de dir que hem agrupat aquests tres elements narratològics en un únic apartat perquè els tres grups s'han comportat de manera molt semblant i en tots tres casos els resultat globals de comprensió superen el 90% (vegeu la figura 41). Tant si ens fixem en els resultats per grup com per indicador de comprensió, les dades ens mostren clarament que les diferents entonacions no han tingut cap incidència en la comprensió d'aquests tres elements, que es refereixen a l'evolució dels personatges i al diferents contextos emocionals que tenen lloc en la seqüència d'aquesta pel·lícula.

Usuari/Indicador	MIE1	MIE2	MIE3	MIE4	MIE5	MIE6	MIE7	MIE8	MIE9	MIE10	SUB-E (%rel)	SUB-E (%)
1.1	1	1	1	1	1	1	1	1	0	1	27	90
1.2	1	1	1	0	0	0	0	1	0	0	12	40
1.3	1	1	1	1	1	1	0	1	1	0	24	80
1.4	1	1	1	1	0	1	1	1	0	1	24	80
1.5	1	0	0	1	1	1	1	1	0	1	21	70
1.6	1	1	1	1	0	1	1	1	1	1	27	90
1.7	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	30	100
1.8	1	1	1	1	0	1	0	1	0	1	21	70
1.9	1	1	1	1	1	1	1	1	1	0	27	90
1.10	1	1	1	1	0	1	1	1	1	1	27	90
<b>Total grup 1 (%) (= entonació)</b>	<b>100</b>	<b>90</b>	<b>90</b>	<b>90</b>	<b>50</b>	<b>90</b>	<b>70</b>	<b>100</b>	<b>50</b>	<b>70</b>	<b>24</b>	<b>80</b>
2.1	1	1	1	0	0	1	1	1	0	1	21	70
2.2	1	1	1	1	1	1	0	1	1	1	27	90
2.3	1	1	1	1	0	1	1	1	0	0	21	70
2.4	1	1	1	1	0	1	0	1	1	1	24	80
2.5	1	1	1	1	0	1	1	1	1	0	24	80
2.6	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	30	100
2.7	1	1	1	1	1	1	1	1	0	1	27	90
2.8	1	1	1	1	1	1	0	1	1	0	24	80
2.9	1	1	1	1	1	1	1	1	0	1	27	90
2.10	1	1	1	1	0	1	1	1	0	1	24	80
<b>Total grup 2 (%) (+ entonació)</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>90</b>	<b>50</b>	<b>100</b>	<b>70</b>	<b>100</b>	<b>50</b>	<b>70</b>	<b>24,9</b>	<b>83</b>
3.1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	30	100
3.2	1	1	1	1	0	1	1	0	0	1	21	70
3.3	1	1	1	0	0	1	1	1	0	0	18	60
3.4	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	30	100
3.5	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	30	100
3.6	1	1	1	1	1	1	0	1	1	0	24	80
3.7	1	1	1	1	1	1	0	1	0	0	21	70
3.8	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	30	100
3.9	1	1	1	1	0	1	0	1	1	0	21	70
3.10	1	1	1	1	1	1	1	1	0	0	24	80
<b>Total grup 3 (%) (- entonació)</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>90</b>	<b>70</b>	<b>100</b>	<b>70</b>	<b>90</b>	<b>60</b>	<b>50</b>	<b>24,9</b>	<b>83</b>

Figura 40: Taula dels resultats de comprensió per grup i per indicadors de l'element narratològic esdeveniments (30%) de Missatge en una ampolla.

Us/Ind.	MIG1	MIG2	MIG3	SUB-G (%)	MIT1	MIT2	MIT3	SUB-T (%)	MIC1	MIC2	SUB-C (%)
1.1	1	1	1	100	1	1	1	100	1	1	100
1.2	1	0	1	66,7	1	0	1	66,7	1	1	100
1.3	1	1	1	100	1	0	1	66,7	1	1	100
1.4	1	1	1	100	1	1	1	100	1	1	100
1.5	1	1	1	100	0	1	1	66,7	1	1	100
1.6	1	1	1	100	1	1	1	100	1	1	100
1.7	1	1	1	100	1	1	1	100	1	1	100
1.8	1	1	1	100	1	1	1	100	1	1	100
1.9	1	1	1	100	1	1	1	100	1	1	100
1.10	1	1	1	100	1	1	1	100	1	1	100
<b>Total g. 1 (%) (= entonació)</b>	<b>100</b>	<b>90</b>	<b>100</b>	<b>96,7</b>	<b>90</b>	<b>80</b>	<b>100</b>	<b>90</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>
2.1	1	1	1	100	1	1	1	100	1	1	100
2.2	1	1	1	100	1	1	1	100	1	1	100
2.3	1	1	1	100	1	1	1	100	1	1	100
2.4	1	1	1	100	1	1	1	100	1	1	100
2.5	1	1	1	100	1	1	1	100	1	1	100
2.6	1	1	1	100	1	1	1	100	1	1	100
2.7	1	1	1	100	1	1	1	100	1	1	100
2.8	1	1	1	100	1	1	1	100	1	1	100
2.9	1	1	1	100	1	1	1	100	1	1	100
2.10	1	1	1	100	1	1	1	100	1	1	100
<b>Total g. 2 (%) (+ entonació)</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>
3.1	1	1	1	100	1	1	1	100	1	1	100
3.2	1	1	1	100	0	1	1	66,7	1	1	100
3.3	1	1	1	100	1	1	1	100	1	1	100
3.4	1	1	1	100	1	1	1	100	1	1	100
3.5	1	1	1	100	1	1	1	100	1	1	100
3.6	1	1	1	100	1	1	1	100	1	1	100
3.7	1	1	1	100	1	1	1	100	1	1	100
3.8	0	1	1	66,7	1	1	1	100	1	1	100
3.9	1	1	1	100	0	1	1	66,7	1	1	100
3.10	1	1	1	100	1	1	1	100	1	1	100
<b>Total g. 3 (%) (- entonació)</b>	<b>90</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>96,7</b>	<b>80</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>93,3</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>

Figura 41: Taula dels resultats de comprensió per grup i per indicadors de comprensió dels elements narratològics Garret (30%), Theresa (20%) i context emocional (20%) de Missatge en una ampolla.

### c) Resultats globals

Si ajuntem els subtotals de comprensió dels quatre elements narratològics analitzats obtenim el resultat global de comprensió expressat en la figura següent, la número 42:

Usuari/Indicador	SUB-E (%rel)	SUB-G (%rel)	SUB-T (%rel)	SUB-C (%rel)	GLOBAL
1.1	27	30	20	20	97
1.2	12	20	13,3	20	65,3
1.3	24	30	13,3	20	87,3
1.4	24	30	20	20	94
1.5	21	30	13,3	20	84,3
1.6	27	30	20	20	97
1.7	30	30	20	20	100
1.8	21	30	20	20	91
1.9	27	30	20	20	97
1.10	27	30	20	20	97
<b>Total grup 1 (%) (= entonació)</b>	<b>24</b>	<b>29</b>	<b>18</b>	<b>20</b>	<b>91</b>
2.1	21	30	20	20	91
2.2	27	30	20	20	97
2.3	21	30	20	20	91
2.4	24	30	20	20	94
2.5	24	30	20	20	94
2.6	30	30	20	20	100
2.7	27	30	20	20	97
2.8	24	30	20	20	94
2.9	27	30	20	20	97
2.10	24	30	20	20	94
<b>Total grup 2 (%) (+ entonació)</b>	<b>24,9</b>	<b>30</b>	<b>20</b>	<b>20</b>	<b>94,9</b>
3.1	30	30	20	20	100
3.2	21	30	13,3	20	84,3
3.3	18	30	20	20	88
3.4	30	30	20	20	100
3.5	30	30	20	20	100
3.6	24	30	20	20	94
3.7	21	30	20	20	91
3.8	30	20	20	20	90
3.9	21	30	13,3	20	84,3
3.10	24	30	20	20	94
<b>Total grup 3 (%) (- entonació)</b>	<b>24,9</b>	<b>29</b>	<b>18,7</b>	<b>20</b>	<b>92,6</b>

Figura 42: Taula dels resultats globals de comprensió per grup segons l'entonació per al clip de Missatge en una ampolla.

Com podem observar en la figura 42, els resultats globals per grup de la seqüència de la pel·lícula *Missatge en una ampolla* difereixen molt poc entre si i superen en tots els casos el 90%. La diferència entre els valors extrems, el del grup 1 (entonació adaptada), que obté un 91% de comprensió, i el del grup 2 (entonació emfàtica), que obté un 94,9%, és del 3,9%. El grup 3 (entonació uniforme) obté un valor intermedi amb un 92,6% de comprensió. Considerem que aquestes diferències són mínimes i ens atrevim a afirmar, doncs, que l'entonació és un paràmetre de l'AD que no influeix en la comprensió d'aquest producte audiovisual específic per a la mostra de participants entrevistats.

## 6.1.2. Anàlisi per dades demogràfiques

Com es pot comprovar en la figura 43, en la qual es presenten també les dades demogràfiques, a primer colp d'ull els resultats entre els diferents participants sense tindre en compte el grup a què pertanyen no disten molt entre si. El 80% obtenen resultats iguals o superiors al 90% i un 20% n'obtenen de menors. El que volem comprovar ara és si les dades demogràfiques hi tenen alguna incidència.

Usuari/Dada d.	Comprensió	Sexe	Edat	Estudis	Usa imatge	Vist
1.1	97	dona	36	universitat	no	sí
1.2	65,3	dona	38	secundaris	no	no
1.3	87,3	dona	48	secundaris	no	sí
1.4	94	home	61	secundaris	no	no
1.5	84,3	dona	67	universitat	no	sí
1.6	97	dona	69	universitat	sí	no
1.7	100	dona	35	universitat	sí	sí
1.8	91	home	44	secundaris	no	no
1.9	97	dona	47	universitat	no	sí
1.10	97	home	48	secundaris	no	no
<b>Total grup 1 (%) (= entonació)</b>	<b>91</b>					
2.1	91	home	38	universitat	no	no
2.2	97	dona	48	secundaris	no	no
2.3	91	dona	69	universitat	sí	no
2.4	94	dona	52	primaris	no	no
2.5	94	home	45	secundaris	no	no
2.6	100	dona	52	universitat	no	no
2.7	97	dona	31	universitat	no	no
2.8	94	home	47	universitat	no	sí
2.9	97	dona	30	universitat	no	sí
2.10	94	dona	32	universitat	no	no
<b>Total grup 2 (%) (+ entonació)</b>	<b>94,9</b>					
3.1	100	dona	30	universitat	no	no
3.2	84,3	dona	44	secundaris	no	no
3.3	88	home	48	universitat	no	sí
3.4	100	dona	60	universitat	no	sí
3.5	100	dona	69	secundaris	no	no
3.6	94	dona	61	universitat	sí	no
3.7	91	home	59	secundaris	no	no
3.8	90	home	56	universitat	no	no
3.9	84,3	home	27	universitat	no	no
3.10	94	dona	75	secundaris	sí	no
<b>Total grup 3 (%) (- entonació)</b>	<b>92,6</b>					

Figura 43: Taula dels resultats de comprensió per usuari i dades demogràfiques per a Missatge en una ampolla.

En fer els càlculs tenint en compte cada dada demogràfica obtenim que la comprensió dels diferents grups d'edat són del 91,2% (27-45 anys), del 94,1% (46-60 anys) i del

93,5% (61-75 anys). La comprensió per part de tots els homes és del 91,4% i la de totes les dones del 93,5%. Pel que fa als estudis, les persones amb estudis primaris i secundaris obtenen una comprensió del 91%, i les de que tenen estudis universitaris del 94,5%. Quant a la dada relativa a si els usuaris utilitzen la imatge per veure la pel·lícula, els que sí la utilitzen la comprenen en un 92,3% i els que no la utilitzen, un 95,2%. Si analitzem les dades de comprensió de les persones que havien vist la pel·lícula abans (un 30%) i les de les persones que no l'havien vista (un 70%), la comprensió és del 93,2% per a les primeres i del 92,4% per a les segones.

La diferència màxima en totes aquestes dades analitzades és del 3,5% (estudis previs), la qual cosa considerem que no és prou conclouent per demostrar que alguna de les condicions anteriors implica *per se* una incidència a l'hora d'obtindre una major comprensió per a aquest fragment de pel·lícula específic. Vegem a continuació si l'opinió dels participants sobre l'AD ens aporta alguna dada més significativa per valorar l'efecte de l'entonació.

### 6.1.3. Opinió dels usuaris

Per recollir l'opinió, en les entrevistes als usuaris preguntàvem què els havia semblat l'audiodescripció, l'entonació, la velocitat i la informació donada, fent-hi referència específica, però deixant que els usuaris tragueren les qüestions que ells consideraven que havien de comentar. És a dir, no hi insistíem específicament en cap de les qüestions plantejades.

Per tal d'analitzar els diferents aspectes de l'AD, agrupem l'opinió segons els aspectes sorgits després de formular la pregunta. En primer lloc, ens referirem a qüestions relacionades amb l'entonació —les relacionades directament amb el que estudiem en aquest fragment— per passar després a d'altres que hi han sorgit, com les relatives a aspectes lingüístics, tècnics i de contingut de l'AD.



## a) Entonació

D'entre els deu usuaris del grup 2, als qual es va mostrar l'AD amb l'entonació emfàtica, només cinc (50%) fan referències específiques a l'entonació. Tres (30%) manifesten que han trobat l'entonació excessiva. Un d'ells (2.5) l'ha trobada "carregant", a un altre (2.8) li ha semblat "com si fos més una veu en off de la pel·lícula que una audiodescripció" i a un altre (2.9) li ha semblat "estranya". Tots tres coincideixen que el locutor no ha d'interpretar el text i que cal que "no transmetin emocions ni sensacions perquè sigui l'espectador qui creï les seves pròpies emocions i la seva interpretació" (2.9). En canvi, dos participants (20%) han valorat l'entonació positivament de manera explícita. Un d'ells (2.2) diu que "la veu està bé" i l'altre (2.6) expressa que "hay momentos que debe ser interesante no solo la interpretación del texto, de que esté muy bien descrito, sino que también hay que darle entonación" i creu que "la AD forma parte de la película y debe de llevar un acompañamiento". Es tracta d'un enfocament totalment enfrontat al dels altres tres usuaris.

Pel que fa als deu usuaris del grup 1, a què es va mostrar l'AD amb l'entonació adaptada, un 60% es refereixen específicament a l'entonació en expressar la seua opinió. D'aquests, la meitat (30%) la consideren bona: un d'ells (1.6) diu que "el to molt bé", l'altre diu que la veu és "maca, amb bona dicció" (1.4) i l'altre que "la veu és molt neutra, sense cap tipus de sentiment, que va bé així". L'altra meitat (30%), consideren que l'entonació té mancances: un d'ells (1.2) afirma que "ha de tindre més naturalitat, més soltura" i un altre (1.3) explica que li hauria agradat "un to més fred quan estan més freds i més calidesa quan ells dos estan més càlids [...] per donar-li més èmfasi a la pel·lícula". El tercer diu que és "molt igual tota l'estona" i que "quan l'escena és més divertida, més lúdica, la veu continua sent molt monòtona", tot i que també afirma que prefereix "una cosa així tranquil·la, que no cridi l'atenció, que no que es vulgui fer molt el simpàtic". Per tant, veiem com l'entonació adaptada es percep de dos maneres totalment diferents per part dels usuaris.

Quant als deu usuaris del grup 3, als quals es va mostrar l'AD amb l'entonació uniforme, un 80% parlen específicament d'aquest paràmetre. D'aquests, cinc usuaris (50%), consideren l'entonació bona: l'usuari 3.2 la considera "buena", tot i que la veu la

"confundía un poco con el personaje", el 3.3 i el 3.9 la qualifiquen de "molt bé", el 3.4 de "correctíssima", el 3.5 de "bé" i el 3.8 de "bé, com més lineal sigui, millor". En canvi, l'usuari 3.6 l'ha trobada "molt deslligada [...] li hauria d'haver posat més sentiment" i 3.7 prefereix un "to, la manera d'explicar-m'ho més íntim, com si m'ho digués a l'orella". Ací, per tant, també trobem opinions enfrontades.

Ara, però, l'interessant és considerar els resultats de tots tres grups en el seu conjunt per tal d'extraure quines són les tendències globals en les preferències dels usuaris. Això ho fem observant la taula següent (figura 44) en què hem classificat les opinions dels participants segons si han fet referència específica a l'entonació o no, i si aquesta referència reclamava una certa adaptació o uniformitat de la narració, o si simplement es limitava a dir que estava bé:

Opinions	Grup 2 entonació emfàtica	Grup 1 entonació adaptada	Grup 3 entonació uniforme	Total
Reclamant una certa adaptació	1	3	2	6
Simplement "està bé"	1	2	5	8
Reclamant una certa uniformitat	3	1	1	5
Sense referències a l'entonació	5	4	2	11
Total	10	10	10	30

*Figura 44: Taula de les opinions globals sobre l'entonació en l'estudi de recepció.*

Basant-nos en les dades d'opinió recollides en la figura 44, una de les primeres conclusions que podem extraure és que 11 d'un total de 30 usuaris, és a dir el 36,6%, no han fet referència a l'entonació en donar la seua opinió. Recordem que en preguntar sobre l'opinió, preguntàvem explícitament sobre la velocitat, la informació donada i sobre l'entonació, però sense fer èmfasi específic en cap dels tres paràmetres per tal que foren els usuaris qui expressaren l'opinió sobre el que ells creien que era important comentar.

Aqueix 36,6% que no fan referència a l'entonació en donar l'opinió ens dona a entendre que és un paràmetre que ha passat un tant desapercebut per al conjunt dels participants de l'estudi de recepció i que no els ha causat cap opinió, ni positiva ni negativa. Del 64,4% que sí que han comentat específicament l'entonació, un 26,6% simplement han dit que "està bé" —independentment del valor a què han estat exposats i sense especificar res més—. Això ho podem interpretar com que tampoc no han donat massa importància a l'entonació, ja que no han donat cap detall més. Si ho interpretem així i ho sumem al 36,6% que no s'han referit a aquest paràmetre voldria dir que al 63,3% dels participants els satisfà l'entonació que tinga l'AD, siga com siga. Una possible raó d'això és que les persones cegues i amb baixa visió prioritzen altres qüestions de l'AD, com la informació que es dona, o simplement donen més importància al fet que l'AD estiga ben feta en conjunt.

En canvi, si aquest "està bé" (que es dona en participants dels tres grups) l'interpretem com que els usuaris estan explícitament a favor d'una entonació emfàtica, adaptada o uniforme depenent del grup a què pertanyen, la interpretació de les dades seria diferent. Considerant que l'entonació adaptada i emfàtica, tot i que en graus diferents, suposen una certa adaptació de l'entonació al context del fragment audiodescrit, el total d'usuaris que estarien a favor d'una certa adaptació (cel·les en gris clar) seria de nou, és a dir, un 30% del total, mentre que els que estarien a favor d'una certa uniformitat (cel·les en gris fosc) seria de deu, un 33,3% del total.

Això, tenint en compte que al nostre país l'entonació adaptada o emfàtica no és gens habitual i que en els productes audiovisuals prima normalment la tradició, es pot interpretar com que l'entonació un punt més adaptada que l'actual podria ser perfectament vàlida. Aquesta suposició estaria refermada pel fet que només cinc dels usuaris (16,7% del total) han reclamat específicament una certa uniformitat en l'entonació. Tot i això, caldria fer estudis més específics i aprofundits sobre la qüestió.

Si ara observem els 11 usuaris que, a més de comentar l'entonació, han expressat alguna preferència, és a dir, els contemplats en les fileres "Reclamant una certa adaptació" o "Reclamant una certa uniformitat" (el 36,7% del total), sis —el 20% del total— reclamen o veuen bé una certa adaptació de la narració. La majoria d'aquests

participants són dels grups d'entonació adaptada i uniforme. En canvi, cinc participants —el 16,7% del total— prefereixen una certa uniformitat —la majoria són del grup de l'entonació emfàtica—. Aquestes dos dades anirien en el mateix sentit que la conclusió anterior, és a dir, que a pesar de la tradició de fer audiodescripcions un tant uniformes al nostre país, les preferències estan igualades entre els defensors i detractors de l'adaptació del text audiodescriptiu.

#### b) Qüestions lingüístiques, tècniques i de contingut

Un total de cinc usuaris, el 16,6% del total, han fet referències a qüestions lingüístiques de l'AD. A l'usuari 3.9 li ha semblat que la llengua "està molt ben treballada"; en canvi, a dos usuaris el llenguatge utilitzat els ha semblat complicat. Un d'ells (2.4) afirma que "a vegades no sabia què volia dir" i l'altre (3.1) diu que "s'utilitzen paraules massa tècniques, com d'un català molt molt literari o molt culte [...], literari queda bé, perquè et fas la idea de la imatge, però és massa culte". Això, pensem, demostra que cal fer més estudis sobre la utilització de tecnicismes o terminologia molt específica com en aquest cas en què s'usen moltes paraules relatives a les parts del vaixell ("botavara", "proa", "popa").

Contràriament, un dels usuaris (1.7) diu que li agrada la terminologia utilitzada quan es diu "a vista d'ocell" per explicar el pla de la imatge, per tant, almenys en aquest cas sembla que és un element positiu, la qual cosa coincideix amb les conclusions de Fryer i Freeman (2012a) en el seu estudi sobre l'ús de llenguatge fílmic.

Un últim usuari (1.9) comenta que li ha estranyat la pronúncia del nom "Theresa" a l'anglesa i que no ha entès la frase "Et sembla be això?" quan Theresa s'acosta a Garret i li fa la pregunta. Es tracta de dos referències a criteris de doblatge i de traducció en què la segona qüestió podria ser una mala traducció de "Is that alright?"

Pel que fa a la informació donada en l'AD, un 53,3% dels usuaris hi han fet referència, en la gran majoria de manera positiva i sovint entusiasta. A tall d'exemple, l'usuari 2.4 diu que "la descripció, amb la sortida i la posta de sol... Que ho descriguin bé... Quan has vist coses, et pitja aquest botó" o el 2.8 diu: "A mi m'han agradat molt les descripcions dels paisatges, el cel, dels capvespres... Això que es veia el vaixell retallat

per la llum... A mi m'entusiasma. M'ha agradat, hi ha hagut prou detalls." Només hem recollit dos referències negatives al contingut: una la de l'usuari 1.10, que diu que és "demasiado exhaustiva", però reconeixent que "la película es pura fotografía, entonces no queda más remedio", i l'altra la de l'usuari 3.3, que afirma que "hi ha un petit excés d'interpretació d'estats, de sentiments: 'capcot', 'impacient', etc. Molts adjectius que defineixen constantment coses que potser ja es veuen venir [...] hi ha moments en què s'ha de deixar anar la pel·lícula".

Per acabar, quatre usuaris (13,3%) han fet referències a qüestions tècniques, específicament sobre la relació de volum entre l'AD i la pel·lícula. L'usuari 3.5 considera positiu que "la veu és més greu i com que la música és una mica més aguda que la veu, domina més la veu que no pas la música i s'entén molt més bé". Un altre usuari, el 2.2, diu en el mateix sentit que en les anteriors AD de TV3 "la veu a vegades se sentia més forta, però ara ja ho han arreglat i en aquest clip està tot al mateix volum." Els altres dos usuaris, en canvi, diuen que "pel meu gust, quan parla l'audiodescriptor no baixen prou el so de la música" (2.7) i just en els sentit contrari, l'usuari 1.7, afirma que "l'AD està molt alta". Per tant, també hi ha opinions diferents sobre l'equilibri entre música i AD, qüestió que cal tindre molt en compte i sobre la qual caldria fer més recerca.<sup>35</sup> Com veiem, algunes d'aquestes opinions apunten cap a possibles noves vies de recerca futures, per tant, les reprendrem en el capítol final de conclusions de la tesi.

## 6.2. Grup de control

Tot seguit analitzarem les dades per al grup de control, format per vidents i exposats al mateix clip però sense AD.

a) Esdeveniments (30% de la comprensió total)

En la figura 45, podem veure el resultat de comprensió (columna "SUB-E (%)") i filera "Total grup 4 (%)") per indicador per a aquest element narratològic. La comprensió del grup de control (4) és del 79% que, comparada amb les mateixes dades dels grups experimentals (el 83% del grup 3 (entonació uniforme) i del grup 2 (entonació emfàtica)

---

<sup>35</sup> Alguns projectes de recerca han abordat aquesta qüestió, com per exemple DTV4ALL: <http://www.psp-dtv4all.org/> [última consulta: 14/01/2013]

i el 80% el grup 1 (entonació adaptada)) ens mostra una comprensió menor. Si observem les columnes marcades en gris fosc, veurem que això és degut al fet que en dos indicadors (MIE5, "Garret enganxa Theresa llançant el cafè que li havia fet", i MIE9 " Naveguen") el grup de control ha puntuat excessivament baix. Aquesta tendència s'observa també en els grups 1 i 2, però sense baixar del 50% de comprensió en cap dels dos casos. El grup de control, no obstant, arriba a un 40% de comprensió per a l'indicador MIE5 i a tan sols a un 10% al MIE9.

Com comentàvem en l'anàlisi dels grups experimentals (vegeu l'apartat 6.1.1.), segurament això està causat pel fet que són indicadors amb poca càrrega narrativa i que aporten dades més aïna accessòries a la comprensió general del clip, i per això en verbalitzar els esdeveniments tant algunes persones cegues com vidents els passen per alt. L'interessant ací, creiem, és que els grups de persones cegues i amb baixa visió tenen un nivell significativament més alt que el de les persones vidents, sobretot en l'indicador MIE9. A més, coincideix que aqueix indicador és just el que recull l'última AD dels dos navegant "a vista d'ocell", extrem remarcat positivament per alguns usuaris, i és especialment vívida, per això segurament ha quedat com un esdeveniment més marcat en les persones cegues i amb baixa visió.

b) Garret (30%), Theresa (20%) i context emocional (20% de la comprensió total)

Pel que fa a aquests elements narratològics, en el cas del grup de control els resultats són en tots els casos del 100%, d'una manera molt semblant al que passava als grups experimentals.

c) Resultats globals

Per tant, la comprensió global d'aquest clip, afectada per l'extrem que hem comentat per al cas de l'element narratològic esdeveniments, queda per al grup de control en un 93,7%, a mitjan camí de les comprensions globals dels grups experimentals (91% el grup 1 (entonació adaptada), 92,6% el grup 3 (entonació uniforme) i 94,9% el grup 2 (entonació emfàtica)

Usuari/Indicador	MIE1	MIE2	MIE3	MIE4	MIE5	MIE6	MIE7	MIE8	MIE9	MIE10	SUB-E (%rel)	SUB-E (%)
Total grup 1 (%)	100	90	90	90	50	90	70	100	50	70	24	80
Total grup 2 (%)	100	100	100	90	50	100	70	100	50	70	24,9	83
Total grup 3 (%)	100	100	100	90	70	100	70	90	60	50	24,9	83
4.1	1	1	1	1	0	1	1	1	0	0	21	70
4.2	1	1	1	1	0	1	1	1	0	1	24	80
4.3	1	1	1	1	1	1	1	1	0	1	27	90
4.4	1	1	1	1	0	1	0	1	0	1	21	70
4.5	1	1	1	1	1	1	1	1	0	1	27	90
4.6	1	1	1	1	0	1	1	1	1	1	27	90
4.7	1	1	0	1	0	1	0	1	0	1	18	60
4.8	1	1	1	1	0	0	1	1	0	1	21	70
4.9	1	1	1	1	1	1	1	1	0	0	24	80
4.10	1	1	1	1	1	1	1	1	0	1	27	90
Total grup 4 (%)	100	100	90	100	40	90	80	100	10	80	23,7	79

*Figura 45: Taula dels resultats de comprensió del grup de control per indicadors de l'element narratològic esdeveniments de Missatge en una ampolla (30%).*

### 6.3. Conclusions globals sobre l'entonació

Una vegada hem analitzat els resultats de comprensió i les opinions dels usuaris, ens disposem a extraure unes conclusions generals.

D'una banda, segons l'anàlisi feta en l'apartat 6.1.1, podem afirmar que l'entonació és un paràmetre de l'AD que no afecta la comprensió dels usuaris. Considerem que les diferències en percentatges de comprensió entre el grup a què s'ha mostrat l'entonació emfàtica (94,9%), entre el grup a què s'ha mostrat l'entonació adaptada (91%) i entre el grup a què s'ha mostrat l'entonació uniforme (92,6%) no són prou elevades com per dir que aquest paràmetre hi ha tingut incidència. Aquest seria un dels casos que contemplàvem en l'apartat 5.1.

De l'altra, com hem comprovat en l'apartat 6.1.2., les dades de comprensió analitzades segons les diferents dades demogràfiques recollides en l'entrevista (sexe, edat, estudis previs, grau de ceguesa i visionat anterior d'aquesta pel·lícula) tampoc no demostren que tinguen una incidència en la comprensió d'aquest clip, ja que els resultats extrems que més difereixen són els analitzats segons els estudis previs i només ho fan en un 3,5%.

Pel que fa a la comparació entre els grups experimentals i el grup de control, tampoc no hi ha diferències destacables. No obstant això, observem que l'AD reforça la verbalització d'alguns passatges del film amb poca carrega narratològica pel que fa a la comprensió, de manera que els usuaris cecs i amb baixa visió arriben a tindre un percentatge de comprensió superior al dels vidents.

Per acabar, en referència a les preferències expressades pels usuaris respecte de l'entonació, podem interpretar-les de dos maneres. Una seria considerar que a un 63,3% dels participants l'entonació els resultar un paràmetre que passa desapercebut. L'altra implicaria que el 30% d'usuaris està a favor d'una certa adaptació en l'entonació de l'AD mentre que el 33,3% està a favor d'una certa uniformitat.



---

Si ens fixem només en els participants que han comentat l'entonació i que han manifestat alguna preferència de manera explícita —excloent els que diuen simplement que "està bé"— un 20% del total dels usuaris prefereixen una entonació més aviat adaptada i el 16,6% una de més uniforme.

Sense tindre en compte les xifres, el que és remarcable és que els percentatges de preferència estan molt igualats independentment del tipus d'anàlisi que fem i que les opinions són encontrades en un percentatge semblant. Per tant, si tenim en compte la tradició d'AD uniformes a què estan acostumats els usuaris tant en castellà com en català, considerem que potser cabria esperar més persones en contra d'una entonació adaptada-emfàtica —només un 16,6% han manifestat explícitament que prefereixen una AD uniforme—. Així, aquests resultats es podrien interpretar com que l'adaptació de l'entonació —sense arribar a l'emfatització— seria l'opció de consens que més satisfaria els usuaris de l'AD, si més no en base al fragment i a la mostra de participants del nostre estudi.



## **Capítol 7. Explicitació**



## 7. Explicitació

---

En aquest capítol apartat presentem els resultats de comprensió del fragment de la pel·lícula *Vides alienes* en el qual hem modificat el paràmetre de l'explicitació de l'AD. En primer lloc analitzem els resultats dels grups experimentals (7.1.), després els comparem amb els del grup de control (7.2.) i finalment extraïem una sèrie de conclusions sobre el paràmetre (7.3.).

### 7.1. Grups experimentals

Dels tres clips resultants de la modificació del paràmetre de l'explicitació de l'AD, s'ha mostrat el d'explicitació baixa al grup 1 (-), el d'explicitació intermèdia al grup 2 (=) i el d'explicitació alta al grup 3 (+). Per tal de mesurar-ne la comprensió, hem utilitzat l'escala a què vam arribar a través del grup de. En aquesta escala, es va consensuar d'assignar a tres elements narratològics els percentatges de 40% ("Personatges"), 30% ("Esdeveniments") i 30% ("Causa-efecte final").

Tot seguit (figura 46), tornem a presentar la taula d'elements narratològics (marcats en negra) i els seus indicadors (marcats en rodona) amb els corresponents percentatges de comprensió relatius a cadascun d'ells. Hem afegit un codi (les dos primeres lletres de la pel·lícula —VI—, la primera lletra de l'element i un número) per tal de facilitar l'anàlisi posterior.

Cal remarcar que a diferència de les altres dos variables independents estudiades (entonació i velocitat), la modificació de les quals afecta l'AD sencera dels respectius clips, en aquest cas l'explicitació només afecta uns quants indicadors. Això és així perquè només s'han modificat algunes frases de l'AD (vegeu l'apartat 4.2.3.1.) i, per tant, només ha quedat modificada una part de la informació. Per visualitzar els indicadors afectats per la manipulació de l'explicitació els hem ombrejat en gris en la figura 46. Serà en aquests indicadors en els quals pararem especial atenció en l'anàlisi.

Identificador	Indicador	% Comprensió
VIE1	Martin veu Mat a l'estació d'autobusos	3,75
VIE2	Tots dos es presenten a l'autobús	3,75
VIE3	S'avaria l'autobús	3,75
VIE4	Volen continuar i lloguen un cotxe	3,75
VIE5	Es punxa una roda	3,75
VIE6	Martin espenta Mat i l'atropella un cotxe	3,75
VIE7	Martin el remata amb una pedra	3,75
VIE8	Se'n va pel camp	3,75
<b>Esdeveniments (subtotal)</b>		<b>30</b>
VIAF1	Aparença física de Martin	5
VIAF2	Aparença física de Mat	5
VIP1	Personalitat de Martin	10
VIP2	Personalitat de Mat	10
VIRI	Relació inicial Mat-Martin	5
VIRF	Relació final Mat-Martin	5
<b>Personatges (subtotal)</b>		<b>40</b>
<b>VICE</b>	<b>Relació causa-efecte final (subtotal)</b>	<b>30</b>
<b>TOTAL (Esd. + Personatges + Causa-efecte)</b>		<b>100</b>

*Figura 46: Taula dels elements narratològics i indicadors de la comprensió i percentatges relatius de Vides alienes.*

A banda, per a més claredat, presentem tot seguit la figura 47 amb els fragments d'AD modificats, la justificació d'aqueixa modificació —exposada ja en l'apartat 4.2.3.1.— i els indicadors afectats per cada modificació. Recordem com interpretar la taula i com s'han fet les modificacions: en la primera columna hi ha el número de fragment d'AD modificat, marcat amb (-) per a la versió d'explicitació baixa, amb (=) per a la intermèdia i amb (+) per a l'alta. En dos casos s'ha explicitat —de manera diferent en cada versió— un gest d'un dels personatges que no s'havia inclòs a l'AD original, la qual cosa es marca amb un \* més el símbol de la versió modificada (-/=/+). Per a facilitar la visualització dels canvis, els hem ressaltat en negreta.

Frag. AD	Indicador	Text
1-	VIE1	Un mirall convex reflecteix la imatge d'un home que mira per una finestra. A fora, un autobús.
1= 1+	VIE1	Un mirall convex reflecteix la imatge d'un <b>noi</b> que mira per una finestra. A fora, un autobús.
Justificació		<i>En la imatge s'aprecia que és el xic que posteriorment compra el bitllet a la taquilla, per tant ací explicitar-ho ens serveix per cohesionar els dos fragments d'AD (Braun 2011)</i>
*+	VIE2, VIP1, VIRI	<b>El mira de dalt a baix.</b>
Justificació		<i>La personalitat de Martin va ser un dels elements que es van destacar en el grup de discussió i aquest gest ens serveix per remarcar des d'un primer moment l'actitud d'observació que Martin manté cap a Mat. Tot i això, hem decidit incloure aquesta AD només en la versió més explícita.</i>
*=	VIE2, VIP1, VIRI	<b>En Martin el mira de dalt a baix.</b>
Justificació		<i>En aquest cas, hem decidit incloure el gest anterior, que ara es repeteix, com a part integrant de la versió d'explicitació intermèdia, sense arribar a suggerir res.</i>
*+	VIE2, VIP1, VIRI	<b>En Martin el mira com si li agradés.</b>
Justificació		<i>En la versió més explícita, hem decidit especificar el tipus de mirada amb què Martin observa Mat, utilitzant una comparació per no arribar a ser categòrics i donar per feta una cosa que no sabem cert (el fet que li agrada).</i>
*=	VIE2, VIP1, VIRI	<b>En Martin somriu tímidament.</b>
Justificació		<i>En la versió d'explicitació intermèdia, continuem explicitant la personalitat de Martin, amb un adverbí prou neutral.</i>
*+	VIE2, VIP1, VIRI	<b>En Martin somriu avergonyit.</b>
Justificació		<i>En la versió de màxima explicitació també continuem explicitant la personalitat de Martin, però amb un adjectiu amb més implicacions al darrere, per tal de suggerir que Mat ha enxampat Martin quan l'observava i la seua reacció.</i>
19-	VIE6, VIP1, VIRF	En Martin, <b>indecís</b> , assenteix i observa en Mat.
19=	VIE6, VIP1, VIRF	En Martin, <b>nerviós</b> , assenteix i observa en Mat.
Justificació		<i>En la versió d'explicitació intermèdia explicitem l'estat d'ànim centrant-nos en un dels aspectes remarcats al grup de discussió, el nerviosisme de Martin.</i>

19+	VIE6, VIP1, VIRF	En Martin, <b>apocat</b> , assenteix i observa en Mat.
Justificació		<i>En la versió d'explicitació màxima explicitem l'estat d'ànim però ara centrant-nos en el sentiment d'inferioritat que mostra el personatge.</i>
20-	VIE6, VIP1, VIRF	Clava la mirada en un punt de la carretera.
20= 20+	VIE6, VIP1, VIRF	Observa la carretera amb <b>mirada estranya</b> .
Justificació		<i>En les dos versions modificades, explicitem el tipus de mirada que fa Martin per tal de cridar l'atenció en l'actitud poc usual del personatge. En aquest cas, ha calgut reformular la frase per tal que cabera en el buit disponible.</i>
21-	VIE6, VIP1	De lluny, es veu un cotxe de color clar que s'acosta.
21= 21+	VIE6, VIP1, VIRF	Veü un cotxe que s'acosta i mira en Mat <b>tremolós</b> .
Justificació		<i>En les dos versions modificades, continuem explicitant l'estranyesa de l'actitud de Martin. Ací també ha calgut reformular la frase perquè hi cabera.</i>
25-	VIE6, VIP1	Dibuixa un mig somriure. Amb la mà dreta s'acaricia lleument l'orella i la galta esquerra.
25= 25+	VIE6, VIP1	Dibuixa un mig somriure. Amb la mà <b>esquerra</b> s'acaricia lleument l'orella i la galta.
Justificació		<i>En aquest cas, s'ha corregit un error de l'AD original. Ens interessa comprovar si en aquests casos un possible error no massa important per a la trama pot afectar la comprensió o no.</i>
29-	VIE6	En Mat està estès sobre l'asfalt.
29= 29+	VIE6	En Mat està <b>malferit</b> a l'asfalt.
Justificació		<i>En les dos versions modificades, hem explicitat l'estat de Mat. Tot i que pel so s'entén que està malferit, ens interessa comprovar si els usuaris perceben aquest tipus d'AD com a massa condescendent.</i>
36	VICE	Fosa a negre. A càmera lenta, Martin va camp a través. Duu una bossa gran penjada a l'espatlla i la guitarra. No duu ulleres.
36= 36+	VICE	Fosa a negre. A càmera lenta, en Martin va camp a través. Duu <b>la bossa i la guitarra d'en Mat</b> . No duu ulleres.
Justificació		<i>En les dos versions modificades, explicitem que la bossa i la guitarra són les de Mat, per tal d'intentar suggerir que Martin està intentant suplantar-lo, un dels coses més importants que cal entendre segons les conclusions del grup de discussió.</i>

Figura 47: Taula dels fragments modificats de l'AD de Vides alienes, justificació i indicadors afectats.



A continuació, presentem les anàlisis per grup i per indicadors de comprensió dels elements narratològics, així com per dades demogràfiques per a aquest clip. Tot seguit, analitzem l'opinió dels usuaris sobre l'AD i exposem les conclusions a què arribem respecte d'aquesta variable independent.

### *7.1.1. Anàlisi per grup i per indicadors de comprensió*

Per fer l'anàlisi de com la variable independent de l'explicitació afecta la comprensió, analitzem separatament cadascun dels elements narratològics i dels indicadors detallats anteriorment en la figura 46. Per fer-ho, igual que en les altres variables, ens centrem en les caselles ombrejades en gris de cadascuna de les taules que mostrem tot seguit, i sobretot en les ombrejades amb un gris més fosc, que són les que corresponen als identificadors afectats per les modificacions en aquest cas. De nou, volem remarcar que, a l'hora de parlar dels percentatges de comprensió subtotals, mostrem dos xifres, una referent als percentatges relatius segons la proporció de comprensió que s'ha assignat a aqueix element sobre el total del fragment (marcada com a "%rel") i una altra que és aqueix mateix percentatge però ponderat sobre el 100%. Per qüestions de practicitat i de claredat, ens referim sempre a aquest últim percentatge. Pel que fa als resultats dels indicadors per a cada grup (fileres grises), són sempre xifres sobre un 100%.

#### a) Esdeveniments (30% del total)

Com podem observar en la figura 48, els resultats globals de comprensió d'aquest element per grup (columna "SUB-E (%)" i filera "Total grup X") ens mostren que entre el grup d'explicitació baixa (1) hi ha una diferència de 5 i 6,2 punts percentuals i amb els d'explicitació intermèdia i alta (grups 2 i 3) respectivament.

Si observem els resultats de cada indicador de comprensió per a cada grup (fileres "Total grup X"), veiem com en aquells que no han estat afectats per les modificacions de l'explicitació (cel·les gris clar) la comprensió quasi no varia. En canvi, en aquells indicadors afectats per les modificacions (cel·les gris fosc) sí que s'observa com el grup 3 (explicitació alta) té per norma general comprensions majors.

Usuari/Indicador	VIE1	VIE2	VIE3	VIE4	VIE5	VIE6	VIE7	VIE8	SUB-E (%rel)	SUB-E (%)
1.1	1	1	1	1	1	1	1	1	30	100
1.2	1	1	1	1	1	0	0	0	18,8	62,5
1.3	1	1	0	1	1	1	1	0	22,5	75
1.4	0	1	1	1	1	1	1	0	22,5	75
1.5	1	1	1	0	1	1	1	1	26,3	87,5
1.6	0	1	1	1	1	1	1	1	26,3	87,5
1.7	1	1	1	1	1	1	1	1	30	100
1.8	1	1	1	1	1	0	0	0	18,8	62,5
1.9	1	1	1	1	1	1	1	1	30	100
1.10	1	1	1	1	1	0	0	0	18,8	62,5
<b>Total grup 1 (%) (- explicitació)</b>	<b>80</b>	<b>100</b>	<b>90</b>	<b>90</b>	<b>100</b>	<b>70</b>	<b>70</b>	<b>50</b>	<b>24,4</b>	<b>81,3</b>
2.1	1	1	1	1	1	0	0	0	18,8	62,5
2.2	1	1	1	1	1	1	1	1	30	100
2.3	1	1	1	1	1	1	1	1	30	100
2.4	1	1	1	1	1	1	1	1	30	100
2.5	0	1	1	0	1	0	0	0	11,3	37,5
2.6	1	0	1	1	1	1	1	1	26,3	87,5
2.7	1	1	1	1	1	1	1	1	30	100
2.8	1	1	1	1	1	1	1	1	30	100
2.9	1	1	1	1	1	1	1	1	30	100
2.10	0	1	1	1	1	1	1	0	22,5	75
<b>Total grup 2 (%) (= explicitació)</b>	<b>80</b>	<b>90</b>	<b>100</b>	<b>90</b>	<b>100</b>	<b>80</b>	<b>80</b>	<b>70</b>	<b>25,9</b>	<b>86,3</b>
3.1	1	1	1	1	1	1	1	1	30	100
3.2	1	1	1	1	0	1	0	1	22,5	75
3.3	1	1	1	1	1	1	1	1	30	100
3.4	1	1	1	1	1	0	1	1	26,3	87,5
3.5	1	1	1	1	1	0	1	1	26,3	87,5
3.6	1	1	1	1	1	1	1	1	30	100
3.7	1	1	1	1	1	0	0	0	18,8	62,5
3.8	1	1	1	1	1	1	1	1	30	100
3.9	0	1	1	0	1	0	1	1	18,8	62,5
3.10	1	1	1	1	1	1	1	1	30	100
<b>Total grup 3 (%) (+ explicitació)</b>	<b>90</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>90</b>	<b>90</b>	<b>60</b>	<b>80</b>	<b>90</b>	<b>26,3</b>	<b>87,5</b>

Figura 48: Resultats de comprensió per grup i per indicadors de l'element narratològic esdeveniments de Vides alienes (30%).

Un cas especial és el de l'indicador VIE6 referent a l'atropellament. En aquest cas, el resultat del grup 3 és menor que els dels grups 1 i 2, ja que s'ha considerat que quatre dels participants no han comprès l'indicador. Es tracta d'un passatge en què l'atropellament que es produeix crea molt de soroll, per la qual cosa l'AD costa d'escoltar. No debades, dos d'aqueixos participants (3.4 i 3.5) comenten aquesta qüestió quan donen la seua opinió, i pensem que això pot haver afectat casualment més aquest grup que els altres i per això s'ha produït aqueix resultat.

A banda, cal comentar que, bastant proporcionalment entre els tres grups, dos usuaris del grup 1 (l'1.8 i l'1.10), dos del grup 2 (el 2.1 i el 2.5) i un del grup 3 (el 3.7), és a dir 5 dels 30 participants (un 17%) han tingut problemes per identificar els personatges a partir de l'indicador VIE6, en la part final del clip. Aquests participants han comprès bé el decurs dels esdeveniments, però han intercanviat els papers als personatges, és a dir, han entès la part final al contrari. Aquesta confusió podria ser casual, però veurem com continua present en l'anàlisi d'altres elements narratològics.

b) Aparença física (10% del total)

En la figura 49 podem observar els resultats de comprensió per a l'element narratològic de l'aparença física dels dos personatges, Martin i Mat. Es tracta d'un element que no ha estat afectat per les modificacions realitzades en l'AD i que, consegüentment, no ha patit variacions de comprensió destacables entre els diferents grups. Els resultats globals de comprensió d'aquest element per grup (columna "SUB-AF (%)") i filera "Total grup X") ens mostren que hi ha una diferència de 10 punts percentuals entre el grup d'explicitació baixa (grup 1) i els d'explicitació intermèdia i alta (grups 2 i 3), que són més baixos.

Això, en aquest cas, considerem que és una diferència casual, sobretot pel fet que no s'han introduït modificacions en l'AD d'aquest element. A més, en haver-hi només dos indicadors, un per a cada personatge, el resultat final per a cada participant és de 50 o 100% i, per tant, les diferències finals són d'aquesta índole. Això es tradueix que, en aquest cas, amb la mateixa AD només una persona ha comprès millor l'aparença física al grup 1 que als grups 2 i 3.

El que cal destacar en aquest element narratològic són els baixos nivells de comprensió, que globalment són per davall del 50%. 16 dels 30 participants (el 53%) no han sabut dir cap dada sobre l'aspecte físic, tot i que al principi i durant l'AD se n'audiodescriuen algunes característiques. D'aquests 16 participants, cinc (el 17% del total) afirmen que per a ells no és important l'aspecte físic i que per això no s'hi han fixat. Sorprenentment aquests cinc usuaris obtenen comprensions globals inferiors al 60% i en tres casos tenen problemes d'identificació dels personatges en altres elements narratològics.

Usuari/Indicador	VIAF1	VIAF2	SUB-AF (%rel)	SUB-AF (%)
1.1	1	1	10	100
1.2	0	0	0	0
1.3	0	0	0	0
1.4	0	0	0	0
1.5	1	1	10	100
1.6	1	1	10	100
1.7	1	1	10	100
1.8	0	0	0	0
1.9	1	1	10	100
1.10	0	0	0	0
<b>Total grup 1 (%) (- explicitació)</b>	<b>50</b>	<b>50</b>	<b>5</b>	<b>50</b>
2.1	0	0	0	0
2.2	0	0	0	0
2.3	0	1	5	50
2.4	0	0	0	0
2.5	0	1	5	50
2.6	0	0	0	0
2.7	1	1	10	100
2.8	1	1	10	100
2.9	1	1	10	100
2.10	0	0	0	0
<b>Total grup 2 (%) (= explicitació)</b>	<b>30</b>	<b>50</b>	<b>4</b>	<b>40</b>
3.1	1	1	10	100
3.2	0	0	0	0
3.3	0	0	0	0
3.4	0	0	0	0
3.5	0	0	0	0
3.6	1	1	10	100
3.7	0	0	0	0
3.8	1	1	10	100
3.9	0	0	0	0
3.10	1	1	10	100
<b>Total grup 3 (%) (+ explicitació)</b>	<b>40</b>	<b>40</b>	<b>4</b>	<b>40</b>

*Figura 49: Taula dels resultats de comprensió per grup i per indicadors de l'element narratològic aparença física de Vides alienes (10%).*

Altres cinc usuaris (el 17% del total) especulen i fan descripcions basant-se en la majoria dels casos en les veus o en les personalitats, tot sent-ne conscients; i dos (el 7% del total) afirmen que en l'AD no s'ha fet cap descripció física.

Cal dir que en aquest element narratològic també hi ha hagut una confusió entre els personatges. Tres participants (el 2.9, el 3.1 i el 3.8), un 10% del total, han fet una descripció física correcta dels personatges, però al contrari. En aquest cas, hem

considerat que calia puntuar-los amb un 100% de comprensió tot fent aquest comentari final, perquè si els haguérem puntuat amb un 0% de comprensió pel fet que ho han fet al contrari estaríem equiparant-los als participants que no han fet cap descripció física i per tant el resultat quedaria esbiaixat. Cal fer notar que cap d'aquests tres participants coincideix amb els participants que havien confós la part final de l'element narratològic dels esdeveniments.

Usuari/Indicador	VIP1	VIP2	SUB-P (%rel)	SUB-P (%)
1.1	1	1	20	100
1.2	1	1	20	100
1.3	1	1	20	100
1.4	1	1	20	100
1.5	1	1	20	100
1.6	1	1	20	100
1.7	1	1	20	100
1.8	1	1	20	100
1.9	1	1	20	100
1.10	1	1	20	100
<b>Total grup 1 (%) (- explicitació)</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>20</b>	<b>100</b>
2.1	1	1	20	100
2.2	1	1	20	100
2.3	1	1	20	100
2.4	1	1	20	100
2.5	1	1	20	100
2.6	1	1	20	100
2.7	1	1	20	100
2.8	1	1	20	100
2.9	1	1	20	100
2.10	1	1	20	100
<b>Total grup 2 (%) (= explicitació)</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>20</b>	<b>100</b>
3.1	1	1	20	100
3.2	1	1	20	100
3.3	1	1	20	100
3.4	1	1	20	100
3.5	1	1	20	100
3.6	1	1	20	100
3.7	1	1	20	100
3.8	1	1	20	100
3.9	1	1	20	100
3.10	1	1	20	100
<b>Total grup 3 (%) (+ explicitació)</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>20</b>	<b>100</b>

Figura 50: Taula dels resultats de comprensió per grup i per indicadors de l'element narratològic personalitat de Vides alienes (20%).

c) Personalitat (20% del total)

En la figura 50 podem observar els resultats de comprensió per a l'element narratològic de la personalitat dels dos personatges, Martin i Mat. Es tracta d'un element afectat indirectament per les modificacions realitzades en la variable de l'explicitació. Diem indirectament perquè no hi ha cap moment en l'AD que es descriu la personalitat en si, sinó que és un element que es va desvetllant al llarg del clip i de l'AD conjuntament per les accions dels personatges i pels parlaments que fan. En aquest cas, les modificacions introduïdes afecten només indirectament el personatge de Martin. Tot i això, veiem com la totalitat dels participants, independentment del grup, han identificat correctament Martin com un personatge introvertit i Mat com un personatge extravertit. Cal destacar també que en aquest element narratològic no s'han produït confusions com en els altres dos elements.

d) Relació inicial i final entre els personatges (10% del total)

En la figura 51 trobem els resultats de comprensió per a l'element narratològic de la relació inicial i final entre els dos personatges, Martin i Mat. Aquest element narratològic també ha estat afectat per les modificacions introduïdes, com es pot comprovar en la figura 47. En aquest cas, si observem els resultats de comprensió d'aquest element per grup (columna "SUB-R (%)" i filera "Total grup X"), ens mostren que hi ha una diferència de 15 punts percentuals entre el grup d'explicitació baixa (grup 1) i els d'explicitació intermèdia i alta (grups 2 i 3) respectivament, que són més baixos.

Aquesta diferència a primera vista sembla contradictòria, ja que esperàvem que com més explícita fóra l'AD més comprensió hi hauria. Tot i això, si analitzem més detingudament les entrevistes transcrites, ens adonem que ací també s'ha produït una confusió entre els personatges causada per problemes d'identificació. Mentre en el grup 1, pensem que aleatòriament, no hi ha hagut cap confusió (el participant 1.8 simplement no ha entès la relació segons la nostra escala de comprensió), en el grup 2, l'usuari 2.1. intercanvia els papers als personatges i el 2.5 diu que no li queda clar i que "perd el fil" perquè troba les veus dels dos personatges molt semblants. En el cas del grup 3, un altre participant (el 3.8) torna a mesclar les relacions intercanviant els papers que juga cada personatge. Com veiem, aquesta confusió que ja observàvem en els anteriors elements

narratològics ací es torna a repetir afectant la comprensió i produint aquest resultat final un tant contradictori.

<b>Usuari/Indicador</b>	<b>VI-RI</b>	<b>VI-RF</b>	<b>SUB-R (%rel)</b>	<b>SUB-R (%)</b>
1.1	1	1	10	100
1.2	1	1	10	100
1.3	1	1	10	100
1.4	1	1	10	100
1.5	1	1	10	100
1.6	1	1	10	100
1.7	1	1	10	100
1.8	0	0	0	0
1.9	1	1	10	100
1.10	1	1	10	100
<b>Total grup 1 (%) (- explicitació)</b>	<b>90</b>	<b>90</b>	<b>9</b>	<b>90</b>
2.1	0	0	0	0
2.2	1	1	10	100
2.3	1	1	10	100
2.4	1	1	10	100
2.5	1	0	5	50
2.6	1	1	10	100
2.7	0	0	0	0
2.8	1	1	10	100
2.9	1	1	10	100
2.10	1	1	10	100
<b>Total grup 2 (%) (= explicitació)</b>	<b>80</b>	<b>70</b>	<b>7,5</b>	<b>75</b>
3.1	1	1	10	100
3.2	1	0	5	50
3.3	1	1	10	100
3.4	1	1	10	100
3.5	1	1	10	100
3.6	1	1	10	100
3.7	0	1	5	50
3.8	1	1	10	100
3.9	0	0	0	0
3.10	1	0	5	50
<b>Total grup 3 (%) (+ explicitació)</b>	<b>80</b>	<b>70</b>	<b>7,5</b>	<b>75</b>

*Figura 51: Taula dels resultats de comprensió per grup i per indicadors de l'element narratològic relació inicial i final de Vides alienes (10%).*

D'altra banda, un dels efectes que ha produït les modificacions és que quatre dels participants del grup 3 (3.1, 3.2, 3.5 i 3.8), el més explícit, hagen fet alguna referència al fet que la relació inicial sembla de "flirteig" o d'atracció. Això, que només ho deixàvem entreveure en la modificació de l'AD introduïda per a aqueix grup —amb la frase "el

mira com si li agradés"— i que en fer l'escala de mesurament de la comprensió no es va valorar com a evident, caldrà comprovar-ho posteriorment en els resultats i la comprensió del grup de control, el de vidents. Cal dir, de moment, que dos participants del grup 1 (l'1.3 i l'1.6), que tenen baixa visió, també van percebre la relació inicial de Martin i Mat identificant Martin com a homosexual sense que aqueixa informació estiguera present en l'AD. Caldrà comprovar què succeeix amb el grup de control format per vidents.

Usuari/Indicador	VI-CE	SUB-CE (%rel)	SUB-CE (%)
1.1	1	30	100
1.2	0	0	0
1.3	1	30	100
1.4	0	0	0
1.5	1	30	100
1.6	0	0	0
1.7	1	30	100
1.8	0	0	0
1.9	1	30	100
1.10	0	0	0
<b>Total grup 1 (%) (- explicitació)</b>	<b>50</b>	<b>15</b>	<b>50</b>
2.1	0	0	0
2.2	0	0	0
2.3	1	30	100
2.4	1	30	100
2.5	1	30	100
2.6	1	30	100
2.7	0	0	0
2.8	0	0	0
2.9	1	30	100
2.10	0	0	0
<b>Total grup 2 (%) (= explicitació)</b>	<b>50</b>	<b>15</b>	<b>50</b>
3.1	0	0	0
3.2	1	30	100
3.3	1	30	100
3.4	1	30	100
3.5	1	30	100
3.6	1	30	100
3.7	0	0	0
3.8	0	0	0
3.9	0	0	0
3.10	1	30	100
<b>Total grup 3 (%) (+ explicitació)</b>	<b>60</b>	<b>18</b>	<b>60</b>

Figura 52: Taula dels resultats de comprensió per grup i per indicadors de l'element narratològic relació causa-efecte final de Vides alienes (30%)



#### e) Relació causa-efecte final (30%)

En la figura 52, observem els resultats de comprensió per a l'element narratològic de la relació causa-efecte final, és a dir, del fet que Martin mata Mat per suplantar-lo i prendre la seua personalitat. De nou, es tracta d'un element afectat indirectament per les modificacions realitzades en la variable de l'explicitació, ja que aquest element es comprèn després d'haver vist tot el clip.

En aquest cas, els resultats globals de comprensió d'aquest element per grup (columna "SUB-CE (%)") i filera "Total grup X") ens mostren que hi ha una diferència de 10 punts percentuals entre el grup d'explicitació baixa i intermèdia (grups 1 i 2) i el d'explicitació alta (grup 3) respectivament, que és el més alt. Tot i que aquest element narratològic només té un indicador, com hem remarcat, és un indicador que està afectat per tots els anteriors i les modificacions que s'hi han fet, ja que és en termes de Branigan (1992) és la resolució de la història. Per tant, aqueix 10% de diferència cal no descartar-lo per veure quin ha sigut el comportament del grup de control.

De nou cal remarcar també el baix percentatge de comprensió en tots ells. 14 dels 30 participants (el 47% del total) no han comprès el motiu pel qual Martin mata Mat. Hi ha una casuística diversa: mentre que set persones (23%) simplement no s'expliquen la reacció de Martin, altres set busquen un motiu, una relació causa-efecte, que no és la considerada correcta. Per exemple, l'usuari 3.1. diu que un mata l'altre per diners, el 2.10. diu que ho fa per enveja o el 2.2. diu que ho fa perquè està paranoic. Cal remarcar també que d'aquests 14 usuaris que no han entès la relació causa-efecte, set (el 24% del total) han tingut problemes d'identificació dels personatges en altres indicadors, la qual cosa ens demostra que els participants que han confós en algun moment els personatges, han tingut més dificultat a entendre la relació final de causa-efecte.

#### f) Resultats globals

Una vegada analitzats els diferents elements narratològics per separat, tot seguit en mostrem els percentatges relatius i els resultats globals de comprensió per a aquest fragment de *Vides alienes*.

Us./Ind.	SUB-E (30%)	SUB-AF (10%)	SUB-P (20%)	SUB-R (10%)	SUB-CE (30%)	GLOBAL
1.1	30	10	20	10	30	100
1.2	18,8	0	20	10	0	48,8
1.3	22,5	0	20	10	30	82,5
1.4	22,5	0	20	10	0	52,5
1.5	26,3	10	20	10	30	96,3
1.6	26,3	10	20	10	0	66,3
1.7	30	10	20	10	30	100
1.8	18,8	0	20	0	0	38,8
1.9	30	10	20	10	30	100
1.10	18,8	0	20	10	0	48,8
<b>Total g. 1 (%) (- explicitació)</b>	<b>24,4</b>	<b>5</b>	<b>20</b>	<b>9</b>	<b>15</b>	<b>73,4</b>
2.1	18,8	0	20	0	0	38,8
2.2	30	0	20	10	0	60
2.3	30	5	20	10	30	95
2.4	30	0	20	10	30	90
2.5	11,3	5	20	5	30	71,3
2.6	26,3	0	20	10	30	86,3
2.7	30	10	20	0	0	60
2.8	30	10	20	10	0	70
2.9	30	10	20	10	30	100
2.10	22,5	0	20	10	0	52,5
<b>Total g. 2 (%) (= explicitació)</b>	<b>25,9</b>	<b>4</b>	<b>20</b>	<b>7,5</b>	<b>15</b>	<b>72,4</b>
3.1	30	10	20	10	0	70
3.2	22,5	0	20	5	30	77,5
3.3	30	0	20	10	30	90
3.4	26,3	0	20	10	30	86,3
3.5	26,3	0	20	10	30	86,3
3.6	30	10	20	10	30	100
3.7	18,8	0	20	5	0	43,8
3.8	30	10	20	10	0	70
3.9	18,8	0	20	0	0	38,8
3.10	30	10	20	5	30	95
<b>Total g. 3 (%) (+ explicitació)</b>	<b>26,3</b>	<b>4</b>	<b>20</b>	<b>7,5</b>	<b>18</b>	<b>75,8</b>

Figura 53: Taula dels resultats globals de comprensió per grup i per element narratològic per al clip de *Vides alienes*.

Els resultats globals de comprensió per grup per a aquesta seqüència de *Vides alienes* ens mostren que les diferències entre els grups són mínimes. El grup d'explicitació baixa ha obtingut un resultat (73,4%) lleugerament més alt que el d'explicitació intermèdia (72,4%), mentre que el d'explicitació alta ha obtingut, com esperàvem, el resultat més alt (75,8%). Tot i això, la diferència entre els resultats dels grups d'explicitació baixa i alta és només de 2,4%.

Si només tinguérem esta dada a la mà, seria difícil afirmar que l'explicitació influeix en la comprensió segons el nostre estudi, ja que considerem que les diferències entre els grups són molt baixes; en canvi, les especificitats en la modificació de l'explicitació de l'AD d'aquest clip i les anàlisis anteriors per element narratològic ens permeten aprofundir-hi més.

Quan diem que la modificació de l'explicitació de l'AD té algunes especificitats respecte de la modificació de les altres dos variables independents (velocitat i entonació), ens referim al fet que en modificar aquesta variable només queden afectades algunes parts de l'AD. En canvi, quan modifiquem la velocitat o l'entonació, l'AD queda modificada en la totalitat, ja que és un paràmetre que s'aplica a tot el text audiodescriptiu. Aquesta qüestió l'hem remarcada al llarg de les anàlisis per element narratològic tot marcant amb un gris fosc les cel·les dels indicadors afectats i centrant les nostres conclusions sobre aquests indicadors. Per això, pensem que és interessant fer una anàlisi global dels resultats només amb els indicadors afectats per les modificacions en l'explicitació. Per fer-ho, recollim en la figura 54 només les dades dels indicadors afectats, que sumen el 65% de la comprensió total, i la ponderació d'aquest 65% sobre un 100% per facilitar-ne la comprensió. D'aquesta manera obtenim els resultats únicament sobre aquells elements en què s'ha modificat la variable independent de l'explicitació. Cal dir, a més, que per presentar els resultats per element narratològic, quan l'element narratològic ha estat afectat en algun indicador, marquem aqueix resultat amb un subíndex "mod", de modificat.

Així, en la figura 54, veiem com la relació entre els resultats continua sent la mateixa que quan considerem tots els indicadors, tant els afectats com els no afectats per les modificacions de l'explicitació: el grup d'explicitació baixa obté un resultat global de comprensió del 69,6%, el grup d'explicitació intermèdia n'obté un 68,5%, una miqueta inferior, i el d'explicitació alta un 74,2%. Ara, però, la diferència entre els resultats dels grup d'explicitació baixa i d'explicitació alta difereixen un 4,6%, mentre que quan considerem tots els indicadors, la diferència és d'un 2,4%. És a dir que, tenint en compte només els indicadors afectats, la diferència en la comprensió quasi es duplica entre els grups extrems.

Usuari/Indicador	VIE1	VIE2	VIE6	VIE8	SUB-E (%rel) <sub>mod</sub>	VIP1	SUB-P (%rel) <sub>mod</sub>	VI-RI	VI-RF	SUB-R (%rel)	VI-CE	SUB-R (%rel)	GLOBAL <sub>mod</sub>	Ponderat100%
1.1	1	1	1	1	15	1	10	1	1	10	1	30	65	100
1.2	1	1	0	0	7,5	1	10	1	1	10	0	0	27,5	42,3
1.3	1	1	1	0	11,3	1	10	1	1	10	1	30	61,3	94,3
1.4	0	1	1	0	7,5	1	10	1	1	10	0	0	27,5	42,3
1.5	1	1	1	1	15	1	10	1	1	10	1	30	65	100
1.6	0	1	1	1	11,3	1	10	1	1	10	0	0	31,3	48,2
1.7	1	1	1	1	15	1	10	1	1	10	1	30	65	100
1.8	1	1	0	0	7,5	1	10	0	0	0	0	0	17,5	26,9
1.9	1	1	1	1	15	1	10	1	1	10	1	30	65	100
1.10	1	1	0	0	7,5	1	10	1	1	10	0	0	27,5	42,3
<b>Total grup 1 (%)</b>	<b>80</b>	<b>100</b>	<b>70</b>	<b>50</b>	<b>11,3</b>	<b>100</b>	<b>10</b>	<b>90</b>	<b>90</b>	<b>9</b>	<b>50</b>	<b>15</b>	<b>45,3</b>	<b>69,6</b>
2.1	1	1	0	0	7,5	1	10	0	0	0	0	0	17,5	26,9
2.2	1	1	1	1	15	1	10	1	1	10	0	0	35	53,8
2.3	1	1	1	1	15	1	10	1	1	10	1	30	65	100
2.4	1	1	1	1	15	1	10	1	1	10	1	30	65	100
2.5	0	1	0	0	3,8	1	10	1	0	5	1	30	48,8	75,1
2.6	1	0	1	1	11,3	1	10	1	1	10	1	30	61,3	94,3
2.7	1	1	1	1	15	1	10	0	0	0	0	0	25	38,5
2.8	1	1	1	1	15	1	10	1	1	10	0	0	35	53,8
2.9	1	1	1	1	15	1	10	1	1	10	1	30	65	100
2.10	0	1	1	0	7,5	1	10	1	1	10	0	0	27,5	42,3
<b>Total grup 2 (%)</b>	<b>80</b>	<b>90</b>	<b>80</b>	<b>70</b>	<b>12</b>	<b>100</b>	<b>10</b>	<b>80</b>	<b>70</b>	<b>7,5</b>	<b>50</b>	<b>15</b>	<b>44,5</b>	<b>68,5</b>
3.1	1	1	1	1	15	1	10	1	1	10	0	0	35	53,8
3.2	1	1	1	1	15	1	10	1	0	5	1	30	60	92,3
3.3	1	1	1	1	15	1	10	1	1	10	1	30	65	100
3.4	1	1	0	1	11,3	1	10	1	1	10	1	30	61,3	94,3
3.5	1	1	0	1	11,3	1	10	1	1	10	1	30	61,3	94,3
3.6	1	1	1	1	15	1	10	1	1	10	1	30	65	100
3.7	1	1	0	0	7,5	1	10	0	1	5	0	0	22,5	34,6
3.8	1	1	1	1	15	1	10	1	1	10	0	0	35	53,8
3.9	0	1	0	1	7,5	1	10	0	0	0	0	0	17,5	26,9
3.10	1	1	1	1	15	1	10	1	0	5	1	30	60	92,3
<b>Total grup 3 (%)</b>	<b>90</b>	<b>100</b>	<b>60</b>	<b>90</b>	<b>12,8</b>	<b>100</b>	<b>10</b>	<b>80</b>	<b>70</b>	<b>7,5</b>	<b>60</b>	<b>18</b>	<b>48,3</b>	<b>74,2</b>

Figura 54: Taula dels resultats globals de comprensió per grup i pels indicadors afectats per les modificacions en l'explicitació de Vides alienes.

Alhora, quan considerem tots els indicadors —afectats i no afectats per les modificacions— el resultat del grup d'explicitació alta és d'un 75,8% (un 1,8% més que considerant només els indicadors afectats), mentre que els resultats dels grups d'explicitació baixa i intermèdia són de 73,4% i 72,4% (un 3,8% i un 3,9% més que considerant només els indicadors afectats). És a dir, quan es consideren només els indicadors afectats, s'observa millor l'efecte de la manipulació, ja que les diferències de comprensió són majors. En canvi, si considerem tots els indicadors, aqueixes diferències queden emmascarades pels indicadors no afectats.

Aquestes dades indiquen, al nostre entendre, la tendència que com més explícita ha estat l'AD més comprensió s'ha obtingut per part dels participants, arribant a una diferència del 4,6%. Això ho matisarem en l'apartat final de conclusions d'aquest capítol.

#### *7.1.2. Anàlisi per dades demogràfiques*

En aquest apartat analitzem les dades de comprensió dels diferents participants en l'estudi de recepció sense tindre en compte el grup a què pertanyen, centrant-nos en les dades demogràfiques recollides.

En primer lloc, cal remarcar que, bastant proporcionalment al si dels tres grups, segons la figura 54, hi ha hagut participants amb comprensions molt altes i d'altres amb comprensions relativament baixes, cosa que no ha succeït en els paràmetres de velocitat i d'entonació. No debades, com es pot comprovar en la figura 55, en què s'han ordenat els participants pel resultat de comprensió, un terç dels participants (marcats amb una ratlla més gruixuda) han obtingut una comprensió igual o menor al 60%, arribant en els casos més baixos a tan sols el 38,8%.

Usuari/Dada	Comprensió	Sexe	Edat	Estudis	Usa imatge	Vist
1.1	100	dona	36	universitat	no	no
1.2	48,8	dona	38	secundaris	no	no
1.3	82,5	dona	48	secundaris	no	no
1.4	52,5	home	61	secundaris	no	no
1.5	96,3	dona	67	universitat	no	no
1.6	66,3	dona	69	universitat	sí	no
1.7	100	dona	35	universitat	sí	no
1.8	38,8	home	44	secundaris	no	no
1.9	100	dona	47	universitat	no	no
1.10	48,8	home	48	secundaris	no	no
<b>Total grup 1 (%)</b>	<b>73,4</b>					
2.1	38,8	home	38	universitat	no	no
2.2	60	dona	48	secundaris	no	no
2.3	95	dona	69	universitat	sí	no
2.4	90	dona	52	primaris	no	no
2.5	71,3	home	45	secundaris	no	no
2.6	86,3	dona	52	universitat	no	no
2.7	60	dona	31	universitat	no	no
2.8	70	home	47	universitat	no	no
2.9	100	dona	30	universitat	no	no
2.10	52,5	dona	32	universitat	no	no
<b>Total grup 2 (%)</b>	<b>72,4</b>					
3.1	70	dona	30	universitat	no	no
3.2	77,5	dona	44	secundaris	no	no
3.3	90	home	48	universitat	no	sí
3.4	86,3	dona	60	universitat	no	no
3.5	86,3	dona	69	secundaris	no	no
3.6	100	dona	61	universitat	sí	no
3.7	43,8	home	59	secundaris	no	no
3.8	70	home	56	universitat	no	no
3.9	38,8	home	27	universitat	no	no
3.10	95	dona	75	secundaris	sí	no
<b>Total grup 3 (%)</b>	<b>75,8</b>					

*Figura 54: Taula dels resultats de comprensió per usuari i dades demogràfiques de cada grup per a Vides alienes.*

Si analitzem els resultats segons el sexe, observem que sis dels deu homes participants (marcats en gris en la figura 55) obtenen comprensions que se situen entre les deu més baixes. Tant és així que la comprensió mitjana per part dels homes és del 56,3%, mentre que la de les dones és del 82,6%, amb una diferència en la comprensió de 26,3.

Usuari/Dada	Comprensió	Sexe	Edat	Estudis	Usa imatge	Vist
1.8	38,8	home	44	secundaris	no	no
2.1	38,8	home	38	universitat	no	no
3.9	38,8	home	27	universitat	no	no
3.7	43,8	home	59	secundaris	no	no
1.2	48,8	dona	38	secundaris	no	no
1.10	48,8	home	48	secundaris	no	no
1.4	52,5	home	61	secundaris	no	no
2.10	52,5	dona	32	universitat	no	no
2.2	60	dona	48	secundaris	no	no
2.7	60	dona	31	universitat	no	no
1.6	66,3	dona	69	universitat	sí	no
3.1	70	dona	30	universitat	no	no
3.8	70	home	56	universitat	no	no
2.8	70	home	47	universitat	no	no
2.5	71,3	home	45	secundaris	no	no
3.2	77,5	dona	44	secundaris	no	no
1.3	82,5	dona	48	secundaris	no	no
3.5	86,3	dona	69	secundaris	no	no
2.6	86,3	dona	52	universitat	no	no
3.4	86,3	dona	60	universitat	no	no
2.4	90	dona	52	primaris	no	no
3.3	90	home	48	universitat	no	sí
3.10	95	dona	75	secundaris	sí	no
2.3	95	dona	69	universitat	sí	no
1.5	96,3	dona	67	universitat	no	no
1.7	100	dona	35	universitat	sí	no
3.6	100	dona	61	universitat	sí	no
2.9	100	dona	30	universitat	no	no
1.1	100	dona	36	universitat	no	no
1.9	100	dona	47	universitat	no	no

*Figura 55: Taula dels resultats de comprensió per usuari i dades demogràfiques ordenats pel percentatge de comprensió de manera ascendent per a Vides alienes.*

Si ara ordenem els resultats de comprensió per edat (figura 56), obtenim que per als 12 participants amb edats entre 27 i 45 anys, la mitjana de comprensió és d'un 66,4%, per als 11 que tenen entre 46 i 60 anys és d'un 75,2% i per als set que tenen de 61 a 75 anys és d'un 84,5%. La diferència de comprensió entre els valors extrems —del grup més jove i del més gran— és de 18,1%.

Usuari/Dada	Comprensió	Sexe	Edat	Estudis	Usa imatge	Vist
3.9	38,8	home	27	universitat	no	no
3.1	70	dona	30	universitat	no	no
2.9	100	dona	30	universitat	no	no
2.7	60	dona	31	universitat	no	no
2.10	52,5	dona	32	universitat	no	no
1.7	100	dona	35	universitat	sí	no
1.1	100	dona	36	universitat	no	no
2.1	38,8	home	38	universitat	no	no
1.2	48,8	dona	38	secundaris	no	no
1.8	38,8	home	44	secundaris	no	no
3.2	77,5	dona	44	secundaris	no	no
2.5	71,3	home	45	secundaris	no	no
<b>Grup 27-45 anys</b>	<b>66,4</b>					
1.9	100	dona	47	universitat	no	no
1.10	48,8	home	48	secundaris	no	no
2.2	60	dona	48	secundaris	no	no
1.3	82,5	dona	48	secundaris	no	no
3.3	90	home	48	universitat	no	sí
2.6	86,3	dona	52	universitat	no	no
2.4	90	dona	52	primaris	no	no
3.8	70	home	56	universitat	no	no
3.7	43,8	home	59	secundaris	no	no
2.8	70	home	47	universitat	no	no
3.4	86,3	dona	60	universitat	no	no
<b>Grup 46-60 anys</b>	<b>75,2</b>					
1.4	52,5	home	61	secundaris	no	no
3.6	100	dona	61	universitat	sí	no
1.5	96,3	dona	67	universitat	no	no
1.6	66,3	dona	69	universitat	sí	no
3.5	86,3	dona	69	secundaris	no	no
2.3	95	dona	69	universitat	sí	no
3.10	95	dona	75	secundaris	sí	no
<b>Grup 61-75 anys</b>	<b>84,5</b>					

Figura 56: Taula dels resultats de comprensió segons l'edat dels usuaris per a Vides alienes.

Si prenem la dada d'estudis previs com a base (figura 57), els 12 participants que tenen estudis primaris i secundaris obtenen una comprensió del 66,3% i els 18 participants que tenen estudis universitaris n'obtenen el 78,9%. La diferència de comprensió entre els dos grups és de 12,6%.



Usuari/Dada	Comprensió	Sexe	Edat	Estudis	Usa imatge	Vist
2.4	90	dona	52	primaris	no	no
1.2	48,8	dona	38	secundaris	no	no
1.8	38,8	home	44	secundaris	no	no
3.2	77,5	dona	44	secundaris	no	no
2.5	71,3	home	45	secundaris	no	no
1.10	48,8	home	48	secundaris	no	no
2.2	60	dona	48	secundaris	no	no
1.3	82,5	dona	48	secundaris	no	no
3.7	43,8	home	59	secundaris	no	no
1.4	52,5	home	61	secundaris	no	no
3.5	86,3	dona	69	secundaris	no	no
3.10	95	dona	75	secundaris	sí	no
<b>Primaris-secundaris</b>	<b>66,3</b>					
3.9	38,8	home	27	universitat	no	no
3.1	70	dona	30	universitat	no	no
2.9	100	dona	30	universitat	no	no
2.7	60	dona	31	universitat	no	no
2.10	52,5	dona	32	universitat	no	no
1.7	100	dona	35	universitat	sí	no
1.1	100	dona	36	universitat	no	no
2.1	38,8	home	38	universitat	no	no
1.9	100	dona	47	universitat	no	no
3.3	90	home	48	universitat	no	sí
2.6	86,3	dona	52	universitat	no	no
3.8	70	home	56	universitat	no	no
2.8	70	home	59	universitat	no	no
3.4	86,3	dona	60	universitat	no	no
3.6	100	dona	61	universitat	sí	no
1.5	96,3	dona	67	universitat	no	no
1.6	66,3	dona	69	universitat	sí	no
2.3	95	dona	69	universitat	sí	no
<b>Universitaris</b>	<b>78,9</b>					

*Figura 57: Taula dels resultats de comprensió agrupats pels estudis previs dels usuaris per a Vides alienes.*

Finalment, si analitzem els resultats segons si els participants utilitzen o no la imatge a l'hora de veure la pel·lícula (figura 58), els cinc que sí que la utilitzen arriben a una comprensió del 91,3% mentre que els 25 que no la utilitzen es queden en una comprensió del 70,4%. En aquest cas, no analitzem la variable de visionat anterior de la pel·lícula, ja que només una persona l'havia vista.

Usuari/Dada	Comprensió	Sexe	Edat	Estudis	Usa imatge	Vist
3.10	95	dona	75	secundaris	sí	no
1.7	100	dona	35	universitat	sí	no
3.6	100	dona	61	universitat	sí	no
1.6	66,3	dona	69	universitat	sí	no
2.3	95	dona	69	universitat	sí	no
<b>Usen la imatge</b>	<b>91,3</b>					
2.4	90	dona	52	primaris	no	no
1.2	48,8	dona	38	secundaris	no	no
1.8	38,8	home	44	secundaris	no	no
3.2	77,5	dona	44	secundaris	no	no
2.5	71,3	home	45	secundaris	no	no
1.10	48,8	home	48	secundaris	no	no
2.2	60	dona	48	secundaris	no	no
1.3	82,5	dona	48	secundaris	no	no
3.7	43,8	home	59	secundaris	no	no
1.4	52,5	home	61	secundaris	no	no
3.5	86,3	dona	69	secundaris	no	no
3.9	38,8	home	27	universitat	no	no
3.1	70	dona	30	universitat	no	no
2.9	100	dona	30	universitat	no	no
2.7	60	dona	31	universitat	no	no
2.10	52,5	dona	32	universitat	no	no
1.1	100	dona	36	universitat	no	no
2.1	38,8	home	38	universitat	no	no
1.9	100	dona	47	universitat	no	no
3.3	90	home	48	universitat	no	sí
2.6	86,3	dona	52	universitat	no	no
3.8	70	home	56	universitat	no	no
2.8	70	home	59	universitat	no	no
3.4	86,3	dona	60	universitat	no	no
1.5	96,3	dona	67	universitat	no	no
<b>No usen la imatge</b>	<b>70,4</b>					

Figura 58: Taula dels resultats de comprensió segons si els usuaris utilitzen la imatge o no a l'hora de veure el clip de Vides alienes.

Per tancar aquest apartat, farem un resum sobre els resultats que s'han obtingut en analitzar la comprensió segons les diferents dades demogràfiques dels participants. Cal dir que totes les dades han sigut prou elevades en comparació amb les de la mateixa anàlisi dels altres paràmetres de l'AD estudiats. Les persones amb estudis universitaris han obtingut una comprensió un 12,6% major que les persones amb estudis primaris i secundaris, les persones de 61 a 75 anys un 18,1% major que les de 27 a 45, les que utilitzen la imatge un 20,9% més que les que no la utilitzen i les dones un 26,3% major que els homes. En l'apartat final d'aquest capítol analitzarem amb més detall aquestes dades.

### 7.1.3. Opinió dels usuaris

Abans comparar els resultats amb el grup de control i d'extraure les conclusions finals sobre l'estudi de recepció pel que fa a l'explicitació, analitzem l'opinió dels usuaris sobre l'AD. Per recollir l'opinió, en les entrevistes als usuaris preguntàvem què els havia semblat l'audiodescripció, l'entonació, la velocitat i la informació donada, fent-hi referència específica, però sense fer èmfasi en cap de les tres, per tal que els participants comentari el que ells cregueren més convenient. Per tal d'analitzar els diferents aspectes de l'AD, agrupem l'opinió segons els aspectes tractats. En primer lloc, ens referirem a qüestions relacionades amb el contingut i l'explicitació —les relacionades directament amb el que estudiem en aquest fragment— per passar després a d'altres que hi han sorgit, com les relatives a aspectes lingüístics, tècnics i d'entonació i velocitat:

#### a) Qüestions relacionades amb el contingut i l'explicitació

En aquest apartat presentem les opinions dels usuaris sobre el contingut de l'AD, és a dir, sobre la percepció que han tingut sobre la informació proporcionada per l'AD i, per tant, indirectament sobre l'explicitació. Les reprendrem a l'apartat final de conclusions d'aquest capítol per extraure'n unes conclusions.

En primer lloc, cal dir que nou participants (30% del total) han afirmat explícitament que la informació transmesa per l'AD era correcta en preguntar-los per l'opinió de l'AD. Sorprenentment, però, d'aquests nou usuaris, cinc han obtingut comprensions del 60% o menys, dels quals tres han tingut també problemes d'identificació dels personatges. Això, al nostre entendre vol dir que els participants mateixos no són conscients que no han comprès bé del tot el clip, ja que si no haurien trobat mancances en l'AD. No debades, el participant 2.10, amb un 52,5% de comprensió ens dóna la clau per entendre aquest comportament quan diu: "Jo l'he trobat bé, però com que no hi ha comparació amb una altra cosa, no sabia dir-te si seria millor d'una manera o altra. Quan segueixes l'AD no et pares a pensar si està bé o no perquè si no la pel·lícula se n'ha anat." És a dir, per a un nombre important de participants, la informació que conté l'AD ja és bona *per se*, ja que no hi ha res amb què contrastar-la.

En canvi, un altre grup important de set usuaris (23,3% del total) diuen que els falta més informació sobre l'aparença física dels personatges. Per exemple, l'usuari 1.9, tot i obtenir un 100% de comprensió diu: "Crec que ho haurien de dir, com són físicament, perquè ens enterem realment per què Martin és el nen bo, ens haurien de dir més sobre la seva imatge. Després quan es torna dolent, el contrast no el tenim." L'usuari 1.3, que és de baixa visió, també afirma: "l'únic que no m'ha agradat és que no ha audiodescrit la forma, que un era més efeminat i l'altre més mascle". El que sorprèn d'aquest grup d'usuaris és que només tres han tingut problemes d'identificació dels personatges i només dos han obtingut percentatges de comprensió per davall del 70%. Això vol dir que es tracta d'un grup exigent de consumidors d'AD que, a més d'obtenir nivells de comprensió alts demanen una millor AD sobre aspectes que troben en falta.

A banda, cal afegir un participant, el 3.2, amb un 77,5% de comprensió, que afirma que hi ha massa AD i que cal "dejar el protagonismo de la imagen, y no tanto Mat Martin, Martin Mat"; i altres dos que afirmen que, respecte dels subtítols de les cançons —un aspecte que no hem tractat en l'estudi—, troben que caldria explicitar-ho en paraules i no només amb l'entonació, amb una frase de l'estil: "en subtítols...". Aquests últims, tots dos amb percentatges de comprensió del 38,8%, és l'única queixa sobre el contingut de l'AD que expressen, la qual cosa és bastant sorprenent.

Els altres 11 usuaris que queden fins arribar als 30 que formen els tres grups experimentals no han fet cap comentari sobre la informació donada en l'AD, però cal dir que és prou comprensible que no hagen trobat mancances, ja que, llevat d'un usuari que ha obtingut un 48,8% de comprensió, la resta tots sobrepassen el 70% i arriben en molts casos al 90 i 100% de comprensió.

Finalment, comentarem alguns aspectes puntuals que alguns usuaris han fet sobre altres elements del contingut de l'AD. Per exemple, l'usuari 2.5 comenta que a vegades l'AD s'anticipa a l'acció i diu que no li agrada massa, mentre que el 3.3, diu: "Jo hagués ajustat potser una miqueta més el punt en què li esclafa el cap, que coincidís amb el fet, [...] si no ja no sorprèn". El participant 2.7, en canvi, pregunta què passa al principi que hi ha tanta música i en dir-li que són els crèdits i el logo de la pel·lícula i la productora ens diu que "estaria bé que diguessin que hi ha el logo". L'usuari 3.8, per exemple, ens

diu: "si un mirall és convex jo no m'hi fixaria", fent referència a la primera frase de l'AD, que potser es podria haver utilitzat per a descriure els personatges.

b) Qüestions lingüístiques, tècniques, d'entonació i de velocitat

Pel que fa a les qüestions lingüístiques, només un participant (3.9) ha comentat que no sap què vol dir "fosa a negre", una de les expressions del llenguatge fílmic utilitzada en l'AD. Tot i no ser una dada representativa, potser és un indicatiu que aquest tipus de terminologia no s'entén del tot per part dels usuaris, cosa que caldria estudiar amb més profunditat amb un estudi de recepció específic. En aquest cas, això aniria en contra de les recomanacions de Fryer i Freeman (2012a), tot i que, com diem, és una dada poc representativa.

Quant a les qüestions tècniques, set participants (un 23,3% del total) fan referència al fet que l'AD sovint queda per davall del so de la pel·lícula i que això dificulta escoltar-la bé. L'usuari 1.9, per exemple, fa referència al moment en què té lloc l'accident de cotxe i diu que "l'AD podria estar per damunt perquè la banda són només cops". El participant 2.5, que a més és tècnic de so de professió, comenta que "a vegades estava una miqueta atapeït de les mateixes AD, amb les altres bandes de freqüència, els nivells [...] Hi havia la banda internacional, els doblatges... M'ha semblat tot enganxat una mica massa al mateix pla". Això, se'ns dubte és degut al programari que s'utilitza a TV3 per elaborar les AD, que tot i ser un programa professional, fa una mescla automàtica de l'AD i de la banda original. Alguns professionals de l'AD tracten aquesta qüestió i fan èmfasi en la necessitat d'una bona mescla (Van der Heijden 2007).

Pel que fa a l'entonació de l'AD, quatre usuaris (un 13,3% del total) en fan comentaris positius, com per exemple l'usuari 1.5 que diu que "parla molt clar, la dicció és molt bona"; l'usuari 1.8, que diu que l'audiodescriptora "té un registre molt bo"; o l'usuari 1.2, que afirma que "no es nota que llegeix". En canvi, set usuaris (un 23,3% del total) en fan comentaris negatius. L'usuari 2.7 fa referència a la uniformitat que troba en la veu dient que li "agradaria un poc més d'entonació, perquè ho veus com molt llegit". Els usuaris 2.8, 3.1 i 3.2 expressen que els hauria agradat un canvi d'entonació quan es llegeixen els subtítols de les cançons. Altres participants fan referència a qualitats de la veu: per exemple, el participant 3.4 afirma que "no és una veu distinta, clara, sinó

d'aquestes veus que no ressalten"; el 3.5 diu que s'hauria de buscar "una veu no tan semblant a la veu de la música"; i el participant 3.7 expressa que "la veu, l'entonació, no m'agrada, la trobo massa fina, aguda. [...] Aquesta dona xiulava en enraonar". Com veiem, en aquesta qüestió hi ha disparitat d'opinions, tot i que en la varietat d'opinions hi ha aspectes millorables que són compatibles entre si.

Finalment, si analitzem el que els usuaris han expressat en relació amb la velocitat de l'AD, de nou trobem opinions encontrades. Mentre tres usuaris, l'1.6, el 2.9 i el 3.1 (el 10% del total), diuen que la velocitat els ha semblat bé; quatre, el 2.4, el 3.4, el 3.5 i el 3.8 (un 13,3% del total), diuen que la velocitat és massa ràpida. No són dades massa concloents, ja que la proporció de gent que ha expressat aspectes negatius sobre la velocitat és poca. A més, un dels usuaris que ho ha fet ha comentat que "tampoc no puc fer un criteri perquè com que la pel·lícula anava molt ràpida...", cosa certa i que pot haver influït en la percepció de la velocitat de l'AD, quan en realitat el que succeeix és que és el seguit d'esdeveniments que és molt ràpid. Algunes d'aquestes qüestions apunten cap a possibles noves vies de recerca, que tractarem en les conclusions finals del treball.

## 7.2. Grup de control

Tot seguit analitzarem les dades per al grup de control, format per vidents i exposats al mateix clip però sense AD.

### a) Esdeveniments (30% del total)

En la figura 59, podem veure el resultat de comprensió (columna "SUB-E (%)") i filera "Total grup 4 (%)") per indicador per a aquest element narratològic.

La comprensió per a aquest element narratològic del grup de control (4) és del 96,3% que, comparada amb les mateixes dades dels grups experimentals (el 81,2% del grup 1 (explicitació baixa), el 86,3% del grup 2 (explicitació intermèdia) i el 87,5% del grup 3 (explicitació alta)) ens mostra que la comprensió ha sigut bastant major, amb una diferència de 8,8 punts percentuals. De fet només en els dos últims indicadors hi ha hagut comprensions menors, però igualment altes del 80% i del 90%.

Usuari/Indicador	VIE1	VIE2	VIE3	VIE4	VIE5	VIE6	VIE7	VIE8	SUB-E (%rel)	SUB-E (%)
Total grup 1 (%) (- explicitació)	80	100	90	90	100	70	70	50	24,4	81,3
Total grup 2 (%) (= explicitació)	80	90	100	90	100	80	80	70	25,9	86,3
Total grup 3 (%) (+ explicitació)	90	100	100	90	90	60	80	90	26,3	87,5
4.1	1	1	1	1	1	1	0	1	26,3	87,5
4.2	1	1	1	1	1	1	1	1	30	100
4.3	1	1	1	1	1	1	1	1	30	100
4.4	1	1	1	1	1	1	1	1	30	100
4.5	1	1	1	1	1	1	1	1	30	100
4.6	1	1	1	1	1	1	1	1	30	100
4.7	1	1	1	1	1	1	0	1	26,3	87,5
4.8	1	1	1	1	1	1	1	1	30	100
4.9	1	1	1	1	1	1	1	0	26,3	87,5
4.10	1	1	1	1	1	1	1	1	30	100
Total grup 4 (%)	100	100	100	100	100	100	80	90	28,9	96,3

Figura 59: Taula de resultats de comprensió del grup de control i dels grups experimentals per grup i per indicadors de l'element narratològic esdeveniments de Vides alienes (30%).

b) Aparència física (10%), personalitat (20%) i relació inicial i final dels personatges (10%)

Pel que fa a aquests tres elements narratològics, en el cas del grup de control els resultats són en tots els casos del 100%, per això no incloem cap taula especificant les dades. D'una banda, cal remarcar la diferència amb els grups experimentals, que han obtingut un 50%, un 40% i 40% per als grups d'explicitació baixa, intermèdia i alta respectivament. De l'altra, creiem que és una qüestió comprensible, ja que els participants vidents estan en tot moment percebent informació sobre aqueix aspecte físic mentre que els participants cecs i amb baixa visió reben una informació molt puntual. Tot i això, com hem comentat en l'anàlisi dels grups experimentals, creiem que la qüestió de l'aparència física pot suposar un punt important en la identificació dels personatges, com abordarem més avant.

Pel que fa a la personalitat, en aquest cas tots els grups —experimentals i de control— han obtingut un 100% de comprensió, per tant no hi ha qüestions remarcables per destacar. Quant a la relació inicial i final dels personatges, també observem com la comprensió dels vidents (100%) és major que la dels grups experimentals (90%, 75% i 75% per als grups d'explicitació baixa, intermèdia i alta respectivament). No tornarem a fer les consideracions que hem fet en l'anàlisi dels grups experimentals, però sí que

creiem que cal comprovar un aspecte que hi hem remarcat. Com hem dit en aqueixa anàlisi, quatre participants del grup d'explicitació alta, el 40%, (els 3.1, 3.2, 3.5 i 3.8) fan al·lusió a una relació inicial entre els personatges de "flirteig" o d'atracció, mentre que dos participants amb baixa visió del grup d'explicitació baixa (l'1.3 i l'1.6) identifiquen Martin com a homosexual sense que això s'explicitara en cap de les versions.

En aqueix sentit, el 50% dels participants vidents del grup de control fan al·lusions semblants: l'usuari 4.2 diu que "a Martin li agradava", el 4.5 que "es veu que li atrau", el 4.6 diu que "com volent tindre algo amb ell, tindre alguna relació o parlar amb ell o alguna cosa", el 4.9 diu que sembla més "una xica que un home" i el 4.8 afirma que hi ha una mena d'admiració de Martin cap a Mat, sense especificar res més. Això mostra com l'explicitació d'aqueix fet d'una manera no directa amb l'afegit de l'AD de dos gestos de Martin en la versió d'explicitació alta ("El mira de dalt a baix" i "En Martin el mira com si li agradés") aconsegueix un efecte semblant en la comprensió d'aqueix fet per part de les persones cegues i amb baixa visió i les persones vidents.

#### c) Relació causa-efecte final (30%)

En la figura 60, podem veure el resultat de comprensió (columna "SUB-CE (%)") i filera "Total grup 4 (%)" per indicador per a aquest element narratològic.

Usuari/Indicador	VI-CE	SUB-CE (%rel)	SUB-CE (%)
Total grup 1 (%) (- explicitació)	50	15	50
Total grup 2 (%) (= explicitació)	50	15	50
Total grup 3 (%) (+ explicitació)	60	18	60
4.1	0	0	0
4.2	1	30	100
4.3	1	30	100
4.4	1	30	100
4.5	0	0	0
4.6	1	30	100
4.7	1	30	100
4.8	0	0	0
4.9	1	30	100
4.10	0	0	0
Total grup 4 (%)	60	18	60

Figura 60: Taula de resultats de comprensió del grup de control i dels grups experimentals per grup i per indicadors de l'element narratològic relació causa-efecte final de Vides alienes (30%).



Com podem observar en la figura 60, la comprensió del grup de control (4) és del 60%, la mateixa que la del grup d'explicitació alta. Com hem comentat anteriorment, aquest element narratològic és un dels que té més càrrega narrativa i als que s'ha donat més pes en la comprensió (30%), ja que és la resolució del fragment. Per tant, cal remarcar en aquest cas específic que l'explicitació ha afavorit una comprensió de l'element narratològic per part de les persones cegues i amb baixa visió en el mateix pla d'igualtat que les persones vidents.

El cas dels participants vidents que no han comprès aquest element narratològic és molt semblant al dels que tampoc no l'han comprès dels grups experimentals. Llevat del participant 4.1, que afirma no haver entès què ha passat, la resta han buscat una explicació pròpia: el 4.5 i el 4.8 diuen que Martin està boig i el 4.10 diu que ho ha fet per "furtar-li les coses".

#### d) Resultats globals

En la figura 61 es pot comprovar com la comprensió global d'aquest clip per al grup de control es del 86,9%, mentre que la dels grups experimentals és del 75,8% per al grup d'explicitació alta, del 72,4% per al d'intermèdia i de 73,4% per al de baixa.

Usuari/Indicador	SUB-E (30%)	SUB-AF (10%)	SUB-P (20%)	SUB-R (10%)	SUB-CE (30%)	GLOBAL
Total grup 1 (%) (- explicitació)	<b>24,4</b>	<b>5</b>	<b>20</b>	<b>9</b>	<b>15</b>	<b>73,4</b>
Total grup 2 (%) (= explicitació)	<b>25,9</b>	<b>4</b>	<b>20</b>	<b>7,5</b>	<b>15</b>	<b>72,4</b>
Total grup 3 (%) (+ explicitació)	<b>26,3</b>	<b>4</b>	<b>20</b>	<b>7,5</b>	<b>18</b>	<b>75,8</b>
4.1	26,3	10	20	10	0	66,3
4.2	30	10	20	10	30	100
4.3	30	10	20	10	30	100
4.4	30	10	20	10	30	100
4.5	30	10	20	10	0	70
4.6	30	10	20	10	30	100
4.7	26,3	10	20	10	30	96,3
4.8	30	10	20	10	0	70
4.9	26,3	10	20	10	30	96,3
4.10	30	10	20	10	0	70
Total grup 4 (%)	<b>28,9</b>	<b>10</b>	<b>20</b>	<b>10</b>	<b>18</b>	<b>86,9</b>

*Figura 61: Taula dels resultats globals de comprensió per grup i per element narratològic dels grups experimental i de control Vides alienes.*

Com podem observar, en els elements narratològics amb més càrrega narrativa, el d'esdeveniments (30%) i el de relació causa-efecte final (30%) tots els grups es comporten d'una manera semblant, tot i que s'observa una tendència que com més explícita és l'AD més s'acosta a la comprensió per part dels grups de vidents. En canvi, en els elements narratològics amb menys càrrega, el d'aspecte físic (10%) i relació inicial i final dels personatges (10%) no s'observa aqueixa tendència. Com hem argumentat en l'anàlisi dels grups experimentals, això ha estat causat per un factor distorsionador, que és la confusió entre els personatges, qüestió que tractarem en el següent apartat de conclusions. Tot i això, en el resultat global de tots els grups veiem com aqueixa tendència que apuntàvem es confirma, encara que siga d'una manera molt tímida i el grup d'explicitació alta es quede a 10,9 punts percentuals del de control

### 7.3. Conclusions globals sobre l'explicitació

Per extraure les conclusions generals sobre el paràmetre de l'explicitació, vegem l'efecte sobre la comprensió que tenen les variables estudiades. En aquesta taula indiquem la variable estudiada en la columna de l'esquerra, com també el grup que ha obtingut la màxima comprensió per a cada variable. En l'última columna indiquem en punts percentuals la diferència màxima entre grups. Per exemple, un 18,1 de diferència en la variable "edat" vol dir que entre la mitjana de comprensió del grup de 61 a 75 anys i la mitjana del grup amb menys comprensió hi ha un 18,1% de diferència. Aquesta última columna, com hem explicat anteriorment, està ordenada i partida per una franja grisa que indica la mitjana de les diferències observades i permet observar les variables que han tingut més incidència (de la franja grisa cap avall) o menys incidència (de la franja grisa cap amunt).

Variable	Grup amb la màxima comprensió	Diferència màxima
Explicitació	Explicitació alta	2,8
Estudis	Universitaris	12,6
		16,1% (mitjana)
Edat	61-75 anys	18,1
Grau de ceguesa	Utilitza la imatge	20,9
Sexe	Dones	26,3

Figura 62: Incidència de les variables independents sobre la comprensió de Vides alienes.

Pel que fa al paràmetre de l'AD estudiat —l'explicitació—, és la variable independent que té menys incidència en la comprensió de totes les analitzades. El percentatge que apareix en la figura 62 és el relatiu a la comprensió tenint en compte tots els indicadors, els afectats per les modificacions fetes en el corpus i els no modificats, igual que els de la resta de variables.

Tot i aqueixa baixa incidència, durant l'anàlisi de la comprensió dels grups experimentals i de control hem fet altres anàlisi més enllà de comparar les comprensions globals que ens han permès observar que, efectivament, l'explicitació alta propicia una major comprensió que l'explicitació baixa. Aqueixes anàlisis han sigut el càlcul de la comprensió global tenint en compte només els indicadors afectats per la modificació del corpus i l'observació detallada del comportament d'indicadors específics com la personalitat dels personatges i la relació de causa-efecte final. En tots els casos s'observa la mateixa tendència: l'explicitació alta és el valor que fa que la comprensió de les persones cegues i amb baixa visió s'acoste el màxim possible a la de les persones vidents. Aqueixa tendència cal verificar-la en estudis posteriors, ja que els resultats d'aquest experiment han estat influïts per una manca en el contigut de l'AD, com expliquem tot seguit.

Aquesta AD, en totes les seues versions (l'original i les dos modificades), presenta un element distorsionador, ja que, al si dels diferents grups i de manera bastant proporcional, ha fet que un terç dels participants no arriben a comprensions ni tan sols del 60%. Sovint s'ha produït una confusió entre els personatges que ha provocat que hi haja hagut aqueixa baixa comprensió per part d'un bon nombre d'usuaris (huit en total, un 26,7% del total), la qual cosa ha afectat la comprensió global dels grups i caldria evitar en la mesura del possible en qualsevol AD.

Això el que ens demostra és que la identificació dels personatges és un punt essencialíssim en tota AD i que cal anar molt en compte per assegurar-ne la comprensió des del bon començament, més en casos com el d'aquest fragment, en què els esdeveniments i els canvis de localització se succeeixen amb molta rapidesa i en què els noms dels personatges (Mat i Martin) són tan semblants que poden donar lloc a confusió.

Com hem vist reflectit en les opinions dels usuaris, l'aparença física és un element reclamat que pot ajudar a aquesta identificació, per tant seria un altre element que caldria deixar molt clar en aquest tipus d'AD. En casos com aquest, considerem que caldria replantejar-se l'estàndard d'introduir els personatges pel seu nom des del començament o una vegada hagen estat anomenats en el film, les dos tradicions existents a dia de hui i recollides als estàndards britànics i alemanys (ITC 2000 i Benecke i Dosch 2004).

Si tenim en compte que l'aspecte físic pot ser un tret que ajude a comprendre millor la història, considerem que caldria referir-se als personatges per aqueix tret per aconseguir una adequada identificació dels personatges. Som conscients que aquest fragment és molt específic, ja que és l'inici d'un film en què s'anomenen dos personatges joves amb una veu i amb uns noms molt semblants. Tot i això, aquest estudi demostra que, depenent del film que estiguem audiodescrivint, cal qüestionar-se en tot moment els estàndards i adaptar-los per aconseguir que les persones cegues es formen un adequada imatge mental dels personatges, una qüestió relacionada amb la comprensió (Fresno 2012 i Ballester 2007a).

Si tornem a la figura 62 i ens centrem en les dades demogràfiques i en les anàlisis corresponents d'apartats anteriors, veiem com en el cas d'aquest fragment de pel·lícula les dades de comprensió ens donen bastant informació sobre com les persones cegues i amb baixa visió comprenen les pel·lícules.

El sexe és la variable que més incidència hi ha tingut: les dones cegues i amb baixa visió comprenen molt millor la narrativa de la història que els homes, amb un 26,3% de diferència. La segona variable que té més incidència en la comprensió és el grau de ceguesa: les persones que utilitzen la imatge han comprès el film en un nivell 20,9 punts percentuals major que les persones que no la utilitzen. Per últim, la tercera variable que més incidència hi ha tingut és l'edat: les persones de 61 a 75 anys és el grup que més nivell de comprensió ha obtingut, amb un 18,1% de diferència amb el grup que menys n'ha obtingut, el de les persones de 27 a 45 anys.

Per matisar aqueixes dades, hem de tindre en compte que el fragment de film utilitzat, com hem exposat en l'apartat 4.1.1., és una petita història en si en què els esdeveniments se succeeixen molt ràpidament, hi ha molts canvis de localització, prou diàleg i poca AD, per la qual cosa podríem dir que és un fragment amb càrrega narrativa i cognitiva alta. A més, el desenllaç capgira la història i hi ha una relació causa-efecte en l'última acció del personatge principal que no és evident ni tan sols amb l'AD més explícita, ja que tampoc no ho és en la pel·lícula.

Tenint en compte això, és comprensible que el grau de ceguesa, és a dir, el fet que els usuaris utilitzen o no la imatge a l'hora de veure el fragment del film, tinga incidència en la comprensió, ja que en un fragment amb una càrrega narrativa i cognitiva alta qualsevol tipus d'informació visuals, per poca que siga, pot ajudar a seguir millor el fil narratiu.

Pel que fa al sexe i a l'edat dels usuaris, que també hi han tingut una incidència marcada en la comprensió, la interpretació del motiu no és tan clara. Una de les possibles causes pot ser deguda als hàbits de consum dels participants. Alguns dels homes entrevistats, ja fora del que és l'estudi en si, ens comentàvem que tot i que sí que són usuaris d'AD ja siga al teatre, a l'òpera o a la televisió, no acostumen a veure moltes pel·lícules, ja que n'hi ha poca oferta amb AD i que prefereixen veure programes d'esport o d'altra mena, que sense AD són relativament fàcils de seguir. Alhora, moltes dones ens explicaven que són consumidores habituals tant de productes audiodescrits —com ara les sèries de TV3 (*La Riera*, etc.)— com de pel·lícules sense AD de qualsevol cadena televisiva. Potser per això estan més acostumades a la narrativa fílmica que els homes i, en aquest cas en què és prou complicada, han sigut més hàbils a l'hora d'entendre'n el funcionament d'aquest fragment de *Vides alienes*.

Pel que fa a la qüestió de l'edat, pensem que el raonament pot ser semblant. Algunes de les persones d'edats més joves ens manifestaven que no són consumidors habituals de pel·lícules, mentre que les persones majors ens manifestaven que eren seguidores habituals de la programació audiodescrita de TV3 i d'altres mitjans, fins i tot una de les usuàries amb 70 consumia productes audiodescrits per internet. Pensem que això fa els participants més acostumats a la narrativa fílmica, en un cas com aquest en què és

complicada, pot haver causat una comprensió major. Aquesta suposició estaria, en part, corroborada pel fet que en grup d'edat d'entre 27 i 45 anys és en el que hi ha més proporció de persones amb estudis universitaris (figura 56) però, en canvi, hi ha una menor comprensió. Això, a més, és una tendència contrària al comportament general de les persones amb estudis universitaris. En aqueix cas, si considerem totes les persones amb estudis universitaris en conjunt (figura 57) i les comparem amb els participants amb estudis primaris i secundaris, observem com hi ha un 12,6% de diferència en la comprensió en favor dels primers. Tot i això, aquesta dada demogràfica ha obtingut una incidència menor que les altres i se situa per davall de la mitjana.

Com hem apuntat en el capítol 2, la comprensió de la narrativa fílmica està molt lligada a la pròpia experiència i a la capacitat de donar respostes a les relacions que es creen entre els diversos elements narratològics d'un film. Per això, caldria comprovar com influeix que, en un cas com aquest en què la narrativa fílmica té un cert grau de complexitat, les persones amb una major coneixement obtinguen un nivell de comprensió major, ja siga referit a la mateixa narrativa fílmica —com en la suposició que fem per a les diferències per sexe i per edat— o a aspectes de cultura general —com podria ser el cas de la diferència segons els estudis—. A més, en aqueix estudi caldria garantir proporcions igualades d'aqueixes dades demogràfiques als si dels diferents grups segons la població general per tal d'evitar qualsevol tipus de biaix. En el nostre cas hem aconseguit aqueixa proporció externament —entre els diferents grups— però no internament, per la qual cosa les nostres dades poden estar un tant esbiaixades.

Per tancar aquest capítol, farem referència a les opinions que han expressat els usuaris sobre la informació donada en l'AD i, per tant, sobre l'explicitació. Val a dir que els comentaris estan sovint marcats per la dificultat de comprensió causada per l'element distorsionador, però no s'aprecia un rebuig per cap dels tres nivells d'explicitació definits. Per tant, considerem que l'explicitació no afecta el gaudi.

A banda dels comentaris sobre alguns elements específics, cosa que ja hem tractat en l'apartat 7.2., és remarcable el fet que hi ha tres grups d'usuaris que es comporten de manera diferenciada. D'una banda, independentment del grup al qual pertanyen, un 30% dels usuaris (9 participants) diu que la informació li sembla correcta o adequada, un

---

23,3% dels usuaris (7 participants) hi troba mancances i el 36,7% restant (11 participants) no fa comentaris sobre la informació donada.

En aquest últim grup la comprensió en tots els casos, llevat d'un, és superior al 70% i en general amb valors propers al 90 i fins i tot el 100%. Podríem dir que trobem comprensible que no facen referències a la informació, ja que per a ells l'AD ha funcionat. En el grup del 23,3% que ha trobat mancances en la informació (relatives en la majora dels casos a l'aparença física), només dos persones han obtingut percentatges de comprensió inferiors al 70%, per tant, podríem dir que per a ells també ha funcionat l'AD i podríem qualificar-los d'usuaris exigents amb les AD. Finalment, en el grup del 30% que ha trobat la informació correcta, trobem que en més de la meitat dels casos (cinc de nou) obtenen comprensions inferiors al 60%.

Això, al nostre entendre, vol dir que hi ha un cert nombre d'usuaris d'AD que simplement donen les AD per bones, segurament perquè no tenen res amb què comparar-les o perquè no s'han format un criteri de què és una bona AD de la mateix manera que els usuaris "exigents" del grup anterior. Això fa, a més, que no siguin conscients que no estan entenent el clip d'una manera acceptable. Aqueix punt demostra que estudis de recepció com aquest en què es combinen dades quantitatives de comprensió amb dades qualitatives sobre l'opinió o les preferències són totalment necessaris per a tindre un coneixement més ampli sobre la pròpia percepció dels usuaris sobre l'AD i sobre la manera que tenen de comprendre-la.





## **Capítol 8. Conclusions**



## 8. Conclusions

---

En el primer capítol d'aquesta tesi doctoral identificàvem dos grans mancances en relació amb l'AD: d'una banda, la falta d'estudis empírics que definisquen quins són els valors òptims dels paràmetres de l'AD que propicien una major comprensió i un major gaudi en els usuaris i, de l'altra i estretament relacionada amb la primera, la vaguetat dels estàndards actuals sobre AD en relació amb el paràmetres que regeixen l'AD.

Per això, ens plantejàvem un doble objectiu: comprovar empíricament com tres paràmetres de l'AD —velocitat de narració, entonació i explicitació— afecten la comprensió fílmica dels usuaris i secundàriament el gaudi i, en base als resultats obtinguts, donar una sèrie d'orientacions sobre els valors òptims d'aqueixos tres paràmetres per tal que els usuaris de les AD compreguen i gaudisquen de les pel·lícules en el màxim pla d'igualtat possible que les persones vidents. El primer objectiu l'hem acomplit a través de la realització de l'estudi de recepció que hem analitzat en els tres capítols anteriors a aquest i el segon objectiu el materialitzarem al llarg d'aquestes conclusions.

Tot seguit, el que pretenem és presentar les principals aportacions d'aquesta tesi doctoral, tot validant o refutant les hipòtesis generals que havíem plantejat en un inici i comprovant si hem acomplit els objectius específics que ens vam fixar. Per fer això, reprendrem les conclusions parcials a què hem arribat en cada capítol i les interrelacionarem per donar una visió de conjunt. Finalment i en base a les observacions que hem pogut fer al llarg de tot el treball, exposarem una sèrie de vies de recerca futures. Tot això ho farem dividint aquest capítol en tres apartats que coincideixen amb els tres grans blocs en què presentàvem l'estructura de la tesi: el teoricodescriptiu, el metodològic i l'analític o de resultats.

## 8.1. Estat de la qüestió i marc teòric

El primer objectiu específic que ens marcàvem en aquesta tesi doctoral era descriure els enfocaments principals des dels quals s'ha abordat l'estudi de l'AD. Considerem que aquest objectiu l'hem aconseguit a bastament, ja que hem revisat i classificat la bibliografia principals sobre AD des dels seus inicis com a disciplina fins a l'actualitat. Tot i que el nostre objectiu no era descriptiu, hem cregut important fer aqueix repàs en profunditat, ja que aquesta és la primera tesi en català sobre AD i una de les primeres a l'Estat espanyol i en qualsevol llengua que en tinguem coneixement. A més, això ens ha servit per a contextualitzar el nostre estudi de recepció i per a justificar per què era necessari.

En aqueix repàs bibliogràfic, hem obtingut una visió global sobre la disciplina al llarg del segle XX i he pogut comprovar com l'AD s'ha establert com a servei d'accessibilitat en la primera dècada del segle XXI amb diferents nivells d'implantació arreu del món. Centrant-nos en Catalunya i l'Estat espanyol, que és el nostre àmbit més proper i, per tant, un dels que més ens interessin, una de les aportacions més importants que hem fet és l'anàlisi dels *Informes de accesibilidad en los servicios televisivos* que duu a terme anualment i des de 2009 la Comisión del Mercado de Telecomunicaciones. En aqueixa anàlisi hem observat com en 2011 només el 30% dels canals públics de televisió van oferir AD i només el 9% —tots de la Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuales— van complir les tres hores setmanals exigides per llei. Quant als canals privats, el 56% van oferir AD, però només el 30% compleixen l'obligació legal d'audiodescriure una hora setmanal de la programació. Malgrat tot i que no s'han aplicat les sancions previstes en la llei, s'observa una tendència creixent des de l'any 2009.

També hem revisat les diverses normatives o *guidelines* sobre AD, tot englobant-les sota el terme d'*estàndards*, ja que el seu origen i la seua capacitat reguladora són diversos. Hem comprovat que en diversos països s'ha fet un gran esforç per a regular la pràctica de l'AD i que hi ha un gran nombre d'estudis que analitzen aqueixos estàndards apuntant, sovint, la vaguetat i la imprecisió amb què tracten algunes qüestions. Aquesta anàlisi així com la dels treballs d'investigadors que en busquen una harmonització i unificació a través d'una major concreció de la que hi ha en l'actualitat ens ha servit per a justificar en part el nostre estudi de recepció.

---

Un altre gran bloc de bibliografia que hem revisat són els treballs que han estudiat l'AD des d'una perspectiva didàctica, que ens han permès comprovar l'evolució del perfil de l'audiodescriptor des dels seus inicis fins a l'establiment d'una sèrie de competències necessàries, així com la progressiva especialització i implantació dels estudis d'AD al món universitari. En aqueix sentit, una de les aportacions que fem és un repàs per l'oferta actual en l'ensenyament de l'AD a l'Estat espanyol, que si bé fa uns anys es va disparar, s'ha vist reduïda en 2012 a part de l'assignatura de Traducció Audiovisual que ofereix al grau de Traducció de la Universitat Jaume I de Castelló de la Plana i als màsters presencial i en línia que ofereix la Universitat Autònoma de Barcelona i la Universitat de Cadis. Segons el nostre parer, això ha estat causat per les expectatives que va crear la legislació audiovisual espanyola i per la impassivitat de les autoritats que haurien de sancionar les televisions que actualment no compleixen els nivells d'AD que estableix la llei segons hem comentat anteriorment.

A través de l'anàlisi dels estudis amb un enfocament descriptiu hem obtingut una àmplia visió de la pràctica de l'AD, tot oferint-nos-en una classificació i l'anàlisi específica de diferents productes audiodescrits com l'òpera, el teatre i les obres d'art. Hem comprovat com les pel·lícules són un dels productes que han centrat més esforços, ja que se n'han estudiat aspectes concrets com el so, el públic infantil, el llenguatge, el concepte de temps, els aspectes tècnics o l'AD dels personatges, l'humor, els gestos i les emocions. Aquesta anàlisi ens ha servit per a tindre una visió global dels diferents aspectes i paràmetres que s'estan estudiant actualment en l'AD per tal de definir posteriorment els paràmetres triats per al nostre estudi de recepció.

D'altra banda, amb la revisió dels estudis amb un enfocament lingüísticotraductològic hem repassat enfocaments com l'anàlisi basada en corpus, en el models de llengua o en la comparació entre AD en diverses llengües. En aquest tipus d'estudis s'ha comprovat com el text audiodescriptiu té unes característiques úniques que, a més, s'adapten segons el producte, la seua cultura origen i la cultura meta. Això planteja la possibilitat de traduir les AD, però hem vist com encara manquen estudis sobre l'eficàcia i la rendibilitat d'aqueixes traduccions.

Un altre grup en què hem dividit la bibliografia ha sigut els estudis amb un enfocament narratologicodiscursiu, que fan èmfasi en la necessitat de considerar l'AD com a part integrant del producte i com a element que ha d'encabir-se i funcionar dins la narrativa que li és pròpia. En aquests treballs es tracten conceptes interessants com la construcció amb l'AD d'una coherència i una cohesió discursiva al si del producte final o com la necessitat de fer-ne una anàlisi narratològica prèvia que permeta abordar la creació del guió audiodescriptiu. Aquests dos elements han sigut essencials a l'hora de determinar qüestions del nostre estudi de recepció com l'anàlisi del corpus, la creació de l'escala de mesurament o la modificació del paràmetre de l'explicitació.

Finalment, hem tractat els estudis amb un enfocament experimental i de recepció, que seria el grup on s'inclouria el nostre propi estudi. He vist com en aquest tipus d'estudis s'ha prioritzat l'anàlisi de l'opinió dels usuaris i la comprovació de noves tècniques d'AD, com l'ús de la primera persona, d'estils alternatius, de llenguatge fílmic o d'una veu sintètica per a la narració. Altres investigacions més recents s'han centrat en aspectes cognitius com la memòria o, molt de passada, en la comprensió. Així, hem vist com quedava justificada la nostra proposta d'estudi de recepció experimental basat en la comprensió i en el gaudi dels usuaris.

Pel que fa al **marc teòric**, el segon objectiu que ens platejàvem en la tesi era justament trobar-ne un que ens permetera contextualitzar el nostre estudi de recepció basat en la comprensió amb una perspectiva cognitiva i narratològica. Considerem que també l'hem aconseguit, ja que hem establert un esquelet per a dur a terme diversos processos metodològics posteriors, així com una concepció de què significa comprendre un film adaptable al nostre estudi.

Per fer això, hem repassat l'origen dels estudis de recepció contemporanis i algunes de les disciplines que més prolífiques hi han sigut, com els estudis culturals. Tot i que hem comprovat com l'enfocament cultural no era compatible amb un estudi basat en processos mentals o cognitius, hem vist com sí que concebien la comprensió com un procés no unívoc, concepció que compartim. Per tant, hem buscat un marc apropiat dins els estudis fílmics amb la mateixa concepció de la comprensió però des d'una perspectiva cognitiva. Després de fer un repàs pels diversos enfocaments amb base

---

cognitiva, hem pres com a principal teòric Branigan (1992). Aquest investigador fílmic cognitivista basa la seua teoria en el concepte d'*esquema narratiu* combinant un enfocament basat en la teoria cognitiva dels esquemes i en la narratologia, les quals també hem revisat breument.

Hem vist com, per a Branigan, la comprensió d'un film es basa en la comprensió de la narrativa, que, resumidament, és un conjunt de relacions de causa-efecte que expliquen una història. La comprensió d'aqueixa narrativa es fa a través d'un esquema, que és una estructura mental en què s'organitzen els coneixements i que es relaciona amb altres esquemes. En el cas de les pel·lícules, l'esquema que treballa per tal de comprendre les pel·lícules és l'esquema narratiu. Amb aqueixa concepció, depenent de la experiència individual de cada persona, és a dir, dels altres tipus d'esquemes amb què compta i amb què es relacione l'esquema narratiu que desenvolupe, arribarà a una comprensió determinada d'un determinat producte fílmic.

Partint d'això i per acabar amb el marc teòric, hem analitzat en profunditat la proposta d'esquema narratiu de Branigan (1992) i l'hem ampliat amb aportacions de Bordwell (1986) i Ostaszewski (2001), que afirmen que els espectadors solen buscar sempre un significat a una determinat conjunt de successos, tinguen sentit o no.

Creiem que la principal aportació d'aquesta tesi doctoral és haver combinat la concepció dels estudis de recepció amb un enfocament cognitivista i narratològic aplicat a l'AD, enfocament que, fins al moment, desconeixem que s'haja dut a terme. Aqueixa perspectiva teòrica ens ha donat eines per a analitzar el corpus i per a crear una escala de mesurament de la variable dependent —la comprensió—, dos de les qüestions metodològiques essencials en qualsevol estudi de recepció de caire empíric.

## **8.2. Aspectes metodològics**

Com comentàvem al capítol 1, els objectius específics d'aquesta tesi doctoral eren majoritàriament metodològics i aplicats. Així, un dels objectius més importants que ens marcàvem a l'inici era el tercer: dissenyar i dur a terme un estudi de recepció de base experimental, definir el corresponent corpus de ficció cinematogràfica, el mètode de

mesurament de la comprensió, la mostra de participants i també el mètode d'anàlisi de les dades amb el qual poder comprovar l'efecte que tenen la velocitat de narració, l'entonació i l'explicitació de l'AD sobre els usuaris.

En el capítol 4 de la tesi ha quedat prou demostrat que aquest extens objectiu també l'hem acomplert, per tant, no repassarem punt per punt tots els elements que acaben de citar, sinó que ens centrarem en els que considerem més importants. Tot i això, i en vista de l'anàlisi dels resultats que hem dut a terme en els capítols 5, 6 i 7, també hem detectat algunes qüestions millorables. Per tant, el que farem en aquest capítol és, d'una banda, destacar les principals aportacions metodològiques d'aquesta tesi i, de l'altra, comentar les qüestions millorables respecte de la metodologia emprada. Creiem que si, justament, una de les principals aportacions de la tesi és la metodologia per a l'estudi de la comprensió, per la novetat que suposa en els estudis sobre AD i recepció, cal remarcar-ne també els aspectes millorables de cara a investigacions futures.

En primer lloc, una de les principals aportacions metodològiques que hem fet és la creació d'una **escala de mesurament de la comprensió** per al corpus, que havíem triat prèviament amb els criteris que foren fragments de pel·lícules inferiors a deu minuts, autònoms pel que fa a la cohesió interna i a la comprensió, i adequats per a manipular els paràmetres de l'AD triats. Per tal de crear l'escala de mesurament de la comprensió, hem fet una primera anàlisi narratològica basant-nos en la proposta cognitivista de Branigan (1992) per identificar una sèrie d'elements narratològics i els seus corresponents indicadors de comprensió. Després hem organitzat una discussió de grup (*focus grup*) en què s'han presentat els fragments del corpus i el llistat d'elements narratològics i indicadors identificats en aqueixa primera anàlisi narratològica. Així, un grup extern de persones ha modificat, matisat o validat —segons el cas— el seguit d'elements narratològics i indicadors i ha consensuat una assignació numèrica per a cadascun dels elements narratològics i els seus corresponents indicadors. D'aquesta manera hem obtingut una escala de mesurament de la comprensió que ha complert el seu objectiu adequadament. Creiem que aquesta relació entre cognitivisme, narratologia i AD pot ser explorada en el futur, com comentarem al final d'aquest capítol.



Volem remarcar que és molt important triar per al **corpus** fragments de pel·lícules en què hi haja relacions de causa-efecte que comporten l'actuació d'una narrativa, com per exemple evolucions d'un personatge o successos interrelacionats. Altrament, l'aplicació de l'esquema narratiu de Branigan (1992) per a l'anàlisi no tindria sentit, és a dir, en el fragment "s'ha de comprendre" alguna cosa i no serien útils fragments excessivament dependents de la resta de la pel·lícula pel que fa a la cohesió interna o a la comprensió. En aqueix sentit, també hem aconseguit l'objectiu. Cal dir, no obstant això, que l'experiment s'ha dut a terme amb tres clips amb una determinada càrrega narrativa i cognitiva i amb una mostra reduïda. Per tant, tot i que serveix com a estudi exploratori, caldria ampliar-lo en un futur i veure si els resultats són els mateixos amb un nombre de participants més gran i amb clips de característiques diferents.

A banda d'això, pensem que ha sigut un encert la combinació d'**enfocaments quantitativus i qualitativus** en l'estudi dels paràmetres triats, ja que a l'hora d'analitzar les dades quantitatives, hem tingut en tot moment dades qualitatives que ens han permès matisar-les, a més d'analitzar altres qüestions com el gaudi. Si bé ha sigut important obtenir dades mesurables en una escala numèrica, l'anàlisi de l'opinió ha resultat igualment important, ja que en alguns casos ha resultat un factor decisiu a l'hora d'extraure unes conclusions. Aqueixes dades qualitatives les hem pogudes obtenir gràcies al fet que hem triat l'entrevista estructurada amb preguntes obertes com a mètode d'investigació. Les preguntes obertes, tot i que impliquen una dificultat de transcripció i d'anàlisi posterior, obren la porta a dades interessants més enllà de les que cerquem per al nostre estudi i poden obrir noves vies de futur, com veurem en l'apartat 8.3 d'aquest capítol.

Una altra de les aportacions principals de la tesi és en relació amb els diversos **paràmetres de l'AD estudiats**. Tot i que no són aportacions estrictament metodològiques, les hem incloses ací perquè deriven d'una qüestió metodològica: per definir la velocitat de narració, l'entonació i l'explicitació hem fet primer un repàs bibliogràfic específic sobre com s'han tractat en els estudis sobre AD i posteriorment hem exposat com les hem manipulades en el corpus.

Pel que fa a l'entonació, per exemple, en aqueix procés fem una aportació en forma de proposta terminològica per a definir les tres principals tendències actuals: *uniforme* per a la tradició espanyola i alemanya, *adaptada* per a la tradició britànica i *enfàtica* per a la tradició estatunidenca. Creiem que aqueixos termes poden ajudar a definir millor la qüestió, que ha estat tractada amb vaguetat tant en els estàndards com en les investigacions d'acadèmics i professionals i a més defugen termes que podrien tindre connotacions descriptives com entonació monòtona o dramatitzada.

Pel que fa a la velocitat de narració, una de les aportacions importants és la justificació i la demostració dels avantatges que comporta mesurar aqueix paràmetre en caràcters per segon en comptes d'en paraules per minut, almenys en les llengües romàniques i, pensem, també en les germàniques i aglutinants, tot i que, com hem apuntat, caldrien estudis específics per a cada llengua en particular.

Considerem important també la definició del paràmetre de l'explicitació com un intent de deixar de banda el debat de la subjectivitat-objectivitat de l'AD. En el repàs bibliogràfic hem vist com hi ha un cert consens sobre *què* s'ha d'audiodescriure, en canvi, hi ha opinions encontrades sobre *com* s'ha d'explicitar aqueix *què*, si s'opta per descriure simplement el que es veu o si és acceptable una ajuda addicional que afavorisca la comprensió, tot sense ser condescendent. En aqueix sentit, hem proposat definir l'explicitació com "el grau fins al qual un determinat contingut visual o sonor d'un producte (audio)visual es fa evident en l'AD del mateix producte".

En relació amb la **modificació dels paràmetres de l'AD**, tenint en compte els resultats dels capítols d'anàlisi, creiem que no ha estat un encert oferir tres valors per a cada paràmetre i que hauria sigut més pràctic utilitzar-ne dos, en aqueix cas els extrems. En cap dels tres paràmetres estudiats el valor intermedi ha servit per a extraure conclusions rellevants i sovint ha sigut un factor distorsionador, ja que, de vegades, ha resultat invertir-se la tendència marcada per un dels dos valors extrems i això, tot i que no ha suposat un impediment, ha complicat l'anàlisi.

Pel que fa als **grups de participants**, per la disponibilitat limitada de temps i de voluntaris vam decidir reclutar 30 persones per als grups experimentals, que vam dividir en tres grups de 10, un per a cadascun dels valors dels paràmetres. En aquest cas, després de l'anàlisi, veiem que si haguérem optat per treballar només amb dos valors dels paràmetres, hauríem pogut bastir grups més amplis (de 15 persones), amb més diversitat interna i representativitat, amb el mateix esforç de temps i organització. De cara a estudis futurs és un aspectes que caldria tindre en compte i que permetria racionalitzar recursos.

En relació amb els grups de participants, també hi ha una certa novetat en el fet d'haver utilitzat persones vidents per al **grup de control** i persones cegues i amb baixa visió per als **grups experimentals**. Que nosaltres tinguem coneixement, no s'ha fet cap estudi experimental d'aqueixes característiques i considerem que els resultats han sigut satisfactoris i que s'han acomplert els objectius fixats. De fet, aquesta decisió està motivada per la mateixa definició d'AD que proposem al treball basant-nos en un apunt de Remael (2012:257):

*Considerem que l'AD, en un sentit ampli, és la narració d'un element (audio)visual que descriu oralment informació que no és accessible visualment per part de determinades persones, per tal que compreguen i gaudisquen d'aqueix element en el màxim pla d'igualtat possible que les persones que sí que hi tenen un accés visual complet.*

Aquesta definició, que vol incloure tots els casos en què l'AD es puga utilitzar —per exemple, si es té posada mentre s'està cuinant i no es pot mirar la televisió— marca clarament que l'objectiu de l'AD és fer que les persones que no tenen accés visual a un producte sí que en tinguen, i que a més siga en el màxim pla d'igualtat possible que les persones que sí que en tenen. Vist aquest objectiu, està més que justificat formar el grup de control amb vidents per tal de comprovar així quin valor dels paràmetres propicia valors més semblants entre cecs i vidents.

D'altra banda, la tria de termes que hem fet en la definició no és casual. D'una banda, hem volgut incloure tant "narració", derivat del verb *narrar*, com "descriu", derivat del verb *descriure*, ja que considerem que ambdós activitats són presents en l'AD. També

hem volgut remarcar que això es fa "oralment", tot amb l'objectiu que les persones que no tenen accés a l'element en qüestió el "compreguen" i en "gaudisquen". Aquests dos termes, de nou, no són aleatoris sinó que es basen en la nostra concepció de l'AD, com s'ha pogut comprovar al llarg del treball. Finalment, només queda remarcar el fet que, per a nosaltres, aqueixa comprensió i aqueix gaudi han de ser "en el màxim pla d'igualtat possible". Si estem parlant d'accessibilitat, ja siga sensorial o física, estem parlant també d'igualtat d'oportunitats, d'aquí la tria terminològica. Som conscients, no obstant, que en el procés d'audiodescriure el més sovint és que hi haja pèrdua d'informació; per això, hem afegit el "possible".

Per tancar aquest apartat, creiem que l'altre punt que cal remarcar d'aquesta tesi doctoral és que l'estudi de recepció que s'ha dut a terme s'ha fet seguint uns criteris ètics, amb un informe favorable de la Comissió d'Ètica de la UAB pel que fa al tractament, l'anonimització de les dades i la informació donada als participants abans de fer les entrevistes.

### **8.3. Anàlisi dels resultats, orientacions i vies de recerca futures**

Com apuntàvem al capítol 1, els objectius principals d'aquesta tesi eren fer un estudi de recepció empíric i donar unes orientacions basades en els resultats. Estretament lligat amb això, establíem el quart objectiu específic de la tesi: analitzar els resultats i oferir unes orientacions sobre els valors òptims dels paràmetres estudiats des de la perspectiva que els usuaris de les AD compreguen i gaudisquen de les pel·lícules en el màxim pla d'igualtat possible que les persones vidents, així com apuntar vies futures de recerca. L'anàlisi ja s'ha realitzat als capítols 5, 6 i 7, i les orientacions —la part aplicada— i les vies futures de recerca les explicarem al llarg d'aquest apartat. Per tant, aquest objectiu també es pot considerar aconseguit.

Com en els apartats anteriors, no tornarem a reprendre ací tota l'anàlisi, sinó que ens limitarem a exposar les aportacions més importants que fa aquesta tesi. Això ho farem abordant paràmetre per paràmetre tant les qüestions sobre l'anàlisi, sobre l'aplicabilitat a l'AD —ja siga en la pràctica docent o professional— com en relació amb les possibles

---

via de recerca futures. Tot i això, una vegada vistes les qüestions relacionades amb cada paràmetre n'apuntarem d'altres que han sorgit sobretot de l'anàlisi qualitativa.

Abans de tot, volem dir que les conclusions a què arribem en aquesta tesi doctoral no són generalitzables a la població general, ja que els participants que han participat en l'estudi de recepció formen part d'una mostra de conveniència. Aquest fet l'hem explicat extensament en l'apartat 5.1. Tot i això, els resultats analitzats sí que serveixen per a observar una sèrie de tendències en la mostra utilitzada i amb el corpus utilitzat, que no necessàriament haurien de ser diferents de les de la població general. Això, no obstant, caldria comprovar-ho amb altres estudis posteriors.

Segons la primera hipòtesis d'aquest treball esperàvem que la **velocitat de narració** de l'AD afectara la comprensió fílmica i que com menor fóra la velocitat, major seria la comprensió. També esperàvem que una velocitat lenta i una de ràpida propiciara rebuig en la majoria dels usuaris. Els resultats de l'estudi de recepció ens mostren que el grup de velocitat baixa obté un 87,2% de comprensió i el de velocitat intermèdia un 78,2%. En canvi el de velocitat ràpida, que segons la hipòtesi hauria d'obtindre un resultat menor, obté un resultat intermedi (81%). Tot i això, cal remarcar que les diferències de comprensió que hi ha entre el grup de velocitat baixa i els altres dos de més velocitat — el d'intermèdia i el d'alta— són de 9% i 6,2% respectivament i que entre aquests dos només hi ha una diferència del 2,8%.

Pel que fa al grup de control format per vidents, arriba en conjunt al 89,7% de comprensió. Així, el grup experimental amb velocitat baixa, amb un 87,2% de comprensió, es queda molt a prop d'aquest grup i, per tant, és el valor que propicia una comprensió en el major pla d'igualtat possible entre les persones cegues i amb baixa visió i les persones vidents. D'aquesta manera, considerem certa la primera part de la hipòtesi per al corpus i la mostra de participants emprats.

Quant a la segona part de la hipòtesi, amb l'anàlisi qualitativa de l'opinió dels participants hem comprovat que la velocitat de narració no afecta el gaudi dels usuaris, ja que només dos participants (6,7%), dels grups de velocitat intermèdia i de velocitat lenta, hi han fet comentaris negatius. Així, aqueixa segona part de la hipòtesis és falsa.

En aquest cas, no obstant, es tracta d'una troballa interessant, ja que ens permet donar una sèrie d'orientacions basant-nos en un criteri de comprensió sense que hi haja cap perjudici sobre el gaudi dels usuaris.

Per tant, si reprenem les xifres de caràcters per segon (cps) que vam assignar a l'inici a cadascun dels valors de la velocitat de narració (14 cps per al lent, 17 cps per a l'intermedi i 20 per al ràpid), podem afirmar que, en el tipus d'usuaris i producte que hem estudiat, una velocitat de narració de 14 cps propicia una comprensió per part dels usuaris de l'AD en un nivell molt semblant al de les persones vidents sense que això perjudique el gaudi.

Així, a falta de més estudis que aporten més dades sobre la qüestió, una de les orientacions que fem en aquesta tesi és *intentar mantindre la velocitat de narració de les AD en català el més propera possible als 14 cps*.

Considerem probable que aqueixa orientació siga aplicable no només a la llengua catalana, sinó a totes aquelles llengües que tinguen una relació ortogràfica de lletra-fonema semblant a la catalana, com serien la castellana, la galaicoportuguesa, la basca, l'occitana o la italiana, però caldria que cada llengua duguera a terme estudis en què aqueix paràmetre s'estudiara en profunditat.

Tot i que som conscients que el nostre és un estudi amb unes limitacions pel que fa a la generalització dels resultats, aquesta aportació és una de les més importants que fa la tesi, ja que és la primera dada basada en un estudi empíric que es té sobre la qüestió. A més, té una clara aplicabilitat sobre la pràctica de l'AD, tant pel que fa a la docència com pel que fa a la pràctica professional, ja que complementa les indicacions que es donen en els estàndards dels diferents països.

Una altra de les aportacions que fa aquesta tesi, en aquest cas sorgida en l'anàlisi de les tres AD originals proporcionades per TV3, és que en totes tres es va observar una velocitat de narració mitjana de 17 cps i una velocitat mitjana dels diàlegs doblats en les mateixes pel·lícules de 16 cps. Per tant, aquestes primeres dades mostren que l'AD en català que es fa actualment s'allunya de l'orientació dels 14 cps i que, a més, és un pèl més ràpida, en termes mitjans, que el diàleg doblat de la mateixa pel·lícula.

---

D'aquestes dos aportacions i durant l'elaboració d'aquesta tesi doctoral hem identificat una sèrie de possibles vies d'investigació futures relacionades amb la velocitat de narració. Trobem que seria interessant:

- Comprovar les dades sobre comprensió obtingudes en aquest treball amb una mostra probabilística, la qual ens permetera fer una generalització a la població cega i amb baixa visió en general.
- Aprofundir en la relació entre la velocitat de narració i el gaudi amb treballs centrats en aquesta última qüestió, mostrant en aqueix cas als mateixos usuaris el mateix clip amb els diversos valors proposats per comprovar si hi ha canvis en l'opinió.
- Realitzar nous estudis de recepció en què es tinguera en compte, a més de la velocitat de narració de l'AD, la càrrega narrativa i cognitiva del fragment de film utilitzat i la presència d'altres elements auditius com els diàlegs, els sons o la música.
- Dur a terme estudis descriptius amb un corpus més gran sobre la velocitat de narració de les AD i dels respectius doblatges.

Si ens centrem ara en el paràmetre de l'**entonació**, la segona hipòtesi de la tesi era que esperàvem que l'entonació no afectara la comprensió, però que, en canvi, l'entonació uniforme i emfàtica afectara negativament el gaudi dels participants creant-hi un rebuig. Al llarg del capítol 6, ha quedat comprovat que aqueixa hipòtesi és certa en tots els seus punts segons les dades obtingudes.

S'ha comprovat que l'entonació no té incidència sobre la comprensió del fragment del film estudiat, ja que la diferència màxima entre les mitjanes dels grups experimentals —92,6% per al d'entonació uniforme, 91% per al d'adaptada i 94,9% per al d'emfàtica— és tan sols del 3,9%. L'anàlisi per les dades demogràfiques controlades (sexe, edat, estudis, grau de ceguesa i visionat anterior del film) tampoc no hi ha mostrat diferències destacables. En canvi, l'anàlisi qualitativa de l'opinió dels participants mostra que

l'entonació ha provocat en els usuaris un rebuig a parts iguals entre els partidaris i els detractors d'una entonació uniforme i d'una d'emfàtica. Per tant, l'entonació sí que ha tingut un efecte sobre el gaudi.

Si tenim en compte que en la tradició audiodescriptiva en castellà i en català a què estan acostumats els participants és més aïna d'una entonació uniforme i que només el 16,6% dels participants han manifestat explícitament que prefereixen una AD amb aqueix tipus d'AD, podem dir que una entonació adaptada sense arribar a ser emfàtica és la que més satisfà la gran majoria d'usuaris, si més no en base al fragment i a la mostra de participants del nostre estudi.

Per això, una de les orientacions que donem és *evitar una entonació uniforme i procurar adaptar l'entonació de l'AD al to, al context i al gènere de producte audiovisual sense arribar a fer-la emfàtica. En el cas que l'audiodescriptor no siga el locutor a l'AD, seria interessant marcar el guió audiodescriptiu amb anotacions respecte de l'entonació, amb un comentari general a l'inici o, si fóra possible, col·laborant amb l'actor i el director de doblatge encarregats de la gravació.* Aquesta recomanació és compartida, en part, pels estàndards britànics, que indiquen que l'entonació de l'AD "should be in keeping with the nature of the programme"(ITC 2000:11).

Una altra de les aportacions més interessants que hem trobat en l'anàlisi és el fet que, en a un clip de càrrega narrativa i cognitiva baixa com el de *Missatge en una ampolla*, alguns indicadors amb poca càrrega narrativa però amb un pes descriptiu important han estat millor compresos per les persones cegues i amb baixa visió que per les persones vidents.

Tot això ens obri vies de recerca futures sobre l'entonació com:

- Fer estudis amb més profunditat per comprovar aquesta última tendència que l'AD afavoreix la retenció o la comprensió d'informació o, en altres paraules, aprofundir en el coneixement de la comprensió o de la memòria depenent de si la informació arriba únicament pel canal auditiu o pels canals auditiu i visual.



- Igual que en el paràmetre anterior, també seria molt interessant fer estudis de recepció basats únicament en el gaudi i amb un corpus modificat utilitzant només un clip i en què cada participant estiguera exposat als diversos valors de l'entonació.
- A banda, seria també interessant verificar les conclusions d'aquest estudi amb un estudi fet a partir d'una mostra probabilística.

Segons la tercera hipòtesi de la tesi, esperàvem que l'**explicitació** afectara la comprensió fílmica de manera que com major fóra l'explicitació, major seria la comprensió, i esperàvem que no afectara el gaudi. Les mitjanes globals de comprensió ens mostren que el grup d'explicitació baixa obté un 73,4%, el d'explicitació intermèdia un 72,4% i el d'explicitació alta un 75,8%, amb una diferència màxima de comprensió del 2,4%. Aqueixa baixa diferència *per se* apuntaria que l'explicitació no influencia la comprensió. No obstant això, com que la manipulació d'aquest paràmetre només ha afectat alguns dels indicadors de l'escala de mesurament (vegeu la figura 46), hem calculat les mitjanes de comprensió només amb els indicadors modificats. Els resultats han sigut un 69,6% per a l'explicitació baixa, un 68,5% per a la intermèdia i un 74,2% per a l'alta, amb una diferència de comprensió màxima del 4,8% (quasi el doble que l'anterior). Amb aqueixa anàlisi, també hem comprovat específicament que en la majoria d'indicadors més importants narratològicament parlant el grup amb l'explicitació més alta és el que obté la major comprensió.

A banda, cal remarcar que, en aquest fragment específic, la comprensió dels grups experimentals ha estat molt inferior a la del grup de control (86,9%). Com hem explicat en l'apartat 7.2, això ha estat causat per una manca en l'AD que ha provocat una incorrecta identificació dels personatges per una part important dels usuaris (26,7%). Aqueix factor distorsionador ha tingut un efecte en tots els grups i ha condicionat els resultats de comprensió globals; per tant, caldria verificar l'efecte de l'explicitació amb un estudi posterior en què no hi haguera un factor distorsionador com aqueix. A falta d'aqueix estudi, considerem que les dos anàlisis complementàries a la comprensió global (per indicadors individualitzats i comptant només els indicadors modificats) ens

permeten confirmar la primera part de la hipòtesi que plantejàvem: una major explicitació propicia una major comprensió.

Així, una de les orientacions que fem en aquesta tesi és *adoptar en l'elaboració del guió audiodescriptiu una tàctica d'explicitació d'aquella informació fílmica identificada com a important en una anàlisi narratològica prèvia, tot sense ser condescendent i mantenint l'ambigüitat quan així es despenja de l'anàlisi prèvia*. Aquesta orientació apunta en la direcció del que recomanen els estàndards britànics quan parlen d'oferir una "additional help" (ITC 2000:15) i de Vercauteren (2007:152) que diu que cal trobar "the right balance between frustrating the audience with insufficient information to follow the story and patronizing them by spelling out obvious inferences".

Pel que fa a les dades demogràfiques, en el fragment de pel·lícula utilitzat —el que té més càrrega narrativa i cognitiva del nostre corpus—, hi ha variables demogràfiques que afecten la comprensió. La mitjana de comprensió de les persones cegues i amb baixa visió amb estudis universitaris és un 12,6% major que les que tenen estudis primaris i secundaris, la de les que tenen de 61 a 75 anys un 18,1% major que la de les que tenen de 27 a 45, la de les que utilitzen la imatge per veure la pel·lícula un 20,9% major que la de les que no la utilitzen i la de les dones un 26,3% major que la dels homes.

La variable del grau de ceguesa, en què les persones que utilitzen la imatge per veure el film obtenen una comprensió major que la de les que no la utilitzen, es pot explicar per la major facilitat de seguir el fil narratiu amb un suport visual, per poc que siga. En canvi, la raó per la qual la resta de variables afecten la comprensió no és tan òbvia. Una de les possibles causes que apuntem i que caldria comprovar amb un estudi posterior és que, en un cas com aquest en què la narrativa fílmica té un cert grau de complexitat, les persones amb un major coneixement obtenen un nivell de comprensió major, ja siga referit aqueix coneixement superior a la mateixa narrativa fílmica —com en la suposició que fem per a les diferències per sexe i per edat— o a aspectes de cultura general —com podria ser el cas de la diferència segons els estudis.

A banda d'aquestes consideracions, una de les principals observacions que hem fet en relació amb el paràmetre de l'explicitació és que la identificació dels personatges és un punt molt important en l'AD i que hi cal anar molt en compte per assegurar-ne la comprensió des del bon començament. En aquest cas específic en què els canvis de localització se succeeixen amb molta rapidesa i en què les veus i els noms dels personatges (Mat i Martin) són molts semblants i forans s'ha produït una confusió entre els personatges. D'altra banda, els usuaris han manifestat que els hauria agradar una major descripció de l'aparença física d'aqueixos personatges, per tant, pot ser un element que ajudaria a la correcta identificació. En casos com aquest, cal replantejar-se l'estàndard d'introduir els personatges pel seu nom des del començament o una vegada hagen estat anomenats en el film (ITC 2000 i Benecke i Dosch 2004) i adaptar-lo segons el cas per tal de garantir-ne una bona identificació.

*Així, una altra de les orientacions que fem en base a això és adaptar la presentació dels personatges i la introducció del seu nom al producte específic que s'estiga audiodescrivint tenint en compte que, en casos en què hi ha poc espai i els noms i les veus són molts semblants, els aspectes físics poden ajudar a identificar-los correctament i ser una manera per a referir-s'hi encara que ja hagen sigut anomenats.*

Pel que fa a les opinions que han expressat els usuaris sobre la informació donada en l'AD i, per tant, sobre l'explicitació, els comentaris sovint estan marcats per la dificultat de comprensió causada per l'element distorsionador, però no s'aprecia un rebuig per cap dels tres nivells d'explicitació definits. Per tant, considerem que l'explicitació no afecta el gaudi i confirmem així la segona part de la hipòtesi que plantejàvem.

El que sí que hem pogut observar és que hi ha tres tipus d'usuaris pel que fa al contingut de l'AD: un que no hi fa comentaris (36,7% dels usuaris, amb comprensions altes), un que hi troba mancances (23,3% dels usuaris, amb comprensions altes també) i un altre que diu que li sembla correcta (un 30% dels usuaris, més de la meitat dels quals obtenen comprensions baixes). Això el que ens mostra és que hi ha un grup —el segon— d'usuaris exigents amb el contingut de l'AD, ja que hi troba mancances tot obtenint comprensions altes, i un altre grup —l'últim— en què un bon nombre d'usuaris (vora el 20% del total) donen per bo el contingut, tot obtenint comprensions baixes.

Això, al nostre entendre, vol dir que aqueixos usuaris accepten l'AD sense analitzar-la i això fa que no siguin conscients que no estan entenent el clip d'una manera acceptable.

Totes aquestes observacions ens obrin vies de recerca futures sobre l'explicitació:

- Fer estudis amb més profunditat per comprovar quina és la relació entre la comprensió fílmica i la percepció de la comprensió per part dels usuaris.
- Igual que en els altres dos paràmetres, també seria molt interessant fer estudis de recepció basats únicament en el gaudi i amb un corpus modificat utilitzant només un clip i en què cada participant estiguera exposat als diversos valors de l'explicitació.
- Verificar les conclusions d'aquest estudi amb un estudi fet a partir d'una mostra probabilística i sense l'existència d'elements distorsionadors.
- Aprofundir en el coneixement dels hàbits de consum de les persones cegues i amb baixa visió per comprovar com afecten el seu coneixement de la narrativa fílmica.

Una vegada hem repassat els principals resultats dels tres paràmetres estudiats i les principals tendències i orientacions que se'n desprenen, en la figura 63 les recollim a mode de síntesi. Les xifres que hi apareixen són les mitjanes de comprensió en punts percentuals del grup de control (vidents) i dels grups experimentals (persones cegues i amb baixa visió). Cal dir que les xifres mostrades per a l'explicitació són per a tots els grups les extrems comptant només els indicadors modificats. A banda, cal dir que hem identificat els diferents valors dels paràmetres amb els símbols (-) per al valor baix, (=) per al valor intermedi i (+) per al valor alt. En el cas de l'entonació es correspondrien a l'entonació uniforme, adaptada i emfàtica respectivament.

Paràmetre / Grup	-	=	+	Vidents	Tendències	Orientacions
Velocitat de narració	<b>87,2</b>	78,2	81	89,7	Una velocitat lenta propicia una major comprensió	Intentar mantindre la velocitat de narració de les AD en català el més propera possible als 14 cps
					La velocitat no afecta el gaudi	
Entonació	92,6	91	94,9	93,7	L'entonació no afecta la comprensió	Evitar una entonació uniforme i procurar adaptar l'entonació de l'AD al to, al context i al gènere de producte audiovisual sense arribar a fer-la emfàtica. En el cas que l'audiodescriptor no siga el locutor de l'AD, seria interessant marcar el guió audiodescriptiu amb anotacions respecte de l'entonació, amb un comentari general a l'inici o, si fóra possible, col·laborant amb l'actor i el director de doblatge encarregats de la gravació
					L'entonació uniforme i l'emfàtica creen rebuig en els usuaris	
Explicitació	69,6	68,5	<b>74,2</b>	81	Una explicitació alta propicia una major comprensió	Adoptar en l'elaboració del guió audiodescriptiu una tàctica d'explicitació d'aquella informació fílmica identificada com a important en una anàlisi narratològica prèvia, tot sense ser condescendent i mantenint l'ambigüitat quan així es desprenga de l'anàlisi prèvia
					L'explicitació no afecta el gaudi	Adaptar la presentació dels personatges i la introducció del seu nom al producte específic que s'estiga audiodescrivint tenint en compte que, en casos en què hi ha poc espai i els noms i les veus són molts semblants, els aspectes físics poden ajudar a identificar-los correctament i ser una manera per a referir-s'hi encara que ja hagen sigut anomenats.

Figura 63: Principals resultats, tendències i orientacions de la tesi doctoral.

Una vegada resumides les dades centrant-nos en els paràmetres de l'AD modificats, farem el mateix per a les dades obtingudes en les anàlisis per dades demogràfiques. D'una banda, hem comprovat com en el fragment de *Missatge en una ampolla*, un clip amb una càrrega narrativa i cognitiva baixa, les dades demogràfiques no han tingut incidència en la comprensió. De l'altra, en el fragment de *Match Point* —amb una càrrega narrativa i cognitiva mitjana—, el sexe (dones) i els estudis (universitaris) han sigut les variables que més incidència han tingut, mentre que en el de *Vides alienes* —amb una càrrega narrativa i cognitiva alta—, l'edat (61-75 anys), el grau de ceguesa (utilitza la imatge) i el sexe (dones) són les que més n'han tingut.

Això ens permet observar unes tendències, sempre relatives a la nostra mostra de participants i al nostre corpus:

- Les dones tendeixen a comprendre millor que els homes els fragments amb una càrrega narrativa i cognitiva alta i mitjana, mentre que no hi ha diferències en els fragments amb una càrrega baixa.
- Les persones cegues tendeixen a comprendre en igualtat de condicions que les persones amb baixa visió els fragments amb una càrrega narrativa i cognitiva baixa i mitjana. En canvi, els fragments amb una càrrega alta els comprenen millor les persones amb baixa visió que les persones cegues.
- L'edat no sembla influir en la comprensió dels fragments amb una càrrega narrativa i cognitiva baixa i mitjana, però sí en la dels fragments amb una càrrega alta, que són compresos millor per les persones majors de 61 anys.
- Els estudis semblen ser un factor que incideix en favor de les persones amb estudis universitaris en la comprensió dels fragments amb una càrrega cognitiva mitjana. En canvi, no tenen una influència en la comprensió dels fragments d'una càrrega baixa, i en els d'una càrrega alta hi ha altres factors com l'edat, el grau de ceguesa i el sexe que hi tenen més influència.

Totes aqueixes tendències apunten cap a noves vies de recerca relacionades amb les dades demogràfiques, però també amb la càrrega narrativa i cognitiva dels fragments utilitzats al corpus. Així, també es podrien dur a terme estudis de recepció experimentals centrats en algun dels paràmetres que hem utilitzat en aquesta tesi, però amb clips de diferents càrregues narratives i cognitives per comprovar si diferents valors del paràmetre triat tenen el mateix efecte o si la càrrega narrativa i cognitiva condiciona la comprensió. En relació amb això, també seria interessant establir dins d'aqueixa càrrega narrativa i cognitiva una escala i un llinar basats en la definició d'elements imprescindibles per a la comprensió i en què s'establira quan una comprensió es considera acceptable o no.

Per tancar aquesta tesi doctoral, apuntarem tota una altra sèrie de vies recerca que hem identificat mentre hem dut a terme la tesi o que han sorgit de l'anàlisi de les opinions, però que no estan directament relacionades amb els paràmetres estudiats. El fet que els participants pogueren expressar les seues inquietuds respecte d'altres aspectes de l'AD a banda dels tractats ha sigut possible gràcies a la utilització de preguntes obertes.

Pel que fa a qüestions lingüístiques, seria interessant:

- Estudiar amb les transcripcions de les entrevistes que ja tenim quines diferències i similituds hi ha en la manera de verbalitzar la informació fílmica entre les persones cegues i amb baixa visió i les persones vidents, tot comprovant quin efecte té l'AD, si s'utilitzen les mateixes paraules i conceptes o si canvien.
- Fer estudis de recepció en relació amb el gaudi i la comprensió per veure com afecta l'ús de terminologia cinematogràfica en l'AD, amb pel·lícules que no siguin del gènere experimental en què la tècnica cinematogràfica siga un element important.
- Fer estudis de recepció en relació amb el gaudi i la comprensió de l'AD pel que fa a l'ús d'un llenguatge literari o amb molta terminologia referida a elements interns del film.

Pel que fa a qüestions del contingut de l'AD, seria interessant:

- Fer estudis de recepció en relació amb el gaudi i la comprensió de l'AD sobre la conveniència d'audiodescriure una determinada acció relacionada amb un so o un soroll abans o després que se senta.
- Fer estudis de recepció en relació amb el gaudi sobre l'AD o no dels logos inicials de les productores per comprovar si contribueixen positivament a l'experiència de veure una pel·lícula.
- Fer estudis de recepció en relació amb el gaudi i la comprensió sobre les diferents maneres que pot haver-hi per informar sobre el text d'uns subtítols, per exemple amb el mateix narrador però entonació diferent, amb diferents narradors o amb un afegit dient que són uns subtítols.

I pel que fa a qüestions de caire tècnic, seria interessant:

- Estudiar l'efecte sobre el gaudi i la comprensió de les AD gravades en estudi o gravades amb programes informàtics, així com del balanç entre la pista d'AD i l'original i la saturació, les freqüències i els nivells de la pista de so en què es situa l'AD.
- Estudiar l'efecte sobre el gaudi i la comprensió de diferents veus de narradors (home/dona/, natural/artificial) i sobre els diferents timbres de veu segons el producte audiodescrit per establir una sèrie de criteris a l'hora de triar un tipus de narrador o altre.



---

Com a apunt final, podríem reprendre de nou unes conclusions globals o resumides que, d'altra banda, crec que ja han quedat suficientment explicades al llarg del treball. Per això em canvie a la primera persona i preferisc destacar un altre aspecte, per a mi, fonamental: la gran aportació de coneixement sobre l'AD i sobre les persones cegues i amb baixa visió que m'ha proporcionat la realització d'aquesta tesi doctoral.

Més enllà de les entrevistes fetes, el contacte directe amb 30 persones que *veuen* el món d'una altra manera m'ha permès conèixer de prop les situacions personals i les necessitats de part dels que seran els beneficiaris principals d'aquesta recerca. Crec que aqueix acostament a l'esfera personal és crucial per als investigadors que treballem per al benefici d'altri. Tot i això, es tracta d'un coneixement que difícilment es podria plasmar en un treball escrit, perquè està basat en admiracions, empaties i complicitats però també en contradiccions, rebujos i decepcions; impressions personals al cap i a la fi, però que t'influencien com a persona i, per tant, ineludiblement —i positivament en el meu cas— com a investigador.



## **Bibliografia**



# Bibliografía

---

- AENOR (2005) *Norma UNE 153020: Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías*. Madrid: AENOR.
- Arcos Urrutia, J. M. (2012) "Análisis de guiones audiodescritos y propuestas para la mejora de la norma UNE 153020". *Revista electrónica de estudios filológicos*, 22. [en línea] [http://www.um.es/tonosdigital/znum22/secciones/estudios-05-la\\_audiodescripcion.htm](http://www.um.es/tonosdigital/znum22/secciones/estudios-05-la_audiodescripcion.htm) [última consulta: 13/01/2013]
- Arma, S. (2011) *The Language of Filmic Audio Description: A Corpus-Based Analysis of Adjectives*. Tesis doctoral no publicada. [en línea] [http://www.fedo.unina.it/8740/1/ARMA\\_Saveria\\_23.pdf](http://www.fedo.unina.it/8740/1/ARMA_Saveria_23.pdf) [última consulta: 13/01/2013]
- American Council of the Blind (2009) *Audio Description Standards*. [en línea] [http://www.acb.org/adp/docs/ADP\\_Standards.doc](http://www.acb.org/adp/docs/ADP_Standards.doc) [última consulta: 13/01/2013]
- Alasuutari, P. (1999) "Introduction. Three Phases of Reception Studies", a Alasuutari, P. (ed.) *Rethinking the Media Audience. The New Agenda*. Londres, Thousand Oaks i Nova Delhi: Sage, 1-21.
- Allen, R. (1993) "Representation, Illusion, and the Cinema". *Cinema Journal*, 32 (2), 21-48.
- (1995) *Projecting Illusion: Film Spectatorship and the Impression of Reality*. Nova York: Cambridge University Press.
- Anderson, J. (1996) *The Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Anderson, R. C. (1984) "The Notion of Schemata and the Educational Enterprise: General Discussion of the conference", a Anderson, R. C.; R. J. Spiro i W. E. Montague (eds.) *Schooling and the Acquisition of Knowledge*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum.
- Asakawa, C.; Takagi, H.; Ino, S. i Ifukube, T. (2003) "Maximum Listening Speeds for the Blind", a *Proceedings of the 2003 International Conference on Auditory Display*. [en línea] <http://www.icad.org/websiteV2.0/Conferences/ICAD2003/paper/67%20Asakawa.pdf> [última consulta: 13/01/2012]
- Arnold, C. C. i Frandsen, K. D. (1984) "Conceptions of Rhetoric and Communication", a Arnold, C. C i J. W. Bowers (eds.) *Handbook of Rhetorical and Communication Theory*. Boston: Allyn and Bacon, 3-50.
- Audio Description Coalition (2009) *Standards for Audio Description and Code of Professional Conduct for Describers*. [en línea] <http://www.audiodescriptioncoalition.org/pdfRegister.html> [última consulta: 13/01/2013]

- Audio Description International (2003) *AD Guidelines*. [en línia] <http://www.acb.org/adp/guidelines.html>
- Badia, T. i Matamala, A. (2007) "La docencia en accesibilidad en los medios". *TRANS: Revista de Traductología*, 11, 61-71.
- Broadcast Authority of Ireland (2012) *BAI Guidelines Audio Description*. [en línia] <http://www.bai.ie/wordpress/wp-content/plugins/download-monitor/download.php?id=304> [última consulta: 13/01/2013]
- Bal, M. (1985) *Narratology: Introduction to Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.
- Ballester, A. (2007a) "Directores en la sombra: personajes y su caracterización en el guión audiodescrito de *Todo sobre mi madre* (1999)", a Jiménez, C. (ed.) *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*. Frankfurt: Peter Lang, 133-152.
- (2007b) "La audiodescripción: apuntes sobre el estado de la cuestión y las perspectivas de investigación". *TradTerm*, 13, 151-169.
- Balló, J. i Pérez, X. (1995) *La semilla inmortal: los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Barthes, R. (1982) "Introduction to the Structural Analysis of Narratives", a Sontag, S. (ed.) *A Barthes Reader*. Nova York: Hill & Wang, 251-296.
- Bassols, M. i Santamaria, L. (2006) "The Right to Listen to the Screen". Presentació en el congrés *Languages & The Media, 2006*. [en línia] [http://www.languages-media.com/lang\\_media\\_2006/protected/Laura\\_Santamaria.pdf](http://www.languages-media.com/lang_media_2006/protected/Laura_Santamaria.pdf) [última consulta: 13/01/2013]
- (2007) "Las indicaciones lingüísticas para la audiodescripción en inglés, en español y en catalán", a Ruiz Mezcuca, B. i F. Utray (coord.) *Accesibilidad a los medios audiovisuales para personas con discapacidad. Amadis'06*. Madrid: Real Patronato sobre Discapacidad, 197-209.
- (2009) *L'audiodescripció en català*. Bellaterra: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Benecke, B. (2004) "Audio-Description", a *Meta*, 49 (1), 78-80.
- (2007) "Audio Description: Phenomena of Information Sequencing". Ponència presentada al congrés *MuTra 2007*. [en línia] [http://www.euroconferences.info/proceedings/2007\\_Proceedings/2007\\_Benecke\\_Bernd.pdf](http://www.euroconferences.info/proceedings/2007_Proceedings/2007_Benecke_Bernd.pdf) [última consulta: 13/01/2013]
- Benecke, B. i Dosch, E. (2004) *Wenn aus Bildern Worte werden*. Munic: Bayerischer Rundfunk.

- Blum-Kulka, S. (1986) "Shifts of Cohesion and Coherence in Translation", a House, J. i S. Blum-Kulka (eds.) *Interlingual and Intercultural Communication*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 17-35.
- Bourne, J. (2007) "El impacto de las directrices ITC en el estilo de cuatro guiones AD en inglés", a Jiménez, C. (ed.) *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*. Frankfurt: Peter Lang, 179-198.
- Bordwell, D. (1986) *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D. i Carroll, N. (1996) *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bourne, J. i Jiménez, C. (2007) "From the Visual to the Verbal in Two Languages: A Contrastive Analysis of the Audio Description of *The Hours* in English and Spanish", a Díaz-Cintas, J.; P. Orero i A. Remael (eds.) *Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description and Sign Language*. Amsterdam: Rodopi, 175-188.
- Branigan, E. R. (1992) *Narrative Comprehension and Film*. Londres: Routledge.
- Braun, S. (2007) "Audio Description from a Discourse Perspective: A Socially Relevant Framework for Research and Training". *Linguistica Antverpiensia New Series*, 6, 357-372.
- (2008) "Audiodescription Research: State of the Art and Beyond". *Translation Studies in the New Millennium*, 6, 14-30.
- (2011) "Creating Coherence in Audiodescription". *Meta*, 56 (3), 645-662.
- Braun, S. i Orero, P. (2010) "Audio Description with Audio subtitling - an Emergent Modality of Audiovisual Localisation". *Perspectives: Studies in Translatology*, 18 (3), 173-188.
- Bryman, A. (2008) *Social Research Methods* (3a ed.). Oxford: Oxford University Press.
- Buckland, W. (2000) *The Cognitive Semiotics of Films*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cabeza-Cáceres, C. (2010) "Opera Audio Description at Barcelona's Liceu Theatre", a Díaz-Cintas, J.; A. Matamala i J. Neves (eds.) *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility*. Amsterdam: Rodopi, 227-237.
- Cabeza-Cáceres, C. i Matamala, A. (2008) "La audiodescripción de ópera: La nueva propuesta del Liceo", a Pérez-Ugena A. i R. Vizcaíno-Laorga (eds.) *Ulises y la Comunidad Sorda*. Madrid: Observatorio de las Realidades Sociales y de la Comunicación, 195-108.

- California Audio Describers Alliance (2006) *Standards for Audio Description*. [en línia] [http://www.cadescribers.org/standards\\_files/cada-standards-pdf--2.pdf](http://www.cadescribers.org/standards_files/cada-standards-pdf--2.pdf) [última consulta: 13/01/2013]
- Carroll, N. (1998) *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Casetti, F. (1986) *Dentro lo sguardo: Il filme e il suo spettatore*. Milà: Bompiani.
- Cambeiro, E. i Quereda, M. (2007) "La audiodescripció como herramienta didáctica para el aprendizaje del proceso de traducción", a Jiménez, C. (ed.) *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripció para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*. Frankfurt: Peter Lang, 273-287.
- Cerezo Merchán, B. (2012) *La didáctica de la traducción audiovisual en España. Un estudio de caso empírico-descriptivo*. Tesi doctoral. [en línia] <http://tdx.cat/handle/10803/83363> [última consulta: 13/01/2013]
- Chapado Sánchez, M. (2010) "La audiodescriptibilidad del film: una nueva perspectiva de análisis fílmico". *Frame*, 6, 159-195. [en línia] [http://fama2.us.es/fco/frame/new\\_portal/textos/num6/estudios/9%20Audescripci%F3n\\_MartaChapado.pdf](http://fama2.us.es/fco/frame/new_portal/textos/num6/estudios/9%20Audescripci%F3n_MartaChapado.pdf) [última consulta: 13/01/2013]
- Chateau, D. (1987) *Le cinéma comme langage*. Brussel·les: AISS-Publications de la Sorbonne.
- Chatman, S. (1978) *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- (1990) *Coming to Terms: the Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Chmiel, A. i Mazur, I. (2011) "Overcoming Barriers – The Pioneering Years of Audio Description in Poland", a Serban A.; A. Matamala i J. M. Lavour (eds.) *Audiovisual Translation in Close-up: Practical and Theoretical Approaches*. Berna: Peter Lang, 279-296.
- (2012) "Audio Description Made to Measure: Reflections on Interpretation in AD Based on the Pear Tree Project Data", a Remael, A.; M. Carroll i P. Orero (eds.) *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads*. Amsterdam: Rodopi, 173-188.
- Clapp, P. (2008) "Sound and Vision". *Cinema Business*, 17, 33-45.
- Clark, J. (2001) *Standard Techniques in Audio Description*. [en línia] <http://joeclark.org/access/description/ad-principles.html> [última consulta: 13/01/2013]



- Clua Infante, A. (2000) *La noció d'espai en la definició dels contextos de la recepció dels mitjans de comunicació. Una aproximació des de les perspectives crítiques dels Estudis Culturals i de la Geografia Cultural*. Tesis doctoral no publicada. [en línia] <http://hdl.handle.net/10803/4166> [última consulta: 13/01/2013]
- Colin, M. (1985) *Language, film, discourse: prolégomènes à une sémiologie générative du film*. París: Klincksieck.
- (1995) "Film Semiology as a Cognitive Science", a Buckland, W. (ed.) *The Film Spectator: From Sign to Mind*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 87-110.
- Collins, R. (2012) *Audio Description on Television: Past, Present and Future*. Londres: RNIB. [en línia] [http://www.rnib.org.uk/professionals/Documents/AD\\_on\\_TV\\_RNIB\\_policy\\_paper.pdf](http://www.rnib.org.uk/professionals/Documents/AD_on_TV_RNIB_policy_paper.pdf) [última consulta: 13/01/2013]
- Comisión del Mercado de Telecomunicaciones (2009) *Informe de accesibilidad en los servicios televisivos 2009*. [en línia] [http://www.cmt.es/c/document\\_library/get\\_file?uuid=4837f9ad-3afb-4b32-8abf-a2a796d3a720&groupId=10138](http://www.cmt.es/c/document_library/get_file?uuid=4837f9ad-3afb-4b32-8abf-a2a796d3a720&groupId=10138) [última consulta: 13/01/2013]
- (2010) *Informe anual 2010*. Barcelona. [en línia] <http://informeanual.cmt.es/docs/INFORME%20ANUAL%20CMT%202010.pdf> [última consulta: 13/01/2013]
- (2011) *Informe anual 2011*. Barcelona. [en línia] <http://informecmt.cmt.es/docs/Anexos/Indicadores%20accesibilidad%20CMT%202011.pdf> [última consulta: 13/01/2013]
- Consell Audiovisual de Catalunya (2004) *L'accessibilitat per a persones sordes i cegues a la televisió*. Informe intern.
- Corral, A. (2012) "Les marques de subjectivitat en l'audiodescripció. L'òpera: una superposició de veus". *Quaderns de traducció*, 19, 111-122.
- Corral, A. i Lladó, R. (2011) "Opera Multimodal Translation: Audio Describing Karol Szymanowski's *Krol Roger* for the Liceu Theatre, Barcelona". *The Journal of Specialised Translation*, 15, 163-179.
- Cronin, B. J. (1990) "Utilizing the SAP Channel to Serve Visually Impaired Persons", a *Proceedings NAB Engineering Conference*, 225-227.
- Cronin, B. J. i King, S. R. (1990) "Development of the Descriptive Video Service". *Journal of Visual Impairment and Blindness*, 84 (10), 503-506.
- Currie, G. (1996) "Film, Reality, and Illusion!", a Bordwell, D. i N. Carroll (eds.) *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 325-344.

- D'Angelo, G. (2009) "Representaciones discursivas sobre espacio, color y texturas en historias de vida de personas ciegas en situación de pobreza: una base posible para la audiodescripción", a *Actas del IV Coloquio de la Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso*. [en línia] [http://www.fl.unc.edu.ar/aledar/index.php?option=com\\_wrapper&Itemid=50](http://www.fl.unc.edu.ar/aledar/index.php?option=com_wrapper&Itemid=50) [última consulta: 13/01/2013]
- De Coster, K. i Mühleis, V. (2007) "Inter-Sensorial Translation: Visual Art Made Up by Words", a Díaz-Cintas, J.; P. Orero i A. Remael (eds.) *Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description and Sign Language*. Amsterdam: Rodopi, 189-204.
- Díaz-Cintas, J. (2006) *Competencias profesionales del subtitulador y el audiodescriptor*. Madrid: Centro Español de Subtitulado y Audiodescripción (CESyA).
- (2007) "Por una preparación de calidad en accesibilidad audiovisual". *TRANS: Revista de Traductología*, 2, 45-59.
- Dorado, C. i Orero, P. (2007) "Teaching Audiovisual Translation Online: A Partial Achievement". *Perspectives: Studies in Translatology*, 15 (3), 191-202.
- Eagleton, T. (1983) *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Fell, J. (1977) *El filme y la tradición narrativa*. Buenos Aires: Ediciones Tres Tiempos.
- Fels, D.; Udo, J. P.; Diamond, J. i Diamond, J. I. (2006) "A Comparison of Alternative Narrative Approaches to Video Description for Animated Comedy". *Journal of Visual Impairment and Blindness*, 100 (5), 295-305.
- Finbow, S. (2010) "The State of Audio Description in the United Kingdom – From Description to Narration". *Perspectives: Studies in Translatology*, 18 (3), 215-229.
- Fernández, F. i Martínez, J. (1999). *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidós.
- Fernández, A.; Matamala, A.; Ortiz-Boix, C. (2012) "Technology and AD: the TECNACC project". Ponència presentada al congrés *Languages & The Media 2012*.
- Fresno, N. (2012) "Experimenting with Characters. An Empirical Approach to the Audio Description of Fictional Characters", a Remael, A.; M. Carroll i P. Orero (eds.) *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads*. Amsterdam: Rodopi, 147-171
- (en premsa) "Is a Picture Worth a Thousand Words? The Role of Memory in Audio Description".

- Fryer, L. (2010) "Audio Description as Audio Drama – A Practitioner's Point of View". *Perspectives: Studies in Translatology*, 18 (3), 205-213.
- (en premsa) "Audio Introductions for Film". *Journal of Visual Impairment and Blindness*.
- Fryer, L. i Freeman, J. (2012a) "Cinematic Language and the Description of Film: Keeping AD Users in Frame". *Perspectives: Studies in Translatology*, 0, 0, 1-15.
- (2012b) "Presence in Those with and without Sight: Audio Description and its Potential for Virtual Reality Applications". *Journal of Cyber Therapy & Rehabilitation*, 5 (1), 15-23.
- Fuertes, J. L. i Martínez, L. (2007) "Media Accessibility Standards in Spain". *Translation Watch Quarterly*, 3 (2), 61-77.
- Gambier, Y. (2004) "La traduction audiovisuelle. Un genre en expansion". *Meta*, 49 (1), 1-11.
- García Castillejo, Á. (2005) "Accesibilidad de personas con discapacidad a los servicios audiovisuales de televisión digital", a Pérez-Ugena, A. i F. Utray (eds.) *TV digital e integración. ¿TV para todos?*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos, 15-38.
- Gaudreault, A. i Jost, F. (1995) *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- Genette, G. (1980) *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca: Cornell University Press.
- Georgakopoulou, P. (2008) "Audio Description Guidelines for Greek - A Working Document", a Rai, S.; J. Greening i P. Leen (2010) *A Comparative Study of Audio Description Guidelines Prevalent in Different Countries*. Londres: RNIB.
- Gratacós, R. (2006) *Otras miradas. Arte y ciegos: tan lejos, tan cerca*. Barcelona: Octaedro.
- Greening, J. (2006a) "Audio Description. What Can We Learn from the UK Experience?". Presentació al congrés *Languages & The Media*, 2006. [en línia] [http://www.languages-media.com/lang\\_media\\_2006/protected/greening\\_joan.pdf](http://www.languages-media.com/lang_media_2006/protected/greening_joan.pdf) [última consulta: 13/01/2013]
- (2006b) "Development of Audio Description in the UK", a Pérez-Amat, R i Á. Pérez-Ugena (eds.) *Sociedad, integración y televisión en España*. Madrid: Laberinto, 345- 349.
- Greening, J. i Rolph, D. (2007) "Accessibility - Raising Awareness of Audio Description in the UK", a Díaz-Cintas, J.; P. Orero i A. Remael (eds.) *Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description and Sign Language*. Amsterdam: Rodopi, 127-138.

- Gonant, F. i Morisset, L. (2008) *La charte de l'audiodescription*. París: Ministère des Affaires Sociales et de la Santé. [en línia] [http://www.social-sante.gouv.fr/IMG/pdf/Charte\\_de\\_l\\_audiodescription\\_300908.pdf](http://www.social-sante.gouv.fr/IMG/pdf/Charte_de_l_audiodescription_300908.pdf) [última consulta: 13/01/2013]
- Grodal, T. (1997) *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition*. Oxford: Oxford University Press.
- Grossberg, L.; Nelson, C. i Treichler, P. (1992) "Cultural Studies: An Introduction", a Grossberg, L.; C. Nelson i P. Treichler (eds.) *Cultural Studies*. Nova York, Londres: Routledge, 1-22.
- Hall, S. (1992) "Encoding, Decoding", a Dunning, S. (ed.) *The Cultural Studies Reader*. Londres: Routledge, 90-103.
- Heras, J. (2005) "L'audiodescripció: el teatre a l'abast de les persones cegues". *Assaig de Teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 48-49, 207-211.
- Herman, D.; Jahn, M. i Ryan, M. (2005) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Londres: Routledge.
- Hernández, M. (2005) "Accesibilidad en televisión para personas ciegas", a Pérez-Ugena, Á. i F. Utray (eds.) *Accesibilidad en TV Digital para personas con discapacidad*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos i Dykinson, 164-175.
- Hernández, A. i Mendiluce, G. (2004) "Audesc: Translating Images into Words for Spanish Visually Impaired People". *Meta*, 49 (2), 264-277.
- (2009) "How Can Images Be Translated? Audio Description, a Challenging Audiovisual and Social Gap-Filler". *Hermeneus*, 11, 161-186.
- Holland, A. (2009) "Audio Description in the Theatre and the Visual Arts: Images into Words", a Anderman G. i J. Díaz-Cintas. *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*. Basigtoke: Palgrave Macmillan, 170-185.
- Holub, R. C. (1984) *Reception Theory: A Critical Introduction*. Londres: Methuen & Co. Ltd.
- Hyks, V. (2005) "Audio Description and Translation. Two Related but Different Skills". *Translating Today*, 4, 6-8.
- Igareda, P. (2011) "The Audio Description of Emotions and Gestures in Spanish-Spoken Films", a Serban, A.; A. Matamala i J. M. Lavour (eds.) *Audiovisual Translation in Close-up: Practical and Theoretical Approaches*. Berna: Peter Lang, 223-238.
- Igareda, P. (2012) "Lyrics against Images: Music and Audio Description". *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, 4, 233-254.

- ITC (2000) *ITC Guidance on Standards for Audio Description* [en línea] [http://www.ofcom.org.uk/static/archive/itc/uploads/ITC\\_Guidance\\_On\\_Standards\\_for\\_Audio\\_Description.doc](http://www.ofcom.org.uk/static/archive/itc/uploads/ITC_Guidance_On_Standards_for_Audio_Description.doc). [última consulta: 13/01/2013]
- Jensen, K. B. i Rosengren, K. E. (1990) "Five Traditions in Search of the Audience". *European Journal of Communication*, 5 (2-3), 207-238.
- Jiménez, C. (2007) "Una gramática local del guión audiodescrito. Desde la semántica a la pragmática de un nuevo tipo de traducción", a Jiménez, C. (ed.) *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*. Frankfurt: Peter Lang, 55- 80.
- Jiménez, C. i Seibel, C. (2012) "Multisemiotic and Multimodal Corpus Analysis in Audio Description: TRACCE", a Remael, A.; M. Carroll i P. Orero (eds.) *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads*. Amsterdam: Rodopi, 409-425.
- Klaudy, K. (2009) "Explicitation", a Baker, M. i G. Saldanha (eds.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres: Routledge, 104-108.
- Krejtz, I.; Szarkowska, A.; Walczak, A.; Krejtz, K. i Duchowski, A. (2012) "Audio Description as an Aural Guide of Children's Visual Attention: Evidence from an Eye-Tracking Study", a *ETRA 2012: Proceedings of the Symposium on Eye Tracking Research and Applications*. Santa Barbara (EUA), 99-106.
- Kruger, J. L. (2009) "The Translation of Narrative Fiction: Impostulating the Narrative Origo". *Perspectives: Studies in Translatology*, 17 (1), 15-32.
- (2010) "Audio Narration: Re-Narrativising Film". *Perspectives: Studies in Translatology*, 18 (3), 231-249.
- Kruger, J. L. i Orero, P. (2010) "Audio Description, Audio Narration: A New Era in AVT". *Perspectives: Studies in Translatology*, 18 (3), 141-142.
- Lakritz, P. i Salway, A. (2006) "The Semi-Automatic Generation of Audio Description from Screenplays". *Dept. of Computing Technical Report CS-06-05*. Surrey: University of Surrey. [en línea] <http://www.bbrel.co.uk/pdfs/CS-06-05.pdf> [última consulta: 13/01/2013]
- Ley 7/2010, de 31 de marzo, General de la Comunicación Audiovisual. [en línea] <http://boe.es/boe/dias/2010/04/01/pdfs/BOE-A-2010-5292.pdf> [última consulta: 13/01/2013]
- López Vera, J. F. (2006a) "Traducir audiodescripciones ¿una necesidad inminente?" Ponencia presentada al congrés *Accesibilidad a los medios audiovisuales para personas con discapacidad. Amadis'06*. [en línea] <http://www.cesya.es/estaticas/congreso/Ponencias/Resumenes/05.pdf> [última consulta: 13/01/2013]

- 
- (2006b) "Translating Audio Description Scripts: The Way Forward? - Tentative First Stage Project Results". Ponència presentada a congrés *Mutra 2006*. [en línia][http://www.euroconferences.info/proceedings/2006\\_Proceedings/2006\\_Lopez\\_Vera\\_Juan\\_Francisco.pdf](http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Lopez_Vera_Juan_Francisco.pdf) [última consulta: 13/01/2013]
- Lucey, P. (1996) "Twelve Strategies for Enhancing Visual Content". *Creative Screenwriting. Writing Independent Film*, 3 (1), 98-106.
- Márquez Linares, I. (2007) "*Chuchotage* para ciegos: un susurro ensayado", a Jiménez, C. (ed.) *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*. Frankfurt: Peter Lang, 209- 228.
- Martínez Sierra, J. J. (2010) "Approaching the Audio Description of Humour". *Entreculturas* 2, 87-103.
- Marzà Ibáñez, A. (2010) "Evaluation Criteria and Film Narrative. A Frame to Teaching Relevance in Audio Description". *Perspectives: Studies in Translatology*, 18 (3), 143-153.
- Matamala, A. (2005) "Live Audio Description in Catalonia". *Translating Today*, 4, 9-11.
- (2006) "La accesibilidad en los medios: aspectos lingüísticos y retos de formación" a Pérez-Amat, R i Á. Pérez-Ugena (eds.) *Sociedad, integración y televisión en España*. Madrid: Laberinto, 293- 306.
- (2007a) "Audiodescription in Catalonia". *Translation Watch Quarterly*, 3 (2), 37-48.
- (2007b) "La audiodescripción en directo", a Jiménez, C. (ed.) *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*. Frankfurt: Peter Lang, 121-132.
- Matamala, A. i Orero, P. (2006) "Integración de la accesibilidad en los medios en los estudios de traducción". Ponència presentada al *Congrés Internacional de Docència Universitària i Innovació*.
- (2007a) "Accessible Opera in Catalan: Opera for All", a Díaz-Cintas, J.; P. Orero i A. Remael (eds.) *Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description and Sign Language*. Amsterdam: Rodopi, 201-214.
- (2007b) "Designing a Course on Audio Description: Main Competences of the Future Professional". *Linguistica Antverpiensia New Series*, 6, 329-344.
- (2008) "L'accessibilitat a Televisió de Catalunya: parlem amb Rosa Vallverdú, directora del departament de Subtitulació de TVC". *Quaderns de Traducció*, 16, 301-312.
- (2011) "Opening Credit Sequences - Audio Describing Films within Films". *International Journal of Translation*, 23, 35-58.

- 
- Matamala, A. i Rami, N. (2009) "Comparative Analysis of Spanish and German Audio Description of *Good-bye, Lenin*". *Hermeneus*, 11, 249-266.
- Matamala, A. i Remael, A. (2011) *Audio Description Reloaded*. Presentació al congrés *Points of View in Languages and Culture*.
- Metz, C. (1971a) *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Nova York: Oxford University Press, 1974.
- (1971b) *Language and Cinema*. La Haia: Mouton, 1974.
- (1991) *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*. París: Klincksieck.
- Mikul, C. (2010) "Audio Description Background Paper". Australia: Media Access.
- McGonigle, F. (2007) *The Audio Description of Children's Films*. Treball de recerca no publicat. University of Surrey.
- Mateos Miguélez, B. (2005) *Audiodescripción: estudio y análisis a través de un fragmento de la película Shrek*. Treball de recerca no publicat. Universidade de Vigo.
- Morley, D. (1980) *The "Nationwide" Audience*. Londres: British Film Institute
- (1986) *Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure*. Londres: Comedia.
- Navarrete, F. (1997a) "Sistema AUDESC: el arte de hablar en imágenes". *Integración*, 23, 70-75.
- (1997b) "Aplicación al teatro del sistema AUDESC". *Integración*, 24, 26-29.
- (1999) "La atención al espectador ciego: la audiodescripción aplicada al teatro". *ADE Teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 76, 105-107.
- Neves, J. (2012) "Multi-Sensory Approaches to (Audio) Description. Describing the Visual Arts". *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, 4, 277-293.
- Odin, R. (1990) *Cinéma et production de sens*. París: Armand Colin.
- O'Hara, J. (2004) "Audio Description Guidelines (for Film, Video and Television)". Ponència presentada al congrés *In Other Words*.
- Orero, P. (2005a) "La inclusión de la accesibilidad en comunicación audiovisual dentro de los estudios de traducción audiovisual". *Quaderns de Traducció*, 12, 173-185.
- (2005b) "Teaching Audiovisual Accessibility". *Translating Today*, 4, 12-15.
- (2005c) "Audio Description: Professional Recognition, Practice and Standards in Spain". *Translation Watch Quarterly*, 1, 7-18.

- 
- (2006) "Algunas consideraciones sobre la audio descripción comercial en España", a Pérez-Amat, R. i Á. Pérez-Ugena (eds.) *Sociedad, integración y televisión en España*. Madrid: Laberinto, 277-292.
- (2007a) "Jorge Arandes, Audio Description Pioneer". *JosTrans. The Journal of Specialised Translation*, 7, 190-194.
- (2007b) "Sampling Audio Description in Europe", a Díaz-Cintas, J.; P. Orero i A. Remael (eds.) *Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description and Sign Language*. Amsterdam: Rodopi, 111-125.
- (2007c) "¿Quién hará la audiodescripción comercial en España? El futuro perfil del descriptor", a Jiménez, C. (ed.) *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*. Frankfurt: Peter Lang, 111-120.
- (2007d) "Audio Subtitling: A Possible Solution for Opera Accessibility in Catalonia", a Franco, E. P. C. i V. Santiago Araújo (coord.) *TradTerm*. São Paulo: Humanitas, 135-149.
- (2008) "Three Different Receptions of the Same Film. The Pear Stories Applied to Audio Description". *European Journal of English Studies*, 179-193.
- (2011) "The Audio Description of Spoken, Tactile, and Written Languages in *Be With Me*", a Serban, A.; A. Matamala i J. M. Lavour (eds.) *Audiovisual Translation in Close-up: Practical and Theoretical Approaches*. Berna: Peter Lang.
- (2012) "Audio Description for Children: Once upon a Time There Was a Different Audio Description for Characters", a Di Giovanni, E. (ed.) *Between Text and Receiver: Accessibility, Dubbing and Translation*. Frankfurt: Peter Lang, 169-184.
- Orero, P. i Matamala, A. (2007) "Accessible Opera: Overcoming Linguistic and Sensorial Barriers". *Perspectives: Studies in Translatology*, 15 (4), 262-278.
- Orero, P.; Pereira, A. i Utray, F. (2007) "Visión histórica de la accesibilidad en los medios en España". *TRANS: Revista de Traductología*, 11, 31-43.
- Orero, P. i Wharton, S. (2007) "The Audio Description of a Spanish Phenomenon: Torrente". *JosTrans. The Journal of Specialised Translation*, 7, 164-178.
- Orero, P. i Vilaró, A. (2012) "Eye Tracking Analysis of Minor Details in Films for Audio Description". *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, 4, 295-319.
- Orero, P. i Vilaró, A. (en premsa) "Leitmotif in Audio Description: Anchoring Information to Optimise Retrieval", a Bruti, S.; E. Di Giovanni i P. Orero (eds.) *Audiovisual Translation across Europe: An Ever-Changing Landscape*. Berna/Berlín: Peter Lang.



- Ortiz-Boix, C. (2012) *Tecnologies per a l'audiodescripció: estudi sobre l'aplicació de la traducció automàtica i la síntesi de parla a l'audiodescripció en castellà*. Treball de final de màster no publicat. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Ostaszweski, J. (2001) "Comprehension of Film Narrative". *The Journal of Moving Image Studies*, 1, 1, 1-15
- Packer, J. (1996a) "Research Study on Video Description". *Journal of Visual Impairment and Blindness*, 90 (1), 77-88.
- (1996b) "Video Description in North America. New Technologies in the Education of the Visually Handicapped", a *Les Editions INSERM*. París, 103-107.
- Packer, J. i Kirchner, C. (1997) *Who's Watching: A Profile of the Blind and Visually Impaired Audience for Television and Video*. Nova York: American Foundation for the Blind.
- Palomo, A. (2008a) "Audio Description for Children: the Art of Reading Images as Storytelling. A Contrastive Analysis of the British and Spanish Practices of Audio Describing Children Films". Treball final de màster no publicat. Roehampton University.
- (2008b) "Audio Description as Language Development and Language Learning for Blind and Visual Impaired Children", a Parker, H.; Rebecca i Karla Guadarrama García (eds.) *Thinking Translation: Perspectives from Within and Without*. Boca Raton, Florida: Brown Walker Press, 113-134.
- (2010) "The Benefits of Audio Description for Blind Children". Ponència presentada al congrés *Media for All 2*.
- Parrilla, J. (2007) "Estado actual y perspectivas de la audiodescripción en los países francófonos", a Jiménez, C. (ed.) *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*. Frankfurt: Peter Lang, 199-208.
- Pereira, A. M. i Lorenzo, L. (2006) "La investigación y formación en accesibilidad dentro del ámbito de la traducción audiovisual", a García, G.; P. Hernández i V. García Yebra (eds.) *Corcillum: Estudios de traducción, lingüística y filología dedicados a Valentín García Yebra*. Madrid: Arco Libros, 649-658.
- Pérez Payá, M. (2007) "La audiodescripción: traduciendo el lenguaje de las cámaras", a Jiménez, C. (ed.) *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*. Frankfurt: Peter Lang, 81-93.
- Pérez Payá, M. i Salazar, M. (2007) "El texto audiodescriptivo: la audiodescripción como método de aprendizaje del proceso traductor", a Jiménez, C. (ed.) *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*. Frankfurt: Peter Lang, 241-272.

- Pfanstiehl, M. i Pfanstiehl, C. (1985) "The Play is the Thing. Audio Description in the Theatre". *British Journal of Visual Impairment*, 3 (3), 91-92.
- Piety, P. J. (2004) "The Language System of Audio Description: An Investigation as a Discursive Process". *Journal of Visual Impairment and Blindness*, 98 (8), 53-468.
- Pini, L. (2005) *L'audio-descrizione per disabili visivi*. Tesi doctoral no publicada. Università di Bologna.
- Plantiga, C. i Smith, G. M. (1999) *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Poethe, H. (2005) "Audiodeskription - Entstehung und Wesen einer Textsorte" a Fix, U. Fix (ed.) *Hörfilm. Bildkompensation durch Sprache. Linguistisch-filmisch-semiotische Untersuchungen zur Leistung der Audiodeskription in Hörfilmen am Beispiel des Films Laura, mein Engel aus der Tatort-Reihe*. Berlín: Erich Schmidt Verlag, 33-48.
- Prieto, P. (2002) *Entonació: Models, Teoria, Mètodes*. [en línia] [http://prosodia.upf.edu/home/arxiu/publicacions/prieto/prieto\\_entonacio-metodes-teoria-models.pdf](http://prosodia.upf.edu/home/arxiu/publicacions/prieto/prieto_entonacio-metodes-teoria-models.pdf) [última consulta: 13/01/2013]
- Puigdomènech, L.; Matamala, A. i Orero, P. (2007) *Bases per a un futur protocol d'audiodescripció per a l'àmbit català*. Document no publicat. Universitat Autònoma de Barcelona.
- (2008) "The Making of a Protocol for Opera Audio Description", a Pegenaute, L; J. De Cesaris; M. Tricás i E. Bernal (eds.) *La traducción del futuro: mediación lingüística y cultural en el siglo XXI*. Barcelona: PPU, 381-392.
- (2010) "Audio Description of Films State of the Art and a Protocol Proposal", a Bogucki L. i K. Kredens (eds.) *Perspectives on Audiovisual Translation*. Frankfurt: Peter Lang, 27-44.
- Pujol, J. (2007) "Audio Description or Audio Narration? That is the Question". Ponència presentada a congrés *MuTra 2007*.
- (2008) "El tiempo y la audiodescripción en *Amélie*", a Pérez-Ugena, Á. i R. Vizcaíno-Laorga (eds.) *Ulises y la Comunidad Sorda*. Madrid: Observatorio de las Realidades Sociales y de la Comunicación, 109- 118.
- Pujol, J. i Orero, P. (2007) "Audio Description Precursors: Ekphrasis, Film Narrators and Radio Journalists". *Translation Watch Quarterly*, 3 (2), 49-60.
- Quico, C. (2005) "Acessibilidade e Televisão Digital e Interactiva: o caso particular do serviço de Áudio-Descrição destinado a pessoas invisuais ou com deficiências visuais graves", a *New Media Authoring and Production: iTV and Mobile*. Rio de Janeiro: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

- Rai, S. (2009) *Bollywood for All: The Demand for Audio Described Bollywood Films*. Londres: RNIB.
- Rai, S.; Greening, J. i Leen, P. (2010) *A Comparative Study of Audio Description Guidelines Prevalent in Different Countries*. Londres: RNIB.
- Remael, A. (2005) "Audio Description for Recorded TV, Cinema and DVD". Document intern per a la docència. [en línia] <http://www.hivt.be> [última consulta: 13/01/2013]
- (2012) "For the Use of Sound. Film Sound Analysis for Audio-Description: Some Key Issues". *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, 4, 255-276.
- Remael, A. i Vercauteren, G. (2007) "Audio Describing the Exposition Phase of Films. Teaching Students What to Choose". *TRANS: Revista de Traductología*, 11, 73-94.
- (2010) "The Translation of Recorded Audio Description from English into Dutch". *Perspectives: Studies in Translatology*, 18 (3), 155-171.
- Reviere, N. (en premsa) "Audio Description and Translation Studies: A Functional Text Type Analysis of the Audio Described Dutch play *Wintervögelchen*", a Bruti, S.; E. Di Giovanni i P. Orero (eds.) *Audiovisual Translation across Europe: An Ever-Changing Landscape*. Berna/Berlín: Peter Lang.
- Rodríguez, A. (2007) "Consideraciones acerca del lenguaje literario en los guiones audiodescritos", a Jiménez, C. (ed.) *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*. Frankfurt: Peter Lang, 153-167.
- Rodríguez Posadas, G. (2008) "Webinarios: Aprender a audiodescribir", a Jiménez, C. i A. Rodríguez (eds.) *Accesibilidad a los medios audiovisuales para personas con discapacidad, AMADIS'07*. Madrid: Real Patronato sobre discapacidad, 181-193.
- (2010) "Audio Description as a Complex Translation Process: A Protocol", a Díaz-Cintas, J.; A. Matamala i J. Neves (eds.) *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility*. Amsterdam: Rodopi, 145-176.
- Romero-Fresco, P. (2009) "More Haste Less Speed: Edited vs Verbatim Respeaking". *Vigo International Journal of Applied Linguistics*, 6, 109-133.
- Salway, A. (2004) *AuDesc System Specification and Prototypes*. Informe per al projecte EPSRC GR/R67194/01 TIWO (Television in Words). [en línia] [http://www.bbrel.co.uk/pdfs/TIWO\\_Television\\_in\\_Words\\_Deliverable\\_3.pdf](http://www.bbrel.co.uk/pdfs/TIWO_Television_in_Words_Deliverable_3.pdf)
- (2007) "A Corpus-based Analysis of Audio Description", a Díaz-Cintas, J.; P. Orero i A. Remael (eds.) *Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description and Sign Language*. Amsterdam: Rodopi, 151-174.

- Salway, A. i Graham, M. (2003) "Extracting Information about Emotions in Films", a *Proceedings of 11<sup>th</sup> ACM Conference on Multimedia 2003* 4 (6), 299-302. [en línia] [http://www.bbrel.co.uk/pdfs/Extracting\\_Information\\_about\\_Emotions\\_in\\_Films.pdf](http://www.bbrel.co.uk/pdfs/Extracting_Information_about_Emotions_in_Films.pdf) [última consulta: 13/01/2013]
- Salway, A.; Lehane, B. B. i O'Connor, N. (2007) "Associating Characters with Events in Films". Ponència presentada al congrés *ACM International Conference on Image and Video Retrieval, CIVR 2007*. [en línia] [http://doras.dcu.ie/286/1/civr\\_2007.pdf](http://doras.dcu.ie/286/1/civr_2007.pdf) [última consulta: 13/01/2013]
- Salway, A.; Tomadaki, P. i Vassiliou, R. (2004) "Building and Analysing a Corpus of Audio Description Scripts". Informe per al projecte EPSRC GR/R67194/01 TIWO (Television in Words). [en línia] [http://www.bbrel.co.uk/pdfs/TIWO\\_Television\\_in\\_Words\\_Deliverable\\_2.pdf](http://www.bbrel.co.uk/pdfs/TIWO_Television_in_Words_Deliverable_2.pdf) [última consulta: 13/01/2013]
- Seibel, C. (2007) "La audiodescripció en Alemanya", a Jiménez, C. (ed.) *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*. Frankfurt: Peter Lang, 167-178.
- Serrat Roozen, I. (2011) "Subtitling for the Deaf and Audio Description for the Blind". *International Journal of Translation*, 23 (2), 15-34.
- Schmeidler, E. i Kirchner, C. (2001) "Adding Audio-Description: Does it Make a Difference?" *Journal of Visual Impairment and Blindness*, 95 (4), 197-212.
- Snyder, J. (2004) "Audio Description. The Visual Made Verbal Across Arts Disciplines - Across the Globe". *Translating Today*, 4, 15-17.
- (2006) "Audio description - An Aid to Literacy". Ponència presentada al congrés *Languages & The Media 2006*. [en línia] [http://www.languages-media.com/lang\\_media\\_2006/protected/snyder\\_joel.pdf](http://www.languages-media.com/lang_media_2006/protected/snyder_joel.pdf) [última consulta: 13/01/2013]
- Staiger, J. (1992) *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- Stam, R. (2000) *Film Theory, an Introduction*. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing.
- Subaşıoğlu, F. (2001) "Around the World. Access to Information by People with Visual Impairments in Turkey". *Journal of Visual Impairment and Blindness*, 95 (6), 366-368.
- Szarkowska, A. (2009) "The Audiovisual Landscape in Poland at the Dawn of the 21st Century", a Goldstein, A. i B. Golubović (eds.) *Foreign Language Movies – Dubbing vs. Subtitling*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač, 185-201.
- (2011) "Text-to-Speech Audio Description. Towards Wider Availability of AD". *JosTrans. The Journal of Specialised Translation*, 15, 142-162.

- Szarkowska, A. i Jankowska, A. (2012) "Text-to-Speech Audio Description of Voiced-Over Films. A Case Study of Audio Described *Volver* in Polish", a Perego, E. (ed.) *Emerging Topics in Translation: Audio Description*. Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste, 81-98.
- Tan, E. S. (1996) *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*. Mahwah, NJ: Erlbaum.
- Tanton, N. E.; Ware, T. i Armstrong, M. (2004) *Audio Description: What is It and How it Works*. Document de la BBC. [en línia] <http://downloads.bbc.co.uk/rd/pubs/whp/whp-pdf-files/WHP051.pdf> [última consulta: 13/01/2013]
- Todorov, T. (1969) *Grammaire du Décaméron*. La Haia: Mouton.
- (1971) "The Two Principles of Narrative". *Diacritics*, 1,1: 37-44.
- Udo, J. P. i Fels, D. (2009a) "'Suit the Action to the Word, the Word to the Action': An Unconventional Approach to Describing Shakespeare's Hamlet", a *Ted Rogers School of Information Technology Management Publications and Research*, article 16. [en línia] <http://digitalcommons.ryerson.ca/trsitm/16> [última consulta: 13/01/2013]
- (2009b) "The Development of a New Theatrical Tradition: Sighted Students Audio Describe School Play for a Blind and Low-Vision Audience". *International Journal of Education and the Arts*, 10 (20). [en línia] <http://www.ijea.org/v10n20/> [última consulta: 13/01/2013]
- (2009c) "The Rogue Poster-Children of Universal Design: Closed Captioning and Audio Description". *The Journal of Engineering Design. Journal of Engineering Design*, 0, 0: 1-15.
- (2010a) "Enhancing the Entertainment Experience of Blind and Low-Vision Theatre-goers through Touch Tours". *Disability and Society*, 25 (2), 231-240.
- (2010b) "Re-Fashioning Fashion: An Exploratory Study of a Live Audio Described Fashion Show". *Universal access to live content for people with vision impairments*, 9 (1), 63-75.
- (2010c) "Universal Design on Stage: Live Audio Description for Theatrical Performances". *Perspectives: Studies in Translatology*, 18 (3), 189-203.
- (2011) "From the Describer's Mouth: Reflections on Creating Unconventional Audio Description for Live Theatre", a Serban A.; A. Matamala i J. M. Lavour (eds.) *Audiovisual Translation in Close-up: Practical and Theoretical Approaches*. Berna: Peter Lang, 279-296.
- Udo, J. P.; Acevedo, B. i Fels, D. (2010) "Horatio Audio Describes Shakespeare's Hamlet: Blind and Low-Vision Theatre-Goers Evaluate an Unconventional Audio Description Strategy". *British Journal of Visual Impairment*, 28 (2), 139-156.

- Udo, J. P.; Copeland, L. i Fels, D. (2011) "Producing Audio Described Theatre". *International Journal of Translation*, 2011.
- Utray, F. (2008) *Accesibilidad a la TDT en España para personas con discapacidad sensorial (2005-2007)*. Tesis doctoral no publicada. Universidad Carlos III de Madrid.
- Utray, F.; de Castro, M.; Moreno, L. i Ruiz Mezcuca, B. (2012) "Monitoring Accessibility Services in Digital Television". *International Journal of Digital Multimedia Broadcasting*, 2012 [en línia] <http://www.hindawi.com/journals/ijdmb/2012/294219/> [última consulta: 13/01/2013]
- Valero Gisbert, M. (2012) "La intertextualidad fílmica en la audiodescripción (AD)". *Intralinea*, 14. [en línia] [http://www.intralinea.org/current/article/la\\_intertextualidad\\_filmica\\_en\\_la\\_audiodescripcion](http://www.intralinea.org/current/article/la_intertextualidad_filmica_en_la_audiodescripcion) [última consulta: 13/01/2012]
- Van der Heijden, M. (2007) *Making Film and Television Accessible to the Blind and Visually Impaired*. Treball final de màster no publicat. Utrecht School of the Arts, Faculty Art, Media i Technology [en línia] <http://www.audiodescriptie.com/downloads/Making%20film%20and%20television%20accessible%20to%20the%20blind%20and%20visually%20impaired%20-%20M.%20van%20der%20Heijden.pdf> [última consulta: 13/01/2013]
- Van Peer, W.; Hakemulder, F. i Zyngier, S. (2012) *Scientific Methods for the Humanities*. Amsterdam, Filadèlfia: John Benjamins.
- Vázquez, A. (2006) *Comentarios al documento Competencias profesionales del subtitulador y el audiodescriptor*. Madrid: Centro Español de Subtitulado y Audiodescripción (CESyA).
- Verboom, M.; Crombie, D.; Dijk, E. i Theunisz, M. (2002) "Spoken Subtitles: Making Subtitled TV Programmes Accessible", a *Proceedings of the 8th International Conference Computer Helping People with Special Needs, ICCHP 2002, Lecture Notes in Computer Science LNCS*. Austria: Linz, 295-302. [en línia] <http://www.springerlink.com/content/6jugv491muwbknc2/> [última consulta: 13/01/2013]
- Vercauteren, G. (2007) "Towards a European Guideline for Audio Description", a Díaz-Cintas, J.; P. Orero i A. Remael (eds.) *Media for All. Accessibility in Audiovisual Translation*. Amsterdam: Rodopi, 139-150.
- (2012) "A Narratological Approach to Content Selection in Audio Description. Towards a Strategy for the Description of Narratological Time". *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, 4, 295-319
- Vidal, A. (2004) "La audiodescripción: una herramienta de ayuda para los ciegos". *Integración*, 32, 30-31.

- 
- Vila, Pere (2005) "Accesibilidad en Televisión de Cataluña", a Pérez-Ugena, Á. i F. Utray (eds.) *Accesibilidad en TV Digital para personas con discapacidad*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Rey Juan Carlos i Ed. Dykinson, 127-130.
- Walczak, A. i Szarkowska, A. (en premsa) "Text-to-Speech Audio Description. Testing Educational Materials with Visually-Impaired Children", a Bruti, S.; E. Di Giovanni i P. Orero (eds.) *Audio Visual Translation across Europe: An Ever-Changing Landscape*. Berna/Berlín: Peter Lang.
- Weaver, S. (2010) "Opening Doors to Opera. The Strategies, Challenges and General Role of the Translator". *Intralinea*, 12. [en línia] [http://www.intralinea.org/archive/article/Opening\\_doors\\_to\\_opera\\_](http://www.intralinea.org/archive/article/Opening_doors_to_opera_) [última consulta: 13/01/2013]
- Weißbach, M. (2012) "Eine kontrastive Analyse der deutschen und englischen Audiodeskription des Films *Brokeback Mountain*", a Panier, A.; K. Brons; A. Wisniewski i M. Weißbach (eds.) *Filmübersetzung: Probleme bei Synchronisation, Untertitelung, Audiodeskription*. Frankfurt: Peter Lang, 347-406.
- Yeung, J. (2007a) "Audio Description in the Chinese World", a Díaz-Cintas, J.; P. Orero i A. Remael (eds.) *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description and Sign Language*. Amsterdam: Rodopi, 231-243.
- (2007b) "Towards a European Guideline for Audio Description", a Díaz-Cintas, J.; P. Orero i A. Remael (eds.) *Media for All. Accessibility in Audiovisual Translation*. Amsterdam: Rodopi: 235-248.
- York, G. (2007) "Verdi Made Visible. Audio-Introduction for Opera and Ballet", a Díaz-Cintas, J.; P. Orero i A. Remael (eds.) *Media for All. Accessibility in Audiovisual Translation*. Amsterdam: Rodopi, 215-229





# **Filmografia**



# Filmografia

---

Tot seguit recollim els productes audiovisuals citats en aquesta tesi doctoral ordenats alfabèticament per títol, seguit del director o directors i de l'any d'estrena. El títol que oferim és en la llengua en què l'hem citat o en què ha estat citats per altres autors. En els casos en què es compara un mateix producte en dos llengües, ho hem indicat en el cos de la tesi i recollim ací el títol en català, si hi ha estat traduït, o l'original si no ho ha estat.

- 14 d'abril: Macià contra Companys* (Manuel Hueriga 2011)  
*A ferreirinha* (Jorge Paixão da Costa 2004)  
*A menina da rádio* (Arthur Duarte 1944)  
*Ali* (Michael Mann 2001)  
*Barcelona, ciutat neutral* (Sònia Sánchez 2011)  
*Be with me* (Eric Khoo 2005)  
*Brokeback Mountain* (Ang Lee 2005)  
*Doraemon* (Diversos directors 1979-2005)  
*Doraemon en el mágico mundo de las aves* (Tsutomu Shibayama 2001)  
*Elegy* (Isabel Coixet 2008)  
*Els deu manaments* (Cecile B. DeMille 1956)  
*Ermessenda* (Lluís Maria Güell 2011)  
*Estació d'enllaç* (Diversos directors 1994-1999)  
*Girl with a Pearl Earring* (Peter Webber 2003)  
*Goodbye Lenin!* (Wolfgang Becker 2003)  
*I want Candy* (Stephen Surjik 2007)  
*Infidels* (María Almagro, Xavier Berraondo i Sònia Sánchez 2009-2011)  
*L'hotel zombi* (Luc Vinciguerra 2006)  
*L'un per l'altre* (Pep Anton Gómez 2003-2005)  
*La dama i el rodamón* (Clyde Geronimi, Wilfred Jackson i Hamilton Luske 1955)  
*Star wars* (Gene Roddenberry 1966-1969)  
*La Mari* (Ricard Figueras 2009)  
*La misión* (Roldand Joffé 1986)  
*La Riera* (Diversos directors 2010-2012)  
*La Trinca: biografia no autoritzada* (Joaquim Oristrell 2011)

*Les hores* (Stephen Daldry 2002)  
*Les veus del Pamano* (Lluís Maria Güell 2009)  
*Majoria absoluta* (Aina Ivern, Albert Guitart i Sònia Sánchez 2002-2004)  
*Match Point* (Woody Allen 2005)  
*Millennium 1: Los hombres que no amaban a las mujeres* (Niels Arden Oplev 2009)  
*Monsters Inc.* (Pete Docter, David Silverman i Lee Unkrich 2001)  
*Missatge en una ampolla* (Luis Mandoki 1999)  
*Nico* (Diversos directors 2001)  
*Plats bruts* (Joel Joan, Lluís Manyoses i Oriol Grau 1999-2002)  
*Polònia* (Diversos directors 2010)  
*Polseres Vermelles* (Oriol Ferrer i Pau Freixas 2011)  
*Saving Private Ryan* (Steven Spielberg 1998)  
*Serrallonga* (Esteve Rovira 2008)  
*Sin ti* (Raimon Masllorens 2006)  
*Terra baixa* (Isidre Ortiz 2011)  
*The Reader (El lector)* (Stephen Daldry 2008)  
*Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar 1999)  
*Tornarem* (Felip Solé 2012)  
*Torrente 3: El protector* (Santiago Segura 2005)  
*Troia* (Woflgang Petersen 2004)  
*V de Vendetta* (James McTeigue 2006)  
*Vides alienes* (D. J. Caruso 2004)

# **Annexos**



# Annexos

---

## **Annex 1: Abstract and Conclusions for the "Doctor Europaeus" Mention**

In the first chapter of this doctoral thesis we identified two major gaps in relation to audio description (AD): on the one hand, a lack of empirical research which shows us the best practice for AD parameters that enable greater understanding and enjoyment for users, and on the other hand, and closely linked with the first, the vagueness of current standards for AD in relation to the parameters which govern AD.

For this reason, we set ourselves a double objective: to test empirically how three AD parameters —narration speed, intonation and explicitation— affect users' film comprehension and enjoyment and, using the results obtained, to make a series of recommendations on best practices for those parameters so that AD users might understand and enjoy films on a level as equal as possible to that of sighted people. We achieved the first objective by carrying out a reception study and the second objective will be shown over the course of these conclusions.

We will now present the main findings of this doctoral thesis, while approving or rejecting the general hypotheses we set out at the beginning and checking if we have accomplished the specific objectives we set ourselves. To do this, we will return to the partial conclusions which were reached in each chapter and we will bring them together to provide a view of the whole. Finally, using observations we have been able to make over the course of the project, we will suggest a series of possible future lines of research. This will be done by dividing this chapter into three sections which coincide with the three main blocks of the thesis structure: theoretic-descriptive, methodological and analytical or results-based.

### **State of the art and theoretical framework**

The first specific objective we set in this PhD thesis was to describe the principal approaches which have been used in the study of AD. We consider that this objective

has been achieved sufficiently, as we have reviewed and classified the main literature on AD from its birth as a subject to the present day. Whilst our objective was not descriptive, we thought it important to conduct this detailed review, as this is the first thesis in Catalan about AD, one of the first in Spain and, as far as we know, one of the first in any language. Furthermore, this allowed us to contextualize our reception study and justify the need for it.

During the bibliographical review, we obtained a global view of the subject over the 20<sup>th</sup> century and I was able to see how AD became established as an accessibility service in the first decade of the 21<sup>st</sup> century with varying levels of implementation around the world. Focussing on Catalonia and Spain, which are our immediate surroundings and, therefore, the area that interests us most, one of the most important contributions we have made is the analysis of *Informes de accesibilidad en los servicios televisivos* (Report on accessibility in television services) which has been carried out annually since 2009 by the Comisión del Mercado de Telecomunicaciones (Telecommunications market commission).

In this analysis we observed how in 2011 only 30% of public television channels offered AD and only 9% —all from the Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals (Catalan Corporation for Audio-visual Media)— reached the three hours per week required by law. In the case of private channels, 56% offered AD, but only 30% complied with the legal obligation to audio describe one hour of programming a week. Despite the absence of any penalties applicable by law, the tendency to audio describe has been increasing since 2009.

I have also reviewed the various regulations or guidelines for AD, grouping them together under the term *standards*, being as their origins and regulatory capacity are diverse. We have seen how in various countries a great effort has been made to regulate the practice of AD and that there is a large number of studies analysing these standards, often highlighting the vagueness and imprecision with which certain topics are treated. This analysis, and that of researchers, who seek harmonisation and unification through greater consistency than is currently available, helped to justify our reception study.



---

Another large section of bibliography which we looked at were the studies of AD from an educational point of view, which allowed us to chart the evolution of the profile of audio describer from its very beginnings to the establishing of a series of necessary competences, as well as the progressive specialisation and implementation of AD studies in the academic world. In this sense, one of the contributions we make is a review of the current options for the teaching of AD in Spain, which despite a sudden rise a few years ago, have decreased in 2012 apart from the course on Audiovisual Translation offered as part of the Translation degree at the Universitat Jaume I de Castelló de la Plana and the on-site or online masters degrees at the Universitat Autònoma de Barcelona and the Universidad de Cadiz. In our opinion, this was due to expectations caused by the Spanish audiovisual legislation and the indifference of the authorities who should be penalising broadcasters who currently do not fulfil the AD requirements set by the law we mentioned earlier.

Through the analysis of studies with a descriptive approach we have obtained a wider perspective on AD practices, whilst affording ourselves a specific evaluation and analysis of different audio described products such as opera, theatre and artworks. We have noted that films are one of the products where the most effort has been made, through the study of specific aspects such as sound, child audiences, language, the concept of time, technical aspects and audio description of characters, humour, gestures and emotions. This analysis enabled us to have a global perspective of the different aspects and parameters currently being studied in AD in order to later define the parameters selected for our reception study.

Similarly, through the review of studies with a linguistic-translational approach we saw approaches based on corpus-based analysis, in linguistic styles and in comparisons between AD in different languages. In this kind of study we noted how the audio descriptive text has unique characteristics which also change according to the product, its culture of origin and the target culture. This raises the possibility of translating AD, but there is not yet sufficient research into the efficiency or profitability of such translations.

Another way in which we divided the bibliography was to look at the studies with a narrative-discursive approach, which emphasize the need to consider the AD as a part of the product and as an element which must be integrated and function inside the narrative it belongs to. These studies deal with interesting concepts such as using AD to construct a discursive coherence and cohesion to the final product itself or the need to conduct a narrative analysis beforehand which enables the creation of the AD script. These two elements were essential when it came to determining elements of our reception study such as the corpus analysis, creating the measurement scale and modifying the explicitation parameter.

Finally, we dealt with studies with an experimental reception approach, a group which includes our own study. I noted how in this area of study priority is given to the analysis of users' opinions and the testing of new AD techniques, like the use of the first person, alternative styles, cinematic language or the use of a synthetic voice for narration. Other more recent researches have concentrated on cognitive aspects such as memory or, very fleetingly, comprehension. We therefore found justification for our experimental reception study based on users' comprehension and enjoyment.

In order to make a theoretical framework, the second objective we considered in the thesis was precisely to find one that would allow us to contextualize our reception study based on comprehension with a cognitive and narrative perspective. We think we have achieved this too, with the establishment of a framework for various subsequent methodological processes, as well as a definition of what it means to understand an adapted film in our study.

With this in mind, we went back to the origins of contemporary reception studies and some of the subjects where they have been most prolific, like cultural studies. While we found that the cultural approach was not compatible with a study based on mental or cognitive processes, we saw how they did believe that comprehension was not a univocal process, which is a view we share. As a result, we looked for an appropriate framework within film studies with the same approach to comprehension but from a cognitive perspective.

After examining various cognitive-based approaches, we chose Branigan's (1992) as our principal theory. This cognitivist filmic researcher bases his theory on the concept of narrative schema combining an approach based on cognitive schema.

We see how, for Branigan, the comprehension of a film is based on comprehension of the narrative, which, in short, is a collection of cause and effect relationships which tell a story. The comprehension of this narrative is made through a schema, which is a mental construct in which knowledge is organised and which relates to other schemas. In cinema, the schema which works in order to understand the film is the narrative schema. According to this notion, depending on the individual experience of each person, namely the other types of schemas at work and what they relate to, the resultant narrative schema will arrive at a given comprehension of a given filmic product.

Using this, and in order to complete the theoretical framework, we carefully analysed the narrative schema proposal by Branigan (1992) and we expanded it with contributions from Bordwell (1986) and Ostaszewski (2001), who claim that audiences tend to always look for a meaning in a given set of events, whether they make sense or not.

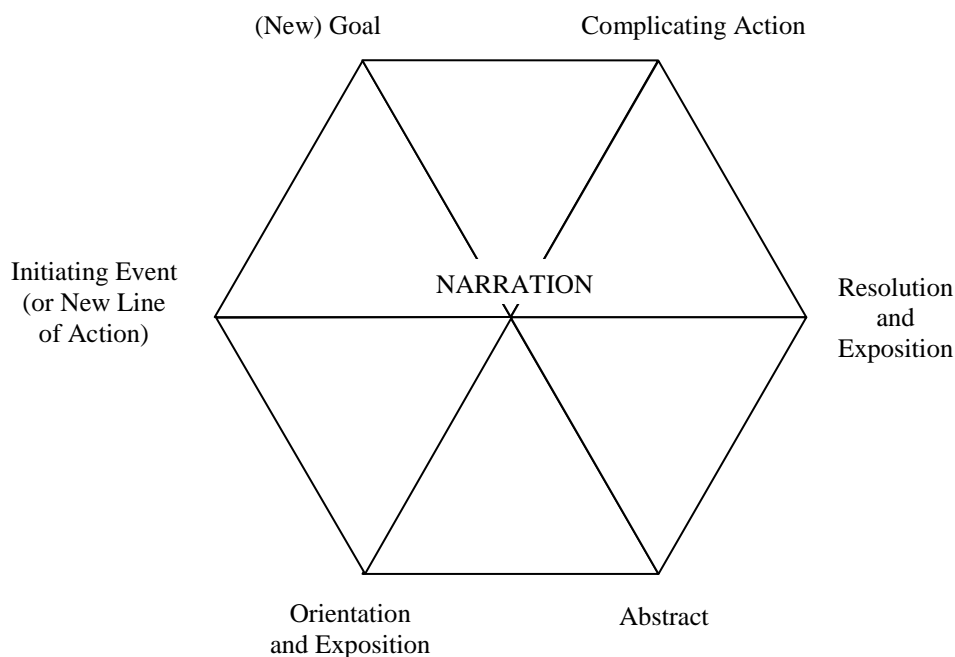


Figure 1: Narrative schema proposed by Branigan (1992:17-18)

Although it can be applied to any type of narrative, this narrative schema is designed specifically for analysing films or any of their constituent parts. We will now show what the author means by each of the elements of the narrative schema and his proposals on how it is to be applied (Branigan, 1992:18).

As we can see in figure 1, and as the author states, the narrative schema is made up of eight narratological elements or functions which, for the analysis of a given fragment of film, can be combined in different ways in order to define its comprehension. In other words, filmic comprehension of a fragment is determined by various narratological elements which can be repeated or not and which are ordered specifically in each case.

The central element of the schema is *narration*, the narratological element which forms a bridge between the rest and which binds everything together. Through the narration (1) the events of a given story are ordered and (2) given emphasis, explicitly or implicitly, in order to bring form to the narrative of the film fragment. Through analysis of the narration, we can extract the narratological elements from a given cinematographic text, the order in which they are presented and the role they play in the construction of the narrative.

The other seven narratological elements with their subtypes refer to specific parts of filmic narrative. At this point, to facilitate the narratological analysis we conducted, we classified them into two subgroups: those which only present certain information and those which also establish a series of relationships with other elements, modifying them or establishing some sort of cause and effect.

Therefore, the elements which only present certain information would be:

- *Abstract*: a title or compact summary of the situation which is about to follow. If an abstract is expanded, Branigan proposes calling it a *prologue*.
- *Orientation*: a description of the present state of affairs (place, time, character), while an *exposition* gives information about past events which bear on the present.

---

The elements which as well as presenting certain information establish relationships with other elements would be:

- *Initiating event*: alters the present state of affairs, therefore it affects the orientation.
- *Goal*: is a statement of intention or an emotional response to an initiating event by a protagonist in the film.
- *Complicating action*: arises as consequence of the initiating event and presents an obstacle to the attainment of the goal. This is normally associated with the antagonist in the film.
- *Resolution*: is the end of the conflict between the goals and obstacles presented and establishes a new equilibrium or state of affairs.
- *Epilogue*: is the moral lesson implicit in the story and it may include specific character reactions to the resolution.

Therefore, when analysing the corpus to specify indicators for the measurement scale of comprehension in the reception study, we will focus on these elements and not on other kinds of details which don't add weight to the narrative.

Once the theoretical basis has been explained, we believe the principal contribution of this doctoral thesis is having combined the notion of reception studies with a cognitivist and narratological approach applied to AD, something which, until now, we are unaware of anyone else having done. This theoretical perspective has given us tools for analysing the corpus and creating a measurement scale for the dependent variable — comprehension—, two of the essential methodological issues in any reception study of an empirical nature.

### **Methodological aspects**

As we mentioned in chapter 1, the specific objectives of this doctoral thesis were for the most part methodological and applied. Therefore, one of the most important objectives we noticed from the beginning was the third one: to design and carry out an experimental reception study, establishing the relevant corpus of cinematographic fiction, the method for measuring comprehension, the sample of participants and also

the data analysis method which will show the effect narration speed, intonation and explicitation of the AD has on users.

In chapter 4 of the thesis it is clearly shown how this considerable objective was reached, so it is not necessary to go over all the points we just mentioned, we can just focus on the more important ones. However, and in view of the analysis of results carried out in chapters 5, 6 and 7, we must also highlight certain aspects which can be improved. Therefore, the aim of this chapter is, on the one hand, to highlight the main methodological contributions of this thesis, and on the other, to show where improvements can be made in terms of the methodology employed. After all, while one of the main contributions of the thesis is the methodology for studying comprehension, with its fresh ideas on studying AD and reception, it is also worth pointing out aspects to improve upon for future investigations.

It needs to be pointed out that it is very important to select fragments of films for the **corpus** in which there are cause and effect relationships which affect the behaviour of the narrative, such as developments in a character or interrelated events. Otherwise, Branigan's schema makes no sense for the analysis. We have to "understand" something from the fragment, and fragments which rely too much on the rest of the film for internal cohesion or comprehension are not useful. In this sense, the aims were also achieved. However, it must be acknowledged that the experiment was conducted with three clips with a certain narrative and cognitive weight and using a reduced sample. Therefore, while they serve as an exploratory study, this would need to be expanded in future to see if results are the same with a greater number of participants and film clips with different characteristics.

The three film fragments which make up the corpus of this study were chosen because they were less than ten minutes long, independent in terms of internal cohesion and comprehension, and suitable for manipulating the selected AD parameters. The following is a brief summary of the characteristics of each clip:

a) *Match Point* (2005). Written and directed by Woody Allen. It is a fragment of 9 minutes 8 seconds taken from near the end of the film.

*Summary of the fragment:* Chris, a young Irishman and tennis coach, is married to Cloe, a girl from a wealthy English family. In spite of this, he has an affair with former sister-in-law, Nola, and gets her pregnant. Chris promises Nola that he will leave Cloe, because Nola has threatened to tell Cloe. Chris arranges to meet Nola at her apartment, leading her to believe that he has already left his wife. However, Chris heads to the building with a shotgun and cartridges in his tennis bag, convinces the neighbour who lives opposite Nola, Mrs Itsby, to let him into her house and kills her. He messes up the place and makes it look like a burglary. As he waits for Nola to return home, another neighbour calls at Mrs Itsby's door to ask the old lady if she needs anything from the shops. Chris gets very nervous, but the neighbour goes away and nothing comes of it. Finally, Nola arrives, and Chris, hiding behind the lift, shoots her. As he leaves the building running, Cloe, his wife, calls his mobile phone because they have arranged to go to the theatre.

*Characteristics:* It is a fragment centred around the action of one character (Chris). It's fairly lineal in time and there is little dialogue, while the sounds provide a lot of information, particularly about his state of mind (puffing, cries, throws books on floor, etc.), which changes and which is accentuated by an aria from an opera which plays in the background throughout the fragment. Although the AD text is quite heavy, because there is little dialogue it is possible to modify the speed at which it is narrated.

b) *Message in a Bottle* (1999). Directed by Luis Mandoki, based on the novel of the same name by Nicholas Sparks and with a screenplay by Gerald Di Pego. This is a fragment of 4 minutes 50 seconds taken from the middle of the film.

*Summary of the fragment:* Garret (played by Kevin Costner) is a widower; his wife, a painter, died suddenly. Garret meets Theresa (played by Robin Wright), a journalist who is working temporarily in his town. They have become close, but maintain a physical distance. Garret keeps everything at home just the way his wife left it, especially the place where she used to paint. Garret looks sadly around his wife's studio.

He arranges to meet Theresa in the evening for a boat trip, but he arrives late. At nightfall, they set off in the boat and he confesses that he feels very good around her, but that he still feels his wife's presence. Theresa kisses his cheek tenderly and makes a consoling gesture. Early the next morning, they both wake up on deck, wrapped in a blanket and in each other's arms. In a happy and relaxed mood they go down to various beaches, have a picnic and play like children. Finally, in the evening they arrive in port and hold hands as they look at the lights of the town.

*Characteristics:* It is a fragment with very little dialogue and the actions which occur are fairly simple. There is an abundance of landscapes and in the original AD they use a very literary language and terminology relating to the parts of boat. There are two very distinct parts: while the atmosphere of the first is melancholic and distant, the second is happy and tender. This change within the clip is marked by the change in Garret's attitude towards Theresa who, after being honest with her and seeing her positive reaction to him, lets himself go and makes a step forward in the friendly relationship they both maintain. The emotional side is highlighted in this scene, accentuated by the music, which makes it a good fragment for showing the effects of intonation in AD.

c) *Taking Lives* (2004). Directed by D. J. Caruso, based on the novel of the same name by Michael Pye and with a screenplay by Jon Bokenkamp. This is a fragment of 6 minutes 36 seconds which is the beginning of the film.

*Summary of the fragment:* Martin (played by Paul Dano), a boy with glasses, he looks insecure and shy as he buys himself a ticket in a bus station. He observes strangely that there is another boy with a guitar also waiting for the bus. This is Mat (played by Gabriel Charland-Gagné), he looks strong and confident, physically attractive and very clever. Once on the bus, Mat sits down next to Martin and introduces himself. Martin introduces himself and looks at Mat as if he felt admiration or some kind of attraction towards him. The bus breaks down and the two of them rent a car. While Martin drives, Mat tells him how he has run away from home because his father beat him and he sings him a song and plays the guitar. They get a flat tyre and Martin is all ashamed and apologises. Mat starts changing the tyre and after a while a car approaches along the road. After telling him that they are both the same height, Martin pushes Mat over with



---

a kick. The car runs over Mat and goes flying off the road. Martin half smiles to himself as he touches his ear and cheek. After checking that the driver is dead, Martin takes Mat's wallet and kills him by smashing his skull with a rock. Later, we see Martin, without glasses and with the guitar and Mat's luggage, walking off cross-country singing the same song Mat had sung. He has stolen his identity.

*Characteristics:* It is a fragment which is a little story in itself. The events occur very quickly and there are many changes of location, with an unexpected ending which totally turns the story on its head. Martin's character undergoes a radical change and goes from appearing to be a shy and insecure person to being a person without scruples who kills his travelling companion. There is an important cause and effect relationship, which is the fact that Martin kills Mat to take his identity and pretend to be him in the future. There is a lot of dialogue and little space for introducing AD, this means the information that is included is essential to the viewer situating the action and understanding the story, we will therefore modify the explicitation of the information provided in the AD.

Now the corpus has been presented, it is worth saying that one of the main methodological contributions has been the creation of a **scale for measurement of comprehension**. In order to create it, an initial narratological analysis was made based on the cognitivist proposals of Branigan (1992) to identify a series of narratological elements and their corresponding indicators of comprehension. Then we organized a focus group which was shown fragments from the corpus and the list of narratological elements and indicators identified in the narratological analysis. Thus, an external group of people modified, clarified or validated —according to each case— the sequence of narratological elements and indicators and agreed on a numerical score for each of the narratological elements and their corresponding indicators. This provided a scale for measuring comprehension which adequately served its purpose. This relationship between cognitivism, narratology and AD could be explored further in the future, as we shall see at the end of this chapter.

To facilitate the consultation of tables in any section, here is the scale of comprehension with the various narratological elements (in bold) and the associated indicators, along with their identification code.

a) *Match Point* (narration speed)

<b>Code</b>	<b>Indicator</b>	<b>% Comprehension</b>
MAE1	Chris in the office lies about the tennis bag	3,33
MAE2	Chris arrives at Nola's house and hides from some neighbours	3,33
MAE3	Chris convinces Mrs Itsby to let him in	3,33
MAE4	Mrs Itsby takes her medicine and Chris prepares the gun	3,33
MAE5	Chris kills Mrs Itsby	3,33
MAE6	Chris messes the place up and grabs jewels and pills	3,33
MAE7	Nola is heading home	3,33
MAE8	Cloe is at the theatre	3,33
MAE8	A neighbour knocks at the door and calls Mrs Itsby	3,33
MAE10	The neighbour passes Nola at the door	3,33
MAE11	Chris goes onto the landing and waits for Nola	3,33
MAE12	Chris shoots Nola	3,33
MAE13	Chris runs out and catches a taxi	3,33
MAE14	Cloe calls him	3,33
MAE15	Chris is crying	3,33
<b>Events (subtotal)</b>		<b>50</b>
MAC1	State of mind until he kills Mrs Itsby	8,33
MAC2	State of mind after killing her	8,33
MAC3	State of mind while waiting for Nola	8,33
MAC4	Chris's state of mind when the neighbour calls	8,33
MAC5	State of mind as he prepares to kill Nola	8,33
MAC6	State of mind after having killed Nola	8,33
<b>Chris (subtotal)</b>		<b>50</b>
<b>TOTAL (Events + Chris)</b>		<b>100</b>

Figure 2: Table of narratological elements, comprehension indicators and percentages relating to Match Point.

b) *Message in a Bottle* (intonation)

Code	Indicators	% Comprehension
MIE1	In the artist's studio Garret remembers his wife	3
MIE2	Theresa waits at the port and is about to leave	3
MIE3	Garret arrives at the last minute	3
MIE4	They set sail in the dark	3
MIE5	Garret sees Theresa pouring the coffee he made for her	3
MIE6	They talk on deck and she kisses his cheek tenderly	3
MIE7	They wake up together in the morning	3
MIE8	Day on the beach, they are both playful	3
MIE9	They are sailing	3
MIE10	They arrive in port at night holding hands	3
<b>Events (subtotal)</b>		<b>30</b>
MIG1	Initial state of mind	10
MIG2	Garret's relationship with Theresa on the boat	10
MIG3	Garret's feelings towards Theresa the next day	10
<b>Garret (subtotal)</b>		<b>30</b>
MIT1	Theresa's state of mind at the port	3,33
MIT2	Theresa's feelings towards Garret on the boat	3,33
MIT3	Theresa's feeling towards Garret the next day	3,33
<b>Theresa (subtotal)</b>		<b>20</b>
MIC1	In the painting studio and at night on the boat	10
MIC2	The next day	10
<b>Emotional context (subtotal)</b>		<b>20</b>
<b>TOTAL</b>		<b>100</b>
<b>(Events + Garret + Theresa + emotional context)</b>		

Figure 3: Table of narratological elements, comprehension indicators and percentages relating to *Message in a Bottle*.

c) *Taking Lives* (explicitation)

Code	Indicator	% Comprehension
VIE1	Martin sees Mat at the bus station	3,75
VIE2	They both get on the bus	3,75
VIE3	The bus breaks down	3,75
VIE4	They want to continue and they rent a car	3,75
VIE5	The car gets a puncture	3,75
VIE6	Martin pushes Mat and a car runs over him	3,75
VIE7	Martin kills him with a rock	3,75
VIE8	He walks off into the countryside	3,75
<b>Events (subtotal)</b>		<b>30</b>
VIAF1	Martin's physical appearance	5
VIAF2	Mat's physical appearance	5
VIP1	Martin's personality	10
VIP2	Mat's personality	10
VIRI	Initial relationship between Mat and Martin	5
VIRF	Final relationship between Mat and Martin	5
<b>Characters (subtotal)</b>		<b>40</b>
VICE	<b>Final cause and effect relationship (subtotal)</b>	<b>30</b>
<b>TOTAL</b>		<b>100</b>
<b>(Events + Characters + Cause and effect)</b>		

Figure 4: Table of narratological elements, comprehension indicators and percentages relating to *Taking Lives*.

It was nonetheless a good choice to combine **quantitative and qualitative approaches** in the study of selected parameters, given that when it came to analysing the quantitative data, there was always qualitative data which enabled clarification, as well as analysis of other issues such as enjoyment. Although it was important to obtain measurable data on a numerical scale, the analysis of opinions turned out to be just as important, because in some cases it became a decisive factor in the drawing of conclusions. This qualitative data was obtained thanks to the fact we chose an interview made up of open questions as our method of investigation. Open questions, while difficult in terms of transcription and subsequent analysis, open the door to interesting findings beyond those our study was looking for and could provide new lines of research in the future, as we will see in section 8.3 of this chapter.

Another of the principal contributions of this thesis concerns the various **parameters of the AD studied**. Although they're not strictly methodological findings, they are included here because they are derived from a methodological issue: to establish the narration speed, the intonation and the explicitation, we conducted a specific bibliographical review on how this was treated in previous studies of AD and then showed how these elements were manipulated in the corpus. With the intonation, for example, this process contributes a sort of terminological proposal for defining the three principal current tendencies: *uniform* for the Spanish and German tradition, *adapted* for the British tradition and *emphatic* for the American tradition. These terms can help better define the issue, which has been treated only vaguely both in standards and in academic and professional studies, and also help avoid terms which could have descriptive connotations such as *monotonous*, or *dramatized* intonation.

In terms of narration speed, it is import to justify and demonstrate the advantages of measuring this parameter in characters per second instead of in words per minute, at least for Romance languages, but also for Germanic and agglutinative ones, although, as has already pointed out, more specific studies would be necessary in each particular language.

The definition of the explicitation parameter is also important in an attempt to leave aside the subjectivity-objectivity debate about AD. In the bibliography study we noted a certain consensus about *what* has to be audio described, however, there are clashes of opinion about *how* to handle the explicitation of the *what*, whether you simply describe what you see, or whether it is acceptable to give additional help which favours comprehension but avoids being patronising. For this reason, explicitation is defined here as "the degree to which a given visual or aural content of an (audio)visual product becomes evident in the AD of that product"

With regards to the **modification of the AD parameters**, three different values were assigned for each one:

- Speed: slow (-) (14 cps), intermediate (=) (17 cps) and quick (+) (20 cps)
- Intonation: uniform (-), adapted (=) and emphatic (+)
- Explicitation: low (-), intermediate (=) and high (+)

The following diagram shows that distribution of values.

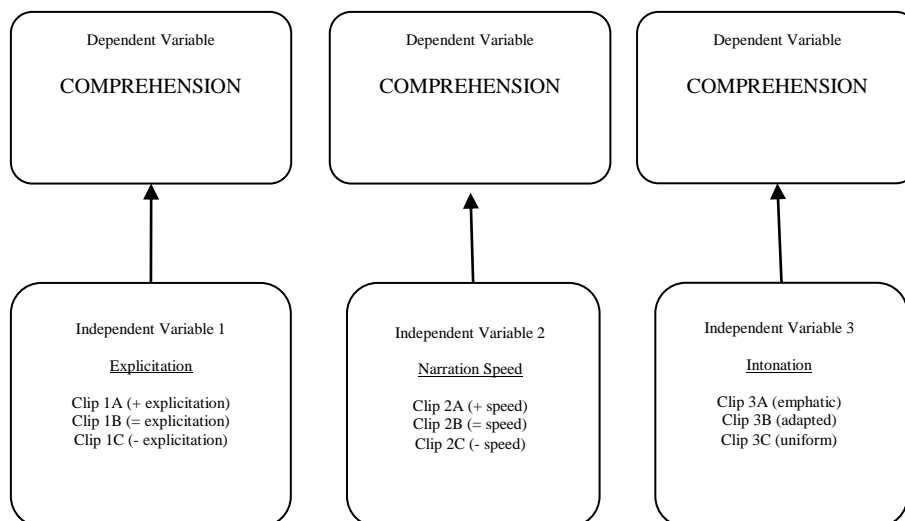


Figure 5. Diagram of the corpus modified by the independent variables

However, having completed the experiment and considering the analysis of the results, it was not a good idea to offer three values for each parameter and it would have been more practical to just use two, the two extremes in this case. Of the three parameters studied, the middle value actually diminished relevant conclusions and was often a distorting factor, because it sometimes inverted a trend shown by one of the extreme values, and, while it wasn't an impediment, it did complicate the analysis.

As concerns the **groups of participants**, due to time constraints, we recruited only 30 people for the experimental groups, which were divided into three groups of ten, one for each of the values of the parameters. Following the analysis, we saw how if we had opted to work with just two values, we could have formed larger groups (of 15 people), with greater internal diversity and representation, but using the same amount of time and organisation. It is one of the aspects that would need to be borne in mind for future studies as it would save on resources.

---

Regarding the groups of participants, it was also a novelty to have used sighted people for the control group and blind or partially sighted people for the experiment groups. As far as we are aware, this was the first study with these characteristics. The results were satisfactory and the objectives were met. In fact, that decision was motivated by the same definition of AD which we used for the project based on a point made by Remael (2012:257):

*Broadly speaking, AD is the narration of an (audio)visual element which orally describes information which is not accessible visually to certain people, so that they might understand and enjoy that element on a level as equal as possible to that of people who do have complete visual access to it.*

This definition, which attempts to include all instances where AD might be used—for example, if it is switched on while one is cooking and cannot see the television—clearly states that the aim of AD is to provide visual access to a product for those people who don't have it, and on a level as equal as possible to that of those who do. Given this objective, it is more than justifiable to use a control group of sighted people in order to check which of the parameters' values provides similar values among blind and sighted people.

At the same time, the choice of terms used in the definition was deliberate. We wanted to include both the term "narration", derived from the verb *narrate*, and the term "describes" from the verb *describe*, as both activities are present in AD. It is also stated that this is done "orally", so that people who don't have access to the element in question "understand" and "enjoy" it. Again, both these terms were used deliberately and form part of our conception of AD, which is evident throughout the project. Finally, it just remains to point out that, for us, that comprehension and that enjoyment have to be "on a level as equal as possible". After all, accessibility, be it sensorial or physical, is about equality of opportunities. We are aware, however, that in the process of audio describing there is often a loss of information; that is why we have added the word "possible".

To close this section, the other point worth mentioning about this doctoral thesis is that the reception study was conducted according to ethical criteria, with the approval of the Ethics Commission of the UAB in terms of anonymisation of data and the information given to the participants before the interviews.

### **Analysis of the results, recommendations and future research**

As was previously observed in chapter 1, the principal objective of the present thesis was to conduct an empirical reception study and to provide some recommendations on the basis of the obtained results. Along these assumptions, the fourth objective of this PhD thesis was established: to analyse the results and to offer recommendations on the optimal values of the studied parameters based on the idea of maintaining AD users' comprehension and enjoyment as close as possible to that of a sighted audience, as well as to open new lines of future research. The analysis was already conducted in chapters 5, 6, and 7. The recommendations —the practical aspect— as well as the implications for future research will be discussed in this section. Therefore, this objective can also be deemed accomplished.

Similarly to previous sections, instead of discussing the entire analysis again, this chapter will explore only the most important implications of the present thesis. To this end, the aspects of the analysis, the applicability of AD in both —didactic and professional contexts—, as well as the implications for future research will be carefully addressed, parameter by parameter. However, once the issues related to each parameter become clear, other questions will be tackled, above all those that emerge from the qualitative analysis.

First of all, it must be stressed that the results obtained in this doctoral thesis cannot be extrapolated to the general population. The reason for this is because the subjects recruited to participate in the reception study were part of a convenience sample. This aspect was extensively discussed in section 5.1. Nevertheless, the analysed results do give insight into a series of tendencies revealed within the sample and related to the presented corpus, which do not necessarily have to be different from those of the general population. However, further research needs to be carried out to prove this.



---

According to the first hypothesis of the present thesis, it was expected that the **narration speed** of AD would affect the comprehension of the film, and that the slower the speed, the higher the comprehension would be. It was also thought that both slow and quick speed would provoke rejection in the majority of users. The results of the study reveal that the group confronted with slow speed achieved 87.2% comprehension, while the one exposed to intermediate speed reached 78.2%. On the other hand, the users from the quick speed group which, according to the hypothesis, was expected to score lower, obtained an in between result of 81%. Nevertheless, it is essential to note that the differences in comprehension observed between the slow speed group and the other two groups with higher speeds —intermediate and quick— amount to 9% and 6.2% respectively, and that the last two results differ only by 2.8%.

As for the control group made of sighted users, the comprehension rate amounts to a total of 89.7%. That being said, the experimental group confronted with slow narration speed, which scored 87.2% in terms of comprehension, turns out to be the one with the closest result to that of sighted users. Therefore, slow speed is the value which favours comprehension on a level as equal as possible to that of sighted people between blind and visually impaired and sighted people. As a consequence, the first part of the hypothesis can be considered true for the sample of participants and the corpus used.

Regarding the second part of the hypothesis, the qualitative analysis of opinions voiced by participants shows that narration speed does not affect users' enjoyment: only two participants (6.7%) from the intermediate and slow speed groups, gave negative feedback on this matter. Therefore, the second part of the proposed hypothesis is false. We consider this an important discovery, since it allows us to provide recommendations based on comprehension values knowing that users' enjoyment will not be affected.

Therefore, comparing the rates of characters per second (cps) that were established at the beginning of the study for each narration speed variant (14 cps for the slow speed, 17 cps for the intermediate and 20 for the quick), it can be seen that, in the case of the type of participants and product used, the narration speed of 14 cps results in the blind and partially sighted revealing a comprehension percentage very close to the one obtained from the sighted subjects, without the enjoyment factor being affected.

Taking into account the lack of studies in the field, one of the recommendations this thesis can make is to *try to maintain the narration speed in Catalan ADs as close as possible to 14 cps*.

It is likely, though, that this recommendation holds true not only for Catalan. It could also be applicable to other languages which have a similar orthographical letter-phoneme relation (e.g., Spanish, Galician-Portuguese, Basque, Occitan, or Italian). However, it is necessary that the said parameter be studied extensively and exclusively in each language.

Even though the conducted study has its limitations with respect to the generalization of the results, the above mentioned conclusions are among the most important in the entire scope of the thesis. They reveal data based on the very first empiric investigation carried out in the field so far. Moreover, since they complement the standards from various countries, they can be fully extrapolated for the practice of AD, in both didactic and professional contexts.

Another contribution the present thesis makes is a result of the analysis of the three original ADs provided by TV3. The study of these scripts revealed that the average narration speed amounts to 17 cps, and the average dubbed dialogue speed to 16 cps. Therefore, these values confirm that, currently, AD in Catalan is nowhere near the 14 cps and that it is also slightly faster than the dubbed dialogues voiced in the same film.

The above mentioned contributions and the scope of the present thesis as a whole helped identify a series of possible lines for future research related to narration speed. It could be of interest to:

- Project the data on comprehension obtained from the present thesis against a probabilistic sample, which would allow general assumptions for the general population of blind and partially sighted
- Further explore the relationship between narration speed and enjoyment by means of studies focused on the latter aspect. The experiments could consist of showing the same audience the same clip, with the relevant values modified accordingly, and observing if the subjects react differently.

- Carry out new reception studies that would take into account not only the narration speed of AD, but also the narrative and cognitive load of the chosen film clip, as well as the interaction of other auditory elements, such as dialogues, sounds or music.
- Carry out descriptive studies on narration speed of ADs and the speed of the corresponding dubbed dialogues using a larger corpus.

Moving on to the **intonation** parameter, the second hypothesis of the present thesis was based on the assumption that the intonation would not affect the comprehension, and that instead, a uniform and emphatic intonation would have a negative influence on the enjoyment of the film causing users' rejection. In chapter 6 it was revealed that, according to the obtained results, this hypothesis is true.

It was confirmed that the intonation does not have any influence on the comprehension of the chosen film fragment, considering that the maximum difference between the average rates obtained from the test groups amounts to only 3.9% (92.6% in the case of uniform intonation, 91% for the adapted and 94.9% for the emphatic). The analysis of the controlled demographic data (sex, age, level of blindness, familiarity with the film) did not reveal any significant differences either. Instead, the qualitative analysis of users' opinions confirms that intonation did cause an even rejection between those liking and those rejecting uniform and emphatic intonations. Therefore, intonation did have an influence on the enjoyment of the film.

Taking into account that the Spanish and Catalan AD traditions participants are used to tend to use a rather uniform intonation and that only 16.6% of users explicitly showed a preference for that type of intonation, we could say that adapted intonation not developing into emphatic would be the most enjoyable among most users, at least based on the film fragment and sample of participants of our study.

That is why one of the recommendations given is *try to avoid a uniform intonation and try to adapt AD intonation to the tone, the context and the genre of the audiovisual product without letting it develop into an emphatic intonation. In cases where the audio describer is not the AD narrator, it would be recommendable to mark the AD script*

with notes regarding intonation, either by giving general instructions at the beginning of it or, when possible, cooperating with the dubbing actor or the dubbing director in charge of the AD recording. This recommendation is partly shared by the British standards indicating that AD intonation "should be in keeping with the nature of the programme" (ITC 2000:11).

Another of the most interesting contributions extracted from the analysis is the fact that, in a film fragment with a low cognitive and narrative load such as that of *Message in a Bottle*, some indicators with little narrative load but with an important descriptive weight have been better understood by blind and partially sighted people than by sighted people.

All that points towards possible future research regarding AD intonation such as:

- Developing more in depth studies testing this last tendency showing that AD favours information recall or information comprehension or, in other words, exploring whether comprehension or memory are affected if the source of information is only auditory or both auditory and visual.
- Like in the first parameter, it would also be interesting to carry out reception studies regarding enjoyment alone with a modified corpus using only one film fragment that would be shown to each participant with different values of intonation.
- Apart from that, it would also be interesting to verify the conclusions of this study with a study based on a probabilistic sample.

With regards to the third hypothesis of this PhD thesis, we expected that **explicitation** would affect film comprehension so that the higher the AD explicitation the higher the film comprehension would be. It was also expected that enjoyment would not be affected by that parameter. The global average comprehension levels show that the group with low explicitation recorded 73.4% comprehension, the one with intermediate comprehension 72.4% and the one with high explicitation 75.8%, meaning a maximum difference of 2.4%. This low difference alone should indicate comprehension has no influence on comprehension. Nevertheless, since the manipulation of this parameter only affected some indicators from the measuring scale, we calculated the average

comprehension levels using only the modified indicators. The results were comprehension levels of 69.6% for the low explicitation, 68.5% for the intermediate one and 74.2% for the high one, showing a maximum difference of 4.8% (almost double the previous one). With that analysis, we also specifically proved that in the majority of the most important indicators narratologically speaking the group with the highest explicitations was the one obtaining the highest comprehension levels.

Apart from that, we would like to point out that, in this specific fragment, comprehension in the experimental groups was much lower than that of the control group (86.9%). As we explained in section 7.2, that was due to a gap in the AD causing misidentification of the characters by a large number of users (26.7%). That misleading factor affected all groups and influenced the global comprehension results; therefore, the effect of explicitation should be verified with future studies without the presence of such a misleading factor. Until those studies are developed, we consider that the two complementary analyses on global comprehension mentioned above (by individual indicators and counting only the modified indicators) allow us to confirm the first part of the hypothesis: a higher explicitation favours a higher comprehension.

Consequently, one of the recommendations deriving from this thesis would be, *in the process of creating the AD script, to adopt an explicitation tactic towards film information which has been identified as important through a previous narratological analysis of the film, avoiding being patronising and keeping ambiguity when identified in the previous analysis*. This recommendation agrees with the "additional help" proposed in the British standards (ITC 2000:15) and with Vercauteren (2007:152) when he says we need to find "the right balance between frustrating the audience with insufficient information to follow the story and patronizing them by spelling out obvious inferences".

Regarding the demographic data, there are several variables that affect comprehension for the film fragment used, which is the one with the highest narrative and cognitive load from the corpus. The average comprehension of blind and partially sighted people with a university education is 12.6% higher than those with just primary and secondary education, the average for those aged 61 to 75 is 18.1% higher than that of participants

aged 17 to 45, the average for those using the image to watch the film is 20.9% higher than for those who do not, and the average for women is 26.3% higher than for men.

The degree of blindness variable, by which participants were classified depending on them using the image to watch the film, shows that those who do use it obtain a higher comprehension than those who do not. The explanation for that would be the benefits of using any visual support, no matter how small, to follow the film narrative.

However, the reason why the other variables affect comprehension is not so obvious. One hypothesis which should be tested in future research is that, in a case such as this one in which film narrative is somewhat complex, people with a higher knowledge would obtain higher levels of comprehension, when that knowledge referred to film narrative itself—as we suggested for the differences between the age and gender groups— or to aspects of general knowledge—which could be the case for the difference between groups with different levels of education.

Apart from this, one of the main findings we obtained regarding the explicitation parameter is that character identification is a key element which needs to be carefully addressed to ensure it is correctly understood from the very beginning of an AD. In the film fragment we used, there were very quick changes of location and the names of the two characters were very similar (Mat and Martin), which was confusing for users. Also, users requested more physical description of the characters, so that element may favour a correct identification. In cases such as this one, the AD standard of introducing characters by their names from the very beginning or once they have been named in the film (ITC 2000 and Benecke & Dosch 2004) should be questioned and should be adapted to each specific case in order to ensure a good identification.

Thus, our recommendation here would be to *adapt the introduction of characters and their names to each specific product, bearing in mind that, if there are time restrictions and their names and voices are very similar, physical traits could help identifying them and a way to refer to them even though they were already named in the film.*

Moving on to users' opinion on the information given through the AD, and therefore, on explicitation, their comments were often influenced by a difficulty in understanding due to the misleading factor we mentioned earlier. Nevertheless, no rejection was observed towards any of the three levels of explicitation defined. That is why we consider that explicitation does not affect enjoyment and, consequently, we can confirm that the second part of the general hypothesis is also true.

In the analysis of the opinions we also noticed that there are three types of users regarding AD content: those who do not make any comments on it (36.7%, scoring high levels of comprehension), those who pointed out some kind of elements which were lacking (23.3%, also scoring high levels of comprehension) and those who said AD content was fine (30%, of which more than half scored low levels of comprehension). This shows that the second group of users is quite demanding about AD content, since they lacked something even though they obtained high levels of comprehension. On the other hand, users from the last group thought the content was fine even though more than half of them (20% of the total) scored low levels of comprehension. That means, from our point of view, that those users simply accept AD without analysing it, which means they do not realise that they do not understand the clip in an acceptable way.

All these questions point towards future research on explicitation, such as:

- More in-depth studies testing the relationships that exist between film comprehension and the actual perception of comprehension by users themselves.
- As in the previous parameters, it would also be interesting to carry out reception studies based uniquely on enjoyment, showing each participant the same clip with different values for explicitation.
- Checking whether the conclusions of the present study are correct, using a probabilistic sample and a corpus without any misleading factor.
- Exploring blind and partially sighted users' audiovisual consumption habits in order to analyse how they affect their knowledge of film narrative.

Now we have an overview of the main results about the parameters studied and the main tendencies and recommendations which could be deduced from them, we have summarised them in figure 6. The numbers shown refer to the average comprehension

(as a percentage) for the control group (sighted users) and for the experimental groups (blind and partially sighted users). The averages shown for the explicitation parameter refer to all groups for whom the comprehension level calculated was based only on the modified indicators. Apart from that, the symbols used to identify each parameter value are (-) for the low value, (=) for the intermediate value and (+) for the high value. Regarding intonation, those symbols refer to the uniform, adapted and emphatic values respectively.

Once we have summarized all data related to the modified parameters, we will do the same for the data obtained from the analysis of demographic variables. On the one hand, it has been observed that the demographic variables did not influence comprehension for the *Message in a Bottle* clip, which had a low narrative and cognitive load. On the other hand, gender (women) and level of education (university) were the two variables that most influenced the comprehension of the *Match Point* fragment—which has a middle narrative and cognitive load. Finally, age (61-75), level of blindness (use image) and gender (women) were the variables that most influenced the comprehension of the *Taking lives* clip—which has a high narrative and cognitive load

That allows us to identify some tendencies related to our sample of participants and our corpus:

- Women tend to understand better than men those fragments with a medium and a high narrative and cognitive load, while no differences are observed in fragments with a low load.
- Blind people's understanding tended to be similar to that of partially sighted people for those fragments with a medium and a low narrative and cognitive load. However, fragments with a high load are best understood by partially sighted people.
- Age seems not to influence the comprehension of fragments with a low and a middle narrative and cognitive load, but does influence that of high load fragments, which are best understood by people who are older than 61.



Parameter / Group	-	=	+	Sighted	Tendencies	Recommendations
Narration speed	<b>87,2</b>	78,2	81	89,7	Slow speed contributes to higher levels of comprehension	Try to maintain the narration speed in Catalan ADs as close as possible to 14 cps
					Narration speed does not affect enjoyment	
Intonation	92,6	91	94,9	93,7	Intonation does not affect comprehension	Avoid a uniform intonation and try to adapt AD intonation to the tone, the context and the genre of the audiovisual product without letting it develop into an emphatic intonation. In cases where the audio describer is not the AD narrator, it would be recommendable to mark the AD script with notes regarding intonation, either by giving general instructions at the beginning of it or, when possible, cooperating with the dubbing actor or the dubbing director in charge of the AD recording.
					Uniform and emphatic intonations show rejection from users	
Explicitation	69,6	68,5	<b>74,2</b>	81	High explicitation contributes to higher levels of comprehension	In the process of creating the AD script, try to adopt an explicitation tactic towards film information which has been identified as important through a previous narratological analysis, avoiding being patronising and keeping ambiguity when identified in the aforementioned analysis
					Explicitation does not affect enjoyment	Adapt the introduction of characters and their names to each specific product, bearing in mind that, if there are time restrictions and their names and voices are very similar, physical traits could help identifying them and a way to refer to them even though they were already named in the film.

Figure 6: Main results, tendencies and recommendations of the PhD thesis.

- The level of education seems to be a factor that contributes to the comprehension of fragments with a medium narrative and cognitive load, favouring people with a university education. However it does not affect the comprehension of low load fragments and, for high load ones, other variables like age, level of blindness and gender seem to have more influence than level of education.

All those tendencies open new lines of research related to demographic variables, but also to the narrative and cognitive load of the film fragments used in the corpus. Thus, new experimental reception studies could be carried out focusing on one of the parameters studied in this thesis but using clips with different loads to test whether different values of the parameter chosen produce the same results or, on the contrary, whether comprehension is conditioned by the narrative and cognitive load. Related to that, it would also be helpful to fix a scale to measure the narrative and cognitive load of films and to determine a comprehension threshold based on indispensable elements to be understood, establishing when a certain level of comprehension is acceptable.

To conclude this doctoral thesis, we will point out some other new lines of future research that were identified during its development or while analysing the opinions, since many of the comments made were not directly related to the parameters we have studied. The fact participants were able to do so was due to the use of open-ended question in our interviews.

With regards to linguistic issues, it would be interesting to:

- Study the similarities and differences between the way sighted and blind and partially sighted users verbalise filmic information, checking if AD has any effect on it, for example, whether the same words are used in both cases. That could be done through the transcription of all the interviews we already have.
- Carry out reception studies related to enjoyment and comprehension in order to check how cinematic terminology affects AD. That should be done using non-experimental films in which the cinematic technique is an important element.
- Carry out reception studies related to AD enjoyment and comprehension with regard to the use of literary language or a lot of terminology related to internal elements of the film.

---

With regard to AD content issues, it would be interesting to:

- Carry out reception studies related to AD enjoyment and comprehension on the benefits of audio describing certain sounds before or after those sounds occur.
- Carry out reception studies related to AD enjoyment and its relation to the AD of production companies' opening logos to check if it contributes to the filmic experience.
- Carry out reception studies related to enjoyment and comprehension about the different ways a subtitle can be presented in an AD, for example, using different narrators or just specifying it is a subtitle.

Finally, with regard to technical issues, it would be interesting to:

- Study how enjoyment and comprehension are conditioned by the use of AD recorded in a studio or using computer software, and by the balance between the AD and the original soundtrack, in terms of frequencies and saturation of the track where the AD is placed.
- Study how enjoyment and comprehension are affected by different voices (male/female, natural/artificial) and by different voice tones taking into account the product to be audio described, so that certain criteria can be established to allow one type of suitable narrator to be chosen.

To conclude, I could re-summarize the conclusions of this PhD thesis. However, I think those have now been extensively covered. That is why I would rather highlight another aspect which is paramount in my opinion: the hugely rewarding personal experience I have been provided with during development of this PhD thesis, especially regarding my appreciation of AD and blind and partially sighted people. As well as the interviews I have carried out, the direct contact with 30 people that *see* the world in another way has allowed me to closely share personal situations and to better appreciate the needs of the principal future beneficiaries of this research. I believe that that personal insight is crucial for researchers who work in favour of the benefit of others. However, that sort of experience cannot be captured in a written form, since it is based not only on moments of admiration, empathy and mutual understanding, but also of contradiction, rejection and disappointment; impressions which, after all, influence us all as people, and therefore, inescapably—and positively in my case—me as a researcher.

## Annex 2: Documents de l'entrevista

### *Guió de l'entrevista*

#### MATCH POINT

En Chris és casat amb la Cloe, una noia d'una família anglesa benestant, però té una aventura amb la Nola, la seva excunyada, que s'ha quedat embarassada d'ell. En Chris li ha promès que ho deixarà amb la Cloe i ha quedat amb ella a les 18:45 per veure's a casa seva i explicar-l'hi. Ara és a l'oficina on treballa i a la bossa de tennis ha guardat una escopeta amb cartutxos. En el passat Chris va conèixer la veïna de la Nola, la senyora Itsby, una dona gran.

1. Si us plau, explica la història tan detalladament com pugues centrant-te en els esdeveniments que se succeeixen, des de la situació inicial fins a la situació final.
2. Parlant de Chris, quin diries que és el seu estat d'ànim abans de matar la Sra. Itsby?
3. I després de matar-la?
4. I abans que el veí truqui a la porta?
5. I quan el veí truca a la porta?
6. I quan es prepara per a matar la Nola?
7. I després de matar la Nola?

Opinió: Què t'ha semblat l'AD? I la velocitat de narració, l'entonació i la informació que dóna?

#### MISSATGE EN UNA AMPOLLA

En Garret és vidu: la seva dona, pintora, va morir de sobte fa temps i ara ha conegut la Theresa, una periodista que està treballant temporalment al seu poble. Han intimat personalment, però mantenen la distància física. A casa seva, en Garret manté totes les coses de la seva dona tal qual les va deixar ella, especialment l'espai on pintava. Ha quedat a la tarda per fer una volta en vaixell amb la Theresa, però ell fa tard.

1. Si us plau, explica la història tan detalladament com pugues centrant-te en els esdeveniments que se succeeixen, des de la situació inicial fins a la situació final. 30%
  2. Parlant d'en Garret, quin diries que és el seu estat d'ànim inicial? 10%
  3. Com diries que és la seva relació cap a Theresa al vaixell? 10%
  4. Com diries que és la seva relació cap a Theresa a l'endemà? 10%
  5. Parlant de la Theresa, quin diries que és el seu estat d'ànim al port quan espera en Garret al port? 6.6%
  6. Com diries que és la seva relació cap a en Garret al vaixell? 6.6%
  7. Com diries que és la seva relació cap a en Garret a l'endemà? 6.6%
  8. Parlant dels sentiments generals que transmet el clip, com diries que són al taller i durant la nit al vaixell? 10%
  9. Com diries que són a l'endemà? 10%
- Opinió: Què t'ha semblat l'AD? I la velocitat de narració, l'entonació i la informació que dóna?

#### VIDES ALIENES

1. Si us plau, explica la història tan detalladament com pugues centrant-te en els esdeveniments que se succeeixen des de la situació inicial fins al moment final. 30%
  2. Descriu físicament en Martin. 5%
  3. Descriu la personalitat d'en Martin. 10%
  4. Descriu físicament en Mat. 5%
  5. Descriu la personalitat d'en Mat. 10%
  6. Explica com perceps la relació inicial entre en Mat i en Martin. 5%
  7. Explica com perceps la relació final entre en Mat i en Martin. 5%
  8. Com t'expliques la reacció final d'en Martin? Per què creus que ho fa? 30%
- Opinió: Què t'ha semblat l'AD? I la velocitat de narració, l'entonació i la informació que dóna?

*Full d'informació sobre l'experiment*

L'objectiu d'aquest projecte és fer recerca sobre audiodescripció per trobar els valors més adients d'alguns dels seus paràmetres i millorar així les tècniques actuals perquè els productes audiodescrits siguin el més comprensibles possibles per a les persones cegues i amb baixa visió.

L'experiment funcionarà de la manera següent: escoltareu l'audiodescripció de tres clips d'uns cinc minuts de durada cadascun en presència de l'investigador. Després de cada clip us farem unes preguntes que haureu de contestar oralment i que es gravaran per transcriure-les després. La durada total de l'experiment serà d'uns quaranta-cinc minuts.

La vostra participació és totalment voluntària i us podeu retirar de l'estudi en qualsevol moment sense haver-ho de justificar de cap manera ni sense que això us afecti negativament de cap manera.

Les vostres dades seran totalment anònimes ja que al full escrit només us demanarem que hi escriviu el vostre sexe (home/dona), l'edat i els estudis previs.

No rebreu cap compensació econòmica per aquesta participació.

L'investigador que durà a terme l'experiment és Cristóbal Cabeza, que participarà en les proves i dirigeix la investigació. El podreu trobar a [cristobal.cabeza@uab.cat](mailto:cristobal.cabeza@uab.cat), al despatx MRA-126 de la UAB o bé al telèfon 654486328.

S'espera que els resultats de l'estudi formen part de la tesi doctoral de l'investigador, que es penjarà en el seu moment en suport digital a <http://www.tesisenxarxa.net/>. Si voleu continuar informats de les evolucions de la investigació, només cal que ho demaneu a l'investigador al correu electrònic anterior.

**MOLTES GRÀCIES** per la vostra participació!

*Consentiment informat*

Títol de l'experiment: Estudi de recepció sobre pel·lícules audiodescrites en català

Jo, (NOM I COGNOMS) \_\_\_\_\_

- He llegit el full d'informació que m'han donat com també el de consentiment informat.
- He rebut prou informació sobre l'estudi i l'he entesa.
- He pogut fer preguntes sobre l'estudi.

He parlat amb Cristóbal Cabeza

- Entenc que la meva participació és voluntària
- Entenc que la meva informació serà confidencial
- Entenc que em puc retirar de l'estudi quan vulgui i sense haver de donar explicacions ni sense que hi hagi repercussions negatives.

Dono lliurament la meva conformitat per poder participar en l'estudi.

Data

Firma del participant

Firma de l'investigador

### Annex 3: Exemple de transcripció

g1.5 MI-MA-VI

MI = entonació

1. Està molt ben explicada, perquè ell està recordant les coses de la seva dona i les va veient (MIE1). Es dóna compte que té les sabatilles i tot això. Després quan va al barco amb ella, ell està... Jo penso que a ella l'estima, però dintre d'ell encara hi ha el record de la seva dona. Ell no pot oblidar la seva dona, perquè clar, ha deixat totes les coses com que no la vol oblidar. A ella no l'enganya, li diu la veritat. Ell està a l'habitació seva al port, després al port naveguen amb el barco (MIE4). Després estan allà... Ella llença el cafè (MIE5) per la borda perquè no li agrada i ho fa sense que ell es doni compte, però ell surt de la cabina i es dóna compte que ho ha llençat, però no diu res. És quan ell li diu que encara està present, la seva dona (MIE6). Després passen la nit. Quan es desperten (MIE7), pesquen i després comencen a fer un picnic i ell està pescant, ella li fa fotos i comencen a jugar amb les bosses dels núvols (MIE8). Acaba que van tots dos amb el vaixell que tornen cap al port (MIE10).

2. A l'inici, la seva actitud és que està sempre pensant, no vol oblidar. Vol tindre-la present.

3. Al vaixell té una relació freda, perquè jo penso que està pensant en l'altra. A la millor dintre d'ell fa comparacions de com era l'altra dona i de com és ella.

4. A l'endemà és com més afectiu, com si la cosa ja fos una mica diferent, perquè ja no està dintre de la casa.

5. Al port, és un estat una mica "ens anem a trobar".

6. Quan li explica, suposo que ella, encara que ell li digui que dintre d'ell està la seva dona, ella pensa que totes les coses s'obliden i pot tindre l'esperança d'estimar-lo a ell.

7. A l'endemà és una mica més afectiva.

8. A la primera part te transmet una mica de tristor, de pensar que ell encara la té present, la seva dona.

9. A la segona part, no és que l'oblidi... La sensació és que la cosa és més afectiva i com si ell no la tingues tan present.

Opinió: M'ha semblat tot molt bé, perquè descriu molt bé tant el lloc, la naturalesa... Tot.

---



---

MA + velocitat

1. Ell està a l'oficina (MAE1) i li pregunta l'altre si va a jugar al tennis. Li diu que sí, llavors ell agafa la bossa i se'n va cap a casa de la Nola (MAE2). Llavors, baixa una veïna de l'escala i s'amaga darrere l'ascensor. Puja l'escala i pica a la porta de la veïna, una senyora gran i al principi la dona no l'obre. Després li diu que és el de les rates i que la televisió no li va bé, que si el deixa entrar i ella el deixa (MAE3). Llavors, ell va cap a la sala de la televisió i la dona va a prendre's unes pastilles (MAE4). Ell va a la sala i carrega l'escopeta i llavors va cap a la dona a la cuina i li dispara (MAE5). Aleshores ell remena tota la casa com si hagués vingut un lladre, agafa uns collarets, uns medicaments, un rellotge i aleshores està a la saleta i també torna a carregar l'escopeta (MAE6). Llavors ve un veí que baixa per l'escala i que pica per dir-li a la veïna si necessita alguna cosa, però no obre (MAE9). Llavors torna la Nola a casa (MAE7) i ell s'amaga a la porta de la dona (MAE11) i quan obre l'ascensor li dispara (MAE12). Llavors ell marxa pel carrer, topa amb un senyor i ja va amb un cotxe (MAE13) i la dona li truca (MAE14) i li diu que quan arriba i li diu que ja va. Està molt nerviós i molt confós (MAE15).

2. Quan parla amb ella que pica, està en un estat normal.

3. Després comença a remenar la casa i està molt nerviós, molt excitat, les coses les va llançant al sofà, s'asseu, es dóna cops, està molt neguitós.

4. No he percebut cap canvi.

5. Està una mica més neguitós perquè deu pensar que es prepara per...

6. Una actitud molt freda.

7. Després de matar-la està molt neguitós. Ho recull tot, marxa i quan va pel carrer ensopega amb l'altre d'això, està molt nerviós quan va amb el cotxe.

Opinió: M'ha semblat tot molt bé, l'AD molt ben feta, donen bastants detalls.

---

VI – explicitació

1. Primer estan en una estació d'autobusos (VIE1), es veu el cartell dels horaris, demana el tiquet al taquiller, pugen a l'autobús, l'autobús s'espalla i... Bé, primer li ofereix una llauna de beguda (VIE2) i després s'espalla l'autobús (VIE3), el conductor els demana els diners en efectiu i... És que després ells representa que han agafat aquest cotxe, no? L'agafen, se'n van tots dos junts i se'ls punxa la roda (VIE5), volen posar-la, passa un altre cotxe i provoquen un accident i el company queda estès a terra i l'altre mira el cotxe i veu que hi ha un senyor amb la cara sanguinolenta (VIE6). Llavors l'altre l'hi regira tot, li agafa la cartera i com que veu que encara està respirant, agafa una pedra i li dóna al cap i es queda allà (VIE7). Ell marxa camp a través amb la guitarra i la seva bossa (VIE8).

2. Porta els cabells llargs, porta ulleres i quan tenen l'accident representa que les ha perdut perquè no les duu.

3. Penso que és una mica bohemí, raret, que va per la vida atropellant la gent.

4. Els cabells curts. D'alts, diuen que tots dos són iguals.

5. Més de bona fe.

6. El Martin, el dels cabells llargs, no li importa tindre conversa, és d'aquells que va a veure què en pot treure, i l'altre li explica la seva vida, una mica així, però més innocent.

7. La veig una mica... El dels cabells llargs dient: "A veure què passa aquí i què puc fer."

8. Una reacció molt d'aprofitar-se de l'altre i molt freda. Jo penso que ell potser agafarà la personalitat de l'altre.

Opinió: Molt bé, la veu... Va explicant les lletres que surten en la pantalla. Parla molt clar, la dicció és molt bona.

