

FACULTAT D'EDUCACIÓ, TRADUCCIÓ I CIÈNCIES HUMANES

DEPARTAMENT DE TRADUCCIÓ, INTERPRETACIÓ I LLENGÜES APLICADES

TESI DOCTORAL

**LA TRANSPOSICIÓ DEL LLENGUATGE CINEMATOGRÀFIC
EN L'AUDIODESCRIPCIÓ I L'EXPERIÈNCIA FÍLMICA
DE LES PERSONES AMB DISCAPACITAT VISUAL**

Floriane Bardini

Directora: Dra. Eva Espasa Borràs

Vic, 2020

à Laia, Myrtille et Tim

Que no deixe mai de somiar.

Agraïments

En primer lloc, vull expressar el meu més sincer agraïment a les persones amb diversitat visual que van participar de l'estudi, per haver-me dedicat el seu temps i obert el seu cor. Aquesta recerca és per a vosaltres. Amb especial agraïment a l'Isaac, la Júlia, la Montse, el David, el Vicente i la Blanca.

Tanmateix, aquest projecte no hauria estat possible sense el suport de la ONCE i l'ACIC.

Vull agrair a Josep Pitarch, cap de la Unitat de Cultura i Esports de la Delegació Territorial de l'ONCE a Catalunya, les gestions necessàries per fer possible aquest projecte. També el meu sincer agraïment als directors d'agències de l'ONCE Fran Rodríguez, de Girona, Salvador Castañer, de Vic, Julián Clavería, de Reus, Domingo García, de Lleida i Maite Siles, directora de l'agència de Manresa. Gràcies per obrir-me la porta dels vostres espais i per reunir les persones participants, pel vostre esforç desinteressat i el vostre temps: sense vosaltres l'estudi presentat en aquesta tesi no s'hauria pogut dur a terme.

Moltes gràcies a Meritxell Aymerich, de l'ACIC, l'Associació Catalana per la Integració del Cec, pel seu interès i per la difusió del projecte entre els socis i sòcies per contribuir a ampliar i diversificar la nostra mostra de participants.

Gràcies també a totes les persones que vau compartir i participar de l'estudi en línia que va marcar el principi d'una nova etapa en aquest llarg camí. Gràcies a Carme Guillamon per ajudar-me'l a seguir, prestant-se amb entusiasme i professionalitat al nostre experiment. I gràcies a totes les persones del món acadèmic i no acadèmic que, d'una forma o una altra, han contribuït a la realització d'aquest treball.

Vull expressar també el meu reconeixement a les editores Anna Matamala i Pilar Orero, Agnieszka Szarkowska i Jorge Díaz Cintas, Lêda Maria Braga i Rosane Silveira, Sabine Braun i Kim Starr, així com a les revisores anònimes de les publicacions recopilades en aquesta tesi. Gràcies per confiar en aquesta recerca i donar-li una oportunitat, i per tots els vostres suggeriments en la millora dels articles presentats. Sense vosaltres, aquesta tesi no seria el que és.

Agraeixo de tot cor el suport moral i logístic de tota la família a cada etapa d'aquesta aventura; aquesta tesi us està una mica dedicada a tots i totes. En especial als meus avis, Maurice i Andrée, que no la veuran acabada. I a tu, Ricard, per haver-me sempre animat a continuar. I per la fabricació dels àbacs que van agradar tant a les participants.

Finalment, el meu més sincer agraïment a la meva directora de tesi, l'Eva Espasa, sense qui res de tot això hauria estat possible. Gràcies per la teva expertesa i el teu guiatge, per la teva paciència i disponibilitat. Per la confiança, pels ànims, pels consells encertats. Per fer-me veure tot el camí recorregut i el que queda per recórrer.

Merci.

Llista de sigles i acrònims

ACB	American Council of the Blind
ACIC	Associació Catalana per la Integració del Cec
AD	Audio Description / audiodescripció
ADLAB	Audio Description: Lifelong Access for the Blind
ADLABPRO	Audio Description. A Laboratory for the Development of a New Professional Profile
ADT	Audio Description Technique
AENOR	Asociación Española de Normalización
AN	Audio Narration
ANOVA	Analysis of variance / anàlisi de la variància
ARSAD	Advanced Research Seminar on Audio Description
BPS	Blind and Partially Sighted
BPSP	Blind and Partially Sighted Participant(s)
ONCE	Organización Nacional de los Ciegos Españoles
SP	Sighted Participant(s)
TAD	Tècnica d'audiodescripció

Índex

Agraïments	7
Llista de sigles i acrònims	9
Índex	11
1. Introducció	15
2. Hipòtesi, objectius i estructura de la tesi	19
2.1 Hipòtesi	19
2.2 Objectius	19
2.3 Estructura de la tesi	20
3. Marc teòric	23
3.1 L'audiodescripció fílmica: estat de la qüestió	23
3.2 Marc funcionalista	28
4. Metodologia	31
4.1 Elecció del corpus	31
4.2 Creació de les audiodescripcions	33
4.3 Grups experimentals	35
4.3.1 Participants sense discapacitat visual	35
4.3.2 Participants amb discapacitat visual	35
4.4 Recol·lecció de dades	36
4.5 Anàlisi de les dades recollides	39
4.5.1 Explotació quantitativa	39
4.5.2 Explotació qualitativa	39

5. Publicació 1: “Audio description and the translation of film language into words”	41
5.1 Introduction	41
5.2 Audio description as part of the audiovisual text	42
5.3 Audio description as intersemiotic translation	43
5.4 From translation techniques to audio description techniques	45
5.5 A comparative analysis of the AD of cinematic language using ADTs	57
5.6 Conclusion	63
6. Publicació 2: “Audio description style and the film experience of blind spectators: Design of a reception study”	67
6.1 Introduction	67
6.1.1 Objectivity, subjectivity and interpretation in audio description	68
6.1.2 Reception research on subjectivity in AD	69
6.2 Experimental material	70
6.2.1 Short film selection and analysis	70
6.2.2 Functionalism and audio description style	74
6.2.3 One film, three audio descriptions	76
6.3 Experimental Methodology	79
6.3.1 Design and Sampling	79
6.3.2 Data Gathering	80
6.3.2.1 Questionnaires	81
6.3.2.2 Focus group interviews	83
6.4 Preliminary observations	84
6.5 Conclusions and further research	86

7. Publicació 3: “Film language, film emotions and the experience of blind and partially sighted viewers: A reception study”	95
7.1 Introduction: Film language and film experience	95
7.2 The audio description of film language	96
7.3 Methodology	98
7.3.1 Material	99
7.3.2 Questionnaire	102
7.3.2.1 Emotional reception	103
7.3.2.2 Film experience	103
7.3.2.3 AD evaluation	104
7.3.3 Participants	104
7.3.4 Experimental procedure	104
7.4 Results	105
7.4.1 Emotional reception: the climax scene	106
7.4.2 Film experience and AD evaluation	109
7.4.2.1 Film experience	109
7.4.2.2 AD evaluation	111
5. Conclusions	114
8. Publicació 4: “Film language, film experience and film interpretation in a reception study comparing conventional and interpretative audio description styles”	121
8.1 Introduction	121
8.2 Methodology	123
8.2.1 AD styles.....	124
8.2.2 Experimental groups and procedure.....	128
8.3 Results	130

8.3.1 Story reconstruction	131
8.3.1.1 Narrative space and time	131
8.3.1.2 Narrative theme	133
8.3.2 Film language reception	134
8.3.3 Emotional reception	135
8.3.4 Immersion	136
8.3.5 Comprehension issue	137
8.3.6 AD evaluation	138
8.4 Conclusions	140
9. Resum	145
10. Conclusions	147
10.1 Aspectes teòrics i metodològics	147
10.1.1 Aplicació del funcionalisme traductològic a l'anàlisi i la creació d'audiodescripcions	147
10.1.2 Disseny experimental: beneficis i limitacions	149
10.2 Estudi experimental	152
10.2.1 Comprensió i accés a una experiència agradable	152
10.2.2 Recepció emocional i aspectes estètics i estilístics	155
10.2.3 Temes emergents	158
10.3 Recapitulació i vies de recerca futures	159
11. Bibliografia	163
12. Annexos	175
13. Llista de figures, taules i annexos	209

“On ne voit bien qu’avec le cœur”

Antoine de Saint-Exupéry

1. Introducció

“Aquest és el meu secret: només s’hi veu bé amb el cor. L’essencial és invisible als ulls” (de Saint-Exupéry 1946: 72). Aquesta cita podria semblar frívola si pensem en aspectes pràctics i quotidians, on no veure-hi amb els ulls suposa un repte i exigeix un esforç d’adaptació i de superació que no es pot menystenir. Però si ens situem en l’àmbit de l’art, la frase de Saint-Exupéry pren tot el seu sentit. Quan parlem d’una pintura, una coreografia o una pel·lícula, la representació visual només és una part de l’espectacle. Les obres volen arribar al cor de les persones que les miren, per moure o commoure-les, per sacsejar-les o fer-les felices, per fer-les somiar o reflexionar. La representació visual no és una finalitat sinó el vector d’una intencionalitat, que cada persona pot fer seva segons la pròpia subjectivitat. És tenint en ment aquesta dimensió fenomenològica que ens proposem estudiar l’audiodescripció de pel·lícules, abordant-la des de la vessant de la experiència i no només de la transmissió d’informació.

L’audiodescripció (AD) és un servei d’accessibilitat sensorial que té per objectiu la compensació de la falta d’accés a la informació visual que afecta les persones amb ceguesa o baixa visió. És un servei essencial per permetre a les persones amb discapacitat visual de prendre part activament i amb la màxima autonomia de la vida social i cultural i és un dels pilars d’una societat inclusiva. Donada la seva importància per garantir la igualtat de drets i d’oportunitats de les persones amb discapacitat, l’accessibilitat està contemplada en la legislació nacional i internacional. En el preàmbul de la Convenció sobre els Drets de les Persones amb Discapacitat de 13 de desembre de 2006 de les Nacions Unides, s’exposa que els estats firmants reconeixen “la importància de l’accessibilitat a l’entorn físic, social, econòmic i cultural, a la salut i a l’educació, i a la informació i la comunicació, per permetre que les persones amb discapacitat puguin gaudir plenament de tots els drets humans i les llibertats fonamentals” (traducció nostra). En altres termes, l’accessibilitat, tant física com sensorial, es considera un requisit imprescindible per garantir que les persones amb discapacitat puguin gaudir dels seus drets i llibertats fonamentals en condicions d’igualtat. La Convenció va estar firmada per

la Unió Europea el 30 de març de 2007 (ratificada el 23 de desembre de 2010) i per Espanya també el 30 de març de 2007 (ratificada el 3 de desembre de 2007) i es va traduir en l'adopció de lleis per implementar-ne els principis. Concretament, des de 2019 comptem amb l'European Accessibility Act, una directiva del Parlament Europeu i el Consell d'Europa relativa a l'aproximació de les disposicions legals, reglamentàries i administratives dels estats membres pel que fa als requisits d'accessibilitat dels productes i els serveis. A Catalunya, la Llei 13/2014, del 30 d'octubre, d'accessibilitat, recull els principis de la declaració i actualitza el marc normatiu que regula l'accessibilitat al nostre país.

Els serveis d'accessibilitat sensorial inclouen la subtitulació per a persones sordes, la interpretació en llengua de signes, la guia-interpretació per a persones sordcegues i l'audiodescripció. En aquesta tesi, ens centrarem en l'audiodescripció per a persones amb discapacitat visual, més concretament en l'audiodescripció de pel·lícules. Però cal recordar aquí que l'audiodescripció es practica en altres àmbits culturals i d'informació, com el teatre, els espectacles de dansa, l'òpera, a la televisió, en els videojocs, a museus i exposicions, espais naturals, concerts o esdeveniments esportius, amb la voluntat de permetre a les persones amb discapacitat visual de prendre part amb normalitat a la vida cultural i social. A Catalunya, la norma espanyola UNE 153020 "Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y la elaboración de audioguías" (AENOR 2005) regula la pràctica de l'audiodescripció en els seus àmbits d'aplicació. Aquesta norma defineix l'audiodescripció com un

servicio de apoyo a la comunicación que consiste en el conjunto de técnicas y habilidades aplicadas, con objeto de compensar la carencia de captación de la parte visual contenida en cualquier tipo de mensaje, suministrando una adecuada información sonora que la traduce o explica, de manera que el posible receptor discapacitado visual perciba dicho mensaje como un todo armónico y de la forma más parecida a como la percibe una persona que ve. (AENOR 2005: 4)

És particularment interessant l'última part de la definició, ja que parla de *percebre* el missatge com una persona que hi veu, és a dir que no se situa en el pla de la representació visual sinó de les sensacions i la significació. Retrobem d'aquesta manera el que dèiem al principi d'aquesta introducció: l'essencial és invisible als ulls. Tot i així, en el seu desenvolupament, la norma UNE 153020, no dona molta èmfasi al missatge sinó que se centra en la descripció visual dels aspectes claus de l'acció. La norma descarta qualsevol tipus d'interpretació per part de la persona que crea l'audiodescripció: entenem que ha

de propiciar un marc que garanteixi a les persones amb discapacitat visual l'accés al que es veu sense dependre de la subjectivitat de les audiodescriptores, però considerem que la rigidesa que se'n acaba desprenent no és compatible amb la complexitat del missatge que poden expressar les imatges en moviment. Com recorda el filòsof i estudiós del cinema Noël Carroll, "no existeix cap vocabulari del cinema; cap diccionari fixat de les imatges en moviment. Hi ha tantes pel·lícules com coses i igualment, tantes combinacions possibles per fotografiar des d'un nombre infinitament gran de posicions de càmera" (Carroll 2008: 118, traducció nostra). La infinitat de possibilitats que s'ofereix a les directores per compondre i combinar els plans imposa a les espectadores un treball d'interpretació que va molt més enllà de la percepció visual de les imatges en pantalla.

Pensem que cal tenir aquesta complexitat en compte en l'audiodescripció i que, com que forma part de l'activitat espectral, la interpretació ha de formar part també de l'AD si volem oferir a les espectadores amb discapacitat visual l'oportunitat de gaudir d'una experiència similar a la de les persones vidents. És per això que en aquesta tesi ens hem proposat d'estudiar en profunditat la transposició del llenguatge cinematogràfic en l'audiodescripció, primer amb un enfocament descriptiu, per entendre les diferents opcions que s'utilitzen o es podrien utilitzar, i després amb un estudi empíric amb persones amb discapacitat visual, per analitzar la seva experiència fílmica amb diferents estils d'AD i diversos enfocaments en la descripció del llenguatge cinematogràfic. A continuació, presentarem la hipòtesi sobre la qual reposa la tesi, així com els objectius que ens hem fixat i l'estructura general del treball que presentem aquí.



2. Hipòtesi, objectius i estructura de la tesi

2.1 Hipòtesi

Considerem que l'exigència d'objectivitat que es desprèn de les normes d'audiodescripció (AD) vigents a Catalunya (AENOR 2005) no dona a les professionals de l'audiodescripció la llicència creativa suficient per traslladar en l'AD tot el que s'expressa en les pel·lícules més enllà del pla denotatiu. En resposta a aquesta observació, la nostra hipòtesi és que la introducció d'un component interpretatiu del llenguatge cinematogràfic en la creació d'audiodescripcions podria permetre millorar l'experiència fílmica de les persones amb discapacitat visual usuàries d'audiodescripció.

2.2 Objectius

Per comprovar aquesta hipòtesi, vam optar per dissenyar un estudi de recepció amb participants amb i sense discapacitat visual. Dur-lo a terme implicava perseguir els objectius detallats a continuació.

Objectius generals:

- Investigar la transposició del llenguatge cinematogràfic en l'audiodescripció.
- Investigar el paper del llenguatge cinematogràfic en l'experiència fílmica de les persones amb discapacitat visual.
- Incloure les persones amb discapacitat visual en la recerca sobre audiodescripció.
- Comparar l'experiència fílmica de persones amb discapacitat visual amb AD amb la de persones sense discapacitat visual sense AD.
- Proposar nous estils d'audiodescripció que permetin millorar l'experiència fílmica de les persones amb discapacitat visual.

Objectius específics:

- Investigar i classificar les estratègies utilitzades per les professionals de l'audiodescripció per transposar el significat del llenguatge cinematogràfic en l'audiodescripció.
- Crear un marc de referència per garantir la qualitat ètica d'audiodescripcions que es desviïn de la normativa vigent quant a interpretació del llenguatge cinematogràfic.

- Comprovar si les AD interpretatives compleixen amb la funció de servei d'accessibilitat audiovisual.
- Comprovar l'acceptació pels usuaris d'AD més interpretatives que les AD convencionals.
- Comprovar si les AD interpretatives permeten una millor transposició del llenguatge cinematogràfic en l'audiodescripció que les AD convencionals.
- Investigar si les AD interpretatives poden oferir als usuaris una millor experiència fílmica que les convencionals.
- Comparar dos enfocaments d'AD interpretativa: una cinematogràfica, l'altra narrativa.

2.3 Estructura de la tesi

Aquesta tesi doctoral es presenta com un compendi de publicacions, de manera que els aspectes relatius al marc teòric, la metodologia emprada, els resultats i les conclusions de l'estudi es troben repartits al llarg de quatre publicacions incloses en la tesi.¹ Per facilitar-ne la lectura i donar coherència al treball, les publicacions estan incloses com a capítols d'un índex més complet, que detallem a continuació.

El **capítol 1** ofereix una introducció general a aquesta tesi doctoral.

El **capítol 2**, en el qual ens trobem ara mateix, presenta la tesi a grans trets: hipòtesi (2.1), objectius (2.2) i estructura (2.3).

Els **capítols 3 i 4** se centren en el marc teòric (3) i la metodologia (4), de manera que completen la informació presentada en les publicacions i remeten a cada una d'elles per als aspectes que s'hi tracten amb més detall.

El **capítol 5** presenta la Publicació 1, Bardini F. (2020b), "Audio description and the translation of film language into words", *Ilha Do Desterro*, 73(1), 273-296, que recull part de la base teòrica que sustenta l'estudi. En una primera part, es caracteritza l'audiodescripció i s'explica per què potser considerada una modalitat de traducció intersemiòtica. Després, amb una proposta funcional, adaptant les tècniques de traducció de Molina i Hurtado (2002) a l'audiodescripció, es presenta un estudi descriptiu de l'AD del llenguatge cinematogràfic en tres audiodescripcions de la pel·lícula *Slumdog Millionaire* (2008), que ens permet evidenciar l'existència de diferents enfocaments en

¹ Per a una millor llegibilitat, la numeració dels apartats, taules i figures de les publicacions s'ha adaptat a l'estructura de la tesi. Nogensmenys, el text de les publicacions es reproduïx sense cap modificació.

l'AD del llenguatge cinematogràfic. Un primer enfocament, denotatiu, descriu les imatges a nivell icònic sense incloure el llenguatge cinematogràfic. Un segon enfocament, interpretatiu, complementa la descripció icònica amb una interpretació del llenguatge cinematogràfic (enfocament, moviments de càmera, efectes del muntatge) per donar accés als efectes visuals i narratius produïts. El tercer enfocament, també interpretatiu, adopta un estil narratiu a l'hora de plasmar el significat del llenguatge cinematogràfic en paraules i no se centra tant en les imatges.

El **capítol 6** presenta la Publicació 2, Bardini F. (2017), “Audio description style and the film experience of blind spectators: Design of a reception study”, *Rivista internazionale di tecnica della traduzione*, 19, 49-73. S'hi exposa la metodologia emprada per dissenyar l'estudi de recepció. Després de repassar la recerca duta a terme sobre objectivitat i subjectivitat en audiodescripció, així com sobre estudis de recepció d'audiodescripció, entrem en el detall del disseny de l'estudi de recepció: tria i anàlisi del corpus, enfocament funcional i preparació de tres audiodescripcions del mateix film amb tres estils diferents, disseny del qüestionari i entrevistes de grup. Finalment es comenten també els resultats preliminars de l'estudi, aleshores en curs.

El **capítol 7** correspon a la Publicació 3, Bardini F. (2020a), “Film language, film emotions and the experience of blind and partially sighted viewers: A reception study”, *JoSTrans*, 33, 259-280. Ofereix un repàs teòric sobre llenguatge filmic des del punt de vista dels estudis de cinema, així com un estat de la qüestió sobre audiodescripció del llenguatge filmic, tant en les normes i pautes com en la investigació. Després de resumir els aspectes metodològics exposats a la publicació 2, l'article se centra en l'exposició i discussió d'una part dels resultats de l'estudi de recepció dut a terme en el marc d'aquesta tesi. Concretament, es tracten resultats relatius a la resposta emocional de les persones amb discapacitat visual participant, la seva experiència filmica i la seva avaluació de l'audiodescripció, analitzats amb un mètode estadístic de comparació de mitjanes (ANOVA).

El **capítol 8** correspon a la Publicació 4, Bardini F. (2020), “Film language, film experience and film interpretation in a reception study comparing conventional and interpretative audio description styles”, a S. Braun i K. Starr (eds), *Innovation in Audio Description Research*, London: Routledge.² Aquí també s'ofereix un repàs d'aspectes teòrics i

² En premsa (<https://www.routledge.com/Innovation-in-Audio-Description-Research/Braun-Starr/p/book/9781138356672>)

d'investigació sobre audiodescripció i llenguatge fílmic, així com de la metodologia seguida per dur a terme l'estudi. A continuació, s'hi presenten resultats relatius a la comprensió del film per participants amb i sense discapacitat visual (reconstrucció de la història, interpretació del llenguatge cinematogràfic). Com a complement dels resultats sobre la resposta emocional presentats en la Publicació 3, es comenta l'estat d'ànim després de mirar la pel·lícula de les persones participants amb i sense discapacitat visual, així com l'avaluació de l'AD per les persones participants amb discapacitat visual. Els elements esmentats fins ara es tracten amb un enfocament quantitatiu però, en aquesta publicació, es presenten també els elements evidenciats a través de l'anàlisi qualitativa de les dades recollides: la immersió en el film i una dificultat de comprensió sorgida de forma repetida amb una escena concreta.

Finalment, tal com marca la normativa dels estudis de doctorat de la Universitat de Vic – Universitat Central de Catalunya, el **capítol 9** ofereix un resum de la tesi i el **capítol 10** aglutina els resultats de l'estudi, les conclusions que se'n deriven i propostes de vies d'investigació futures. Per acabar, el **capítol 11** ofereix una bibliografia unificada, el **capítol 12** recull els annexos de la tesi i, al **capítol 13**, es troba la llista de figures, taules i annexos.

3. Marc teòric

En aquest capítol, exposarem el desenvolupament històric de l'audiodescripció de pel·lícules, així com l'evolució de la recerca en aquest camp, des dels inicis fins l'actualitat (3.1). Després, presentarem el marc funcionalista que vam establir per estudiar la transposició del llenguatge cinematogràfic en l'audiodescripció i per crear estils d'AD alternatius al convencional (3.2). Com altres investigacions en el camp de la traducció audiovisual en general i l'audiodescripció en particular, el nostre estudi es caracteritza per la seva multidisciplinarietat (Di Giovanni et al. 2012). S'hi inclouen elements d'altres disciplines, concretament de teoria del cinema i de teoria de les emocions: aquests aspectes estan estretament vinculats al nostre disseny metodològic i s'exposaran al capítol 4 (4.4).

3.1 L'audiodescripció fílmica: estat de la qüestió

En les publicacions recopilades en aquesta tesi, s'informa de l'estat de la recerca en audiodescripció de pel·lícules, especialment en l'àmbit de l'AD del llenguatge fílmic, l'objectivitat i la subjectivitat, els estils d'AD alternatius i els estudis de recepció, però en aquesta introducció volem ampliar aquesta informació repassant la història de l'AD de pel·lícules i de l'evolució de la recerca en aquest camp.

Segons Orero (2007: 112) Espanya fou un estat pioner a Europa en matèria d'audiodescripció, ja que als anys 40 i 50 del segle XX ja es descrivien pel·lícules a la ràdio de forma setmanal, però aquesta pràctica va desaparèixer a mesura que les televisions van omplir els menjadors. L'audiodescripció com a servei d'accessibilitat per a persones amb discapacitat visual va aparèixer als anys 70 als Estats Units de la mà de Gregory Frazier, que va anar desenvolupant a la Universitat Estatal de San Francisco un sistema de descripcions curtes que el públic europeu va poder descobrir al Festival de Cannes de 1989, amb la projecció de fragments audiodescrits de *Les Diabòliques* (1955) i *Els Fills del Paradís* (1945) (Poethe 2005: 35; Ferreira Aderaldo et al. 2016: 21). Poc després, la primera pel·lícula audiodescrita en català és *Els Deu Manaments* (1956), emesa per TVC el 25 de novembre de 1989 (Matamala 2019a). A Europa, la dècada dels noranta va veure un augment de l'interès per desenvolupar sistemes d'audiodescripció i la multiplicació de projectes per permetre la seva difusió: Audiovision comença a França el 1989, AUDETEL al Regne Unit el 1991 i, a Espanya, el projecte Audesc el 1993, pilotat per l'ONCE (i successor del projecte Sonocine, llançat per la mateixa ONCE ja el 1987) (Hernández-

Bartolomé i Mendiluce-Cabrera 2004). Al final dels anys noranta, la pràctica de l'audiodescripció de pel·lícules ja s'anava estenent en diferents països europeus com el Regne Unit, Alemanya, Espanya, Catalunya, Portugal, i Flandes (Orero 2007: 112-114). Actualment, a Catalunya, com a la resta de l'Estat espanyol, les persones amb discapacitat visual poden consumir els vídeos audiodescrits que l'ONCE ofereix als seus afiliats en préstec o a través de l'aplicació AudescMobile (Android, iOS)³ o APOLO ONCE (iOS), així com les produccions i pel·lícules audiodescrites per les televisions estatals i autonòmiques i per les cadenes privades. El 2013, les cadenes de la televisió pública catalana van emetre 957 hores audiodescrites, entre pel·lícules, sèries i altres programes (ACIC *online*). El 2018, la xifra encara estava per sota de les 1000 hores (Matamala 2019a). A tall de comparació, la cadena britànica pública generalista BBC One va oferir 1593 hores audiodescrites durant l'exercici 2013/2014 (BBC 2014: 21) i 1925 durant l'exercici 2018/2019 (BBC 2019: 160). Pel que fa a l'oferta en sales de cine, tant a Catalunya com a la resta de l'Estat espanyol, és encara limitada, tot i els avanços tecnològics que permeten sincronitzar l'AD des d'una aplicació mòbil. Aquest sistema està molt més desenvolupat per exemple a Alemanya o a Itàlia, amb les aplicacions mòbils Greta i MovieReading, que posen a disposició nombroses audiodescripcions per gaudir pel·lícules d'estrena de forma accessible al cine.⁴ Matamala (2019a: 204) esmenta també altres aplicacions d'arreu del món amb aquesta funcionalitat (per exemple Whatscine o APOLO ONCE, desenvolupades a Espanya) però destaca que “la presència del català és gairebé inexistent, en sintonia amb la poca presència que té aquesta llengua als cinemes”.

A Catalunya, tot i que la Llei 13/2014, del 30 d'octubre, estipula que “els mitjans de comunicació audiovisuals han d'incorporar gradualment els sistemes d'audiodescripció, de subtitulació i d'interpretació en la llengua de signes per a fer-ne accessible la programació” (citada a Rovira-Esteva i Tor-Carroggio 2018: 128), el Codi d'Accessibilitat, que concreta objectius mínims per a les empreses públiques i privades en matèria d'accessibilitat, encara no està aprovat (el període d'al·legacions va acabar el dia 19 de març de 2020),⁵ la qual cosa entorpeix l'expansió del servei. D'altra banda, unes grans absents d'aquest projecte de decret, tot i ser un mode de consum audiovisual en plena

³ Les audiodescripcions de més de 700 pel·lícules, 160 capítols de sèrie, 40 documentals i 26 curtmetratges estan disponibles a través de l'Audesc Store de l'aplicació.

⁴ Greta: <<https://www.gretaundstarks.de/greta/home>>; MovieReading: <<https://www.moviereading.com>>

⁵

<https://treballiaferssocials.gencat.cat/web/.content/01departament/04legislacio/normativa_en_tramit/projekte_s_normatiu_tramit/decrets/Decret_codi_accessibilitat/versions_text/Text-DECRET-THDD-5-18-v.-28-1-20-inf.-pub.pdf>

expansió, són les plataformes de vídeo a la carta, com ara Netflix, Amazon Prime, Apple TV+ o Disney+. Netflix va ser pionera al 2015 oferint audiodescripció en la versió original de la seva producció de la sèrie *Daredevil* (ACB online). Endemés, al 2016, un acord entre l'American Council of the Blind (ACB) i altres associacions amb Netflix estipula que, a partir de la data de l'acord, la plataforma demanarà els drets de l'audiodescripció per a tots els continguts posats en línia i oferirà audiodescripció per a totes les seves produccions originals. Aquest acord inicia un camí similar amb les altres plataformes de vídeo a la carta. Però malgrat la internacionalització d'aquestes plataformes digitals, aquest esforç i aquesta oferta àmplia només s'adreça als clients nord-americans o que consumeixin continguts en versió original en anglès:⁶ la oferta d'audiodescripció en llengua espanyola o catalana a les plataformes citades és nul·la o testimonial, fins i tot en el cas d'AD existents per a les quals se n'haurien pogut adquirir els drets, com per exemple les sèries catalanes *Plats Bruts* (disponible a Amazon Prime sense AD) i *Merlí* (disponible a Netflix sense AD).

Aquest desenvolupament de la pràctica i la difusió de produccions en audiodescripció s'acompanya d'una creixent recerca en aquest àmbit. Abans d'entrar en el detall de la producció acadèmica sobre audiodescripció, cal esmentar que el seu desenvolupament ha propiciat el naixement de dos congressos internacionals biennals especialitzats en l'accessibilitat audiovisual i l'audiodescripció, a dia d'avui ben consolidats: Media for All, amb la primera edició el 2005 a Barcelona, i l'Advanced Research Seminar on Audio Description (ARSAD), a Barcelona, que se celebra per primera vegada el 2007.

En aquesta tesi, estudiem l'audiodescripció com una modalitat d'accessibilitat sensorial i una forma de traducció (vegeu Publicació 1). Com a tal, l'AD s'investiga com un element més de la traducció audiovisual (TAV) i s'ha anat guanyant un lloc en els volums editats en aquell àmbit, des de Díaz Cintas i Anderman (2009) fins a Richart-Marset i Calamita (2020), passant per Bogucki (2013) o Gambier i Ramos Pinto (2016). Si bé l'auge de la recerca en TAV va començar ja al final dels anys 70 del segle passat i el de l'AD fa tot just un parell de dècades, l'evolució dels enfocaments de la recerca és similar. Chaume (2018: 41-43) distingeix quatre corrents en la recerca en TAV, que si be coexisteixen, han aparegut successivament:

⁶ La web The Audiodescription Project, promoguda per l'ACB, ofereix una llista de serveis de vídeo en streaming amb audiodescripció actualitzada regularment <<https://acb.org/adp/streaming.html#havead>>

- un corrent orientat al text de partida i a una primera anàlisi del procés de traducció audiovisual
- un corrent descriptiu, orientat al text d'arribada a partir de diferents metodologies descriptives i/o funcionalistes
- un corrent cultural, sovint basat en estudis descriptius però posant el focus en la ideologia, la censura, els estereotips ètnics o de gènere
- un corrent cognitiu i empíric, que inclou des dels primers estudis amb el mètode dels protocols de pensament en veu alta fins als estudis amb seguiment ocular.

Chaume també recorda que aquests corrents s'acompanyen d'una variable transversal, la tecnologia, com a objecte d'estudi o com a part de la metodologia d'investigació.

En el camp de l'audiodescripció, el primer corrent se centra sobretot a definir la pràctica de l'AD i la seva pertinença al camp de la TAV (Dosch i Benecke 2004; Hyks 2005; Orero 2005; Díaz Cintas 2005; Snyder 2007; Jiménez Hurtado (ed.) 2007). També engloba estudis que volen entendre l'AD des de diferents enfocaments, com l'anàlisi del discurs (Braun 2007), la teoria de la rellevància (Braun 2011) o la narratologia (Kruger 2010; Vercauteren 2012) per contribuir a millorar-ne les pràctiques. Més recentment, els resultats de la recerca descriptiva i empírica han permès de comprendre més a fons l'audiodescripció (Perego (ed.) 2012; Maszerowska, Matamala i Orero (eds) 2014; Perego 2018; Matamala 2019a), així com l'elaboració de pautes per a la pràctica (Snyder 2014; Fryer 2016; Remael et al. 2015) i per a la didàctica de l'AD (Díaz Cintas 2007b; Matamala, Mangiron i Orero 2018; Matamala et al. 2019; Espasa 2019). Finalment, també hem vist aparèixer recerca sobre noves modalitats d'AD fílmica, com l'audiosubtitulació (Braun i Orero 2010; Remael i Reviers 2015; Iturregui-Gallardo 2019) o l'AD per a audiències específiques com els infants (Palomo López 2010; Zabrocka 2019) o les persones amb diversitat cognitiva (Starr i Braun 2020).

El corrent descriptiu compta amb nombrosos estudis sobre diversos aspectes, enfocats des de diferents metodologies. Comptem amb estudis de corpus (Salway 2007; Jiménez Hurtado i Seibel 2012; Jiménez Hurtado i Soler Gallego 2013; Reviers 2018; Matamala 2019b), anàlisis contrastives (Bourne i Jiménez Hurtado 2007; Matamala i Rami 2009), recerca sobre la traducció de guions d'AD (Remael i Vercauteren 2010), sobre audiointroduccions (Fryer i Romero-Fresco 2014) o sobre l'AD de pel·lícules multilingües (Corrius et al. 2019). Comptem també amb nombroses anàlisis de l'AD d'elements

concrets, com les emocions (Igareda 2011), la música (Igareda 2012), el llenguatge cinematogràfic (Orero 2012), la representació de l'espai (Hirvonen 2013), l'enllumenat (Maszerowska 2013), els *leitmotiv* (Vilaró i Orero 2013), les expressions facials i/o els gestos (Vercauteren i Orero 2013; Mazur 2014), els elements secundaris (Orero i Vilaró 2014), els elements culturals (Szarkowska i Jankowska 2015), els silencis (Orero et al. 2016), les escenes sexuals (Sanz-Moreno 2017).

En el corrent cultural, queden moltes qüestions obertes, com la representació de la discapacitat (Corrius i Espasa 2019), l'etnicitat (Singh 2019), el gènere o la diversitat sexual (Marcelino Villela 2019), que tot just comencen a ser objectes d'estudi. Una altra temàtica que encaixa en aquest corrent és el qüestionament de les normes i pautes d'AD vigents. Aquestes pautes, amb la intenció inicial de protegir les persones amb discapacitat visual contra males praxis professionals, limiten el marc de decisió de les audiodescriptores i acaben regulant contra l'accés a una part del contingut audiovisual, complex per essència degut al seu caràcter multimodal (Braun 2008; Remael et al. 2016). Aquest qüestionament s'explica a les Publicacions 2 i 4. Podem afegir aquí l'exemple de Kleege (2016), que critica la rigidesa d'un marc normatiu que proscriu la interpretació. És el cas també de la proposta de Kruger (2010), que suggereix un enfocament més narratiu que descriptiu amb l'"audionarració", o d'altres propostes d'estils d'AD alternatius com l'AD cinematogràfica de Fryer i Freeman (2013), la descripció per a cinema d'autor (Szarkowska 2013), l'AD cinematogràfica de Wilken i Kruger (2016), la descripció creativa (Walczak i Fryer 2017a) o les descripcions interpretatives (en les seves versions cinematogràfica i narrativa) presentades en aquesta tesi.

En l'última dècada, sens dubte, el corrent cognitiu i empíric ha guanyat terreny, d'una banda per la necessitat d'incloure les usuàries en la recerca i de l'altra per incloure en la recerca els avanços tecnològics que afecten la pràctica, la distribució i la investigació de l'AD. Des de l'estudi pioner de Cabeza-Càceres (2013) sobre la influència de la velocitat de narració, l'entonació, i l'explicitació en la comprensió de l'AD, s'han investigats altres aspectes, com la resposta emocional (Ramos Caro 2013), la reconstrucció dels personatges fílmics (Fresno Cañada 2014), l'ús parcial de veus sintètiques i traducció automàtica (Fernández Torné 2016), la veu i l'estil d'AD (Walczak 2017a), la recepció dels referents culturals (Sanz-Moreno 2017b), la resposta emocional a l'audiosubtitulació (Iturregui-Gallardo 2019).

La tecnologia es pot incorporar com a eina d'investigació, com en el cas d'estudis amb mesures fisiològiques com els de Ramos Caro i Iturregui-Gallardo, citats abans, o en estudis que fan servir la tecnologia del seguiment ocular per investigar com les espectadores reconstrueixen la història (Kruger 2012), com perceben els detalls menors o repetitius (Orero i Vilaró 2012, 2013) o quines són les seves prioritats visuals (Di Giovanni 2014). Tot sovint, també, la tecnologia és el mateix objecte d'estudi, siguin les veus sintètiques (Fernández-Torné i Matamala 2015; Walczak i Fryer 2017b), la traducció automàtica (Fernández-Torné i Matamala 2016, Fernández-Torné 2016), les implicacions i oportunitats brindades per la digitalització de la televisió i els continguts multiplataformes (Orero 2016) o més recentment la descripció automatitzada de vídeos (Braun i Starr 2019; Braun, Starr i Laaksonen 2020).

Aquesta tesi doctoral s'emmarca en part en el corrent descriptiu, ja que s'hi analitza l'AD del llenguatge cinematogràfic per les audiodescriptores. D'altra banda, s'emmarca també en el corrent cognitiu i empíric pel fet de presentar un estudi de recepció sobre l'experiència fílmica de participants sense discapacitat visual amb un film sense AD i la de participants amb discapacitat visual visionant el mateix film amb diferents estils d'AD.

3.2 Marc funcionalista

L'enfocament funcionalista té especial rellevància en la realització d'aquest projecte de tesi. Ens va permetre, per començar, realitzar un estudi descriptiu de les tècniques d'audiodescripció emprades per tractar el llenguatge cinematogràfic. Aplicant la classificació funcional de tècniques de traducció de Molina i Hurtado (2002) a l'estudi de tres audiodescripcions de *Slumdog Millionaire* (2008), vam poder copsar com diferents enfocaments es traduïen en diferents estratègies a l'hora de plasmar el llenguatge cinematogràfic en paraules, les quals tenien conseqüències diferents en el trasllat del llenguatge cinematogràfic i del seu significat en l'AD (aquest estudi preliminar està detallat a la Publicació 1).

L'estudi descriptiu presentat a la Publicació 1, realitzat amb fragments de pel·lícula, ens va mostrar que existeixen diferents enfocaments per audiodescriure el llenguatge cinematogràfic, però aquestes observacions no eren suficients per dur a terme el nostre estudi de recepció, ja que no volíem comprovar l'efecte d'una tècnica en concret, sinó l'efecte global d'uns estils d'AD aplicats a tota una pel·lícula. Si bé la tria d'un enfocament, d'un estil d'AD, implica sovint l'ús repetit d'alguna tècnica o l'altra per descriure el llenguatge cinematogràfic, a la pràctica sempre hi haurà excepcions, ja que és la persona

que crea l'audiodescripció qui ha de valorar en context la millor manera de descriure cada fragment (per exemple, en una descripció convencional, observarem moltes omissions del llenguatge cinematogràfic però també alguna descripció tècnica com la menció “en blanc i negre”). Tenint això en compte, era important assegurar-nos que les decisions de l'audiodescriptora vinguin motivades per l'obtenció d'un determinat efecte vinculat a l'estil d'AD adoptat i no per preferències personals a l'hora de redactar el guió. Així, necessitàvem un marc teòric que ens ajudés a definir els tres estils d'AD amb els quals volíem treballar: l'AD convencional (denotativa), l'AD cinematogràfica i l'AD narrativa. Disposar d'aquest marc era essencial, d'una banda, per dur a terme la comparació de l'experiència fílmica amb tres versions d'AD diferents i clarificar els criteris necessaris per aplicar diferències entres estils. D'altra banda, trobàvem necessari poder justificar que, tot i que les dues audiodescripcions interpretatives (AD cinematogràfica i AD narrativa) es desviaven de la normativa d'accessibilitat audiovisual vigent a Catalunya, podien permetre assolir l'objectiu d'accessibilitat marcat per la mateixa norma tot seguint pautes diferents. Aquest marc també es va dissenyar seguint els principis del funcionalisme de Christiane Nord, entre els quals el principi de lleialtat, i està explicat en la Publicació 2. Les definicions dels tres estils d'audiodescripció posats a prova estan exposades de forma breu a la Publicació 2 i de forma més detallada a la Publicació 3. També estan recopilades a continuació en la Taula 1.

Taula 1. Definició dels tres estils d'AD posats a prova

Audiodescripció convencional	AD denotativa, que descriu el que es veu en pantalla a nivell icònic, de manera que s'evita qualsevol menció o interpretació de les tècniques cinematogràfiques. L'objectiu principal d'aquest estil d'AD és de donar una descripció objectiva del que es veu perquè les persones amb discapacitat visual reconstrueixin elles mateixes el significat de les imatges.
Audiodescripció cinematogràfica	AD interpretativa, que ofereix un equilibri entre descripció icònica, utilització de terminologia cinematogràfica i interpretació del llenguatge cinematogràfic. La utilització de termes tècnics intervé sobretot per descriure elements específics del cinema, com els moviments de càmera i les tècniques de muntatge. A més, quan la descriptora ho considera rellevant, ofereix una interpretació del significat de les tècniques cinematogràfiques utilitzades.
Audiodescripció narrativa	AD interpretativa, que es concentra en la interpretació del llenguatge cinematogràfic i la integració de les informacions visuals en una narració fluida i coherent. En aquest estil d'AD, no sempre es descriu tot el que es veu (o no en el moment exacte on es veu) sinó que es busca una recreació verbal de tot el que el llenguatge cinematogràfic permet a les espectadores sentir i entendre.



4. Metodologia

En aquest capítol, presentarem el nostre disseny experimental, insistent en els aspectes que no queden reflectits amb prou detalls a les publicacions incloses en aquesta tesi. Degut a la impossibilitat de treballar amb un mostreig aleatori, el nostre estudi de recepció emprà un disseny quasi-experimental amb una comparació relativa entre grups no equivalents (Trochim i Donnelly 2006) i una metodologia mixta qualitativa i quantitativa amb qüestionaris i entrevistes de grup, tal com expliquem en la Publicació 2.

A continuació, detallarem el procés de selecció del corpus (4.1) i de creació de les audiodescripcions (4.2). Després, presentarem els nostres grups experimentals de participants amb i sense discapacitat visual (4.3). Finalment, ampliarem la informació donada a la Publicació 2 sobre la recollida de dades, més particularment la creació del qüestionari (4.4) i, per acabar, explicarem els nostres mètodes quantitius i qualitatius d'anàlisi de dades (4.5).

4.1 Elecció del corpus

Per realitzar l'estudi se'ns presentaven dues opcions: treballar amb clips o treballar amb una pel·lícula sencera. Alguns estudis de recepció d'AD es van realitzar amb pel·lícules senceres, com el de Szarkowska (2013), qui va proposar una AD alternativa de *Volver* (2006) a un grup de participants amb discapacitat visual a Polònia. Però fins ara, la majoria d'estudis de recepció s'han fet a partir d'una selecció d'escenes (p. ex. Cabeza-Cáceres 2013; Fryer i Freeman 2012; Fresno, Castellà & Soler Vilageliu 2014; Fernández Torné & Matamala 2015; Ramos Caro 2016; Wilken i Kruger 2016; Walczak 2017b; Iturregui-Gallardo 2019), ja que el treball amb clips permet estudiar aspectes concrets sense haver d'invertir els recursos necessaris per produir audiodescripcions de pel·lícules senceres. També cal tenir en compte el temps que demanem als participants per les sessions experimentals si decidim treballar amb una pel·lícula sencera.

D'altra banda, també comptem amb el projecte "Pear Tree" (Mazur & Kruger 2012), en el qual es va fer servir el curtmetratge *The Pear Film* (1975) per comparar la manera amb la qual participants de diferents països en descrivien la història (amb l'objectiu final de proposar unes pautes europees per a l'AD de pel·lícules). Tot i ser curt, *The Pear Film* oferia l'avantatge de formar una unitat narrativa sencera, que les persones participants

de l'estudi podien descriure com a tal. Ens va semblar un precedent interessant, que va reforçar la nostra voluntat de treballar amb una pel·lícula sencera. Aquesta voluntat també venia motivada per l'observació de l'acadèmic i investigador en semiòtica cognitiva Francesco Casetti (2011: 53) segons el qual “una espectadora no “rep” una pel·lícula: la “viu””. En aquest sentit, entenem que havíem de proporcionar a les persones participants una pel·lícula sencera perquè la poguessin experimentar de forma òptima. En canvi, amb escenes diferents, les persones participants podrien entendre, interpretar o sentir el que es vulgui transmetre, però no tenir l'experiència de viure-les en el sentit expressat per Casetti. Com que l'avaluació de l'experiència fílmica de les persones amb discapacitat visual era un objectiu essencial del projecte i considerant l'experiència de l'equip de *Pear Tree*, vam decidir treballar amb un curtmetratge, per poder a la vegada complir els nostres objectius i satisfer les exigències econòmiques (cost de l'audiodescripció) i metodològiques de l'estudi (crear tres audiodescripcions).

Tenint aquests aspectes en compte, vam triar el curtmetratge *Nuit Blanche* (2009),⁷ que s'adequa al nostre estudi per diferents motius:

- És un curtmetratge de qualitat: va ser guanyador entre altres del Prix Ars Electronica al 2010 i va formar part de l'exposició “Expanded Cinema. Part 1” al Museu d'Art Modern de Moscou en el marc del 33è Festival Internacional del Film de Moscou. A la pàgina web d'aquesta exposició, es descriu *Nuit Blanche* de la manera següent:

Playing with the categories of «artistic», «cinematic» and «technological» Arev Manoukian (Canada) aims to challenge the imagination. The *Nuit Blanche* video is stylized to look like the black-and-white films of the 1950's, but the story of a sudden infatuation of the two strangers is told using the state-of-art digital technology.⁸
- S'hi fa un ús extrem del llenguatge cinematogràfic: ja que no hi ha diàlegs, tant els aspectes narratius com estètics i emocionals de la pel·lícula s'han d'expressar en totalitat a través de les imatges i la música.
- S'hi fa un ús variat del llenguatge cinematogràfic:
 - en la fotografia, amb l'ús del blanc i negre i de d'il·luminació en clau baixa típica del *film noir*

⁷ <<https://vimeo.com/9078364>>

⁸ <http://www.mmoma.ru/en/exhibitions/ermolaevsky/rasshirennoe_kino_chast_1>

- en l'enquadrament i els moviments de càmera, amb la utilització de tots tipus de plans
- en el muntatge que, més enllà de les seves funcions rítmiques i sintàctiques, té una funció narrativa essencial, entre altres per donar sentit al desenllaç
- en els efectes visuals, amb efectes senzills, com la càmera lenta o més avançats, per exemple amb les imatges de vidre trencat flotant
- en la banda sonora, on la música juga un paper important en acompanyar el desenvolupament dels esdeveniments en pantalla —i ho és igualment per acompanyar la descripció verbal que se'n fa.

Finalment cal remarcar que el curtmetratge deixa marge, alhora, a una interpretació de les tècniques cinematogràfiques (plasmada en paraules per la descriptora en les versions d'AD interpretatives) i una interpretació del seu significat (que cada espectadora ha de fer segons la seva pròpia experiència i subjectivitat amb les claus donades per la audiodescripció, sigui quina sigui la versió escoltada). S'inclou una sinopsi visual de *Nuit Blanche* en l'Annex 1.

4.2 Creació de les audiodescripcions

En la creació de les tres versions d'AD experimentals seguint els estils definits en l'apartat 3.2, un aspecte clau era d'ajustar-les a les expectatives de la mostra de participants: tot i que es volia posar a prova estils que es desviarien de les convencions en algun aspecte concret, no es pretenia presentar una forma radicalment diferent de fer audiodescripcions respecte de les pràctiques vigents a Catalunya, sinó una manera diferent d'enfocar l'AD del llenguatge cinematogràfic. En teoria, l'adopció d'un estil o altre d'audiodescripció podria resultar en la creació de tres audiodescripcions totalment diferents, per exemple una versió cinematogràfica que inclogués molts termes tècnics, com en el cas de l'estudi de recepció conduït per Fryer i Freeman (2013), o un text no tan centrat a transmetre la representació visual del llenguatge cinematogràfic sinó del tot enfocat en la narrativitat, seguint la proposta d'audionarració de Kruger (2010). Tot i ser propostes molt interessants i si bé s'hauria pogut avaluar l'experiència de les persones amb discapacitat visual amb aquests estils, hauríem trobat almenys dos problemes que volíem evitar:

- Les diferències d'experiència amb un estil o l'altre podrien estar degudes a aspectes que no fossin només el tractament del llenguatge cinematogràfic, com

el vocabulari escollit o l'estil de redacció, que podrien implicar també un canvi en l'entonació.

- La majoria d'audiodescripcions consumides actualment a Catalunya segueixen les pautes marcades per la norma d'accessibilitat UNE 153020 (AENOR 2005), de manera que un ús extrem de la terminologia cinematogràfica o d'un estil obertament narratiu podrien generar rebuig per part d'algunes persones, simplement perquè trencarien radicalment amb els seus hàbits.

Per no haver de fer front aquestes eventualitats, no vam redactar tres audiodescripcions completament diferents sinó que vam realitzar petits canvis estratègics en moments claus del curtmetratge. Per aplicar aquestes modificacions puntuals sense afectar la validesa ecològica de l'experiment, vam elaborar els tres guions en col·laboració amb l'audiodescriptora professional Carme Guillamon⁹ a partir d'una primera AD redactada per ella. Les informacions relatives a aquest procés estan repartides en la tesi de la manera següent:

- Publicació 2: procés d'anàlisi del film per a la creació d'AD
- Annex 2: anàlisi cinematogràfica de *Nuit Blanche*
- Annex 3: anàlisi de *Nuit Blanche* orientada a l'AD
- Publicació 3: anàlisi de l'escena d'obertura de *Nuit Blanche* i comparació de l'AD en tres estils
- Publicació 4: anàlisi del desenllaç de *Nuit Blanche* i comparació de l'AD en tres estils
- Annex 4: primera AD de *Nuit Blanche* per C. Guillamon
- Annex 5: AD denotativa (convencional) de *Nuit Blanche*
- Annex 6: AD cinematogràfica de *Nuit Blanche*
- Annex 7: AD narrativa de *Nuit Blanche*.

4.3 Grups experimentals

4.3.1 Participants sense discapacitat visual

Un grup de 100 persones sense discapacitat visual, reclutades a través de la xarxa personal mitjançant l'estratègia de la bola de neu, van participar en una enquesta en línia

⁹ Carme Guillamon és audiodescriptora des de 2005. Ha treballat entre d'altres per a TV3, ONCE o Netflix. El 2019, va ser finalista dels VII Premios ATRAE pel guió d'AD del programa de màgia amb Antonio Díaz Res *és imposible*, coescrit amb Glòria Bernadó.

sobre el curtmetratge. Les persones participants tenien procedències diferents però, per les dades sociodemogràfiques, considerem que totes estaven exposades a la cultura cinematogràfica occidental i al cinema de Hollywood, de manera que cap barrera cultural els impedia entendre el curtmetratge. La composició de la mostra es detalla en la Taula 2. Les respostes d'aquestes persones ens permeten tenir dades de referència sobre l'experiència fílmica de persones sense discapacitat visual amb *Nuit Blanche* sense AD, per poder-hi comparar l'experiència de persones amb discapacitat visual amb el mateix film amb diferents estils d'AD.

Taula 2. Participants sense discapacitat visual

Gènere		Grup d'edat				Formació					Origen				
D	H	18-29	30-44	45-59	60+	GE	FP	B	Uni	a/sr	CAT	ES	EU	AL	a/sr
51	49	23	39	20	18	3	8	7	77	5	47	12	30	10	1

D = dona; H = home; 60+ = edat 60 i més; GE = graduat escolar; FP = formació professional; B = batxillerat; Uni = formació universitària; CAT = Catalunya; ES = resta d'Espanya; EU = altre país europeu; AL Amèrica Llatina; a/sr = altre / sense resposta.

4.3.2 Participants amb discapacitat visual

Com és habitual en els estudis de recepció d'audiodescripció, l'accés a la població catalana amb discapacitat visual va ser complex (Cabeza-Cáceres 2013: 267; Iturregui-Gallardo 2019: 215) però ens vam poder beneficiar de l'ajuda de la Delegació Territorial a Catalunya de l'ONCE i de l'Associació Catalana per la Integració del Cec (ACIC), a les quals volem expressar aquí el nostre més sincer agraïment. El procediment seguit per formar els grups de persones amb discapacitat visual està explicat en la Publicació 2. Vam poder comptar amb quaranta-cinc persones participants repartides en tres grups experimentals de quinze persones cada un: la composició final dels grups està representada en la Publicació 4 i reproduïda a continuació en la Taula 3.

Taula 3. Participants amb discapacitat visual

Versió d'AD	Gènere		Grup d'edat				Formació					Ceguesa			
	D	H	18-29	30-44	45-59	60+	GE	FP	B	Uni	s/r	NX	Inf	AD	s/r
AD1	9	6	0	3	6	6	4	1	2	3	5	1	2	12	0
AD2	8	7*	1	4	5	5	2	3	3	2	5	3	3	7	2
AD3	1	14	0	6	6	3	10	2	1	2	0	4	2	7	2

Versió d'AD: AD1 = AD convencional; AD2 = AD cinematogràfica; AD3 = AD narrativa.

D = dona; H = home; 60+ = edat 60 i més; GE = graduat escolar; FP = formació professional; B = batxillerat; Uni = formació universitària; NX = ceguesa des del naixement; Inf = ceguesa des de la infància; AD = ceguesa adquirida a l'edat adulta; s/r = sense resposta.

*Un participant es va retirar a un estadi inicial per problemes d'oïda que l'impedien participar correctament, motiu pel qual les seves respostes no es van computar en el recompte final.

4.4 Recol·lecció de dades

L'estudi va ser dissenyat per recollir informació sobre la comprensió i la interpretació del llenguatge cinematogràfic, la resposta emocional, l'experiència fílmica global i l'avaluació de l'AD. A la Publicació 2, detallem l'elaboració dels qüestionaris, que contenen cinc parts: preguntes sociodemogràfiques, preguntes sobre la recepció emocional de la pel·lícula, preguntes sobre la interpretació de la pel·lícula i preguntes sobre l'experiència fílmica i l'avaluació de l'audiodescripció. Els dos models de qüestionari estan inclosos com a Annex 8 (versió per a persones sense discapacitat visual) i Annex 9 (versió per a persones amb discapacitat visual).

Per investigar l'experiència fílmica de les persones participants, vam adoptar un enfocament semiòtic i cognitiu, de manera que la informació recollida reposa sobre dos grans eixos: la interpretació de la pel·lícula i la seva recepció emocional. D'una banda, l'anàlisi detallada de la pel·lícula estudiada ens va permetre determinar els punts clau de la narració expressats a través del llenguatge cinematogràfic i que han d'estar interpretats (vegeu Annex 2 i 3, i Publicació 2). D'altra banda, l'enfocament cognitiu dels estudis de cinema considera l'activitat spectral des del punt de vista de l'experiència i no de la simple recepció del film i posa al capdavant la importància de la part emocional, com a component de l'experiència i com a eina de les directores per guiar el públic al llarg de la pel·lícula. Aquests aspectes, explicats en les Publicacions 3 i 4, ens van guiar en l'elaboració del qüestionari. Per a l'avaluació de l'experiència fílmica, vam desenvolupar una escala de Likert de quatre ítems, idèntica en les dues versions del qüestionari. Vam triar aquest model perquè és sumatiu: permet avaluar diferents cares del mateix procés i obtenir una sola puntuació que inclou més matisos que una valoració general. En la

Publicació 3 expliquem la tria dels quatre ítems a avaluar: l'interès, el gaudi, l'estètica i l'emoció.

Com que l'objectiu de l'audiodescripció és proporcionar accés a l'experiència fílmica per a les persones amb discapacitat visual, ens vam basar en l'escala d'avaluació de l'experiència fílmica per definir els quatre ítems de l'escala d'avaluació de l'audiodescripció, centrant-nos en l'accés: accés als elements necessaris per entendre el curtmetratge (correspon a l'ítem "interès" de l'escala d'avaluació de l'experiència fílmica i a la funció bàsica de l'AD com a servei d'accessibilitat); accés a una experiència agradable; accés als elements estètics i d'estil; accés als aspectes emocionals.

Per a l'avaluació de la recepció emocional d'escenes clau, en el qüestionari en línia per a les persones sense discapacitat visual, vam optar per un model de preguntes amb respostes múltiples, amb un ampli ventall d'emocions per triar, per evitar que les persones participants fessin us extensiu de la casella "altres" i facilitar així l'anàlisi quantitativa de les respostes. En l'anàlisi de les respostes, vam reagrupar les emocions seguint una classificació d'emocions primàries, secundàries i terciàries elaborada a partir dels treballs de Ekman (1977), Tomkins (a Demos 1995), Plutchick (2001) i Goleman (2005) (vegeu Publicació 2). Com hem comentat a l'inici del capítol 2, incloem a continuació una breu explicació d'aquesta classificació, pel fet que està directament relacionada amb el disseny metodològic de l'experiment.

Les emocions primàries són respostes espontànies, quasi visceral, a un estímul. En la nostra classificació distingim cinc parelles d'emocions primàries antagòniques: l'alegria i la tristesa, la ira i la por, l'atracció i la repulsió, l'interès i la sorpresa. Les emocions secundàries són subcategories de les emocions primàries, amb un grau o un matís diferent, i generalment requereixen d'algun procés cognitiu per aparèixer. Finalment, les emocions terciàries són més complexes i poden ser una barreja d'emocions o prendre la forma d'estats d'ànim o de sentiments. Per això les emocions terciàries es van comptabilitzar com una categoria a part, mentre que les secundàries es van computar sota el paraigua de l'emoció primària corresponent. D'altra banda, en el cas de respostes múltiples amb emocions primàries i secundàries de la mateixa família, es va comptabilitzar només una vegada l'emoció primària corresponent. La classificació d'emocions en la qual vam basar el disseny dels qüestionaris i l'anàlisi de les respostes està inclosa com a Annex 10.

Per a les persones cegues, el qüestionari no es va poder fer en línia perquè des de la ONCE veien complicat fer-ne difusió per raons de protecció de dades. Vam valorar que per a una enquesta presencial, calia adaptar el format del qüestionari. Per aquest motiu, vam agrupar les emocions secundàries sota l'etiqueta de l'emoció primària corresponent i explicitar en la pregunta oral les diferents opcions que s'havien ofert a les persones sense discapacitat visual. Per exemple:

“Has sentit alegria? (potser alegria o emocions de la mateixa família, com l'entusiasme, la satisfacció, etc.)”

Per a les persones sense discapacitat visual vam obtenir un resultat binari sí/no segons les persones participants havien sentit o no alguna emoció. Per a les persones amb discapacitat visual, vam poder afinar la comparació entre versions demanant una valoració en una escala de l'1 al 6. Vam triar una escala de decisió forçada (sense valor neutral) per obligar les persones participants a situar-se cap al “sí” o del “no” i així poder comparar també les seves respostes amb les de les persones sense discapacitat visual (vegeu Publicació 4).

Cal comentar aquí també que per a les sessions presencials, es va prestar especial atenció a l'organització de la signatura dels formularis de consentiment informat i es va establir un protocol amb el vist i plau del Comitè d'Ètica de la Recerca de la UVic - UCC. Per la discapacitat visual de les persones participants, calia garantir la màxima seguretat quant al contingut del document que havien de firmar. Per fer-ho, es va acordar que les persones directores de les agències locals de l'ONCE on s'organitzaven les sessions tindrien prèviament el formulari i l'imprimirien, perquè es pogués firmar a l'inici de la sessió de grup en la seva presència i la d'una persona auxiliar administrativa sense discapacitat visual. En el cas de les persones membres de l'ACIC, que van tenir la gentilesa d'obrir-nos casa seva per fer les entrevistes, se'ls va enviar el formulari per correu electrònic amb antelació, perquè el poguessin llegir, imprimir i lliurar signat després d'haver-los explicat el desenvolupament de la sessió. Vam renunciar a filmar les sessions tot i valorar aquesta possibilitat, per evitar afectar el dret a la imatge de les persones participants. El formulari de consentiment informat està inclòs com a Annex 11 i el dictamen favorable del Comitè d'Ètica de la Recerca de la UVic – UCC es reproduïx en Annex 12. Recordem que els qüestionaris per a persones sense i amb discapacitat visual estan inclosos com a Annex 8 i 9.

4.5 Anàlisi de les dades recollides

4.5.1 Explotació quantitativa

Per a una explotació quantitativa de les respostes vam triar el mètode de l'anàlisi de la variància (ANOVA) amb un factor, que ens permet comparar les mitjanes de més de dos grups per una variable, tot evitant la multiplicació de possibles errors deguts a falsos positius (Fink 1995). Aquest mètode consisteix a comprovar si una variable resposta està influïda per un factor: en el nostre cas, la variable és la puntuació atribuïda per cada participant a una pregunta i el factor aplicat és l'estil d'audiodescripció. Vam treballar amb Microsoft Excel, que fa aquesta anàlisi automàticament a partir de les dades introduïdes en els fulls de càlculs i lliura els valors pertinents, entre d'altres el valor estadístic p . Vam triar un nivell de significació $\alpha = 0,05$. És a dir, considerem que hi ha significació estadística del resultat si la probabilitat de rebutjar la hipòtesi nul·la quan aquesta és vertadera té una probabilitat màxima del 5%. Per això, en els resultats exposats en les Publicacions 3 i 4 utilitzant aquest mètode, indiquem que el resultat obtingut és estadísticament significatiu quan el valor p és inferior a 0,05.

Quan s'obté un resultat amb significació estadística, tot i que el mètode ANOVA confirma que existeix una diferència entre els grups comparats, no indica entre quins. Per això, en aquest cas, fèiem un test complementari, la prova post hoc de Tukey, també amb el programa MS Excel. En aquesta prova, es tracta d'obtenir un valor estadístic q i comparar-lo amb un valor q de referència que depèn del nombre de grups comparats i del grau de llibertat (df) obtingut amb l'ANOVA. S'obté un valor estadístic q per parella de grups comparats (AD1-AD2, AD1-AD3 i AD2-AD3 en el nostre cas) i si aquest valor supera el valor q de referència, podem rebutjar la hipòtesi nul·la per a la parella en qüestió, és a dir que el factor estudiat, l'estil d'AD, és a l'origen d'una diferència estadísticament significativa entre aquests dos grups.

4.5.2 Explotació qualitativa

En complement de les respostes al qüestionari, vam recollir impressions, opinions i comentaris de les persones participants al llarg de les sessions de grup, que ens van permetre ampliar i contextualitzar les respostes al qüestionari. Per ordenar les dades recollides i trobar-hi punts comuns, diferències i fenòmens rellevants, vam procedir a la seva codificació (Basit 2003). Algunes de les etiquetes aplicades corresponen a les preguntes del qüestionari, com per exemple les etiquetes COMP+/COMP- segons les

respostes indiquen que la persona participant en qüestió havia entès el curtmétratge (COMP+) o no (COMP-). Altres etiquetes es van crear per respondre a la necessitat d'investigar temes emergents, sorgits de les dades recollides durant l'entrevista i no de les hipòtesis de recerca o de les respostes al qüestionari, com per exemple IMM+/IMM-, aplicades quan la persona participant explicava haver-se sentit immersa en el curtmétratge (IMM+) o tot el contrari (IMM-). En la Publicació 4, exposem la nostra anàlisi qualitativa de dos temes emergents: la immersió en la pel·lícula i un problema de comprensió amb un fragment concret.

5. Publicació 1

Bardini, F. (2020b). Audio description and the translation of film language into words. *Ilha Do Desterro. A Journal of English Language, Literature in English and Cultural Studies/Revista de Língua Inglesa, Literaturas em Inglês e Estudos Culturais* 73(1), 273-296.

<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2020v73n1p273/42486>>

ABSTRACT:

This paper approaches audio description (AD) from a Translation Studies point of view. The two first parts are of theoretical interest: AD is defined as a part of the audiovisual text and as a form of intersemiotic translation. Once this is set up, the paper concentrates on the concept of translation techniques and adapts them to audio description to provide scholars and students with a functional classification of AD techniques (ADT), which can be used for descriptive studies of audio descriptions as well as in training, and is based on a functional classification of translation techniques. The paper ends with detailed examples from a comparative study of several audio descriptions of the film *Slumdog Millionaire* (2008) using ADTs to illustrate the benefits of the established taxonomy.

5.1 Introduction

Audio description (AD) is a mode of media accessibility that turns visual elements into a verbal text to provide access for the blind and partially sighted audiences. Research into media accessibility has experimented a boost as the efforts to work towards inclusive societies have increased, and political steps, such as the adoption of the UN Convention on the Rights of Persons with Disabilities¹⁰, have been taken. Investigation in the field is mainly carried out in Translation faculties as, according to Díaz Cintas (2005, p. 4) “whether the hurdle is a language or a sensory barrier, the aim of the translation process is the same: to facilitate the access to an otherwise hermetic source of information and entertainment.” Over the last decade, AD has consolidated its position as a translational activity: in the ADLAB Pro project (2016), which aims at creating didactic materials for

¹⁰ The UN Convention on the Rights of Persons with Disabilities came into force in May 2008 and legal dispositions have been taken in countries and regions to comply with the Convention. It is the case of the *Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência*, the Brazilian law on the statute of persons with disabilities, passed in 2015, or the European Accessibility Act, adopted in 2019 to improve access legislation in EU countries.

audio describers, these professionals are defined as “audiovisual translator[s] charged with producing verbal descriptions for the blind community.” Therefore, in this paper, we approach audio description from a Translation Studies point of view.

The beginning of the paper sets our theoretical frame: AD is defined as a part of the audiovisual text and as a form of intersemiotic translation. Once this is set up, we concentrate on the concept of translation techniques and adapt it to AD. Translation techniques have been used successfully by several scholars as an analysis tool for AD descriptive studies (e.g. Matamala & Rami, 2009; Mazur, 2014) but the field of AD still lacks a classification of its own. As a response to this observation, the aim of this paper is to offer such a classification for AD scholars and students, and we present a taxonomy of audio description techniques (ADT) based on Molina and Hurtado’s (2002) functional approach to translation techniques. Finally, we give two detailed examples from a comparative study of describers’ approach to cinematic language in *Slumdog Millionaire* (2008) using ADTs, to demonstrate the purpose of the taxonomy we provide.¹¹

5.2 Audio description as part of the audiovisual text

The Spanish accessibility standard UNE 153020:2005 (AENOR, 2005) defines audio description as follows:

Audio description is an assistive service consisting of a set of techniques and abilities, whose main objective is to compensate for the lack of perception of the visual component in any audiovisual message, by providing suitable sound information which translates or explains, in such a way that the visually impaired perceive the message as a harmonious work which is as similar as possible to that which is perceived by the sighted (AENOR, 2005, p. 4, translated by Utray et al., 2009, p. 249).

This definition is fundamental in that it both adapts to any kind of visual message and extends the function of media accessibility to experience – and not only information – when it mentions the way the message should be perceived. That being said, as a starting point, this article uses a simplified definition, coined by Orero (2008, p. 179): “Audio description (AD) is the name given to the technique which makes audiovisual texts accessible for those who have no access to the visual channel.” The audiovisual texts we will focus on are feature films and the objects of our study are both the audiovisual texts

¹¹ This research has been carried out under the supervision of Dr Eva Espasa Borràs.

and the corresponding AD scripts, although it is important to point out that other components of the AD process (e.g. voicing) also have an influence on the quality of the audio described product.

Zabalbeascoa (2008, p. 24) defines the audiovisual screen text as “a combination of verbal, non-verbal, audio and visual elements to the same degree of importance” where “the various elements are meant to be essentially complementary and as such may be regarded as inseparable for a fully satisfactory communication event.” According to this definition, if AD is to act as an audio substitute for the visual components, it has to be carried out in a fashion that ensures its interaction with the existing audio in order to maintain the original complementarity of the channels. Furthermore, as a substitute for the visual, AD must deliver the verbal and non-verbal information entailed in the visual part of a film. According to Zabalbeascoa, visual, audio, verbal and non-verbal are all equally important for generating the audiovisual message. Yet their quantitative presence and balance varies. If we take the specific example of a talking motion picture, the audio part most often contains a great number of non-verbal elements in the form of music and sound effects, and a nearly as significant verbal component in form of dialogue, song lyrics, a narrator, etc. At a visual level, on the contrary, there is a clear prevalence of the non-verbal mode: images are at the core of the product and they are the main material the describer must deal with. There are some verbal elements shown on screen that also need to be audio described, i.e. written text, be it diegetic (text of a sign, etc.) or extradiegetic (credits, subtitles) (Ofcom, 2000, p. 22-23; AENOR, 2005, p. 8), but this information usually represents a very small part of an audio description in comparison with the verbalized non-verbal components. Hence, audio describing a film implies that a two-channel product becomes mono-channel and, in consequence, non-verbal elements become verbal, as images are turned into words. Therefore, AD mainly deals with the transposition of non-verbal language into the verbal system, i.e. with turning what is shown on screen and how it is shown into a verbal text.

5.3 Audio description as intersemiotic translation

As we have just seen, AD consists of a shift from one semiotic system (the non-verbal) to another (the verbal). This is a form of “intersemiotic translation” (or “transmutation”), which was defined by Roman Jakobson as “an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems” (Jakobson, 1959). In fact, AD is just the opposite of Jakobson’s transmutation as it involves the verbal interpretation of non-verbal signs. As

Díaz Cintas (2007a, p. 16, my translation) remarks, his “classification needs to be revised to include other dimensions, like the audio and the visual in our case, but the essence lies in the proposal of the Russian theorist,” and AD has been researched and taught mainly within the scope of Translation Studies as a form of audiovisual translation (Díaz Cintas, 2007a; Braun, 2008).

If translation theory leads us to consider AD a form of translation, this approach also appears to be pertinent at a practical level. Díaz Cintas (2007b, p. 52-57) has reviewed and organized the competences that audio describers need to develop; his categories and their components mostly match those of the translation competence model developed by the PACTE research group (PACTE, 2011, p. 319-320):

- “Linguistic competences” comprehend an extensive knowledge of the mother tongue, linguistic sensibility and knowledge of English, and are similar to PACTE’s “linguistic sub-competence”;
- “Thematic and content competences” encompass knowledge of disability in general and visual disability in particular, knowledge of filmic language and semiotics, knowledge of the work market, etc. and match PACTE’s categories “translation knowledge sub-competence” and “extra linguistic sub-competence”;
- “Technological and applied competences” embrace computing skills, documentation skills, vocal skills etc., and correspond to PACTE’s “instrumental sub-competence”;
- “General and personal attitude” includes, among others, quick thinking, organization skills and analytic and synthetic ability, which also appear in PACTE’s “psycho-physiologic components.”

It pays to indicate that PACTE also identifies a “strategic sub-competence” which does not appear as such in Díaz Cintas’ exhaustive skills review, as his aim is not to present a theoretical model of audio description competence but to give practical advice for quality training in audiovisual accessibility. The “strategic sub-competence” is a more global competence linked to the translator’s capacity to transfer a message from one language into another and corresponds to audio describers’ ability to apply their skills to satisfactorily render an audiovisual message into words. To approach this strategic ability or “transference skill” (González Davies, 2004, p. 131-132), Pym’s (2003) “minimalist

approach” to translation competence offers an interesting ground. Pym (2003, p. 489) defines translation competence as:

- The ability to generate a series of more than one viable target text (TT1, TT2 ... TTN) for a pertinent source text (ST);
- The ability to select only one viable TT from this series, quickly and with justified confidence.

This definition gets to the core of translation competence without excluding all necessary aptitudes and abilities involved in a translational activity – and it applies perfectly to audio description as well. A describer should be able to decide what to describe and how to describe it, which implies the existence of multiple potential ADs, the most suitable of which then has to be selected consciously. With growing experience or under time pressure (e.g. in live AD), the process may seem to take place intuitively or automatically, in the same way as solving a translation problem sometimes does (Pym, 2003, p. 489; González Davies & Scott-Tennent, 2005, p. 161-162). Concurring with Pym’s definition, the study presented in section 5 of this article shows that different approaches to describing the same film or film fragment coexist and can be justified (e.g. with reference to existing guidelines), with the result that more than one viable AD of the same audiovisual text can be generated.

5.4 From translation techniques to audio description techniques

Translation techniques can contribute to generating several viable (and intrinsically different) target texts, in that they allow translators to shape their translations at a segment level, which may have an impact at a text level – one well-known example of this being the use of borrowing to produce a foreignizing effect (Molina & Hurtado, 2002, p. 508). In audiovisual translation, translation techniques have been used by Martí Ferriol (2006) in his research on translation method for dubbing and subtitling, as well as by Pedersen (2011) in his work on subtitling norms on television. In the more restricted field of AD research, translation techniques have been used by Matamala and Rami (2009) in an analysis of the AD of cultural elements in the German and Spanish ADs of the film *Goodbye Lenin* (2003, directed by W. Becker), by Mazur (2014) in her study of the AD of gestures and facial expressions, by Szarkowska and Jankowska (2015) in their research on the AD of foreign culture elements in the Polish context, and by Sanz-Moreno in her studies of the AD of sex (2017) and of the use of foreign words in AD (2018). This recurrent interest of scholars in the field for translation techniques (which Szarkowska and

Jankowska (2015) and Mazur (2014) call “strategies”) demonstrates the need for a translation techniques model for AD. Following Matamala and Rami (2009), we base our proposal on Molina and Hurtado’s (2002) “dynamic and functionalist approach” and adapt their translation techniques taxonomy to AD.

Translation techniques were introduced by Jean-Paul Vinay and Jean Darbelnet in their work *Stylistique comparée du français et de l’anglais. Méthode de Traduction* (Vinay & Darbelnet, 1958), where they presented their 21 “translation technical procedures” – “the initial proposal” according to Zabalbeascoa (2000, p. 117). Since then, the subject has been tackled by many scholars and, as a result, many parallel proposals co-exist and the terms strategies, procedures, methods and techniques have been confused (Muñoz, 2000; Molina & Hurtado, 2002; Gil Bardají, 2009). Molina and Hurtado’s approach appears very valuable in this sense, as they merge the proposals of different scholars into one model and clear the terminological confusion by dismissing the term “procedure” and defining “strategies” as ways of solving problems, “methods” as options that affect the whole text, and “techniques” as options that affect micro units of the text (Molina & Hurtado, 2002, p. 509). Furthermore, their functional approach bans prescriptivism and implies an analysis of the use of translation techniques, which are not assigned any vices or virtues: they must be evaluated in their context and considering what purpose they are to fulfil. Besides, Molina and Hurtado (2002, p. 509) include “procedures that are characteristic of the translation of texts and not those related to the comparison of languages”, so that they are perfectly applicable to intersemiotic translation.

According to Molina and Hurtado (2002, p. 509), “a technique is the result of a choice made by a translator, its validity will depend on various questions related to the context, the purpose of the translation, audience expectations, etc.”, and translation techniques can be defined as “procedures to analyse and classify how translation equivalence works.” According to the two scholars, translation techniques have five basic characteristics (Molina & Hurtado, 2002, p. 509):

- 1) They affect the result of the translation
- 2) They are classified by comparison with the original
- 3) They affect micro-units of text
- 4) They are by nature discursive and contextual

5) They are functional

On this base, this paper suggests the following definition for *audio description techniques*:

Audio description techniques (ADT) are options available to audio describers to render the audiovisual message into the verbal system when audio describing a fragment of an audiovisual text. The main characteristics of ADT are that (1) they are functional: each technique should be evaluated in its context, taking into account the constraints and aims at stake when writing the AD script; (2) ADT are combinable: a describer can use more than one technique at once to describe a fragment, and the use of a particular technique in a particular situation may imply the use of another one; and (3) ADT affect the AD script at a micro-level, which in turn may affect the AD style at a macro-level.

Drawing from Molina and Hurtado's work (2002, p. 508–511), we have identified fourteen AD techniques, which are listed and defined below. Each corresponds to one of Molina and Hurtado's translation techniques. Their "borrowing", "linguistic amplification", "linguistic reduction" and "transposition" do not have an equivalent in our system as they are specific to verbal language, but we could adapt their definitions of all other techniques to AD and, unless indicated otherwise, we have kept their terminology. We believe that this taxonomy can easily be adapted to other forms of visual art but, as for now, it is based on research into film audio description. Each technique is illustrated by examples taken out of a comparison of the British, German and Spanish ADs of the film *Slumdog Millionaire* (2008, directed by D. Boyle and L. Tandan; see synopsis in endnote¹²). In an effort to unify concepts and terminologies, we also comment on how other scholars have used AD techniques in their work.

♦ **Amplification**

Amplification consists in extending the information provided in the AD by introducing extra details or by combining several techniques. Amplification includes a range of subcategories such as *addition*, *explicitation* or *explication*.

¹² *Slumdog Millionaire* tells the story of Jamal, a young Indian Muslim of a lower caste who reaches the 20-million-Rupee question of the TV show *Who Wants To Be A Millionaire*. He is accused of cheating and brought to the police station, where he explains how he managed to achieve this feat. There, he watches the video of the show with the inspector and tells him different episodes of his life, through which he learnt the answers to the questions in the game. This results in a complex narrative structure where past and present are constantly intertwined in a film that takes the audience on a singular trip to India.

Example (1) [TCR¹³ 18:26:09] The English AD “[...] a young boy dressed as the Hindu God, Rama. He is covered in blue paint, with his hair bound up on his head” is an *explication* of what is represented by the painted little boy.

Explication and *explicitation* are a combination of *particularisation* and *iconic description* (see below) and appear in the work of several researchers under the label “naming and describing”, e.g. in Mazur (2015) or Szarkowska and Jankowska (2015). These techniques are commonly used in the AD of foreign films: Szarkowska and Jankowska give the example of an *explicitation* in the Polish AD of *Midnight in Paris* (2011, directed by W. Allen), where the Parisian Grand Palais building’s “name itself was preceded by the term *gmach* (‘edifice’), which not only explained to the viewers that the name refers to a building, but also gave them an indication of its great size” (Szarkowska & Jankowska, 2015, p. 252). Mazur (2014) uses the term “explicitation” as well in her study of the AD of facial expressions and gestures, but the concept lying behind the word is different in her work and corresponds to *substitution* in this classification (see below).

A special form of *amplification* is audio introduction, an introductory note delivered prior to the representation of a live event or the beginning of a film, in order to “engage the listener’s attention, whet their appetite and, most importantly, enable them to appreciate the film’s inherent cinematic qualities” (Fryer & Romero-Fresco, 2014).

♦ **Reduction**

Reduction is a very brief AD of an element or a fragment. Bearing in mind that AD has to fit in the dialogue gaps and not interfere with important music or sound effects – and is therefore often subjected to extreme time constraints – every AD is bound to be a reduction of the audiovisual content. For this reason, reduction is relevant for analysis when it is used in fragments where enough time is provided to describe more, where specific elements are omitted, etc.

Example (2) [TCR 00:08:32] Jamal and Salim are at school. There is a quick close-up on the book *The Three Musketeers* by Alexandre Dumas. Time constraints make it impossible to include the information in the AD at that moment, so that it is omitted in the English and German ADs. Yet, the *Three Musketeers* is a recurrent theme in the film, so it would have been interesting to have the information somehow (see example 4).

¹³ TCR = Time Code Reading, is the time reference corresponding to each film fragment mentioned.

Omission is the most extreme form of reduction and a subcategory of its own, which also appears in research by Matamala and Rami (2009), Mazur (2014) and Szarkowska and Jankowska (2015).

Euphemism, which may appear for example in the description of sex scenes (Fryer, 2016, p. 145; Sanz Moreno, 2017, p. 52) is another form of *reduction*.

♦ **Generalisation**

Generalisation is the use of a general or superficial description where the audiovisual content and the available silent gap would allow for a more detailed or precise description.

Example (3) [TCR 00:07:07] A man is collecting waste from a river in the Mumbai slum and the Spanish AD says “Todo está rodeado de basura y de inmundicias por todos lados.” [There is waste and filth all over the place.]

Szarkowska and Jankowska (2015) underline the usefulness of this technique “in the AD for foreign films, particularly when the foreign culture-bound element does not have its equivalent in the target language.” This is the case in *Fill the Void* (2012, directed by R. Buhrstein), where a traditional *keffiyeh* is described as “a turban looking headscarf” (Szarkowska & Jankowska, 2015, p. 8).

♦ **Particularisation**

Particularisation is the use of a precise term for a specific element of the original audiovisual text.

Example (4) [TCR 00:08:55] “El maestro les golpea en la cabeza con el libro de *Los tres Mosqueteros*.” [The teacher hits them on the head with the book *The Three Musketeers*.] In this case, the particularisation is a way of insisting on the presence of the book *The Three Musketeers* and serves as a *compensation* (see below) because, a moment after, a close-up on the book, which has its importance later in the story, cannot be described due to time restrictions.

Particularisation can be a way of pointing at a specific element, as is the case with the technique “name insertion” identified by Szarkowska and Jankowska (2015), which consists in inserting the name of a person before they speak to reinforce the information conveyed by the soundtrack and avoid confusions. The technique “naming” as used by Walczak and Figiel (2013), which consists in using the name of a culture specific item not

familiar to the target audience, is also a form of *particularisation*. So is “name”, the technique Mazur (2015) refers to when one states the name of a character instead of describing it, be it real like “Virginia Woolf” or imaginary like “a Hobbit.”

♦ **Compensation**

Compensation is the description of elements before or after they occur instead of simultaneously. It may be a deliberate choice of the describer but, more often than not, this technique comes into play when important elements cannot be described at the same time as they occur due to time restrictions (Ofcom, 2000, p. 15; Igareda, 2011, p. 235).

Example (5) [TCR 00:16:58] When Jamal’s mother is clubbed on the head during a riot and falls into a pool, the German AD says “Sie stürzt leblos ins Wasser” [She falls dead in the water] although we will know for sure that the mother is dead only at the end of the sequence, when there is a short shot of her, floating face down in the pool.

♦ **Substitution**

Substitution is the interpretation in the AD of extra-linguistic elements displayed in the film, like gestures or facial expressions. *Substitution* is a special form of *cognitive description* (see below).

Example (6) [TCR 01:25:08] “He looks puzzled as he returns to the studio floor.” Here, the facial expression of the character is not described but interpreted into “puzzled”.

Example (7) [TCR 01:40:59] When the director of the show signals by a gesture that they are about to hang up the call to Jamal’s joker, the Spanish audio describer interprets this gesture and says “Desde realización le indican al presentador que van a colgar la llamada.” [From the director’s booth, they inform the host that they are going to hang up the call.]

Mazur uses the terms “explicitation” (Mazur, 2014) and “name the gesture” (Mazur, 2015) to refer to *substitution*.

♦ **Adaptation**

Adaptation is the substitution of a cultural element of the original audiovisual text by a cultural element of the target culture in the AD.

Example (8) The *chai-wallah* Jamal is described as a *chico de los cafés* ('coffee guy') instead of *chico del te* ('tea guy') in the audio introduction to the Spanish audio described version of *Slumdog Millionaire*.

To refer to this technique, Szarkowska and Jankowska (2015) use the term "substitution" coined by Pedersen (2011). Even though the cultural item of the target text does substitute the cultural element of the source text, we prefer to stick to Molina and Hurtado's terminology here, for two reasons. First, because *adaptation* (or cultural adaptation) is a procedure familiar to translation professionals and scholars. Second, because Molina and Hurtado (2002, p. 511) use the term "substitution" for the translation of extra-linguistic elements, which is particularly relevant in AD (see above).

♦ **Iconic description**

Iconic description corresponds to Molina and Hurtado's "literal translation" (Molina & Hurtado, 2002, p. 510). It is an AD of the audiovisual source text at an iconic level, i.e. a denotative description of the images that appear on-screen. It is the closest to the "objective" description that official AD guidelines usually strive for (Dosch & Benecke, 2004, p. 9; AENOR, 2005, p. 8; Morisset & Gonant, 2008, p. 5).

Example (9) [TCR 00:13:19] "Salim enters the projectionist's booth. He shows him Jamal's autographed photo of Amitabh."

Iconic descriptions can be more or less detailed according to the time slot available to describe and to the relevance of the elements to be described.

♦ **Integral iconic description**

Integral iconic description corresponds to Molina and Hurtado's "description" (Molina & Hurtado, 2002, p. 510). It is the description of elements belonging to general knowledge instead of using their common name, or the description of body language instead of interpreting it.

Example (10) [TCR 00:39:31] In the German AD, the Taj Mahal is not referred to as such but as "ein weißes palastartiges Gebäude" [a white palatial building].

Example (11) [TCR 01:40:59] The director of the show indicates that they are about to hang up the call to Jamal's joker by a gesture that is described in the English AD: "The host looks at the director who shakes his head and makes a cutting motion against his throat."

Another example of *integral iconic description* (which Mazur (2015) calls "describe") is that of the description of a hobbit as a "short human-like creature with slightly pointed ears and large fur-covered feet" (Mazur, 2015). The technique can be combined with a *particularisation* by stating that the creature is a hobbit, thus building an *amplification* and completing the information offered to the audience. *Integral iconic description* is particularly useful in films with elements of foreign culture to ease the construction of mental pictures of these elements by the blind and partially sighted audience (Sanz Moreno, 2018, p. 56).

♦ **Technical description**

Technical description corresponds to Molina and Hurtado's "calque" (Molina & Hurtado, 2002, p. 510). It is the use of technical terminology related to the support of the audio described material. In the case of film, it corresponds to the use of cinematic terminology such as "aerial view" at [TCR 00:47:58] or "images move backwards" at [TCR 01:47:36] in the English AD version of *Slumdog Millionaire*. Perego (2015) calls this technique "name the technique". AD guidelines (Ofcom, 2000, p. 6; Morisset & Gonant, 2008, p.3) recommend not to overuse *technical description*. Fryer and Freeman (2013) challenged this recommendation using the technique repeatedly in a "cinematic AD" that they successfully tested with end users.

♦ **Cognitive description**

Cognitive description corresponds to Molina and Hurtado's "established equivalent" (Molina & Hurtado, 2002, p. 510). It is an AD of the audiovisual source text that is the result of an interpretation of an image or a film technique, in conformity with the alleged purposes of the audiovisual text.

Example (12) [TCR 00:03:48] The visual interaction between Jamal and the police inspector is shown by an alternation of shots of Jamal's face as he looks to the camera, and of the Inspector's face, as he also looks to the camera, and is described as follows: "Los dos se miran fijamente." [The two stare at each other.]

Example (13) [TCR 00:51:42] This example is a transition between two shots by a “match on movement” (Aumont et al., 1992, p. 56): Jamal runs out of the subway through smoke in the opposite direction from the camera, then in the next frame, the smoke of a street dissolves and he appears walking towards the camera with his brother. The English AD reads “A worker starts to fumigate the subway. Jamal disappears, running through the smoke. He *emerges* with Salim through exhaust fumes on Pila Street at night”. The verb “emerges” links the two scenes by transmitting the idea of a movement from one place to another through the smoke, which is not an actual movement but the interpretation of a cinematic effect.

The film technique at work in example (12) is known as the shot/reverse shot technique (Aumont et al., 1992, p. 56), which is automatically interpreted by viewers as an exchange of looks. In this case, the meaning of the cinematic technique has become conventional, and there is no doubt it should be interpreted and translated into words in the AD. Hence, the correspondence with Molina and Hurtado’s established equivalent. However, according to Metz (1959, p. 59, my translation), “we do not understand a film because of its syntax, we understand the syntax of a film because we understood the film.” In other words, cinematic language may have its conventions, but it also gives a director the licence to create new expressions, which will be valid and understood if interpreted in their context, and for which an equivalent in the verbal language can be established and rendered in AD through a cognitive description, as in example (13). Perego (2015) refers to the *cognitive description* of film techniques as “describe the meaning of the technique”.

Metaphor is a particular form of *cognitive description*, as it allows to render an effect and requires an interpretation of the visuals to create the corresponding image. It is used for example in scientific documentaries “to convey the shapes and movements of specific images shown on screen,” as pointed out by Cámara and Espasa (2011, p. 420), for example when describing how “leaves unfold like fingers opening.”

♦ Creative description

Creative description corresponds to Molina and Hurtado’s “discursive creation” (Molina & Hurtado, 2002, p. 510). It is an AD of the audiovisual source text mostly at a connotative level, which focusses on delivering the global meaning of a film fragment, i.e. an AD that is the result of an interpretative reading of a fragment and tends neither to reproduce accurately the iconic contents of the picture nor to follow the exact order and duration of the shots as is usually requested by AD guidelines (Ofcom, 2000, p. 13; AENOR, 2005,

p. 8).

Example (14) [TCR 00:42:02] “Pasan los meses. Los dos hermanos van creciendo mientras siguen haciendo de guías improvisados, y robando todo lo que pueden a los turistas. [...] Su escaso nivel de vida va mejorando.” [Months pass. As the two brothers grow up, they still work as fake guides, stealing all they can from tourists. [...] Their low standard of living keeps improving.]

In this example, *creative description* is used in a sequence where several years are summed up in a few minutes, so that the fragment lends itself to a more narrative tone.

♦ **Modulation**

Modulation is a change of focus in the AD compared to the original audiovisual text.

Example (15) [TCR 00:36:31] “Salim stares at a pensive Jamal.” Salim becomes the subject in the AD although he first appears blurry in the film, as the camera actually focusses on Jamal.

♦ **Variation**

Variation is a deviation of standard language or neutral aural delivery in the AD.

Example (16) [TCR 01:10:14] When Jamal punches Salim in the face, the Spanish AD reads “Se acerca y le encaja un buen derechazo en la mandíbula.” [He comes closer and wallops his brother in the jaw with the right fist.]

Variation may be used to achieve adequacy to the described work or to fit the atmosphere of a fragment. In some cases, it can be used recurrently, like in “*auteur description*”, an AD style developed by Szarkowska (2013, p.383) “which incorporates the director’s creative vision in the AD script through the use of a screenplay” or other materials. In her work, the evocative language of the AD of *Volver* (2006, directed by P. Almodóvar) clearly departs from guidelines’ prescriptions but it does justice to the director’s style. As far as voicing is concerned, Fryer (2016, p. 88-89) acknowledges that “neutral delivery has come to be recognised as ‘the norm’” but she gives an example of variation in the AD of *Borat* (2006, directed by L. Charles) where “audio subtitles are read in a fake (and ludicrous) Kazakhstan accent” that fits very well with the satirical style of this unconstrained mockumentary.

Going through this taxonomy of AD techniques, we have seen that the ADT approach can cover a wide range of subjects (cultural references, taboos, emotions, etc.) and offers interesting insights into describer's decisions and how they affect the AD script. Nonetheless, in the examples taken from other research, we have seen some overlapping in the terminology and concepts used by different scholars. Sometimes, several terms are used to refer to the same technique, and, at other times, the same term refers to different concepts. In our opinion, the benefits of Molina and Hurtado's (2002) classification, which clears terminological confusion and federates concepts that had emerged from half a century of research in Translation Studies, apply to AD as well, and we aim to offer a classification of ADT that may work with any subject of study and remain open to the addition of relevant sub-categories. The fourteen ADT are summed up in Table 1.

Table 5.1 - Table 1. AD Techniques

Audio Description Technique	Definition	Molina and Hurtado's (2002) corresponding technique and definition
<i>Amplification</i>	AD that extends the information provided in the audiovisual text by introducing extra details or by combining several techniques.	Amplification "To introduce details that are not formulated in the ST."
<i>Reduction</i>	Very brief (or inexistent) AD of an element or a fragment.	Reduction "To suppress a ST information item in the TT."
<i>Generalisation</i>	The use of a general or superficial description where the audiovisual content and the available silent gap would allow for a more detailed or precise description.	Generalisation "To use a more general or neutral term."

<i>Particularisation</i>	The use of a precise term to describe a specific element of the original audiovisual text.	Particularisation “To use a more precise or concrete term.”
<i>Compensation</i>	The description of elements before or after they occur instead of simultaneously.	Compensation “To introduce a ST element of information or stylistic effect in another place in the TT.”
<i>Substitution</i>	The interpretation of extra-linguistic elements like gestures or facial expressions.	Substitution “To change linguistic elements for paralinguistic elements (intonation, gestures) or vice versa.”
<i>Adaptation</i>	The substitution of a cultural element of the original audiovisual text by a cultural element of the target culture in the AD.	Adaptation “To replace a ST cultural element with one from the target culture.”
<i>Iconic Description</i>	Denotative AD of a fragment of the audiovisual source text.	Literal Translation “To translate a word or an expression word for word.”
<i>Integral Iconic Description</i>	The description of elements belonging to general knowledge instead of using their common name, or the description of body language instead of interpreting it.	Description “To replace a term or expression with a description of its form or/and function.”
<i>Technical Description</i>	The use of technical terminology related to the nature of the audio described material (e.g. cinematic terminology).	Calque “Literal translation of a foreign word or phrase; it can be lexical or structural.”

<i>Cognitive Description</i>	AD that interprets an image or a technique (e.g. cinematic or film technique) to render its effect or meaning into words.	Established Equivalent “To use a term or expression recognized (by dictionaries or language in use) as an equivalent in the TL.”
<i>Creative Description</i>	AD that interprets the audiovisual source text at a connotative level to deliver the global meaning of the described fragment.	Discursive Creation “To establish a temporary equivalence that is totally unpredictable out of context.”
<i>Modulation</i>	A change of focus in the AD compared to the original audiovisual text.	Modulation “To change the point of view, focus or cognitive category in relation to the ST.”
<i>Variation</i>	A deviation of standard language or neutral aural delivery in the AD.	Variation “To change linguistic or paralinguistic elements (intonation, gestures) that affect aspects of linguistic variation: changes of textual tone, style, social dialect, geographical dialect, etc.”

5.5 A comparative analysis of the AD of cinematic language using ADTs

AD techniques allow both a study of audio descriptive texts and a reflection over the decision-taking processes that take place in the describer’s mind, which makes them an interesting analysis tool for AD research. To illustrate this, we will present the results of a comparative study of how audio describers approached cinematic language (i.e. camera work and editing) in three audio descriptions of *Slumdog Millionaire* (2008): the English, the German and the Spanish ADs. We have chosen this film because it has both a wide target audience and a creative direction, going well beyond mainstream cinematic conventions. We have identified film fragments involving particular expressions of cinematic language and analysed them following approaches based mainly on film

semiotics (Casetti & di Chio, 1991; Edgar-Hunt et al., 2010) and approaches from the more recent field of cognitive film studies (Plantinga, 2009; Bordwell & Thompson, 2010). Subsequently, we have organised the film fragments in five categories that reflect the issues encountered:

- *Passing of time*;
- *Places* (as long as they are shown by a special filming or editing technique);
- *Characters*, which includes looks and thoughts expressed through editing techniques, and emotions (not all kind of emotion displays are taken into account, only those that rely on a special film technique);
- *Creative cutaways*. A cutaway is “a brief shot that momentarily interrupts a continuously-filmed action, by briefly inserting another related action, object, or person (sometimes not part of the principal scene or main action)” (Dirks, 1996). Creative cutaways allow the director to add information to supplement the narrative and to announce or recall elements that are part of the story – and they have been used profusely in *Slumdog Millionaire*;
- *Transitions*, which are the articulation of the filmic narrative. They ensure the fluidity of the filmic discourse – or deliberately break its continuity. Besides, the transition between two juxtaposed shots may generate a meaning of its own, e.g. by showing a contrast of two scenes.

In total, we have compared ninety audio described fragments (thirty in each AD version). We have analysed each fragment from a filmic point of view, identified the ADT used by each describer and whether or not cinematic language had been rendered in the AD. In this paper, we will present two detailed examples to illustrate how we have proceeded.

Our first example is a transition between a flashback and reality, where, during the *Who Wants To Be A Millionaire* game show, Jamal has been reminded of painful events of his childhood by the question he is to answer [TCR 00:21:50]. Here, it is the *mise en cadre* that conveys additional meaning: the camera focusses on Jamal’s left ear and part of the back of his head on the right of the frame, while the greater left part is occupied by a blurry and slanted image of the host and audience. It is a “subjective” or “point of view shot” which does not try to give an objective image but to make us *feel* the way the character does (Casetti & di Chio 1991, p. 250-251). So, we see things from Jamal’s perspective, and what we see conveys a feeling that he is not fully there, that he has a hard time coming

back to reality, obviously because of the disturbing memories that have resurfaced. The overlapping of the background music that starts at the end of the flashback intensifies this feeling.

The three describers took different approaches to describe the scene. The English AD reads:

[EN] “Present day. Jamal sits on the studio stage opposite the host.”

This is an *iconic description* that treats the shot just like in any other scene change, informing us on the setting and characters of the following fragment (Ofcom, 2000, p.13) and does not interpret the meaning conveyed by how things are shown, thus leaving the emotional dimension of the shot untranslated. The German and Spanish descriptions, on the contrary, provide us with the following *cognitive descriptions*:

[DE] “Im Studio. Abwesend betrachtet Jamal die applaudierenden Zuschauer. Er löst sich aus seinen Gedanken.” [In the TV studio. Jamal absently looks at the applauding audience. He comes back from his thoughts.]

[ES] “En el presente, en comisaría. Siguen viendo el vídeo del concurso. Jamal parece olvidar sus recuerdos y volver a la realidad.” [Present day, at the police station. They are still watching the video of the show. Jamal seems to forget his memories and come back to reality.]

These two ADs do include the emotional aspects of the shot. They are the result of an interpretation of the cinematic characteristics of the frame in its context. The aim of the interpretation is not to transmit the describer’s opinion but to help the visually impaired audience grasp the meaning conveyed by how things are shown, which would be hard to achieve by describing the effects used (e.g. with a *technical description* or an *integral iconic description*) as this would break the rhythm and feeling of the original motion picture. In addition, the Spanish AD includes an *amplification* and a *modulation* (change of spatial focus), in the form of an explicitation, as it reminds us that we are at the police station watching the TV show although there is no shot of the situation at this moment.

Our second example is a creative cutaway which creates meaning through editing: it is an example of the “semantic function” of editing (Aumont et al., 1992, p.50). A thought is expressed through the insertion of a scene within another: Jamal meets his brother Salim up in a building in construction, years after the last time he had seen him, but still angry about what he had done [TCR 01:10:06]. Salim welcomes his little brother with open arms

but, suddenly, Jamal runs at him, pushes him off the building and falls with him. After a series of shots showing us several seconds of fall into the void, a close-up on Jamal's blinking eyes makes us realize that nothing had happened: it was just a thought. The next shot is one of Jamal punching Salim in the face: we are back to reality.

The three approaches taken by describers to describe this scene illustrate the main ways to approach cinematic language in AD. First, the German AD is an *iconic description* that reads:

[DE] "Mit aller Kraft packt Jamal seinen Bruder und stößt ihn mit sich aus dem Hochhaus in die Tiefe. *Im oberen Stockwerk.* Jamal läuft zu Salim und schlägt ihn zu Boden." [With all his strength, Jamal takes his brother and pushes him so they both fall off the building. *Upstairs.* Jamal runs towards Salim and punches him to the ground.]

This is a description of what is shown at a denotative level, an iconic reading of the scene. Only the space marker "upstairs" is there to notify that we are back in the building. The audio describer does not interpret the meaning of cinematic language and the visually impaired audience has to process the information to deduce both the extent of Jamal's rage and the visual trick the director has played on viewers. The English AD, on the contrary, is a *cognitive description* which starts with denotative elements but then gives a verbal cue to tie in the two parts of the scene:

[EN] "Jamal lunges for Salim and they both fall off the building. Jamal *blinks awake from his vision* and punches Salim *instead*."

In this case, an interpretation of cinematic language, "blinks awake from his vision", ensures that it is made available to the visually impaired audience. Finally, the Spanish AD is a *creative description* which re-narrates the scene for blind and partially sighted spectators:

[ES] "Yamál explota de rabia. Querría lanzarlo al vacío y matarlo, pero no, se acerca y le encaja un buen derechazo en la mandíbula, que hace caer a Salím al suelo." [Jamal explodes in rage. He would like to throw him off the building and kill him, but, no, he comes near him and takes a swing at his jaw, which makes Salim fall to the ground.]

In this version, the describer interprets the connotative aspect of the scene – the intensity of Jamal's anger and resentment – but the visual impression of the fall into the

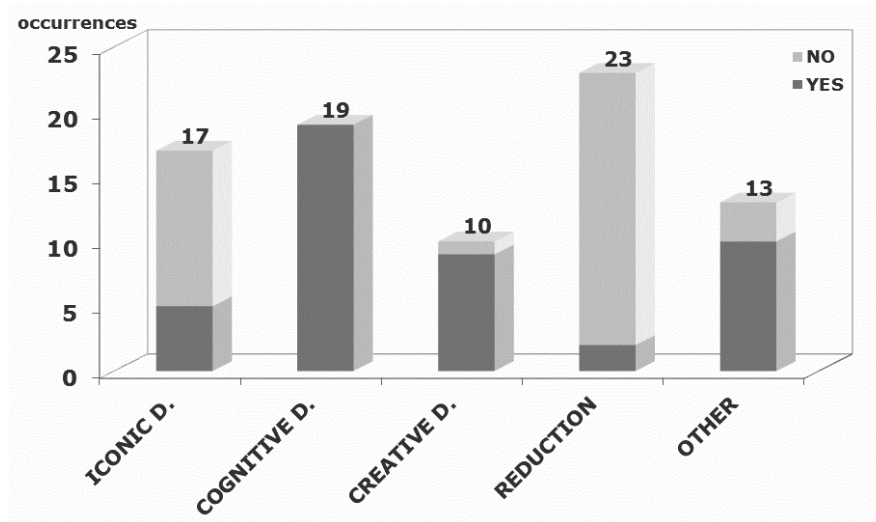
void remains secondary.

The thorough analysis of the ninety AD fragments of *Slumdog Millionaire* using ADTs has allowed us to make the following observations:

- *Looks*, expressed by the shot/reverse shot technique, were always interpreted and translated into words (100%).
- *Thoughts*, *dreams* and *flashbacks* were often interpreted (73%), i.e. introduced by verbs, such as in “Jamal daydreams and *remembers* a young Latika standing on the tracks as their train pulls away.”
- Other expressions of cinematic language were treated in various ways: the expression of *the passing of time* through cinematic means (see example 14) was included more often than not (67%), whereas expressions related to *places* and *creative cutaways* were included only half of the time (respectively 53% and 56%).
- *Emotions* expressed by means of cinematic language were under-represented, with only one third being translated into words (33%), and so were *transitions* (40%).

Apart from these observations, we could establish that some AD techniques are more suitable than others to translate cinematic language into words. Of course, this does not mean that they are the only valid options to draft any AD script – but they should be remembered and taken into account when describing film fragments with a rich cinematic syntax. Figure 1 shows which ADT were used to approach cinematic language and if the meaning of cinematic techniques was translated into the AD or not.

Figure 5.1 - Figure 1. Translation of cinematic language by ADT



As we can see on Figure 1, cinematic language was relatively often ignored in the AD and we observe numerous *reductions* (*omissions*). The techniques that most often translated the meaning of cinematic language into the AD are *cognitive description* and *creative description*, which interpret the meaning of cinematic language, while *iconic description*, although it was often used, mostly did not translate the meaning of cinematic techniques into words. This result clashes with guidelines, which prescribe a denotative approach such as that of *iconic description* and state that audio describers should refrain from interpreting images (Dosch & Benecke, 2004; Ofcom, 2000; AENOR, 2005; Morisset & Gonant, 2008). Far from dismissing ADTs as an AD analysis tool, our observations concur with those by Kleege (2018, p.98), who is both a Disabilities scholar and an AD user, and observes that

while it is understandable that a certain level of consistency and professionalism is necessary, the rules and guidelines that have become codified seem to arise from problematic assumptions about what blind people can understand and should know about visual phenomena.

ADTs can help break these stereotypes by spotting potential issues, thus opening the way for solutions to be tested with blind and partially sighted audiences. In this sense, the results of the study presented in this paper are in line with user research in the field. For example, Walczak (2017) tested a “creative AD style”, which includes cognitive and creative descriptions to render cinematic language into words, and Bardini (2020) tested the experience of blind and partially sighted users with a “cinematic AD style”, where cognitive description is used predominantly and a “narrative AD style” with more creative

descriptions, against a “conventional AD style” with mostly iconic descriptions. The results of these two projects converge towards the same observation: in spite of guidelines’ instructions, the use of interpretative AD techniques is welcomed by end users and enhances their experience (Walczak, 2017, p. 390; Bardini, 2020, p. 17).

5.6 Conclusion

In this paper we have shown that AD is a form of intersemiotic translation and that research in the field can benefit from Translation Studies approaches. We have proposed an adaptation of Molina and Hurtado’s (2002) taxonomy of translation techniques, which is based on a functional approach to the translation of texts. Merging earlier research on AD texts and Molina and Hurtado’s classification, we have established a list of fourteen AD techniques (ADT) that can be used as analysis tools for descriptive studies of audio descriptions, as well as in the training of future audio describers, to approach AD issues from different angles and examine how describers’ decisions affect the audio described film.

AD techniques work at a micro-level and can be used to analyse specific issues such as cultural references or cinematic language, but also emotions, humour, or gender issues, to name only a few. In this paper, we have presented a study on the AD of cinematic language using ADTs and found that the approach to the translation of cinematic language into AD directly affects how cinematic language is made available (or not) to the blind and partially sighted audiences. This, in turn, may affect their experience, as several user studies have shown. In this sense, ADTs appear to be a useful tool to contrast audiovisual texts and their translation into words, AD requirements and AD practices, describers’ decisions and users’ reactions, to help improve guideline and practices and, ultimately, users’ experience.

Acknowledgements

We want to thank Iñaki Arrubla (Navarra de Cine) for sharing his script of the Spanish AD of *Slumdog Millionaire*, Deutsche Hörfilm gGmbH for letting us work with the German AD script, and Pathé UK for authorizing the use of the English AD script.

References

Adlab Pro (2016). *Audio Description: A laboratory for the development of a new professional profile*. <https://adlabpro.wordpress.com> [accessed 11/12/2019].

- Aenor (2005). Norma UNE 153020:2005. *Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías*. Madrid: AENOR.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. and Vernet, M. (1992). *Aesthetics of Film*. Translated by R. Neupert. Austin: University of Texas Press.
- Bardini, F. (2020). Film language, film emotions and the experience of blind and partially sighted viewers: a reception study. *JoSTrans: The Journal of Specialized Translation*, (33).
- Bordwell, D. and Thompson, K. (2010). *Film Art: An Introduction*, 9th Edition. New York: McGraw-Hill.
- Braun, S. (2008). Audio description research: state of the art and beyond. *Translation Studies in the New Millenium*, (6), p.14–30.
- Cámara, L. and Espasa, E. (2011). The audio description of scientific multimedia. *The Translator*, 17(2), p. 415–437.
- Casetti, F. and di Chio, F. (1991). *Cómo Analizar Un Film*. Translated by C. Losilla. Barcelona: Paídos.
- Díaz Cintas, J. (2005). Audiovisual translation today. A question of accessibility for all. *Translation Today*, (4), p. 3–5.
- Díaz Cintas, J. (2007a). Traducción audiovisual y accesibilidad. In C. Jiménez Hurtado (Ed.) (2007), *Traducción y Accesibilidad*, p. 9–23. Bern: Peter Lang.
- Díaz Cintas, J. (2007b). Por una preparación de calidad en accesibilidad audiovisual. *Trans. Revista de Traductología*, (11), p. 45–59.
- Dirks, T. (1996). *Film term glossary illustrated*. <http://www.filmsite.org/filmterms.html> [accessed 11/12/2019].
- Dosch, E. and Benecke, B. (2004). *Wenn Aus Bildern Worte Werden. Durch Audio-Description Zum Hörfilm*, 3rd Edition. Munich: Bayrischer Rundfunk.
- Edgar-Hunt, R., Marland, J. and Rawle, S. (2010). *The Language of Film*. Basics Film-Making 04. Lausanne: AKA Publishing.
- Fryer, L. (2016). *An Introduction to Audio description: A Practical Guide*. London: Routledge.
- Fryer, L. and Freeman, J. (2013). Cinematic language and the description of film: keeping AD users in the frame. *Perspectives: Studies in Translatology*, 21(3), p. 412–426.
- Fryer, L. and Romero-Fresco, P. (2014). Audio introductions. In A. Maszerowska, A. Matamala and P. Orero (Eds.) (2014), *Audio Description: New perspectives illustrated*, p. 9–28. Amsterdam: John Benjamins.
- Gil Bardají, A. (2009). Procedures, Techniques, Strategies: Translation Process Operators. *Perspectives: Studies in Translatology*, 17 (3), p. 161–173.
- González Davies, M. (2004). *Multiple Voices in the Translation Classroom*. Amsterdam: John Benjamins.
- González Davies, M. and Scott-Tennent, C. (2005). A problem-solving and student-centered approach to the translation of cultural references. *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 50 (1), p. 160–179.

- Igareda, P. (2011). The audio description of emotions and gestures in spanish-spoken films. In A. Şerban, A. Matamala and J.-M. Lavaur (Eds.) (2011), *Audiovisual Translation in Close-Up: Practical and Theoretical Approaches*, p. 223–238. Bern: Peter Lang.
- Jakobson, R. (1959). On linguistic aspects of translation. In L. Venuti (Ed.) (2000), *The Translation Studies Reader*, p. 113–118. London: Routledge.
- Kleege, G. (2018). *More than meets the eye*. New York: Oxford University Press.
- Martí Ferriol, J.-L. (2006). [Doctoral thesis]. *Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y substitulació*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.
- Matamala, A. and Rami, N. (2009). Análisis comparativo de la audiodescripción española y alemana de ‘Goodbye Lenin’. *Hermēneus. Revista de traducción e interpretación*, (11), p. 249–266.
- Mazur, I. (2014). Gestures and facial expressions in audio description. In A. Maszerowska, A. Matamala and P. Orero (Eds.) (2014), *Audio Description: New perspectives illustrated*, p. 179–198. Amsterdam: John Benjamins.
- Mazur, I. (2015). Characters and actions. In A. Remael, G. Vercauteren and N. Reviers (Eds.) (2015), *Pictures painted in words. The ADLAB audio description guidelines*. <http://www.adlabproject.eu/Docs/adlab%2obook/index.html> [accessed 11/12/19].
- Metz, C. (1959). Le cinéma : langue ou langage ? *Communications*, (4) (1964), p. 52–90.
- Molina, L. and Hurtado A. (2002). Translation techniques revisited: a dynamic and functionalist approach. *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators’ Journal*, 47(4), p. 498–512.
- Morisset, L. and Gonant, F. (2008). *La Charte de l’audiodescription*. <https://www.sdcine.fr/wp-content/uploads/2015/05/Charte-de-laudio-description-1008.pdf> [accessed 11/12/2019].
- Muñoz, R. (2000). Translation techniques over the rainbow. In A. Beeby, D. Ensinger and M. Presas (Eds.) (2000), *Investigating Translation. Selected Papers from the 4th International Congress on Translation, Barcelona, 1998*, p. 129–137. Amsterdam: John Benjamins.
- Ofcom (2000). *ITC Guidance on Standards for Audio Description*. London: Ofcom.
- Orero, P. (2008). Three different receptions of the same film. *European Journal of English Studies*, 12(2), p. 179–193.
- PACTE (2011). Results of the validation of the PACTE’s translation competence model: translation problems and translation competence. In C. Alvstad, A. Hild and E. Tiselius (Eds.) (2011), *Methods and Strategies of Process Research: Integrative Approach in Translation Studies*, p. 317–343. Amsterdam: John Benjamins.
- Pedersen, J. (2011). *Subtitling Norms on Television: An Exploration Focussing on Extralinguistic Cultural References*. Amsterdam: John Benjamins.
- Perego, E. (2015). Film language. In A. Remael, G. Vercauteren and N. Reviers (Eds.) (2015), *Pictures Painted in Words. The ADLAB Audio Description Guidelines*. <http://www.adlabproject.eu/Docs/adlab%2obook/index.html> [accessed 11/12/2019].
- Plantinga, C. (2009). *Moving Viewers*. Berkeley: University of California Press.

- Pym, A. (2003). Redefining Translation Competence in an Electronic Age. In Defence of a Minimalist Approach. *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 48(4), p. 481–497.
- Reiss, K. (1981). Type, kind and individuality of text: decision making in translation. *Poetics Today*, 2(4), p. 121–131.
- Sanz-Moreno, R. (2017). La (auto)censura en audiodescripción. El sexo silenciado. *Parallèles*, 29(2), p. 46–63.
- Sanz-Moreno, R. (2018). El uso de extranjerismos en audiodescripción. La opinión de los usuarios. *Parallèles*, 30(2), p. 53–69.
- Slumdog Millionaire* (2008). [Motion picture]. Directed by D. Boyle and L. Tandan. Pathé UK [DVD].
- Szarkowska, A. (2013). Auteur description: from the director's creative vision to audio description. *Journal of Visual Impairment & Blindness*, September - October 2013, p. 383–387.
- Szarkowska, A. and Jankowska, A. (2015). Audio describing foreign films. *JoSTrans: The Journal of Specialised Translation*, (23), p. 243–269.
http://www.jostrans.org/issue23/art_szarkowska.php [accessed 11/12/2019].
- Utray, F., Pereira, A.-M. and Orero, P. (2009). The present and future of audio description and subtitling for the deaf and the hard of hearing in Spain. *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 54 (2), p. 248–263.
- Vinay, J.-P. and Darbelnet, J. (1958). *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. Paris: Didier.
- Walczak, A. and Figiel, W. (2013). Domesticate or foreignize? Culture-specific items in audio description. Paper read at the 2nd Intermedia conference, Łódź, 22nd - 23rd November 2013.
- Walczak, A. (2017). Creative description: The impact of audio description style on presence in visually impaired audiences. *British Journal of Visual Impairment*, 35(1), p. 6–17.
- Zabalbeascoa, P. (2000). From techniques to type of solutions. In A. Beeby, D. Ensinger and M. Presas (Eds.) (2000), *Investigating Translation. Selected Papers from the 4th International Congress on Translation, Barcelona, 1998*, p. 117–127. Amsterdam: John Benjamins.
- Zabalbeascoa, P. (2008). The nature of the audiovisual text and its parameters. In J. Díaz Cintas (Ed.) (2008), *The Didactics of Audiovisual Translation*, p. 21–37. Amsterdam: John Benjamins.

6. Publicació 2

Bardini, F. (2017). Audio Description Style and the Film Experience of Blind Spectators: Design of a Reception Study. *Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione / International Journal of Translation* 19, 49-73.

<<https://www.openstarts.units.it/dspace/handle/10077/2503>>

ABSTRACT:

In this article, the methodological aspects of a reception study on audio description (AD) are presented. Our hypothesis is that interpretative audio descriptions offer a better experience to AD users and we have tested it with visually impaired participants in Catalonia. We have compared three different audio description styles: a denotative, a cinematic and a narrative AD style. Firstly, we present our experimental material: the selected film, *Nuit Blanche* (Arev Manoukian, 2009), and a threefold narrative, cinematic and AD-oriented analysis to inform audio description creation. Then we detail the framework based on functionalist translation theory in which we defined our three AD styles. After that, we describe and discuss our experimental design: participants selection, questionnaires designed to get insights into the emotional and cognitive film reception, focus group interviews. The study is still ongoing but we can end the article with preliminary findings, which indicate that comprehension enjoyment and emotion are closely linked in the film experience and can be affected by the audio description.

6.1 Introduction

Empirical research in audio description (AD) has been flourishing over the last decade. The aim is to improve professional practice and training on AD but research outcomes sometimes challenge existing AD standards and guidelines. One controversial issue is how objectivity and subjectivity are handled in European AD guidelines such as the British Independent Television Commission Guidelines (Ofcom, 2000), the Spanish Audio Description Standard AENOR, 2005) or the French Audio Description Charter (Morisset & Gonnant, 2008), to cite only a few.

6.1.1 Objectivity, subjectivity and interpretation in audio description

Mazur and Chmiel (2012) give an overview of the complexity of the debate and remind that “the issue of interpretation in AD is most controversial in cases where the difference between objective and subjective is less obvious and where objective description is impossible due to linguistic or time constraints” (ibid.: 174). Although these authors refer especially to facial expression and evaluative vocabulary, their remark applies to cinematic and film language¹⁴ as well. As film viewers, we are constantly decoding a complex message composed in “a colourful language that blends different types of signifiers (images, music, noises, words, and texts) and different types of signs (icons, index and symbols)” (Casetti & Di Chio, 1991: 73, our translation). It seems hard to render the meaning of such a multilayered language into words without interpreting cinematic language or mentioning film techniques. Nevertheless, according to Perego, European AD guidelines are reluctant to have cinematic techniques included in audio description (Perego, 2014: 89-90). The same guidelines also reject interpretative descriptions, to protect AD users from patronizing retelling and judgmental depiction (Mazur & Chmiel, 2012: 173). The French Charter, for example, though it affirms that audio description is “a full-fledged work of creation” (Morisset & Gonnant, 2008: 2, our translation), warns describers that they should “not interpret images but describe them” (ibid.), i.e. they should produce objective descriptions. However, several case studies show that the interpretation of film language into words in audio description may be necessary to render the full meaning of a scene. Orero (2012) points out that audio describers should ‘read’ a film and interpret its meaning to include it in their audio descriptions, Mälzer-Semlinger (2012) studies ways to include symbolic elements of films in AD and Perego (2014) suggests different strategies for the translation of cinematic language into words in audio description. Such observations led to new approaches and recent guidelines, such as the ADLAB Audio Description Guidelines (Remael et al., 2014), look at the objectivity/subjectivity divide from a strategic point of view and consider that

Finding a balance between a personal interpretation and personal phrasing (subjectivity) and more text-based interpretation and phrasing (objectivity) that leaves room for

¹⁴ We distinguish between ‘cinematic language’ as the expression through devices that are proper to the cinema (camera movement and editing techniques) and ‘film language’, which encompasses all devices used to construct meaning in film including those that exist in other art forms (e.g. mise-en-scène, music, etc.).

further interpretation by the blind and visually impaired users is part of mastering the AD decision-making process and writing skills. (Remael et al., 2014: 9)

Similarly, in her *Introduction to Audio Description*, Fryer (2016) says that “the pursuit of objectivity in AD would appear to be doomed” (Fryer, 2016: 172) but she still lists the objectivity/subjectivity divide under the label “Contentious issues and future directions in audio description”, encouraging user research to dig into the matter (ibid.: 164-166, 170-172).

6.1.2 Reception research on subjectivity in AD

Only a few reception studies have dealt with subjectivity so far. Ramos Caro (2016) studied the emotional reception of AD with neutral vs. subjective descriptions, concentrating on fear, sadness and disgust. She found that subjective AD conveyed fear and sadness more efficiently and that it found good acceptance among users. Wilken and Kruger (2016) studied the effect of mise-en-shot elements on a sighted audience and compared their reaction to that of a blind audience hearing an AD where mise-en-shot elements were mostly omitted. Their findings suggest a correlation between mise-en-shot elements and character identification which is worth further investigation. Finally, Walczak and Fryer (2017a) have studied the impact of creative audio description on presence¹⁵. They defined creative AD as an AD style that combines the inclusion of cinematic terminology, deviances from standard language and subjective description to produce a tailor-made AD that does justice to the cinematography and content of a specific film. They found that the creative AD reached better marks on the presence scale and was preferred by most of the study participants (Walczak and Fryer, 2017a: 13-14). All in all, the findings of these studies point at the need to further develop alternatives to conservative audio descriptions in order to account for all dimensions of the filmic expression and enhance user experience.

In our view, describers should engage in analysing and interpreting the film’s language and its message before writing their AD script, to transfer the filmmaker’s style and vision into the audio description. We expect such subjective (or interpretative) audio descriptions to offer a better film experience to the visually impaired audience and our reception study aims at testing this hypothesis in the Catalan context. We take a new approach by comparing three different AD styles (one is conventional and two are

¹⁵ Presence is defined as “the illusion of being located somewhere other than the physical environment” (Walczak and Fryer, 2017b: 3).

interpretative) and introducing focus group interviews. In this article, we will first present our experimental material: the selected film and our analysis methodology, followed by our functional framework for the definition of the tested AD styles and the creation of the audio descriptions. After that, there will be a detailed section on our experimental design with questionnaires and interviews. The study is still ongoing at redaction time but, before concluding, we will present some preliminary findings.

6.2 Experimental material

To carry out a reception study to test our hypothesis, we needed a film with a creative direction where the use of cinematic language was prominent enough to lend itself to being described in different styles. We also needed to develop a solid framework to create three audio descriptions of the same film without varying too many parameters at a time.

6.2.1 Short film selection and analysis

We chose *Nuit Blanche*¹⁶, a short film by Arev Manoukian (2009). This choice was motivated both by the opportunity to work with a complete filmic unit and with an extreme form of use of cinematic language, as the short does not have any dialogues supporting the story. The film's visual style is anchored in contemporary audiovisual culture and we expect our results to be extrapolatable to other contexts of audio description of cinematic language. *Nuit Blanche*, a 4'41 minutes film in black and white, presents a film noir atmosphere and protagonists that remind of Bogart and Bergman in *Casablanca*¹⁷ (Curtiz, 1942), and blends those with state-of-the-art visual effects. The result is a surrealistic fantasy filmed with hyperreal imagery, crescendo lyrical music and impressive visual effects of glittering, floating glass shatter, at a slowed down pace that suspends time. In an interview to *Wired* (2010), Manoukian commented that

The idea for *Nuit Blanche* came from the notion of having a special moment with a total stranger [...]. It lasts for a split second, then things get awkward, so we turn away. I wanted to take that moment of attraction and stretch it in a hyperreal fantasy where things unfold like slow-moving photographs. (Manoukian, 2010)

¹⁶ *Nuit Blanche* is available on YouTube (<https://goo.gl/O7E67V>) and Vimeo (<https://goo.gl/wWqG5G>).

¹⁷ I am indebted to Lucila Christen for this remark.

Illustration 1 (below) provides a visual summary of *Nuit Blanche*¹⁸.

Figure 6.1 - Illustration 1. *Nuit Blanche* summed up in 14 frames.



¹⁸ We want to express our thanks to Stellar Scene Pictures and Arev Manoukian for authorizing the reproduction of these images in this article.



Before writing the AD scripts, we performed a threefold analysis of the short film to make sure that all relevant narrative and cinematic aspects would be taken into account in the audio descriptions. First, we carried out a narrative analysis following Branigan's schema (Branigan, 1992), which informs about the key elements of the story that need to be reflected in any audio description (see Table 1 below).

Table 6.1 - Table 1. Narrative analysis of *Nuit Blanche*

"1 An <i>abstract</i> is a title or compact summary" (Branigan 1992 p.18): At night, the opening title appears over the view of the city skyline, chimneys smoke and the lights are still on in many apartments and offices. (see Illustration 1, Frames 01 and 02).
"2 An <i>orientation</i> is the description of a present <u>state of affairs</u> " (ibid.): The weather is windy and the street is wet, people walk on the street. Characters are presented: a man wearing a suit and a tie, with a hat and carrying a briefcase is walking on the sidewalk, an elegant woman with blond hair, a pearl necklace and a black dress sits in a restaurant on the other side of the street. (see Illustration 1, Frames 03 and 04).
"3 An <i>initiating event</i> alters the present <u>state of affairs</u> " (ibid.): The man stops walking, turns towards the street and the man and the woman look at each other (see Illustration 1, Frames 05 and 06).
"4 A <i>goal</i> is a statement of intention or an emotional response to an initiating event" (ibid.): The man and the woman want to reach each other. The woman drops her glass and leaves her food, the man crosses the street and they walk towards each other (see Illustration 1, Frames 07 and 08).
"5 A <i>complicating action</i> [...] arises <u>as a consequence</u> to an initiating event and presents an obstacle to the attainment of the goal" (ibid.): The woman breaks through the restaurant's window as she walks towards the man, while he gets hit by a car when he crosses the street. The woman rises out of the broken window and the man is up on his feet and it is the car that is destroyed (see Illustration 1, Frames 09-12).
"6 The climax and <i>resolution</i> end the conflict [...] and establish a new equilibrium of affairs" (ibid.): They walk towards each other and are about to kiss but then they are back to their original spots and they smile to each other (see Illustration 1, Frames 11-14).
"7 The <i>epilogue</i> is the moral lesson implicit in the history of these events" (ibid.): Nothing has really happened, it was all a vision, which represented a fleeting attraction between two strangers.

Secondly, we proceeded to a cinematic analysis inspired by Taylor's phasal analysis (Taylor 2014). The aim was to identify the audiovisual information delivered in the different modes (verbal and non-verbal) and channels (audio and visual), and group them into phases, which are themselves divided into fragments. In *Nuit Blanche*, there are two phases ('reality' and 'vision') and eight fragments, plus the opening and end titles. This cinematic analysis allows to complement the narrative analysis with elements that are specific to the medium and hence points out the cinematic aspects that may be handled differently in our three AD versions. Table 2 (below) represents the cinematic analysis for the 'climax and resolution' of *Nuit Blanche*.

Table 6.2 - Table 2. Cinematic analysis of the 'climax and resolution' of *Nuit Blanche*.

Fragment number and name	Time Code Record	Nonverbal visual elements	Nonverbal audio elements	Transition to fragment
2d Coming closer	00:03:10 – 00:03:24	(Still in slow motion) They close their eyes and their faces get nearer as if they were about to kiss.	Lyrical orchestral music reaches climax	(Continuity)
1d Return to reality	00:03:25 – 00:03:37	Return to normal speed. She sits at the café; her glass of wine is intact. He stands on the other side of the street in front of the corporate building. Their faces are expressive.	No music Sounds of the street (cars pass by)	Editing technique: dissolve Music cut: lyrical orchestral music stops, sounds of the street resume

Finally, we performed an AD-oriented analysis based on Maszerowska et al.'s matrix proposal (2013: 5, 7-11). These authors worked from a bottom-up perspective and identified critical categories of elements that could demand specific attention from the describer. They developed a matrix with 12 categories: text on screen, music and sounds, intertextual relations/cultural references, secondary elements/content prioritisation issues, gestures and facial expressions, cinema tools and techniques, spatio-temporal characteristics, characters, AD wording, language and style (Maszerowska et al., 2013: 7-11). We added the category 'internal references'. The matrix complements the cinematic analysis by focussing only on items that are of critical importance or may represent a difficulty for AD drafting. In Table 3 (below) the AD-oriented analysis of the climax and resolution of *Nuit Blanche* is represented.

Table 6.3 - Table 3. AD-oriented analyses of the 'climax and resolution' of *Nuit Blanche*.

Music and sounds Sounds of the street	Cinema techniques Cinematic emphasis on the kiss situation Dissolution Slow motion/normal speed	Internal references Same character placement as in the beginning Broken wine glass is sound again Man wears hat and briefcase again
Spatio-temporal characteristics The restaurant (Café de Flore) The sidewalk	Gestures and facial expressions Eyes closed and nearly touching lips More expressive faces in the final shots	

In section 3.3, we will explain how the information delivered by this multi-layered analysis is transferred into the AD. Before that, we will see how functionalist translation theory helped us set up a framework for the creation of three audio descriptions of the same film in different styles.

6.2.2. Functionalism and audio description style

To test interpretative audio description versions against a more conventional, denotative audio description, we drew on a functionalist framework inspired by Nord (2006) and by the ADLAB¹⁹ project. The key element of a functional framework is a translation brief – or AD brief in our case. In Nord's theory, the "client who needs a translation usually defines the translation purpose in the translation brief". If the commissioner (e.g. a TV station) does not provide their own set of guidelines, audio describers can find orientation in national audiovisual accessibility guidelines. In the Catalan context, it is the Spanish audio description standard (AENOR, 2005) that prevails and it indicates that AD

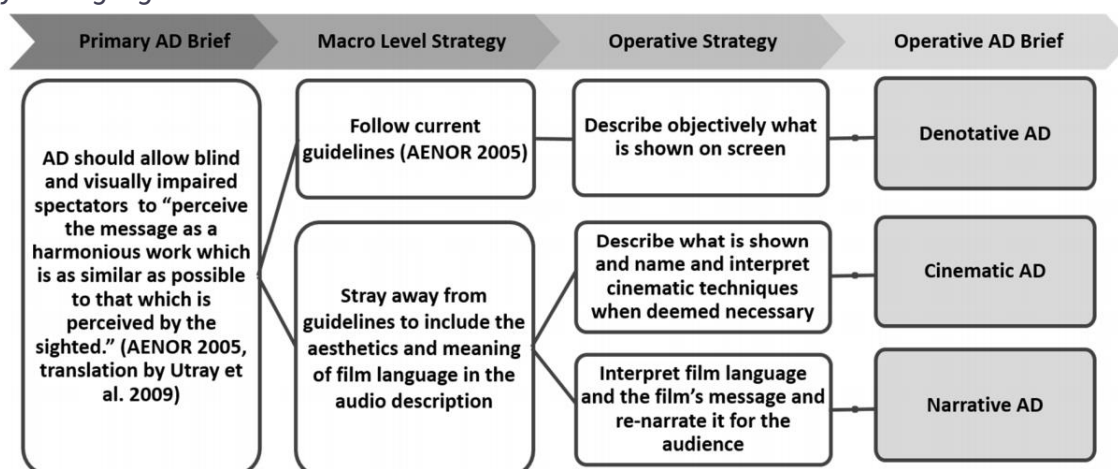
¹⁹ ADLAB was a European project conducted from 2011 to 2014 that aimed at analysing and improving AD practices across Europe (<http://www.adlabproject.eu/home/>). The ADLAB Audiodescription Guidelines (Remael et al., 2014) adopt a strategical approach inspired by functionalist principles (Vercauteren, 2015).

should allow visually impaired spectators to “perceive the message as a harmonious work which is as similar as possible to that which is perceived by the sighted” (AENOR, 2005: 4, translation by Utray et al., 2009: 249). In our opinion, this statement is a perfect primary AD brief as it considers the accessibility to an experience – and not only to information – when it mentions the way the message should be perceived. According to Nord’s functionalist theory, “the purpose of the target text [the audio described film] determines the choice of method and strategy in the translation [audio description] process” and “the methods and strategies to choose from are part and parcel of the translator’s [audio describer’s] professional competence” (Nord, 2006: 30). A translation (or audio description) will be deemed functional if it achieves the intended purpose (ibid.: 31). One possible ‘method’ or macrolevel strategy to fulfil this goal is to follow the standard. The operative strategy will then be to describe objectively what is shown on screen and the corresponding operative AD brief will be to write a denotative AD. Another possible macrolevel strategy is to take into account the findings of recent research in Audio Description and Film Studies and stray away from conventional AD guidelines to include the meaning and aesthetics of cinematic language in the audio description. This opens the possibility of several operative strategies. One possibility is to engage in a path similar to Fryer and Freeman’s (2013) and describe cinematic techniques in addition to interpreting the meaning of cinematic language into words. In this case, the operative AD brief will be to write a cinematic AD. Another possible operative strategy is to follow Kruger’s audio narration proposal (Kruger, 2010) and to interpret cinematic and film language to re-narrate the story for the visually impaired audience, so that the operative AD brief will be a narrative AD. The operative strategy chosen by the audio describer brings forth the operative AD brief – or AD style, which will determine the content selection strategies, AD strategies and semantic and textual strategies he or she will use to craft the AD. So, applying a functionalist approach to AD creation and concentrating, for this research, on the interpretation of cinematic and film language, we can define three operative AD briefs – or AD styles:

- Denotative AD style: Conventional audio description that describes what is shown on screen at a denotative level.
- Cinematic AD style: Audio description that offers a balance between interpretation of film language, description of cinematic techniques and denotative description.
- Narrative AD style: Audio description that concentrates on interpreting film language and integrating the visual information into a coherent narration.

Our functionalist framework is summarized in Illustration 2 (below).

Figure 6.2 - Illustration 2. Functional framework for multiple AD creation with different handlings of film language.



6.2.3 One film, three audio descriptions

Within this functional framework, it is possible to craft three viable audio descriptions of the film. Nevertheless, the different versions could differ from one another so widely that, in a reception study, there would be a range of alternative causes to the different experiences of participants. To avoid this situation, and make sure that the degree of inclusion and interpretation of film language is the only parameter at stake, we asked a professional describer to create a first audio described version of the short film. She drafted a rather denotative AD that included several cinematic terms. We asked her to modify this first draft to adapt it to the three AD briefs, so that modifications were made at key moments of the short film, but the rest of the description was identical. The timing and length of the description were comparable too. The cinematic version, being a mix of describing and interpreting cinematic language was somewhat longer²⁰, but the absence of dialogues allowed for some flexibility. This notwithstanding, in all three versions, attention was paid to leave enough space for AD users to enjoy the film's music. Besides, the describer kept her voice and tone similar in all versions, voicing in a neutral intonation as recommended by the Spanish AD standard (AENOR, 2005: 9)²¹.

²⁰ The denotative AD has 388 words (100%); the cinematic AD has 427 words (110%) and the narrative AD has 400 words (103%) in Catalan.

²¹ The three audio description versions were drafted and voiced in Catalan by Carme Guillamon.

To exemplify in this article the three AD styles defined section 3.2, we chose the ‘climax and resolution’ or *dénouement* of *Nuit Blanche* (analysed in section 3.1) because it involves subjectivity and interpretation at different levels. The key aspect of the *dénouement* is the return to reality: accompanied by a lyrical orchestral music, the characters have survived surrealistic events of window breaking and car crashing and they meet in the middle of the street. Amid of sparkling glass pieces that float around them, the music reaches its climax as they are about to kiss, when this vibrant shot dissolves into one of the woman sitting at the restaurant, smiling to the man, her glass of wine on the table. The next shot is one of the man standing on the other side of the street, looking at her. As the visual transition to the character’s original placing happens, the music stops, the sounds of the street can be heard again and a car passes by. The transition from one phase (‘fantasy’) to the other (‘reality’) is announced by different filmic devices. The first one, purely cinematic, is the switching from slow motion to normal speed. A second cinematic technique is the editing effect that juxtaposes two shots of different phases by dissolving one image into the other. Parallel to this cinematic cut, there is a music cut. Finally, the fourth way of indicating a return to the initial phase lies in the *mise-en-scène*: the characters have returned to their original position and have items back that were broken (the glass) or lost (the hat and briefcase) in the fantasy. All these hints allow sighted viewers to interpret that the phase switch is a return to reality. It is important that the audio description gives the visually impaired audience enough cues to draw the same conclusion. Note that the symbolic meaning of this return to reality (the ‘epilogue’) may be interpreted differently by each spectator. Although the filmmaker has a vision (it was a fleeting moment of attraction between two strangers, Wired 2010, see above), viewers are free to have their personal interpretation of the short film and the AD should guarantee the visually impaired audience the same liberty. The three audio descriptions of the *dénouement* and their translation into English are reproduced in Table 4 (below).

Table 6.4 - Table 4. Audio description of the denouement of *Nuit Blanche* in denotative, cinematic and narrative style.

Denotative AD style	Cinematic AD style	Narrative AD style
<i>Quan són a un pam l'un de l'altre, tanquen els ulls i acosten els llavis.</i> <i>A velocitat normal. La dona seu al Café de Flore, i somriu mirant cap a l'home, que resta dret a l'altra vorera, amb barret i maletí, mirant-se-la.</i> When they are a few inches from each other, they close their eyes and bring their lips closer. At normal speed. The woman sits at the Café de Flore and smiles, looking at the man, who stands on the other side of the street with his hat on his head and his briefcase in the hand, looking at her.	<i>Quan són a un pam l'un de l'altre, es miren els llavis i tanquen els ulls, a punt per rebre el petó. L'enquadrament se centra en els llavis, quasi a tocar. Els depassa, i torna a la realitat, a velocitat normal: la dona seu al Café de Flore i somriu mirant cap a l'home, que resta dret a l'altra vorera. Es miren als ulls.</i> When they are a few inches from each other, they close their eyes and bring their lips closer as they are about to kiss. The frame focuses on their lips, which nearly touch. It passes beyond them and returns to reality, at normal speed. The woman sits at the Café de Flore and smiles, looking at the man, who stands on the other side of the street. They look into each other's eyes.	<i>Davant per davant, es miren els llavis i tanquen els ulls, a punt per rebre el petó</i> <i>De cop, tot torna a la realitat: el vent bufa, i la dona seu al Café de Flore, somrient. L'home, amb barret i maletí, resta dret a l'altra vorera. Es miren als ulls.</i> In front of one another, they look at each other's lips and close their eyes as they are about to kiss. Suddenly, everything goes back to reality. The wind blows and the woman sits at the Café de Flore, smiling. The man, with his hat and briefcase, stands on the other side of the street. They look into each other's eyes.

In the denotative AD, the describer does not interpret the return to reality. She mentions the “normal speed”, as the switch from normal speed to slow motion and vice versa is a common cinematic technique that is usually named in conventional audio descriptions. She also describes the position of the characters (‘sits at the Café’ / ‘stands on the other side of the street’), which is an internal reference to the beginning of the short film. Moreover, she mentions that the man wears his hat and carries his briefcase, two elements that he had lost in the depicted events and that are now also back in place. This denotative description gives enough cues for the visually impaired audience to understand the return to reality although it does not render the full cinematic features of the moment. In the cinematic AD, the describer both describes the editing technique and interprets the cinematic return to reality when she says that “the frame focuses on their lips” and then “passes beyond them” to “return to reality”. Here too, the return to normal speed is stated. Furthermore, she also mentions the internal reference to character placing but the hat and briefcase must be left out for time reasons – though as the return to reality is clearly mentioned, they become unessential cues. Besides, the describer deals with the way characters look at each other in a different manner. In the denotative AD, she states separately that the woman is looking at the man and vice versa, because the shot reverse shot technique is not direct in this scene; the camera lingers on the woman, then on the man. Nevertheless, the cinematic version allows itself to be more interpretative by saying that “they are looking into each other's eyes”, because the

characters have just shared an intense moment and their last look for one another is important to the symbolism of the film.

Finally, in the narrative AD, the cinematic techniques as such remain secondary but their effect is interpreted into words: “Suddenly, everything goes back to reality”. In addition to character placing and the hat and briefcase, the describer mentions that “the wind blows”, thus using another internal reference, one that appeals to senses other than vision and reminds of the atmosphere of the beginning of the short film. In this version too, she insists on the fact that “they look into each other’s eyes”. All in all, she accounts for the events on-screen in a more literary fashion to render the meaning and feeling of the moment as loyally²² as possible. As a matter of fact, despite being subjective, and thus deviating from current standards, our two interpretative audio descriptions can be deemed ethical as they do not serve the purpose of expressing personal views or of patronizing end users but that of providing them with an experience as close as possible to that offered by the original short film.

All three descriptions have a similar structure and some elements that are expressed in a similar manner but they also have targeted differences. These differences should affect the film experience of blind and partially sighted viewers in different ways, which our reception study means to explore.

6.3 Experimental Methodology

In this section, we will detail the experimental procedure which we have been following to conduct the reception study. The study has the ethical approval of the Ethical Committee of the University of Vic Central University of Catalonia.

6.3.1. Design and Sampling

In audio description research, reception studies usually draw on methods from psychology (e.g. Fryer and Freeman, 2013; Fresno et al., 2014; Ramos Caro, 2016; Walczak and Fryer, 2017a) or social research (e.g. Cabeza-Cáceres, 2013; Fernández-Torné & Matamala, 2015) and the latter is also the case of our project. So far, we have contacted

²² Nord coined the term loyalty to counter the controversy around the faithfulness or fidelity of functional translations. “Loyalty always refers to the attitude or behaviour of the translator during the process of translation. [...] [It] is an interpersonal category affecting the relationship between people” (Nord, 2006: 40). The translator is “acting loyally with regard to the communication partners [...] and with regard to one’s own ethical principles” (ibid.). In our case, a loyal audio describer produces an AD that respects the primary and operative AD briefs, the filmmaker and the visually impaired target audience.

participants through the Department of Culture and Sport of ONCE Catalunya (the Catalan delegation of the Spanish National Organisation of the Blind). Contact was made with five local ONCE offices in Catalonia: Girona, Vic, Manresa, Reus and Lleida²³. We have worked with 39 participants so far: 25 men and 14 women, 8 were born blind, 13 reported to have lost sight more than 5 years ago and 2 usually rely on their residual vision to watch TV. 13 participants have heard the denotative AD and participated in the focus group interview although only 9 of them have also answered the questionnaire²⁴; 11 have heard the cinematic AD but only 10 participated in the study²⁵; 15 have heard the narrative AD and participated in the study. Groups were not randomized: they were set up by the directors of the local offices according to participants' availability to come for a focus group interview, which was held in the localities of the ONCE office. In this context, access to the study population was too limited to design an experiment with random selection, so we opted for a quasi-experimental design with a relative comparison between nonequivalent groups (Trochim & Donnelly, 2006: 216), where each group listens to one AD version. The term nonequivalent refers to the absence of randomness in participants selection, yet the groups share a comparable heterogeneity (see section 4.2 below). In addition to the comparison between experimental groups hearing different AD versions, we gathered reference data with a control group of 100 sighted people who had watched the short film without AD and answered an online survey.

6.3.2 Data Gathering

Though not replicating their experiments, we followed other researchers in the field (e.g. Cabeza-Cáceres, 2013; Fresno et al., 2014; Fernández-Torné & Matamala, 2015; Ramos Caro, 2016; Walczak & Fryer, 2017a, 2017b) and adopted a dual approach with questionnaires and interviews, to complement quantitative information with qualitative insights. Individual questionnaires were mainly composed of Likert scale and multiple-choice questions, while interviews were held in a group setting. Each experimental group was divided into focus groups of 2 to 4 participants who took part in an experimental session lasting between one hour and one hour and a half. Before starting, participants

²³ We want to express our heartiest thanks to Josep Pitarch, Head of Culture and Sport at ONCE Catalunya, to the directors of the local ONCE offices and to the participants of the study for their time and effort.

²⁴ For time reasons, participants 8, 9, 10 and 11 answered the sociodemographic questions but proceeded to the discussion directly after hearing the audio description.

²⁵ Participant 20 reported to have a strong hearing problem and retired from the study at an early stage.

were explained the aims of the study and informed consent forms were signed. At the beginning of the session, each participant was given a small bottle of water and, in an informal atmosphere, we started with the sociodemographic questions so that all participants could get acquainted with each other. After that, we proceeded to hearing one of the AD versions and to answering the questionnaire. To prevent an altering of the study results by a contamination effect in the group, participants answered questionnaire items individually with a one-rod abacus with 6 beads that was designed and made for this purpose. Discussion took place after each section of the questionnaire, after open-ended questions and at the end of the session.

6.3.2.1 Questionnaires

The questionnaire²⁶ was designed to get insights into AD users' film experience. Spectatorial activity entails the processing of filmic input at all semiotic levels, using the information of all modes and channels involved, decoding and reordering it according to one's knowledge and experience – but also one's feelings and emotions (Schmid, 2014: 22). As Plantiga points out, “the filmmaker can affect the spectator through all of the various parameters of film style, from shot composition, to movement, to editing, to colour, to sound and music” (Plantiga, 2010: 94). Carroll and Plantiga argue that filmmakers do not only use these devices to construct meaning but also to trigger emotions in viewers (Carroll, 2008; Plantiga 2010) and that they can “elicit – across diversified audiences – roughly the same or converging general emotional responses to the fictions on screen” (Carroll, 2008: 156). Therefore, in the questionnaire, we approached film experience both from an emotional and from a cognitive point of view, asking participants about how they interpreted the short film and how it made them feel. The questionnaire had five sections: sociodemographic data, emotional reception, cognitive reception, evaluation of the film experience and evaluation of the audio description.

The first section included sociodemographic questions on gender, age, education and profession as well as questions about the degree and origin of blindness. The answers to these questions allow us to ensure that the heterogeneity of the blind population is represented in our experimental groups and that a comparable sample of participants

²⁶ Attached as Appendix 1.

has been assigned each AD version (Trochim & Donnelly, 2006: 216; Cabeza-Cáceres, 2013: 157).

The second section was devoted to the emotional reception of the short film. Participants first had to evaluate, on a 6-point scale ranging from “not at all” to “a lot”, how intensely they had felt a range of emotions at four key moments of the short film. Several emotions were grouped under one label: the labelling of emotion categories was informed by works from the field of Emotional Theory by Ekman (1977), Demos (1995), Plutchik (2001) and Goleman (2005). For example, ‘interest’ was the label for ‘interest, curiosity and expectation’. Following the same model, participants were asked how they felt after watching the short film. Then, there was a multiple-choice question on which elements of the audio described short film had transmitted emotions and, finally, they were asked if emotions had arisen rather because of the film itself or because of their personal experience (single choice question).

The third section concerned the interpretation of the short film. We tested three kinds of elements: spatio-temporal setting, key aspects of the narration and overall interpretation. We asked participants about the estimated place and time to check if the details provided in the AD helped situate the action (open ended question). We asked if they had noticed the attraction between the characters, if they had noticed that the action got out of reality and when (open ended question), as well as which effect(s) they thought the slow motion had (multiple choice). Finally, participants had to state what the aims of the short film were according to them (multiple choice).

Finally, in the fourth and fifth sections, we asked for an evaluation of the film experience and of the audio description on a six-point Likert scale with four items. Participants had to rate from “not at all” to “very much” how interesting, aesthetic, emotional and enjoyable their film experience had been. The items ‘interesting’ and ‘enjoyable’ could apply to any film whereas ‘aesthetic’ and ‘emotional’ were chosen for *Nuit Blanche* specifically. Also on a six-point Likert scale with four items, participants had to rate if the AD had given them access to the necessary elements to understand the film, to its aesthetic and stylistic aspects, to its emotional aspects and to an enjoyable experience. Finally, participants had to rate the sound-mix and to give an overall rating of the AD, both on a 6-point scale from “insufficient” to “excellent”.

6.3.2.2 Focus group interviews

At the end of each questionnaire section, and after the open-ended questions, there was an open discussion with a “sharing and comparing” approach (Morgan, 2012). In this setting, there is no structured interview, the information is gathered through the discussion that arises between participants, building on their thoughts and comments on the film and on their experience. The researcher remains in a secondary position, reorienting the discussion when necessary, encouraging participants to develop their thoughts, making sure that everyone has their say if they want to – and respecting their silence if they do not seem to feel like taking an active part in the conversation. The group approach has been fruitful to clear doubts about critical comprehension questions, with participants reconstructing the story together in the discussion. And as the focus group interviews built on participants’ observations, each session was unique and different group discussed different topics more thoroughly: the emotional experience, the symbolic meaning of the film, the quality of the description, etc. As participants are not necessarily directly talking to the researcher in group interviews, he or she is in a more convenient position to observe participants’ body language and the way they relate to each other to notice, for example, their wish or reluctance to express themselves, or to identify a “dominant voice” influencing the others (Smithson, 2000: 107). This happened for instance in a three-participant group: participant 21 commented that she had liked the AD of the beginning, which was rich in details, and that she did not expect the film to be over so quickly. The researcher expected and encouraged her to develop on her thoughts. However, participant 22 was very assertive about the lack of interest presented by the film for the collective of the Blind and about the bad quality of the describer’s voice. On the latter point, he was strongly supported by participant 23. In this context, it is possible that participant 21 did not feel at ease to express her opinion, to avoid starting a debate. Other times, there might be followers of the dominant voice, as was the case with participants 1, 2 and 3. Participant 2, who was very active in the discussion, interpreted that the man and the woman were dead in the events and that they reunited in the afterlife. Participant 1 and 3 agreed to this interpretation but their reaction seemed more of acquiescence than of conviction. All things considered, the focus group approach delivered valuable information because the outcomes were not limited by the researcher’s expectations but, in the analysis of the collected data, the group context must not be neglected.

6.4 Preliminary observations

The study is still ongoing and the final content of questionnaires and interviews will undergo an in-depth analysis to reconstruct and contextualize participants' film experience and relate it to the audio description style they were confronted to. Nonetheless, the results obtained up to now allow for some preliminary comments on the film experience of blind spectators.

A first significant observation concerns the relationship between emotion and enjoyment. According to our analysis, the original short film *Nuit Blanche* is designed to elicit emotions so it is important that the audio described version does so to. Fifteen participants reported that their film experience was 'quite a lot' or 'very much' emotional. In the discussions, thirteen of these participants were very enthusiastic about their experience and reported more enjoyment and immersion than the rest. For instance, participant 13 stated: "Emotion comes to you, a lot. It reminds me of a book that takes you into the story, it's not a cold description."²⁷ Participant 6 said "Very good! I felt transported into another world, it was thanks to the audio description."²⁸ On the contrary, only one participant that had reported a less emotional experience in the questionnaire gave a clearly positive feedback in the discussion. These observations indicate that emotion is strongly linked to immersion and enjoyment. It is worth noting that, out of the fifteen participants who reported a highly emotional experience, nine had heard the narrative AD, five had heard the cinematic AD and one had heard the denotative AD. This seems to point at narrative audio description as the better option to transmit emotions and offer an immersive film experience, while denotative AD does not seem to transmit much emotion but, so far, a few more participants have heard the narrative version (see section 3.1), so we need to complete the study before drawing conclusions.

Secondly, our first observations also confirm that emotion and comprehension are closely linked, as cognitive film theorists explain (see section 3.2.1). One prominent result in this sense concerns the moment when the car crashes into the man. Ten participants have ascribed this fragment a preponderant narrative importance. Out of these ten

²⁷ Participant 13: female, age class 31-45, blind from childhood, heard the narrative AD version. Comment translated from Catalan – "Arriba molt l'emoció, molt. Em recorda un llibre que se t'emporta en el relat, no és una descripció freda."

²⁸ Participant 6: male, age class 46-60, acquired blindness, heard the cinematic version. Comment translated from Catalan – "Molt bé! M'he sentit transportat en un altre món, ha sigut gràcies a l'audiodescripció."

participants, nine had reported to have felt ‘quite a lot’ or ‘very much’ ‘sadness’ or ‘fear’ at this moment. To these participants, this event became of key importance and they tried to explain the whole short film around it. For example, after hearing the audio described short film, participant 28 concluded that “it is a staged run-over that ends up in a romantic scene”. But the car crash seems to have more of a symbolic and aesthetic purpose than a narrative function: it is a way of showing the strength of the man’s attraction to the woman as he merely bends to the side and then goes on towards her, while the car is destroyed and the front window breaks into thousands of glistening glass pieces. The situation is described (not interpreted) in all three versions but it seems that an overwhelming of emotion in some participants, when they visualize the man being hurt by the car, impedes their processing the information in the way that was intended by the director. 47.4% of participants who reported high levels of sadness or fear were affected by this issue. This calls for particular attention and possibly for more interpretation in audio description to ensure that symbolic elements are always understood as such by the blind audience.

Finally, another prominent observation is the importance of personal experience in film emotions and film experience in visually impaired participants compared to sighted viewers. In our online survey with sighted participants, 53% reported that emotions arouse exclusively because of the short film and only 7% reported emotions to have their origin principally in their own experience. On the contrary, among visually impaired participants, only 25% reported the film as the sole emotional trigger, 34.4% stated it was equally the film and their own experience and 28.1% reported their own experience as the most important source of emotion. The complete figures are transposed in Table 5 (below).

Table 6.5 - Table 5. *Origin of film emotions in sighted vs. visually impaired audience.*

	In your opinion, what originated the emotions you felt?				
	Only the film	Mostly the film but also your personal experience	The film and your personal experience equally	Mostly your personal experience	You don't know
Sighted participants	53%	20%	16%	7%	4%
Blind participants	25%	9.4%	34.4%	28.1%	3.1%

It is possible that the answers of visually impaired participants were partly induced by the car crash scene: in the discussion, car traffic appeared to be a very sensitive issue mentioned by several participants as a major danger with which blind persons must deal in their daily lives. However, this could also be an indicator of a significant difference in the way blind audiences engage with film as compared to sighted audiences and it may require further exploration.

6.5 Conclusions and further research

These first observations confirm that an approach to user experience with AD through the mirror of film experience is enlightening and suggests that more research into the relationships between emotion, comprehension, enjoyment and immersion is needed to tailor AD for a better film experience for visually impaired users, as Fresno (2017) also suggests.

At this preliminary stage, we have already gathered insightful information on the film experience of blind and partially sighted spectators. Nonetheless, as other scholars in the field, we have been confronted with the difficulty of accessing the study population, which has impeded a random selection of participants. To increase the generalisability of the outcome of AD reception research, it would be interesting to work on a “proximal similarity” framework (Trochim & Donnelly, 2006: 43) for our field, i.e. a set of conditions that reflect a “gradient of similarity” between our population of interest and our tested sample.

We would like to close this article acknowledging the usefulness of the functionalist approach to study audio description. Functional theory provides a solid framework for developing new audio description styles that deviate from conventional guidelines but take users’ needs and source texts properties into account. That is why the functionalist approach could also help develop the concepts of loyalty of audio describers and ethicality of audio descriptions to introduce them as part of audio description quality standards.

References

- AENOR (2005) UNE 1530220. *Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías* (2005), Madrid, AENOR.
- Branigan E. (1992) *Narrative Comprehension and Film*, New York, Routledge.

- Cabeza-Cáceres C. (2013) *Audiodescripció i recepció. Efecte de la velocitat de narració, l'entonació i l'explicitació en la comprensió fílmica*, doctoral thesis, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Carroll N. (2008) *The Philosophy of Motion Pictures*, Madison, Blackwell.
- Casablanca (1942) Michael Curtiz (dir.), Hal B. Wallis (prod), Warner Bros Pictures.
- Casetti F. & Di Chio T. (1991) *Cómo Analizar Un Film* (translated from italian by Carlos Losilla), Barcelona/Buenos Aires/Mexico, Paidós.
- Demos V. (ed.) (1995) *Exploring Affects. The selected Writings of Silvan S. Tomkins*. Paris and Cambridge: Maison des Sciences de l'Homme and Cambridge University Press.
- Ekman P. (1977) "Facial Expression" in *Nonverbal Behavior and Communication*, Siegman, A. & Feldstein S. (eds), New Jersey, Laurence Erlbaum Association, pp. 97-116.
- Fernández-Torné A. & Matamala A. (2015) "Text-to-speech vs. human voiced audio descriptions: a reception study in films dubbed into Catalan" *Jostrans*, 24, http://www.jostrans.org/issue24/art_fernandez.pdf (last accessed 27/05/2017).
- Fresno N., Castellà J., Soler Vilageliu O. (2014) "Less is more. Effects of the Amount of Information and its Presentation in the Recall and Reception of Audio Described Characters" *International Journal of Sciences: Basic and Applied Research* 14:2, 169-196.
- Fresno N. (2017) "Engagement in audio description: so simple, and yet so complex" Paper read at the 6th Advanced Research Seminar on Audio Description, Barcelona, 16th-17th March 2017.
- Fryer L. & Freeman J. (2013) "Cinematic language and the description of film: keeping AD users in the frame." *Perspectives: Studies in Translatology* 21:3, pp. 412-426.
- Fryer L. (2016) *An Introduction to Audio description: A Practical Guide*, London, Routledge.
- Goleman D. (2005) "Appendix A: What's an Emotion?" in *Emotional Intelligence*, New York, Bantam Dell, pp. 289-290.
- Kruger J.-L. (2010) "Audio Narration: Re-Narrativising Film." *Perspectives: Studies in Translatology* 18:3, pp. 231-249.
- Mälzer-Semlinger N. (2012) "Narration or Description: What Should Audio Description 'Look' Like?" in *Emerging Topics in Translation: Audio Description*, Perego E. (ed.), Trieste, EUT, pp. 29-36.
- Maszerowska A., Matamala A. & Orero P. (2013) Report on text analysis and development. Report no. 2, ADLAB (Audio Description: Lifelong Access to the Blind) project. <http://www.adlabproject.eu/Docs/WP%202%20Report%20DEF> (last accessed 27/05/2017).
- Mazur I. & Chmiel A. (2012) "Audio Description Made to Measure: Reflections on Interpretation in AD Based on the Pear Tree Project Data" in *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads*. Media for All 3, Remael A., Orero P. & Carroll M. (eds), Amsterdam/ New York: Rodopi, pp 173-188.
- Morgan D. L. (2012) "Focus Groups and Social Interaction" in *The SAGE Handbook of Interview Research* (2nd ed), Gubrium J., Holstein J., Marvasti A. & McKinney K., Thousand-Oaks, Sage, pp.161-176.

- Morisset L. & Gonnant F. (2008) “La Charte de l’audiodescription”, <https://goo.gl/ofnS21> (last accessed 27/05/2017).
- Nord C. (2006) “Loyalty and Fidelity in Specialized Translation” *CONFLUÊNCIAS – Revista de Tradução Científica e Técnica* 4, pp. 29-41.
- Nuit Blanche (2009) Arev Manoukian (dir.), Stellar Scene (prod.), <https://goo.gl/wWqG5G> (last accessed 25/05/2017).
- Ofcom (2000) *ITC Guidance on Standards for Audio Description*, London, Ofcom.
- Orero P. (2012) “Film Reading for Writing Audio Descriptions: A Word is Worth a Thousand Images?” in *Emerging Topics in Translation: Audio Description*, Perego E. (ed.), Trieste, EUT, pp.13-28.
- Perego E. (2014) “Film Language and Tools” in *Audio Description: New perspectives illustrated*, Maszerowska A., Matamala A. & Orero P. (eds), Amsterdam, John Benjamins, pp. 81-101.
- Plantiga C. (2010) “8: Emotion and Affect” in *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Plantiga C. Livingstone P. (eds), London/New York, Routledge, pp.86-96.
- Plutchik R. (2001) “The Nature of Emotions” *The American Scientist*, 89, p. 344-350.
- Ramos Caro M. (2016) “Testing audio narration: the emotional impact of language in audio description” *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice*, 24:4, pp. 606-634.
- Remael A., Vercauteren G. & Reviers N. (eds) (2014). *Pictures painted in words. The ADLAB audio description guidelines*. <http://www.adlabproject.eu/Docs/adlab%20book/index.html> (last accessed 06/30/2016).
- Schmid W. (2014) “The Selection and Concretization of Elements in Verbal and Filmic Narration” in *Beyond Classical Narration: Unnatural and Transmedial Challenges*, Alber J. & Hansen P. K. (eds), Berlin, De Gruyter, pp. 15-24.
- Smithson J. (2000) “Using and analysing focus groups: limitations and possibilities” *International Journal of Social Research Methodology* 3:2, pp. 103-119.
- Taylor C. (2014) “Cohesion” in *Audio Description: New perspectives illustrated*, Maszerowska A., Matamala A. & Orero P. (eds), Amsterdam, John Benjamins.
- Trochim W. & Donnelly J. P. (2006) *The Research Methods Knowledge Base*, Cincinnati, Atomic Dog.
- Utray F., Perera A. M. & Orero P. (2009) “The Present and Future of Audio Description and Subtitling for the Deaf and the Hard of Hearing in Spain.” *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators’ Journal* 54:2, pp. 248-263.
- Vercauteren G. (2015) “The ADLAB Guidelines” Paper read at the 5th Advanced Research Seminar on Audio Description, Barcelona, 19th-20th March 2015.
- Walczak A. & Fryer L. (2017a) “Creative description: The impact of audio description style on presence in visually impaired audiences” *British Journal of Visual Impairment* 35: 1, pp. 6-17.
- Walczak A. & Fryer L. (2017b) “Vocal delivery of audio description by genre: measuring users’ presence” *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice*, online, <http://dx.doi.org/10.1080/0907676X.2017.1298634> (last accessed 24/07/2017).

Wilken N. & Kruger J-L. (2016) "Putting the audience in the picture: Mise-en-shot and psychological immersion in audio described film" *Across Languages and Cultures* 17: 2, pp. 251-270.

Wired (2010) "Slow-Motion Car Crash Speeds Filmmaker's Career" by Hugh Hart, 9th April 2010, <https://www.wired.com/2010/04/nuit-blanche/> (last accessed 24/07/2017).

Appendix

Appendix 1: Evaluation questionnaire on the experience provided by an audio described version of the short film Nuit Blanche

[Participant number: ____]

[AD version: ☐ Denotative ☐ Cinematic ☐ Narrative]

A) Sociodemographic questions

- 1) Gender: ☐ woman ☐ man
- 2) Age:
- 3) Place of residence:
- 4) Education:
- 5) Profession/Employment:
- 6) Type of blindness
 - a) From birth ☐ Acquired ☐
 - b) If acquired, since when?
 - c) Do you have residual vision? Yes ☐ No ☐
 - d) If yes, do you use it to watch films? Yes ☐ No ☐
 - e) Pathology:
- 7) How many films do you watch every month (TV, DVD, cinema):

B) Questions on the emotional reception of the short film

- 1) What did you feel when the woman broke through the window? (Rate on a scale from 1 to 6, 1=not at all, 6=very much)

Surprise (includes surprise, astonishment, stupefaction)

- ☐ 1Not at all ☐ 2Little ☐ 3Rather no ☐ 4Rather yes ☐ 5Quite a lot ☐ 6Very much Admiration
- ☐ 1Not at all ☐ 2Little ☐ 3Rather no ☐ 4Rather yes ☐ 5Quite a lot ☐ 6Very much

Fear (includes fear, anxiety)

- ☐ 1Not at all ☐ 2Little ☐ 3Rather no ☐ 4Rather yes ☐ 5Quite a lot ☐ 6Very much

Interest (includes interest, curiosity, expectation)

- ☐ 1Not at all ☐ 2Little ☐ 3Rather no ☐ 4Rather yes ☐ 5Quite a lot ☐ 6Very much
- ☐ Something else:

- 2) What did you feel when the car crashed into the man?

Surprise (includes surprise, astonishment, stupefaction)

- ☐ 1Not at all ☐ 2Little ☐ 3Rather no ☐ 4Rather yes ☐ 5Quite a lot ☐ 6Very much

Sadness (includes sadness, preoccupation, disappointment)

- 1Not at all ○ 2Little ○ 3Rather no ○ 4Rather yes ○ 5Quite a lot ○ 6Very much

Fear (includes fear, anxiety)

- 1Not at all ○ 2Little ○ 3Rather no ○ 4Rather yes ○ 5Quite a lot ○ 6Very much

Interest (includes interest, curiosity, expectation)

- 1Not at all ○ 2Little ○ 3Rather no ○ 4Rather yes ○ 5Quite a lot ○ 6Very much

- Something else:

3) What did you feel when the man and the woman were walking towards each other in spite of all?

Interest (includes interest, curiosity, expectation)

- 1Not at all ○ 2Little ○ 3Rather no ○ 4Rather yes ○ 5Quite a lot ○ 6Very much

Attraction

- 1Not at all ○ 2Little ○ 3Rather no ○ 4Rather yes ○ 5Quite a lot ○ 6Very much

Joy (includes joy, enthusiasm, satisfaction)

- 1Not at all ○ 2Little ○ 3Rather no ○ 4Rather yes ○ 5Quite a lot ○ 6Very much

- Something else:

4) What did you feel when you realized that the man and the woman haven't moved from their original spot?

Joy (includes joy, enthusiasm, satisfaction)

- 1Not at all ○ 2Little ○ 3Rather no ○ 4Rather yes ○ 5Quite a lot ○ 6Very much

Relief

- 1Not at all ○ 2Little ○ 3Rather no ○ 4Rather yes ○ 5Quite a lot ○ 6Very much

Acceptance

- 1Not at all ○ 2Little ○ 3Rather no ○ 4Rather yes ○ 5Quite a lot ○ 6Very much

Sadness (includes sadness, deception)

- 1Not at all ○ 2Little ○ 3Rather no ○ 4Rather yes ○ 5Quite a lot ○ 6Very much

Nostalgia or melancholy

- 1Not at all ○ 2Little ○ 3Rather no ○ 4Rather yes ○ 5Quite a lot ○ 6Very much

- Something else:

5) How did you feel after watching the short film?

Joyful

- 1Not at all ○ 2Little ○ 3Rather no ○ 4Rather yes ○ 5Quite a lot ○ 6Very much

Happy

- 1Not at all ○ 2Little ○ 3Rather no ○ 4Rather yes ○ 5Quite a lot ○ 6Very much

Sentimental

- 1Not at all ○ 2Little ○ 3Rather no ○ 4Rather yes ○ 5Quite a lot ○ 6Very much

Admirative

- 1Not at all ○ 2Little ○ 3Rather no ○ 4Rather yes ○ 5Quite a lot ○ 6Very much

Sad

- 1Not at all ○ 2Little ○ 3Rather no ○ 4Rather yes ○ 5Quite a lot ○ 6Very much

Disappointed

- 1Not at all ○ 2Little ○ 3Rather no ○ 4Rather yes ○ 5Quite a lot ○ 6Very much

Pensive

- 1Not at all ○ 2Little ○ 3Rather no ○ 4Rather yes ○ 5Quite a lot ○ 6Very much

Nostalgic o melancholic

- ☐ 1Not at all ☐ 2Little ☐ 3Rather no ☐ 4Rather yes ☐ 5Quite a lot ☐ 6Very much
- ☐ Nothing special
- ☐ Something else:
- 6) According to you, which elements of the short film transmitted emotions? (1=NO 2=YES; multiple answers)
 - ☐ The story
 - ☐ The characters/actors.
 - ☐ The visual style that is described.
 - ☐ The original soundtrack.
 - ☐ The style of the audio description.
 - ☐ The voice of the describer.
 - ☐ Other elements:
- 7) What brought forth the emotions you felt? (1=NO 2=YES; one answer) [read at least twice]
 - ☐ The short film itself.
 - ☐ Above all the short film, but also my personal experience.
 - ☐ Equally the short film and my personal experience.
 - ☐ Above all my personal experience.
 - ☐ I don't know.

C) Questions on the interpretation of the short film

- 1) Even if it is not clearly mentioned, some elements can suggest the place where the story happens.
 - ☐ 1I have not given importance to the place.
 - ☐ 2I think it happens in:
- 2) Even if it is not clearly mentioned, some elements can suggest the time when the story happens.
 - ☐ 1I have not given importance to the time.
 - ☐ 2I think it happens in:
- 3) Have you felt the attraction between the characters?
 - ☐ 1No.
 - ☐ 2Yes.
- 4) Did you notice that the action was going out of reality?
 - ☐ 1No.
 - ☐ 2Yes. When?
- 5) What sensation did the mention of slow motion give you? (1=NO 2=YES; multiple answers)
 - ☐ None.
 - ☐ That time stopped.
 - ☐ That something important would happen.
 - ☐ That the action was going out of reality.
 - ☐ An aesthetic sensation.
 - ☐ Something else:

6) According to you, what are the aims of the short film? (1=NO 2=YES; one answer) [read three by three]

- ☐ Showing the thoughts of the man.
- ☐ Showing the thoughts of the woman.
- ☐ Showing the thoughts of both of them.

-
- ☐ Materializing physical attraction between two people.
 - ☐ Offering a representation of love at first sight.
 - ☐ Playing with the laws of space and time.

-
- ☐ Showing the possibilities of visual effects.
 - ☐ Offering an aesthetic experience.
 - ☐ Offering an emotional experience.

-
- ☐ I don't know.
 - ☐ Something else:

D) Questions on the experience offered by the short film (Rate on a scale from 1 to 6, 1=not at all, 6=very much)

- 1) This short film provided you with an interesting experience
☐ 1Not at all ☐ 2Little ☐ 3Rather no ☐ 4Rather yes ☐ 5Quite a lot ☐ 6Very much
- 2) This short film provided you with an enjoyable experience
☐ 1Not at all ☐ 2Little ☐ 3Rather no ☐ 4Rather yes ☐ 5Quite a lot ☐ 6Very much
- 3) This short film provided you with an aesthetic experience
☐ 1Not at all ☐ 2Little ☐ 3Rather no ☐ 4Rather yes ☐ 5Quite a lot ☐ 6Very much
- 4) This short film provided you with an emotional experience
☐ 1Not at all ☐ 2Little ☐ 3Rather no ☐ 4Rather yes ☐ 5Quite a lot ☐ 6Very much

E) Evaluation of the audio description (Rate on a scale from 1 to 6, 1=not at all, 6=very much)

- 1) The audio description gave you access to the necessary elements to understand the short film
☐ 1Not at all ☐ 2Little ☐ 3Rather no ☐ 4Rather yes ☐ 5Quite a lot ☐ 6Very much
- 2) The audio description gave you access to the stylistic and aesthetic elements of the short film
☐ 1Not at all ☐ 2Little ☐ 3Rather no ☐ 4Rather yes ☐ 5Quite a lot ☐ 6Very much
- 3) The audio description gave you access to the emotional aspects of the short film
☐ 1Not at all ☐ 2Little ☐ 3Rather no ☐ 4Rather yes ☐ 5Quite a lot ☐ 6Very much
- 4) The audio description provided you with an enjoyable experience
☐ 1Not at all ☐ 2Little ☐ 3Rather no ☐ 4Rather yes ☐ 5Quite a lot ☐ 6Very much
- 5) Did you like the sound mix between the audio description and the original soundtrack?
☐ 1Not at all ☐ 2Little ☐ 3Rather no ☐ 4Rather yes ☐ 5Quite a lot ☐ 6Very much

6) Rate the overall quality of the audio description on a 6-point scale:

- 1Very low ○ 2Low ○ 3Insufficient ○ 4Acceptable ○ 5Good ○ 6Very good

F) Do you have any additional comments on your experience with the short film and the audio description?

7. Publicació 3

Bardini, F. (2020a). Film language, film emotions and the experience of blind and partially sighted viewers: A reception study. *JoSTrans: Journal of Specialized Translation* 33, 259-280.

<https://jostrans.org/issue33/art_bardini.pdf>

ABSTRACT

Film experience is a sensual, cognitive and emotional encounter between film and spectator. For viewers with blindness or visual impairment, access to film experience is made possible through audio description (AD). Conventionally, AD is an objective depiction of the images on screen, where audio describers refrain from interpreting what is shown or the way it is shown. This demand for objectivity has been challenged by some researchers and the study presented here is a contribution in this line. Forty-five blind and partially sighted Catalan viewers experienced three AD styles: one conventional AD and two interpretative styles (cinematic AD and narrative AD). Results show that although conventional AD gives satisfactory access to the story, emotional aspects expressed through film language are rendered more effectively with an interpretative approach. In our sample, the cinematic and the narrative AD offer a film experience that is more satisfying than that offered by conventional AD.

7.1 Introduction: Film language and film experience

A spectator does not find herself 'receiving' a film:
she finds herself 'living' it.

Casetti (2011: 53)

Film experience is a sensual, cognitive and emotional encounter between film and spectator. Plantinga (2012: 470) describes it as "a way of being, a kind of recording of a possible conscious experience of the world, integrating perception, cognition, and feeling". Schmid (2014: 22) explains that, when watching a film, viewers are "combining the multi-layered verbal, visual and musical impulses to form a semantic, sensual, and emotional impression in which a maximum of symbols, icons and indexes of the multimedia-based cinematographic 'text' is foregrounded".

This interpretation of the filmic message is a personal and subjective process, which differs from viewer to viewer and is influenced by their sensory and cognitive abilities, as well as by their personality, experience and knowledge. Yet, film experience is designed by the filmmaker, who “can affect the spectator through all of the various parameters of film style, from shot composition, to movement, to editing, to colour, to sound and music” (Plantinga 2010: 94). In short, it is not only what is shown, but essentially how it is shown, that gives rise to the film experience and spectators have to understand film language to decode a message that is constructed through a combination of cinematic techniques (camera angles and movements, editing) and other film techniques, such as shot composition, sounds, music, dialogues and narrative (Metz 1964; Casetti and di Chio 1991). Furthermore, filmmakers do not use cinematic and film techniques only to construct meaning but also to trigger emotions in viewers and they can “elicit – across diversified audiences – roughly the same or converging general emotional responses to the fictions on screen” (Carroll 2008: 156). Therefore, although emotions are subjective and personal, spectators of the same film should show similar emotional trajectories, which are the essence of their film experience (Carroll 2008; Plantinga 2009, 2012).

These insights from film studies point at the importance of cinematic language (i.e. the purposeful use of cinematic techniques by film directors) for film experience and therefore for AD. In our reception study, we tested how different ways of dealing with film language in AD affect the emotional response and the film experience of the blind and partially sighted (BPS) audience. In the following sections, we will present the theoretical background of the study, delineate the methodological outlines of the experiments and, finally, present and discuss the results regarding emotional reception, film experience and AD evaluation.

7.2 The audio description of film language

Although film theory points to film language as essential to film experience, it does not seem to be recognised as such in most European guidelines on AD. For example, the British *ITC Guidance on Standards for Audio Description* (Ofcom 2000: 6) rejects the use of cinematic terminology, that is, the terms used to refer to the cinematic techniques used by directors, such as ‘close-up’, and although it acknowledges the existence of cinematic language, it does not prioritise its description:

To many, expressions like in close-up, pan across, mid-shot, crane-shot etc., may not mean anything but it is important to try to understand why a director has chosen to film a sequence in a particular way and to describe it in terms which will be understood by the majority, if there is room to do so.

The German guidelines (Dosch and Benecke 2004) and the in-house guidelines of the Italian non-profit organisation Senza Barriere (Perego 2017) make similar recommendations, while the French *Charte de l'audiodescription* (Morisset and Gonant 2008: 2, our translation) lays more emphasis on the significance of cinematic language: “the describer should not only transmit the content of the images, but also their emotional power, their beauty and their poetry”. Yet, there is no indication about how to do so and the *Charte*, rather contradictorily, stipulates that describers should refrain from interpreting images and from using cinematic terminology (*ibid.*: 2, 3) as well as “from transmitting any subjective point of view” (*ibid.*: 8). Finally, in the Catalan context, AD is regulated through the Spanish UNE 153020 standard (AENOR 2005), which mentions neither film language nor cinematic terminology.

Perego (2014: 89) argues that the reluctance of guidelines to include film language “clashes with film theory, which suggests that the audience’s emotional engagement depends on the way films are shot and images are presented”. Indeed, as previously stated, film is more than a story told with moving images and to be able to live the film experience requires some complex cognitive processes. In this sense, AD is often essential to give BPS persons the key to film interpretation and provide them with an experience that is as similar as possible to that of sighted viewers. So far, it has proven difficult to do so without taking film language into account, especially when dealing with creative films, as several case studies have shown (Mälzer-Semlinger 2012; Orero 2012; McGonigle 2013; Perego 2014).

Beyond descriptive research, several scholars have engaged in creating and testing new AD styles, moving away from conventional AD in an attempt to offer better access to film language expressions and their effects. Kruger (2010: 233) defines audio narration (AN) as an alternative to conventional AD which “moves away from a strict fidelity to what can be seen on-screen in favour of a coherent narrative [...] supported by and integrated with the existing auditory signals”. In this accessibility mode, emphasis is laid on the “conceptual understanding of the way in which filmic narrative is created, and the role the visual plays in this narrative” (*ibid.*: 234). Although AN does entail descriptive

elements, they are secondary to their narrative effect. AN has not been tested yet but Kruger (*ibid.*) does provide a comprehensive overview of this AD style and of the concepts from narratology and film theory on which it is based. Adopting a different approach, Fryer and Freeman (2013: 1) conducted a small-scale study in the UK to test conventional AD versus a “cinematic style that contravenes the guidelines by incorporating description of the camera work and editing”. According to their results, “blind and partially sighted participants were largely in favour of ‘cinematic’ AD” as 66.7% expressed their preference for the AD version with cinematic terms (*ibid.*: 2). In Poland, Szarkowska (2013: 383) has developed the concept of *auteur* description as an alternative AD style for *auteur* films, which, in her words: “incorporates the director’s creative vision in the AD script through the use of a screenplay (or other available materials, such as interviews and reviews) and thus gives the audio describer the artistic license to depart from the dictate of objectivism”.

She tested the *auteur* description of Pedro Almodóvar’s *Volver* (2006) in an informal setting at the Polish Association of the Blind in Warsaw, and many participants expressed a positive opinion of this alternative AD style, “claiming that the juicy and vivid descriptions gave the film a more entertaining character and enabled them to gain a better understanding of the motivations of the characters and to follow the plot” (*ibid.*: 386). Finally, in Poland again, Walczak (2017a: 389) tested an alternative AD of Wojciech Smarzowski’s *Pod Mocnym Aniołem* [*The Mighty Angel*] (2014), a blunt social drama about alcoholism, in a creative style that opted for the use of colloquial language and an explicit rendering of the scenes “to keep to the visual image”. As in the user tests mentioned above, most participants were enthusiastic about the alternative AD style.

The reception study reported in this article is a further contribution to the increasing body of empirical data on the possible benefits of such alternative AD styles, which do not limit themselves to describing images denotatively but rather contravene AD guidelines by awarding film language a central position in the AD.

7.3 Methodology

Our study adds up to the body of reception studies on AD that have been flourishing in recent years, as a response to the need to involve end users in media accessibility research (Di Giovanni 2018). These studies include a wide range of topics and approaches, such as Fryer and Freeman’s (2013) on the use of cinematic terminology; Cabeza-Cáceres’s (2013) on the effects of speech rate, intonation and explicitation on

comprehension; Fresno *et al.*'s (2014) on character description; Fernández-Torné and Matamala's (2015) on natural vs. synthetic voices; Ramos Caro's (2016) on subjectivity and emotions; Wilken and Kruger's (2016) on *mise-en-shot* elements; and Walczak's (2017a, 2017b) on creative AD and vocal delivery. The present reception study draws especially on those by Cabeza-Cáceres (2013) and Fernández-Torné and Matamala (2015), as their experiments were conducted in the Catalan context, using social research methods and a mixed-methods approach with questionnaires and interviews. Although a detailed article on the methodology of our study has been published previously (Bardini 2017), essential methodological aspects will be outlined here.

7.3.1 Material

The short film we selected, *Nuit Blanche*, directed by Arev Manoukian in 2009 (<https://vimeo.com/9078364>), makes substantial use of film language to express its message, so that we could effectively test this aspect. The short film has no dialogue and mixes black and white imagery with slow-motion and ultra-modern 3D-visual effects, to magnify the story of a fleeting look between two strangers (Hart 2010).

To create the three audio descriptions tested in the study, we worked with Carme Guillamon Villalba, a professional describer, who has described over a hundred feature films in Catalan and in Spanish for the Catalan public television TV3, among others. She drafted a first AD as she would have done for Catalan television, and modifications were then applied to this basic version to fit the three different AD styles defined below. To minimise possible alternative causes that could affect the participants' film experience, parameters other than the script itself (voice, intonation, pauses, sound level) were kept as similar as possible in all three versions, and we modified the basic AD only when it was strictly necessary to adapt the script to each AD style. The length of the three ADs is comparable and the final word counts are 388 words for the conventional AD (100%), 427 words for the cinematic AD (110%), and 400 words for the narrative AD (103%). The cinematic version is inevitably longer because cinematic terms add up to the iconic content being described.

The conventional AD is denotative, while the cinematic and narrative ADs are interpretative. The latter ones offer an interpretation of film language to render its meaning and feeling into words, instead of omitting or describing denotatively how cinematic techniques are used onscreen. Interpretative AD styles imply that the describer uses her subjectivity to describe what is shown and how it is shown, so it is a

delicate approach that requires ethics and professionalism to ensure that an informed interpretation is provided, and not a personal vision of things. In our reception study, a denotative (i.e. conventional) and two interpretative AD styles (i.e. cinematic and narrative) were tested, the definition of which are as follows:

Conventional AD style (AD1) is a denotative AD which describes what is shown at an iconic level, according to the WYSIWYS (What You See Is What You Say) paradigm (Snyder 2007), thus avoiding any kind of interpretation or mention of film techniques. The main aim of this AD style is to give a matter-of-fact depiction of what appears onscreen, so that BPS audiences can reconstruct the meaning of the images for themselves.

Cinematic AD style (AD2) is an interpretative AD style which offers a balance between iconic description, use of cinematic terminology and interpretation of film language. Cinematic terminology comes into play most particularly to describe elements that are specific to film, such as camera movements and editing techniques (Casetti and di Chio 1991). Besides, when the describer considers it helpful to interpret the meaning of a film technique, it can be done instead of, or in addition to, using cinematic terminology. The main aim of the cinematic AD style is to transmit both the iconic content of the pictures and the feeling and meaning of film techniques, in an attempt to boost the audience's immersion into the film's style and contents.

Narrative AD style (AD3) concentrates on interpreting film language and integrating the visual information into a coherent and flowing narration, which incorporates film dialogue and can be read as a single piece of text. It is an interpretative AD style, which does not always depict the images in full detail or in the exact moment they are shown but instead offers a narrative recreation of the feelings raised and of the meaning channelled through film language. Here too, the aim is to offer an immersive experience that is as similar as possible to that of sighted viewers.

To illustrate the differences between the three AD styles, the first minute of the short film will be used as an example. As seen in Figure 1, the title, "Nuit Blanche", appears in a font simulating handwritten letters over a cityscape illuminated by a full moon, in black and white. This image, the low-key lighting and the eerie violin music remind viewers of the atmosphere of a 1950's *film noir* movie.

Figure 7.1 - Figure 1. Opening title



The frame then closes in and pans down a corporate building. In the next scene, a view of the street, with passers-by wearing coats and holding hats; the street is wet, and the wind carries tree leaves. The English translations of the three ADs of the opening of the film are reproduced below, while the original text in Catalan for all AD fragments can be found in Appendix 1:

[AD1 – CONVENTIONAL] Handwritten and slanted: "Nuit Blanche". In black and white. At night, it's full moon. The zinc roofs of a big city, with smoking chimneys. A three-storey building with large windows and light inside. Over the main door, made of glass, a company name.

[AD2 – CINEMATIC] "Nuit Blanche" appears onscreen in film noir style. In black and white on a full moon night, chimneys smoke on the zinc roofs of a big city. The frame goes down the front face of a three-storey office building, with large windows and light inside.

[AD3 – NARRATIVE] "Nuit Blanche". The city spreads out in black and white under the full moon. Chimneys smoke on zinc roofs. Men and women walk in the street, wrapped up in coats, passing by a three-storey office building with large windows and light inside.

The conventional version offers a denotative AD, mentioning both the title and the way it is written, and then offering a shot-by-shot description of what can be seen. The sentences are short, mostly nominal, as there is no action to describe. The corporate building is simply described as 'a building' and, in the end, when the sign appears

onscreen, the describer mentions that there is a ‘company name’ over the main door. In both interpretative versions, the describer interprets this element and speaks of an ‘office building’ from the beginning.

In the cinematic version, the reference to *film noir* is explicitly mentioned. This is both of cinematic interest, because it is associated to a particular visual style, and of narrative interest, as *film noir* can easily remind the audience of the mid-20th century *film noir*’s Golden Age (Jarvie 2006), which is consistent with other indicators (e.g. clothes, car model) and seems to be the time at which the film takes place. The fact that the camera pans down the building is explicitly described by mentioning that ‘the frame goes down the building’. In addition to this, the cinematic version also translates filmic effects into words and, as the short film begins with a wide-angle view, the describer prefers to use a longer sentence than to fragment the description into shorter bits, as is done in the conventional version.

Finally, in the narrative version, the describer intends to transmit the atmosphere set up at the beginning of the film by retelling it. To do so, she did not insist on the title’s aesthetics but on the cityscape that ‘spreads out in black and white’. The most noticeable specificity of this version appears in the next fragment, where she gives priority to the general feeling of the exposition phase by bringing forward the people that are walking passed the office building, although they are seen *after* the camera pans down. This can be justified from a narrative point of view as the building is certainly prominent at a visual level but not relevant at a narrative one: the street as a whole will be the setting of the story.

7.3.2 Questionnaire

Film emotions are essential to film experience and they are in great part conveyed through film language. By creating alternative cinematic and narrative AD styles, which include film language, we wished to offer the BPS audience better access to film emotions, and thus improve their film experience. We tested visually impaired participants’ access to emotions at different key moments to analyse the effect of conventional and interpretative AD styles, and we asked them to evaluate their film experience and the AD version they heard, to find out if interpretative AD styles could provide BPS individuals with a better experience.

The questionnaire had five distinct parts: (1) socio-demographic questions, (2) questions on the emotional reception of the film, (3) questions on the interpretation of the film, (4) evaluation of the film experience and (5) evaluation of the AD. In this paper, we focus on 2, 4 and 5.

7.3.2.1 Emotional reception

Using a 6-point Likert scale, participants had to evaluate how intensely they had felt a set of emotions at key moments, which had been chosen after a careful filmic analysis (see example in section 4.1). The scale ranged from 1 (not at all) to 6 (very much) and avoided the neutral option, with respondents having to go for 3 (rather no) or 4 (rather yes). Some of the emotions selected were direct emotions, e.g. surprise or sadness, which normally arise as a response to the content of the story (Plantinga 2009). By contrast, other emotions, such as admiration, were “artifact emotions” (*ibid.*: 74), i.e. emotional responses brought about by the film as an object. For each fragment, we asked participants about their feeling ‘interest’ because it is a “global emotion” (*ibid.*: 69) that might be longer lasting and not related exclusively to a specific fragment. For Tan (1996, in Plantinga 2009: 68), interest is “the most characteristic emotion in spectatorship [and] the glue that holds the spectator’s attention, motivating him or her to continue viewing”. So, testing interest was a way to control if the AD succeeds at grabbing and maintaining the spectator’s attention.

7.3.2.2 Film experience

Participants had to evaluate their film experience on a 6-point Likert scale, according to four items: interest, enjoyment, aesthetics and emotion. Oliver and Hartmann (2010) argue that hedonistic motivations as well as the wish for meaningful experiences intervene in the viewers’ definition of good films, which is the reason for the inclusion of interest and enjoyment as two of the working parameters. On the other hand, as discussed, emotions too are essential to film experience, and the type of crescendo lyrical orchestral music used in *Nuit Blanche* can transmit an especially intense emotional experience (Jullier 2012). Furthermore, the elaborated 3D visual effects and the quality of the hyperreal cinematographic images used in the short film point to aesthetics being also crucial. According to the director, Arev Manoukian (in Hart 2010: online) “there are so many shades of grey between black and white that you can create extremely rich images. Because black and white photography is inherently pure, it’s a great way to tell a

visual story and express emotion”, thus supporting the choice of aesthetics and emotion as parameters in our film experience evaluation scale.

As Likert scales are summative (Trochim and Donnelly 2006), the final score of each version is the sum of the 1-to-6 scores of the four items evaluated and will range between 4 and 24. To simplify the reading of the final scores presented in section 4.2, the final Likert scores have been converted from a 4-to-24 to a 1-to-10 scale.

7.3.2.3 AD evaluation

Following the model of the film experience evaluation scale, participants had to rate the access to the film through AD on a 6-point Likert scale with four items: (1) access to the elements necessary to understand the short film, (2) access to the stylistic and aesthetic elements of the short film, (3) access to the emotional aspects of the short film, and (4) access to an enjoyable experience. As in the case of film experience, the Likert scores from 4 to 24 were converted to a 1-to-10 scale. In addition, BPS participants had to provide an overall rating of the AD on a 6-point scale, from very bad to excellent.

7.3.3 Participants

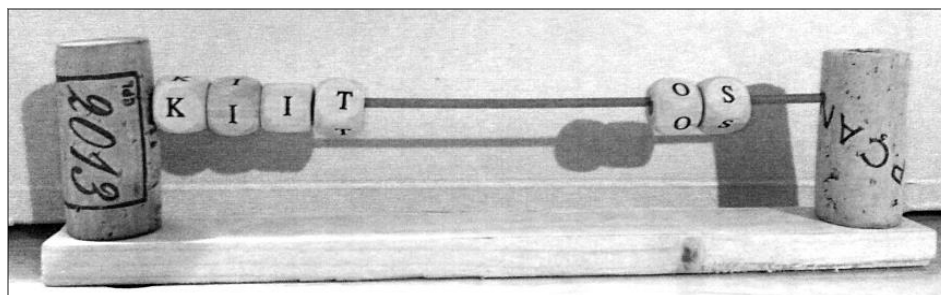
Forty-five blind and partially sighted participants were recruited with the help of two user organisations to listen to the ADs, answer the questionnaire and participate in focus group interviews. We contacted thirty-nine through the Department of Culture and Sport of the Territorial Delegation of ONCE (National Organization of the Spanish Blind) in Catalonia and five local ONCE offices located in Girona, Lleida, Manresa, Reus and Vic. Six further participants were recruited through ACIC, the Catalan Association for the Integration of the Blind, based in Barcelona. There were 28 men and 17 women, aged between 24 and 86 ($M=54$), of whom 11 were blind from birth. Six participants held a university degree, 14 had A-Levels and/or vocational training, 15 had no degree and 10 did not specify.

7.3.4 Experimental procedure

There was a total of fourteen group interviews and three individual ones, each session lasting between 60 and 90 minutes. First, the project was presented, and informed consents forms were signed, following the procedure approved by the Ethics Committee of the University of Vic - Central University of Catalonia. Participants were then invited to complete the socio-demographic part of the questionnaire and to listen to one AD

version played with VLC media player (90% volume) on an ASUS X540LJ laptop (85% volume, laptop speakers). Only the audio was offered, not the video, to guarantee that all participants would equally concentrate on the AD, even those with residual sight. After the listening, the researcher proceeded with the rest of the questionnaire. All scale questions were answered with the help of a specially made one-rod abacus with six beads (Figure 2), so that only the researcher had access to the answers.

Figure 7.2 - Figure 2. Abacus made for BPS participants to answer rating-scale questions



After the open-ended questions as well as after each of the sections, an open discussion took place, where the researcher acted as a moderator in a background position.

As far as group composition is concerned, we opted for a quasi-experimental design with a relative comparison between non-equivalent groups (Trochim and Donnelly 2006). In other words, the rather complex access to the study population did not allow for a random selection of participants and the decision was taken to form groups according to participants' availability to come for an experimental session. The groups were made by the collaborating user associations and were similar to natural groups, showing heterogeneity in terms of gender, age, and degree and type of blindness. Except for the three individual interviews, sessions unfolded with focus groups of two to four participants, who heard one of the three AD versions of the short film. Fifteen participants heard each version, constituting our three experimental groups.

The data collected in the experimental sessions were transcribed to an XLSX-datasheet, which was used to centralise the information gathered through the questionnaire and interviews, and to calculate mean values for all rating and Likert scale questions.

7.4 Results

In this section, we present the results on emotional response at the climax of the film, on film experience and on AD evaluation.

7.4.1 Emotional reception: the climax scene

After the opening scene of the film described above (section 3.1), the characters are introduced. A man in a suit, wearing a hat and carrying a briefcase, is walking in the street. He stops in front of the office building and looks to the restaurant across the street, where an elegant woman seats and drinks a glass of red wine. The man and the woman look at each other, and as soon as their glances cross, the film switches to slow motion. They start walking towards each other. The woman breaks through the restaurant window and the man is hit by a car, but they continue walking nonetheless, fixed into one another's eyes. When the story reaches its climax, the man and the woman are about to meet in the middle of the street. It is still in slow motion, and the lyrical orchestral music rises in crescendo until their faces are close and they are about to kiss, amidst glittering, floating glass shatter (Figures 3 and 4):

Figure 7.3 - Figure 3. *The man and the woman walk towards each other*



Figure 7.7 - Figure 4. *The man and the woman are about to kiss*



Because of the emotional tension build-up, the climax scene is particularly interesting for a study of emotional response. The music intensifies the emotional rise, and the way in which the corresponding images are described should do justice to the moment. The three audio descriptions of this fragment read as follows (our emphasis):

[AD1 – CONVENTIONAL] Surrounded by pieces of glass that reflect light, they walk towards each other. She slightly reaches out her arms; he has **no hat and briefcase**. When they get closer, they shut their eyes and their lips come closer.

[AD2 – CINEMATIC] Surrounded by pieces of glass that **shine like sparks**, they walk towards each other **decidedly**. She slightly reaches out her arms. When they are getting closer, they look at each other's lips and close their eyes as **they are about to kiss**. The **frame closes in** on their lips.

[AD3 – NARRATIVE] Surrounded by pieces of glass that **shine like sparks**, they walk towards each other **decidedly**, like **two wax dolls set apart from reality**. Getting closer, they look at each other's lips and close their eyes as **they are about to kiss**.

The conventional description (AD1) refrains from any interpretation and offers an iconic description of the shots. Here, the absent hat and briefcase are mentioned, because they will later be indicators of the return to reality, while, on the other hand, both interpretative approaches omit this detail as they will explicitly mention the return to reality. Both AD2 and AD3 interpret the characters' state of mind, using the adverb 'decidedly'; they explicate that they are 'about to kiss' and use the metaphor 'shines like sparks' to refer to the light-reflecting glass shatter. In addition, AD2 uses cinematic terminology by stating that 'the frame closes in on their lips', to reflect the importance and aesthetics of this instant, which is showed in close-up. As for the narrative AD3, it focuses on the characters, with a metaphor comparing them to 'wax mannequins' walking towards each other.

Participants were asked the question 'What did you feel when they go towards each other and meet in spite of all the hurdles' and had to rate on a 1-to-6 scale how intensely they had felt joy, attraction, and interest at this moment. Three one-way ANOVAs were conducted to compare the effect of AD style on the intensity of interest, attraction and joy. The results are presented in Table 1:

Table 7.1 - Table 1. Emotional reception of the climax scene: Mean scores (standard deviation) and ANOVA results

Emotion	<i>M</i> (<i>SD</i>)	<i>Df</i>	<i>F</i>	<i>p</i>	η_p^2
AD version					
Interest		2, 33	0.41	.669	.024
AD1	4.2 (1.3)				
AD2	4.6 (1.2)				
AD3	4.3 (1.2)				
Attraction		2, 29	1.65	.210	.102
AD1	3.3 (1.0)				
AD2	3.5 (1.7)				
AD3	4.5 (1.6)				
Joy		2, 33	4.74	.016	.223
AD1	3.3 (1.4)				
AD2	4.7 (1.3)				
AD3	4.8 (1.2)				

As shown in Table 1, a majority of BPS participants felt interest in all versions and there is no main effect of AD style on interest. Although the mean score for attraction is one point higher with the narrative AD3, the ANOVA shows no main effect of AD style on attraction either. As for joy, the two interpretative approaches (AD2 and AD3) raised a more intense emotional response in most participants, with high mean scores for this item, and a significant effect of AD style on feeling joy. A post-hoc Tukey test (Table 2) shows that AD1 and AD2, as well as AD1 and AD3, differ significantly, while there is no significant difference between AD2 and AD3:

Table 7.2 - Table 2. Post-hoc Tukey test for joy

AD pair	<i>M</i> -diff	<i>SE</i>	<i>q</i>	<i>p</i>
				.016
AD1-AD2	1.41	.377	3.75	
AD2-AD3	1.53	.390	3.94	
AD1-AD3	0.12	.358	0.33	

These results show that cinematic AD2 and narrative AD3 both seem to guarantee a more emotional film experience than conventional AD1.

Altogether, in our sample, the high interest scores show that the participants were caught into the story with all the versions. Yet, the interpretative approaches characteristic of the cinematic and narrative AD styles aroused joy more intensely, coinciding with the cinematic intensity of the climax scene. In this sense, the descriptive techniques used in the cinematic AD2 version (cinematic terminology, interpretation of film language) and in the narrative AD3 version (interpretation of film language, use of symbolic language, focus on characters) appear to boost the emotional experience of the BPS audience. This positive effect of interpretative AD styles on the emotional response of the participants also reflects on their evaluation of the film experience and of the AD.

7.4.2 Film experience and AD evaluation

7.4.2.1 Film Experience

Participants had to evaluate their film experience on a 6-point Likert scale, in relation to four items: interest, enjoyment, aesthetics and emotion. The mean scores obtained for each item, as well as the results of a one-way ANOVA run on each item, are displayed in Table 3:

Table 7.3 - Table 3. Film experience: Mean scores (standard deviation) and ANOVA results

Rated item	<i>M</i> (<i>SD</i>)	<i>Df</i>	<i>F</i>	<i>p</i>	η_p^2
AD version					
Interest		2, 36	0.14	.873	.008
AD1	4.6 (0.9)				
AD2	4.8 (1.4)				
AD3	4.6 (1.5)				
Enjoyment		2, 36	1.13	.335	.059
AD1	4.5 (0.9)				
AD2	4.3 (1.6)				
AD3	5.0 (1.1)				
Aesthetics		2, 36	0.32	.731	.017
AD1	3.3 (1.0)				
AD2	3.4 (2.0)				
AD3	3.7 (1.4)				
Emotion		2, 36	2.50	.097	.122
AD1	3.5 (1.4)				
AD2	4.8 (1.8)				
AD3	4.7 (1.1)				

The mean scores for interest and enjoyment presented in Table 3 show a very homogeneous response for all AD versions, with high scores for all four aspects, and there is no main effect of AD version in any of these items. In other words, the three AD styles tested succeed at providing satisfactory access to the story conveyed by the short film. As for aesthetics, the results are also homogenous, but they are at best average, suggesting that none of the three AD styles was fully able to translate the beauty of the filmic imagery into words. Finally, a numeric difference can be observed between

versions in the mean scores for emotion, with average scores for the conventional AD1 and high scores for the cinematic AD2 and the narrative AD3. Yet, a one-way ANOVA between the three groups on the item emotion does not show a statistically significant effect of AD style on emotion.

In line with our expectations, the differences observed in the evaluation of each item affect the total Likert score of each version, which is represented in Table 4:

Table 7.4 - Table 4. Film Experience total Likert Scores: Mean score from 1 to 10

AD version	FELS
	<i>M(SD)</i>
AD1	6.67 (1.31)
AD2	7.21 (2.03)
AD3	7.50 (1.69)

All AD styles scored high on the Likert scales, and the lowest score was reported in the case of conventional AD. Both the cinematic and the narrative versions obtained better film experience scores, mainly because they offered an experience which is not only interesting and enjoyable but, thanks to the interpretation of film language, also emotional.

4.2.2 AD evaluation

Following the same model as for the film experience evaluation scale, participants had to rate access to the film through AD on a 6-point Likert scale, based on four items: (1) access to the elements necessary to understand the short film, (2) access to an enjoyable experience, (3) access to the stylistic and aesthetic elements of the short film, and (4) access to the emotional aspects of the short film. The mean scores obtained for each item, as well as the results of a one-way ANOVA run on each item, are presented in Table 5:

Table 7.5 - Table 5. AD (access) evaluation: Mean value (standard deviation) and ANOVA results

Rated item	<i>M(SD)</i>	<i>Df</i>	<i>F</i>	<i>p</i>	η_p^2
AD version					
Film comprehension		2, 34	1.99	.152	.105
AD1	4.3 (1.0)				
AD2	4.9 (1.4)				
AD3	5.3 (0.8)				
Enjoyable experience		2, 34	0.05	.955	.003
AD1	4.9 (0.8)				
AD2	4.8 (1.9)				
AD3	5.0 (1.1)				
Aesthetics and style		2, 34	2.50	.097	.128
AD1	3.4 (0.9)				
AD2	4.8 (1.2)				
AD3	4.3 (1.1)				
Emotional aspects		2, 34	3.57	.039	.173
AD1	3.4 (1.3)				
AD2	4.8 (1.5)				
AD3	4.7 (1.1)				

As shown in Table 5, mean scores are well above average for AD1, AD2 and AD3. We found no main effect of AD style on access to film comprehension and to an enjoyable experience. In other words, all AD versions gave access to the information necessary to understand the story and enjoy the film experience.

By contrast, some differences between mean scores can be observed for the two other items: access to film aesthetics and style and to emotional aspects obtained lower scores with the conventional AD, with ratings on the negative side of the scale. A one-way

ANOVA shows a significant effect of AD style on access to emotional aspects. A post-hoc Tukey test (Table 6) shows that AD1 and AD2 as well as AD1 and AD3 differ significantly when it comes to emotional aspects, while there is no significant difference between AD2 and AD3:

Table 7.6 - Table 6. Post-hoc Tukey test for emotion

Rated item	<i>M</i> -diff	<i>SE</i>	<i>q</i>	<i>p</i>
AD pair				
				.039
AD1-AD2	1.40	.403	3.47	
AD2-AD3	1.29	.392	3.29	
AD1-AD3	0.11	.353	0.32	

These results show that cinematic AD2 and narrative AD3 both seem to guarantee better access to the emotional aspects of film experience than conventional AD1.

As with film experience, differences in the individual item rating affect the Likert score of each version, and results are not as homogeneous as for the overall AD rating. Table 7 shows the total Likert scores on a 1-to-10 scale:

Table 7.7 - Table 7. AD total Likert Scores: Mean score from 1 to 10

AD version	ADLS <i>M(SD)</i>
AD1	6.71 (1.25)
AD2	8.08 (2.17)
AD3	8.03 (1.55)

Table 8 shows the overall rating of the AD on a 6-point scale (from 1-very bad to 6-very good):

Table 7.8 - Table 8. Overall AD rating (1-to-6 scale): Mean score from 1 to 6

AD version	AD rating
	<i>M(SD)</i>
AD1	4.7 (0.8)
AD2	4.8 (1.1)
AD3	5.1 (1.0)

As mentioned, the AD total Likert scores displayed in Table 7 are affected by differences in the item scores concerning aesthetic and emotional aspects, and both interpretative versions obtain better results than conventional AD1. This does not necessarily contradict the overall high satisfaction score displayed in Table 8, which can be explained by the fact that participants of all groups value above all the fact that they were given access to the short film in the first place. Cabeza-Cáceres (2013: 243, our translation) faced a similar situation and noticed that “to many participants, the information contained in the AD is good *per se* because they have nothing to compare it with”, which speaks in favour of the multiple-item scale approach for measuring user experience.

7.5 Conclusions

For the research presented in this paper, we tested three AD styles with blind and partially sighted users. The first AD was a conventional AD following guidelines in which a denotative description of images was offered, avoiding any mention of film techniques or interpretation of film language. The second AD included information on cinematic techniques and an interpretation of the meaning of film language. The third AD was in a narrative style, which combined iconic description and interpretation of film language into a re-narration of the film for the blind and partially sighted audience. While conventional AD is a denotative approach to film audio description, cinematic and narrative AD are both interpretative approaches.

Our findings show that conventional, cinematic and narrative AD styles can all offer blind and partially sighted viewers a satisfactory film experience. The good ratings obtained by all versions in the areas of interest and enjoyment demonstrate that our three AD styles provide up-to-standard access to the film used in our experiment. This observation is important for two reasons. First, this result indicates that conventional AD

does fulfil the purpose of making the film accessible to spectators who do not have access to the visuals. Second, even though interpretative ADs, such as cinematic and narrative AD, are not encouraged in guidelines, both approaches seem to be appreciated by the audience, which makes them alternatives worthy of interest for AD practice.

In our sample, both cinematic and narrative AD versions offered a clearly better access to emotional aspects of the film than the conventional AD, which translated into a better evaluation of both the film experience and the AD by BPS participants. Our results are in line with those of Fryer and Freeman (2013), Szarkowska (2013), and Walczak (2017a) insofar as the consumers of an alternative AD, which goes beyond the mere denotative description of images, report a better film experience. Whether it is the naming and/or interpretation of the film techniques (cinematic AD), the interpretative and narrative approach (narrative AD), the extensive use of cinematic terminology (Fryer and Freeman 2013), the adoption of the director's view (Szarkowska 2013), or the integration of the camera work and colloquial language into the AD (Walczak 2017a), studies seem to point to the need to approach AD from a filmic point of view and integrate film language into AD so as to offer blind and partially sighted viewers a better film experience.

In this sense, cinematic and narrative AD styles are promising alternatives to conventional AD. The shift from the visual to the audio reception channel implies a shift in the way the film is experienced by BPS audiences, which needs to be addressed in AD, and the interpretative approach is an important step in the right direction. Most participants who experienced the cinematic and the narrative AD reported an intense emotional response and high satisfaction levels with their film experience as well as with the AD. This may well point to a change of paradigm in AD practice, to embrace subjectivity as a means, not an obstacle, to draft quality AD scripts. Further research could help determine the optimum way to combine description and narration, iconic depiction and film language interpretation, in order to offer the BPS audiences the most enjoyable, immersive and engaging film experience possible.

Acknowledgements

We would like to thank the ONCE's Department of Culture and Sport and the local ONCE offices in Girona, Vic, Manresa, Reus and Lleida, as well as ACIC and its members for their interest and collaboration.

We also express our thanks to Stellar Scene Pictures and Arev Manoukian for authorising us to use the images from *Nuit Blanche* reproduced in this article.

References

- AENOR (2005). UNE 1530220. *Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías*. Madrid: AENOR.
- Bardini, Floriane (2017). "Audio description style and the film experience of blind spectators: Design of a reception study." *Rivista internazionale di tecnica della traduzione* 19, 49-73.
- Cabeza-Cáceres, Cristóbal (2013). *Audiodescripció i recepció. Efecte de la velocitat de narració, l'entonació i l'explicitació en la comprensió filmica*. PhD thesis. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Carroll, Noël (2008). *The Philosophy of Motion Pictures*. Madison: Blackwell.
- Casetti, Francesco (2011). "Beyond subjectivity: The film experience." Dominique Château (ed.). *Subjectivity*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 53-65.
- Casetti, Francesco and Federico di Chio (1991). *Cómo analizar un film*. Transl. Carlos Losilla. Barcelona: Paidós.
- Di Giovanni, Elena (2018). "Audio description and reception-centred research." Elena Di Giovanni and Yves Gambier (eds). *Reception Studies and Audiovisual Translation*. Amsterdam: John Benjamins, 225-250.
- Dosch, Elmar and Bernd Benecke (2004). *Wenn aus Bildern Wörter werden*. Munich: Bayrischer Rundfunk.
- Fernández-Torné, Anna and Anna Matamala (2015). "Text-to-speech vs. human voiced audio descriptions: A reception study in films dubbed into Catalan." *The Journal of Specialised Translation* 24, 61-88.
- Fresno, Nazaret, Judit Castellà and Olga Soler Vilageliu (2014). "Less is more. Effects of the amount of information and its presentation in the recall and reception of audio described characters." *International Journal of Sciences: Basic and Applied Research* 14(2), 169-196.
- Fryer, Louise and Johnathan Freeman (2013). "Cinematic language and the description of film: Keeping AD users in the frame." *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice* 21(3), 412-426.
- Hart, Hugh (2010). "Slow-motion car crash speeds filmmaker's career." *Wired*, 9 April. <https://www.wired.com/2010/04/nuit-blanche> (consulted 3.4.2019).
- Jarvie, Ian (2006). "Knowledge, mortality and tragedy in *The Killers* and *Out of the Past*." Mark T. Conard (ed.). *The Philosophy of Film Noir*. Lexington: University of Kentucky Press, 163-186.
- Jullier, Laurent (2012). *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*. Paris: Flammarion.
- Kruger, Jan-Louis (2010). "Audio narration: Re-narrativising film." *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice* 18(3), 231-249.

- Mälzer-Semlinger, Nathalie (2012) "Narration or description: What should audio description 'look' like?" Elisa Perego (ed.). *Emerging Topics in Translation: Audio Description*. Trieste: Edizioni Università di Trieste, 29-36.
- McGonigle, Frances (2013). *Audio Description and Semiotics: The Translation of Films for Visually-Impaired Audiences*. PhD thesis. Guildford: University of Surrey.
- Metz, Christian (1964). "Le cinéma : langue ou langage ?" *Communications* 4, 52-90.
- Morisset, Laure and Frédéric Gonant (2008). *La Charte de l'audiodescription*.
<https://www.sdicine.fr/wp-content/uploads/2015/05/Charte-de-laudio-description-1008.pdf> (consulted 3.4.2019).
- Ofcom (2000). *ITC Guidance on Standards for Audio Description*. London: Ofcom.
- Oliver, Mary Beth and Tilo Hartmann (2010). "Exploring the role of meaningful experiences in users' appreciation of 'good movies'." *Projections* 4(2), 128-150.
- Orero, Pilar (2012). "Film reading for writing audio descriptions: A word is worth a thousand images?" Elisa Perego (ed.). *Emerging Topics in Translation: Audio Description*. Trieste: Edizioni Università di Trieste, 13-28.
- Perego Elisa (2014) "Film language and tools." Anna Maszerowska, Anna Matamala and Pilar Orero (eds). *Audio Description: New Perspectives Illustrated*. Amsterdam: John Benjamins, 81-101.
- Perego Elisa (2017). "Audio description norms in Italy: State of the art and the case of 'Senza Barriere'." *Rivista internazionale di tecnica della traduzione* 19, 207-228.
- Plantinga, Carl (2009). *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*. Berkeley: University of California Press.
- Plantinga, Carl (2010) "Emotion and affect." Carl Plantinga and Paisley Livingstone (eds). *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London: Routledge, 86-96.
- Plantinga, Carl (2012). "Art moods and human moods in narrative cinema." *New Literary History* 43(3), 455-475.
- Ramos Caro, Marina (2016). "Testing audio narration: The emotional impact of language in audio description." *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice* 24(4), 606-634.
- Schmid, Wolf (2014). "The selection and concretization of elements in verbal and filmic narration." Jan Alber and Per Krogh Hansen (eds). *Beyond Classical Narration: Unnatural and Transmedial Challenges*. Berlin: De Gruyter, 15-24.
- Snyder, Joel (2007). "Audio description: The visual made verbal." *The International Journal of the Arts in Society: Annual Review* 2(2), 99-104.
- Szarkowska, Agnieszka (2013). "Auteur description – From the director's creative vision to audio description." *Journal of Visual Impairment and Blindness* 107(5), 383-387.
- Tan, Ed S. (1996). *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates.
- Trochim, William and James P. Donnelly (2006). *The Research Methods Knowledge Base*. Cincinnati: Atomic Dog.

- Walczak, Agnieszka (2017a) "Creative description: The impact of audio description style on presence in visually impaired audiences." *British Journal of Visual Impairment* 35(1), 6-17.
- Walczak, Agnieszka (2017b). "Measuring immersion in audio description with Polish blind and visually impaired audiences." *Rivista internazionale di tecnica della traduzione* 19, 33-48.
- Wilken, Nicole and Jan-Louis Kruger (2016) "Putting the audience in the picture: Mise-en-shot and psychological immersion in audio described film." *Across Languages and Cultures* 17(2), 251-270.

Appendix 1

A1. Original Catalan audio descriptions of the opening scene of *Nuit Blanche*

AD1 Conventional style	En lletra lligada i al biaix: "Nuit Blanche". En blanc i negre. De nit, és lluna plena. Les teulades de zinc d'una gran ciutat, amb xemeneies fumejant. Un edifici de tres plantes amb grans finestrals, amb llum a l'interior. Sobre la porta principal, de vidre, un nom d'empresa.
AD2 Cinematic style	"Nuit Blanche" apareix en pantalla a l'estil film noir. En blanc i negre, una nit de lluna plena, les xemeneies fumegen sobre les teulades de zinc d'una gran ciutat. L'enquadrament baixa per la façana d'un edifici d'oficines de tres plantes, amb grans finestrals i porta principal de vidre, encara amb llum a l'interior.
AD3 Narrative style	"Nuit Blanche". La ciutat s'estén en blanc i negre sota la lluna plena. Les xemeneies fumegen sobre les teulades de zinc. Homes i dones passegen pel carrer, abrigats, per davant d'un edifici d'oficines de tres plantes i de grans finestrals, encara amb llum.

A2. Original Catalan audio descriptions of the climax scene

AD1 Conventional style	Envoltats pels trossets de vidre que reflecteixen la llum, avancen cap a l'encontre, ella amb els braços lleugerament endavant, ell sense barret ni maletí. Quan són a un pam l'un de l'altre, tanquen els ulls i acosten els llavis.
AD2 Cinematic style	Rodejats pels trossets de vidre, que reflecteixen la llum com espurnes, avancen decidits cap a l'encontre, ella amb els braços lleugerament endavant. Quan són a un pam l'un de l'altre, es miren els llavis i tanquen els ulls, a punt per rebre el petó. L'enquadrament se centra en els llavis, quasi a tocar.

AD3 Narrative style	Rodejats dels vidres, que reflecteixen la llum com espurnes, avancen decidits cap a l'encontre, com dues figures de cera alienes a la realitat. Davant per davant, es miren els llavis i tanquen els ulls, a punt per rebre el petó.
------------------------	--



8. Publicació 4

Bardini, F. (en premsa). Film language, film experience and film interpretation in a reception study comparing conventional and interpretative audio description styles. A Braun, S. i K. Starr (eds). *Innovation in Audio Description Research*. London: Routledge.

<<https://www.routledge.com/Innovation-in-Audio-Description-Research/Braun-Starr/p/book/9781138356672>>

ABSTRACT:

We conducted a reception study in Catalonia to test how AD style might affect the film experience of blind and partially sighted viewers: we tested a conventional AD and two interpretative styles (cinematic AD and narrative AD) with three groups of blind and partially sighted participants. In this chapter, after exposing our theoretical background and methodological framework, we present our results on film interpretation and AD evaluation with the three AD styles. While they all appear adequate to give access to film comprehension and enjoyment, both interpretative AD styles seem better at transmitting aesthetic and emotional aspects.

8.1 Introduction

Audio description (AD) is a form of intersemiotic translation whose purpose is to translate visual elements into the verbal system for those who do not have access to the visual channel. The shift in semiotic systems implies a shift of mode (nonverbal to verbal) and channel (visual to auditory). According to Zabalbeascoa (2008), all modes and channels are equally important for generating an audiovisual message. Yet their presence and balance vary in the original and in the audio described version of the audiovisual text. The auditory channel normally contains a combination of nonverbal elements in the form of music and sound effects, and a verbal component in the form of dialogue, song lyrics and/ or narration. In the visual channel, on the contrary, there is a clear prevalence of the nonverbal mode: images are the essence of the audiovisual text. Hence, film language relies on infinite ways to create meaning and express a message through verbal and nonverbal cues and the interplay of visual and auditory information.

Important insights into how meaning is created in film come from Peirce's "second trichotomy of the sign" (Wollen, 2013: 102). According to this theory, meaning emerges at

iconic, indexical and symbolic levels (*ibid.*). Icons resemble the object they represent: an image of a pipe represents a pipe. Indices bear an existential relationship with the object they represent and are essential in cinema. They can be visual (e.g. footprints on a path mean that somebody walked this way) or auditory (e.g. Darth Vader's theme in *Star Wars* (1977) means that the villain is there or that his arrival is imminent). Finally, symbols are arbitrary signs, like words, or a red ribbon as a symbol of solidarity with people living with AIDS. Schmid (2014: 22) argues that viewers interpret films by 'combining the multi-layered verbal, visual and musical impulses to form a semantic, sensual and emotional impression in which a maximum of symbols, icons and indexes of the multimedia based cinematographic "text" is foregrounded'. In cinema, the use of symbols and indices relies on well-known conventions, such as the shot/ reverse shot technique (Kuhn and Westwell, 2012), but can also be reinvented by each film director. Carroll (2008: 121) believes that 'insofar as cinema is an artform, motion picture makers need not regard any rule as inviolable' and, according to Plantinga (2010: 94), 'the filmmaker can affect the spectator through all of the various parameters of film style, from shot composition, to movement, to editing, to colour, to sound and music', which illustrates the infinite array of creative possibilities open to filmmakers— and the challenge for viewers to interpret the meaning of film. These insights from cognitive film theory reflect the importance of creative decisions behind film language, which go well beyond the level of iconic representation and imply that complex cognitive processes are involved in the interpretation of film. Although interpretation is at the core of the film watching activity, most AD guidelines advocate objective descriptions: audio describers should not interpret any element of the film but provide the necessary information for blind and partially sighted viewers to make their own interpretation (Dosch and Benecke, 2004; AENOR, 2005; Morisset and Gonant, 2008). Furthermore, the use of cinematic terminology (e.g. 'closeup', 'pandown') is also not encouraged because, according to guidelines, these terms might not be meaningful for all AD users, depending on their visual memory and previous exposure to cinema (Ofcom, 2000; Dosch and Benecke, 2004; Morisset and Gonant, 2008). These requirements both clash with film theory as, in practice, it is often impossible for audio describers to depict a cinematic effect without using any technical terms or interpreting the effect of the technique employed, because of time constraints and because, in contrast to the 'impressionistic' quality of the visual mode, verbal language is emitted and processed sequentially, which could lead to a cognitive overload if a film effect were to be depicted denotatively (Braun, 2008: 20). This contradiction between AD guidelines

and film theory has been pointed out by several researchers (Braun, 2007; Orero, 2012; Perego, 2014) and different user studies have been conducted to tackle these inconsistencies. For example in the UK, Fryer and Freeman tested a cinematic description with blind and partially sighted viewers, breaking AD conventions by including multiple cinematic terms to describe camera work and editing techniques: most participants expressed greater satisfaction with the cinematic AD version (Fryer and Freeman, 2013: 7) than with conventional audio description. Szarkowska (2013) tested *auteur* description with a group of blind and partially sighted viewers in Poland, i.e. an AD style ‘which incorporates the director’s creative vision in the AD script through the use of a screenplay (or other available materials, such as interviews and reviews) and thus gives the audio describer the artistic licence to depart from the dictate of objectivism’ (Szarkowska, 2013: 383). Most participants enjoyed the *auteur* description of *Volver* (2006) and approved of this alternative AD style, which ‘gave the film a more entertaining character and enabled them to gain a better understanding of the motivations of the characters and to follow the plot’ (Szarkowska, 2013: 386). In Spain, Ramos Caro tested a neutral AD versus subjective AD that included emotional details in the description of different film clips. Her results suggest that the subjective version ‘elicits a stronger emotional response in the audience in most cases, especially for scenes of fear and sadness’ (Ramos Caro, 2016: 21). Finally, in Poland again, Walczak (2017a) tested a ‘creative audio description’, an AD style that includes interpretation of film language, colloquial language and an explicit rendering of the scenes. She conducted her study with Polish participants using the film *The Mighty Angel* (2014) and most of her audience also expressed their preference for the nonconventional audio description. The reception study presented in this chapter was conducted in Catalonia and adds to the body of user studies on alternative audio description styles. We tested a conventional, denotative AD against two interpretative audio descriptions: a cinematic AD and a narrative AD. In the following sections, we will present our methodological framework and experimental design as well as our results on film interpretation and AD evaluation.

8.2 Methodology

In the Catalan context, AD user studies were conducted by Cabeza-Cáceres (2013), on the effects of speech rate, intonation and explicitation on film comprehension, and by Fernández-Torné and Matamala (2015) on natural versus synthetic voices. Following

their steps, we drew on principles from social research and adopted a mixed methods approach with questionnaires and interviews. In this section, we present this methodological framework: first, the creation of the three AD styles to be tested, and then the experimental setting.

8.2.1 AD styles

We adopted a functional approach to define three different AD styles which pursue the same goal using different strategies. Following Nord's affirmation that 'the intended communicative function of the target text is the crucial criterion for the translator's decisions in the translation process' (1997: 48), we identified a common communicative function to be achieved by all three AD versions, which corresponds to the general aim fixed by the Spanish audio description standard UNE 153020 (AENOR, 2005) that applies in Catalonia. This document states that spectators with visual impairment should 'perceive the message as a harmonious work which is as similar as possible to that which is perceived by the sighted' (AENOR, 2005: 4, trans. Utray *et al.*, 2009: 249). This can be achieved by different means and our AD styles all approach film language and include input from film studies in different ways. One is a conventional AD style that describes what is shown on screen at a denotative level and thus barely includes film language. The other two styles are more interpretative: the cinematic AD style includes film language as a result of interpreting the meaning of film techniques and using cinematic terminology to describe them, and the narrative AD style is devoted to interpreting the film's message to formulate a coherent narration. The following detailed definitions of the three AD styles are given in Bardini (2020):

- Conventional AD style (AD1) is a denotative AD style which describes what is shown at an iconic level, according to the WYSIWYS (What You See Is What You Say) paradigm (Snyder, 2007), thus avoiding any kind of interpretation or mention of film techniques. The main aim of this AD style is to give a matter-of-fact depiction of what appears onscreen, so that BPS (blind and partially sighted) audiences can reconstruct the meaning of the images for themselves.
- Cinematic AD style (AD2) is an interpretative AD style which offers a balance between iconic description, use of cinematic terminology and interpretation of film language. Cinematic terminology comes into play most particularly to describe elements that are specific to film, such as camera movements and editing techniques (Casetti and di Chio, 1991). Besides, when the describer

considers it helpful to interpret the meaning of a film technique, it can be done instead of, or in addition to, using cinematic terminology. The main aim of the cinematic AD style is to transmit both the iconic content of the pictures and the feeling and meaning of film techniques, in an attempt to boost the audience's immersion in the film's style and contents.

- Narrative AD style (AD3) concentrates on interpreting film language and integrating the visual information into a coherent and flowing narration, which incorporates film dialogue and can be read as a single piece of text. It is an interpretative AD style which does not always depict the images in full detail or in the exact moment they are shown but instead offers a narrative recreation of the feelings raised and of the meaning channelled through film language. Here too, the aim is to offer an immersive experience that is as similar as possible to that of sighted viewers.

To illustrate these definitions, we will take an example from our three audio descriptions of *Nuit Blanche* (2009), the short film we chose for the reception study. *Nuit Blanche* is a black and white short film which mixes modern 3D visual effects with film noir atmosphere, to tell the story of a fleeting moment between two strangers who exchange a look from across the street (Manoukian, 2010). As the man and the woman look into each other's eyes, the film switches to slow motion. They start walking towards one another but instead of going out through the door, the woman breaks through the window of the restaurant she has been sitting in. She emerges surrounded by a halo of glittering glass and walks towards the man. As for the man, he is hit by a car as he crosses the street, but it is the car which is destroyed by the shock, while he merely bends to the side and continues walking towards the woman. Finally, they meet in the middle of the street surrounded by glass shards and lyrical music rises in crescendo as they are about to kiss, in what seems to be an allegory of the force of the attraction they feel for each other. This is the film's climax and the *dénouement* is a return to reality: slow motion stops, the lyrical music is replaced by the sounds of the street, and the zoomed in image of the two faces dissolves into that of the woman, sitting at the restaurant, smiling, looking at the man. The last shot before the end credits is one of the man, standing on the other side of the street, looking at the woman. Although the three AD styles apply distinct strategies to approach the audio description of film language, we kept differences in the AD scripts to a minimum, to ensure that the different experiences of participants were due to these specific differences between AD styles. To create our three ADs, we worked from a first draft, written by professional describer Carme

Guillamon, and applied selective modifications in keeping with each AD style, at key moments chosen following an in-depth film analysis. Other than the script, all AD aspects such as text density, pauses, coherence with the soundtrack, voice, intonation and sound level were kept as similar as possible in the three versions. The three audio descriptions of the dénouement of *Nuit Blanche*, as well as their translation into English and the original draft in Catalan and English, are presented in Table 4.1.

Table 8.1 - Table 4.1 *Nuit Blanche*: dénouement in three AD styles and original AD draft

Original AD draft	<i>Quan són a un pam l'un de l'altre, es miren els llavis i tanquen els ulls, a punt per rebre el petó. L'enquadrament se centra en els llavis, quasi a tocar. Els depassa, i apareix, darrere, la dona asseguda al Cafè de Flore, somrient, mirant cap a l'home, que resta dret a l'altra vorera, amb barret i un maletí a la mà esquerra, mirant-se-la.</i> When they are a few inches from each other, they look at their lips and close their eyes as they are about to kiss. The frame focuses on their lips, which nearly touch. It passes beyond them and, behind it, the woman appears, sitting at the Café de Flore, smiling, looking at the man, who stands on the other side of the street with hat and a briefcase in his left hand, looking at her.
Conventional AD	<i>Quan són a un pam l'un de l'altre, tanquen els ulls i acosten els llavis. A velocitat normal. La dona seu al Cafè de Flore, i somriu mirant cap a l'home, que resta dret a l'altra vorera, amb barret i maletí, mirant-se-la.</i> When they are a few inches from each other, they close their eyes and bring their lips closer. At normal speed. The woman sits at the Café de Flore and smiles, looking at the man, who stands on the other side of the street with his hat and briefcase, looking at her.
Cinematic AD	<i>Quan són a un pam l'un de l'altre, es miren els llavis i tanquen els ulls, a punt per rebre el petó. L'enquadrament se centra en els llavis, quasi a tocar. Els depassa, i torna a la realitat, a velocitat normal: la dona seu al Cafè de Flore i somriu mirant cap a l'home, que resta dret a l'altra vorera. Es miren als ulls.</i> When they are a few inches from each other, they close their eyes and bring their lips closer as they are about to kiss. The frame focuses on their lips, which nearly touch. It passes beyond them and returns to reality, at normal speed. The woman sits at the Café de Flore and smiles, looking at the man, who stands on the other side of the street. They look into each other's eyes.
Narrative AD	<i>Davant per davant, es miren els llavis i tanquen els ulls, a punt per rebre el petó. De cop, tot torna a la realitat: el vent bufa, i la dona seu al Cafè de Flore, somrient. L'home, amb barret i maletí, resta dret a l'altra vorera. Es miren als ulls.</i> In front of one another, they look at each other's lips and close their eyes as they are about to kiss. Suddenly, everything goes back to reality. The wind blows and the woman sits at the Café de Flore, smiling. The man, with his hat and briefcase, stands on the other side of the street. They look into each other's eyes.

The conventional AD offers an iconic reading of the scene which does not interpret the return to reality but gives clues for the blind and partially sighted audience to interpret it themselves: it mentions the return to normal speed, which occurs at the same time as a

change in the soundtrack— a clue that is as accessible to blind and partially sighted viewers and acquires meaning along with the information on the end of slow motion. The description also includes details about objects that were lost during the short film that are back in place (the man's hat and briefcase) and about characters' position. In the cinematic version, there is the intention to transmit the cinematic effect used for the return to reality by saying that '[the frame] passes beyond them [their lips]' and we considered that its indexical meaning should also be interpreted, so we added that the frame 'returns to reality'. Finally, in the narrative version, the indexical signification of film language is also interpreted, and the situation is rendered in a flowing narration where 'everything goes back to reality'. Apart from translating the feeling of the transition, the economy in words made with this interpretation allowed us to mention the wind, which is a reminder of the feeling of the exposition phase of the short film. Besides, both interpretative versions ('cinematic' and 'narrative') focus on the characters 'looking at each other' to reinforce the idea of a shared moment between them, while in the denotative ('conventional') version, the lingering of the camera on each character does not allow for such a description as it would amount to interpreting the situation. The denotative AD gives access to the elements seen on screen and to the keys necessary to understand the film, but both interpretative approaches consider that a mere iconic depiction is not enough to access the complexity of the filmic message, so that a different approach is taken to bring forth the film experience to the blind and partially sighted audience. While the cinematic AD tries to take the spectators into the moving image for them to feel its effects, the narrative version slightly drifts away from the images to better reproduce their effect through a verbal narration. In both cases, the indexical meaning of film language is interpreted to ease comprehension and provide better access to the feeling of the film, but the interpretation of the symbolic meaning of the scene (Was it a thought? A fantasy? Do the characters know each other?) is left to the blind and partially sighted audience. In the following section, we will detail the experimental procedure according to which we tested these three AD styles.

8.2.2 Experimental groups and procedure

To begin with, we conducted a pre-study with sighted participants (SP). A hundred participants answered an online questionnaire after watching *Nuit Blanche* (2009). This pre-study had a double objective: first, it would allow us to gather quantitative reference

data on the film experience of sighted audiences with the short film selected for our reception study; second, it would serve as a pilot test of our questionnaire before using it with blind and partially sighted participants (BPSP). SP with varied backgrounds were recruited via personal contacts and social networks, mainly in Catalonia (47 per cent), but also in the rest of the EU and in South America— ensuring that they were all exposed to the cinematographic culture of the Western world. They were invited to watch the video clip without AD and to complete the questionnaire anonymously online. A link to a website where the experiment was explained was distributed in Catalan and Spanish ([https:// goo.gl/ h9udXA](https://goo.gl/h9udXA)), and a link was also distributed to the SoGoSurvey platform where the questionnaire was published ([https:// goo.gl/ t7N4bc](https://goo.gl/t7N4bc)). On the questionnaire page, instructions were given to watch the short film once (a link to the film on the Vimeo video platform was available: [https:// goo.gl/ tuqFK1](https://goo.gl/tuqFK1)) and answer the questionnaire immediately afterwards.

The questionnaire entailed the following sections: sociodemographic questions, questions on the emotional reception of the short film, on the interpretation of the short film, and on the evaluation of the film experience. The section on emotional reception and short film interpretation entailed mostly multiple-choice questions and some open-ended questions, while film experience was to be evaluated on a 6point Likert scale across four items.

Following the online pre-study with sighted viewers, BPSP were recruited to participate in a live study. For them, we added a section on AD evaluation with the same Likert scale model (see 3.6). We also decided to modify the section on emotional reception by including mostly rating scale questions instead of multiple-choice, because the large number of choices for each question in this section seemed less adequate for a group interview setting than it was for an online survey. The remaining questions were left identical so that the data collected on film experience and film interpretation could be compared for sighted and blind and partially sighted participants.

BPSP were recruited through two user organizations: ONCE (the National Organization of the Spanish Blind) and ACIC (the Catalan Association for the Integration of the Blind)— which we both heartily thank for their interest and support. Forty-five blind and partially sighted persons participated in the study, so that each AD version was heard by fifteen participants. In spite of the support of user associations, access to the sample population proved to be too difficult to work with random selection, so we opted for ‘relative

comparison between nonequivalent groups' (Trochim and Donnelly, 2006): in practice, the groups were created by the two user organizations themselves depending on participants' availability to attend an experimental session, and groups naturally presented a heterogeneity of gender, age and blindness type, which made them comparable between each other. The composition of the three experimental groups is represented in Table 4.2.

Table 8.2 - Table 2 BPSP experimental groups

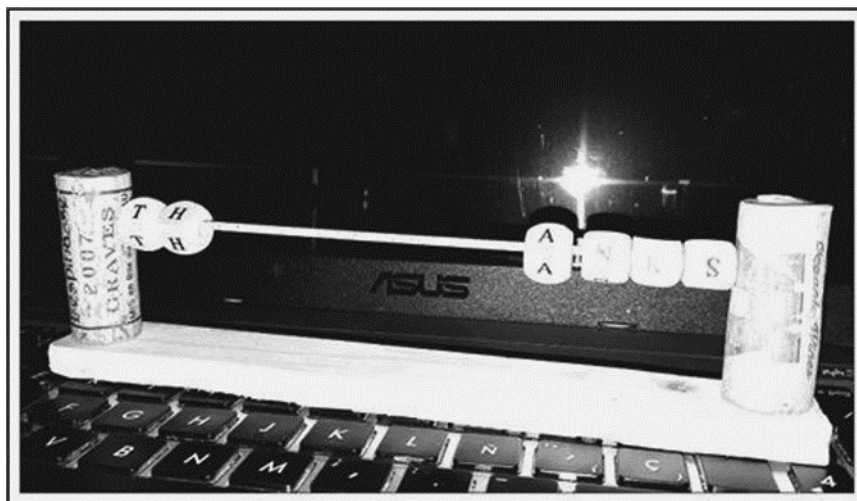
AD version	Gender		Age group				Education				Blindness				
	F.	M.	18– 29	30– 44	45– 59	60+	CE	VT	AL	HE	n/a	B	C	A	n/a
AD1	9	6	0	3	6	6	4	1	2	3	5	1	2	12	0
AD2	8	7	1	4	5	5	2	3	3	2	5	3	3	7	2
AD3	1	14	0	6	6	3	10	2	1	2	0	4	2	7	2

F. = female; M. = male; 60+ = age 60 and above; CE = compulsory education; VT = vocational training; AL = A-Level; HE = higher education; B = blind from birth; C = blindness acquired in childhood; A = blindness acquired in adulthood; n/a = data not available.

Experimental sessions consisted of both individual and group interviews: a total of fourteen group interviews of two to four people were conducted, plus three individual interviews. Each session began with the presentation of the project and the signing of consent forms following the procedure approved by the Ethics Committee of the University of Vic— Central University of Catalonia. Sociodemographic questions were asked of each participant and subsequently, participants were presented with the AD version assigned to their group, played on an ASUS X540LJ laptop (85 per cent volume; laptop speakers). We played the sound only, so that all participants would equally concentrate on the audio description, even those with some degree of residual sight. Immediately after the AD was presented, we proceeded with the remaining sections of the questionnaire. Rating scale and multiple-choice questions were answered with a specially made one-rod abacus with six beads (Figure 4.1), so that only the researcher could see the answers, thus avoiding a contagion effect among participants (Le Bon, 1960). After each section of the questionnaire and after open-ended questions, an open group discussion took place. The data gathered during the sessions was recorded in an MS Excel spreadsheet, which was used to centralise the data and subsequently facilitate their analysis with statistical methods and values (percentage; mean and standard deviation; one-way ANOVA and Tukey post hoc test), as well as with

qualitative methods (tagging and identification of patterns). Our results are presented in the following section.

Figure 8.1 - Figure 4.1 Abacus to answer rating scale questions.



8.3 Results

As the BPSP experimental groups were relatively modest in number (45 participants in total), percentages and mean values for the expressed answers allow for relevant comparisons only when bigger differences are observed, so we will comment on such differences only if they affect at least one third of the group or if the difference in 'means' is at least one point (of six). When a difference appears between BPSP groups, which have comparable sizes, a one-way ANOVA allows us to determine if this difference is statistically significant or not (Fink, 1995). For space reasons, in this chapter, we will mainly report on questions related to the interpretation of the short film and the evaluation of the audio description—emotional reception and the evaluation of the film experience are dealt with extensively in Bardini, 2020.

8.3.1 Story reconstruction

8.3.1.1 Narrative space and time

Nuit Blanche (2009) is a timeless allegory of the strength and intensity of a look exchanged between two strangers. The narrative space and time are not clearly expressed and are not crucial to the story, but certain elements of the film orientate the viewer. There is no specific mention of a city or an epoch, the information is not essential

and yet it is present, scattered across the film, which makes it challenging for audio describers to transfer the information. The clothes and accessories, the car model, the smoking chimneys, and the film noir atmosphere give a sense of the mid twentieth century that evokes a relatively recent past—and could arouse emotions such as nostalgia. As for the place, the name of the restaurant in French and the zinc roofs in the foreground during the introduction evoke Paris, while other elements such as the dome could belong to another European city, and a corporate building with glass windows looks North American. As a matter of fact, the city and the cityscape were created for the film from images of Paris and Toronto (*Making of Nuit Blanche*, 2009). Participants had to answer the following questions about the spatio-temporal setting of the film; results are presented in Tables 4.3 and 4.4:

- Even if it is not clearly mentioned, some elements can suggest the place where the story happens:
 - (1) I have not given importance to the place.
 - (2) I think it happens in:
- Even if it is not clearly mentioned, some elements can suggest the epoch when the story happens:
 - (1) I have not given importance to the epoch.
 - (2) I think it happens in:

Table 8.3 - Table 4.3 Participants' opinion on where the story takes place

Group	Paris	Paris or other	Other	Not associated with any existing city
AD1	0%	0%	22.2%	77.8%
AD2	0%	0%	8.3%	91.7%
AD3	14.3%	0%	14.3%	71.4%
SP	34%	15%	27%	24%

Table 8.4 - Table 4.4 Participants' opinion on when the story takes place

Group	20th c. beginning (until 1930)	Mid 20th c. (1930–1960)	20th c. end (after 1960)	Contemporary	Not associated with any particular epoch
AD1	0%	22.2%	11.1%	0%	66.7%
AD2	16.7%	25%	16.7%	8.3%	33.3%
AD3	14.3%	35.7%	7.1%	14.3%	28.6%
SP	10%	66%	6%	0%	18%

As far as place is concerned, we can see in Table 4.3 that the result is homogenous between all versions of AD, showing that BPSP did not identify or imagine any particular city as the place of the action, while most SP thought of Paris, some of another city (Florence and London came up several times) and only a minority did not associate the film with any existing city. A one-way ANOVA between the BPSP groups to compare the effect of AD style on the identification of no existing city as the possible place of the action confirms there was no significant effect of AD style at the $p < .05$ level [$F(2, 32) = 0.81, p = .453$].

As for the narrative time, results reported in Table 4.4 show that participants who do not associate the narrative time to a real time in history represent less than 20 per cent of the SP group and only about one third of the BPSP groups with AD2 and AD3, while two thirds of BPSP who listened to AD1 did not associate the film with any specific epoch. Although there seems to be a relevant difference between the conventional style (AD1) and the interpretative styles (AD2 and AD3) here, running a one-way ANOVA between the three BPSP groups for 'not associated with any particular epoch' does not show any statistically significant effect of AD style on not identifying any specific epoch at the $p < .05$ level [$F(2, 32) = 1.86, p = .172$]. On the other hand, there is a trend among SP to situate the action in the mid twentieth century, which is the epoch we discerned when analysing the film. It was also the most voted option among BPSP with the narrative version, while in the other BPSP groups it was second to 'not associated with any particular epoch'. Again, a one-way ANOVA between BPSP groups reveals no significant effect at the $p < .05$ level [$F(2, 32) = 0.28, p = .757$].

Overall, these results show that in our sample population, both conventional and interpretative AD styles struggle to transmit information on the narrative space and time that are not clearly expressed but rather spread out along the short film. Our results point at narrative AD being the most favourable option in this respect, but further

research should be conducted on this specific issue to determine if and how interpretation can improve the audio description of such elements.

8.3.1.2 Narrative theme

Two key aspects of the narrative theme that should be transmitted by a quality audio description were tested in the questionnaire: the attraction between the two characters, and the fiction within fiction—be it a thought, a dream or a fantasy. Participants were asked if they had felt the attraction between the characters, and their answers are presented in Table 4.5. In relation to the fiction within fiction, SP were asked if they had noticed that the film was moving away from reality when the woman breaks through the window and BPSP if they had noticed, and when, that the action was moving away from reality, so we could differentiate between BPSP who had noticed the shift before the end of the film and those who had realised it at the *dénouement*, which is the latest point in the short film where clear clues are given to indicate that there is a shift from reality to fiction and back. Finally, some BPSP had not noticed the shift at all, which is reported as a third category. Results are presented in Table 4.6.

Table 8.5 - Table 4.5 Perception of the attraction between characters

Group	Yes	No
AD1	81.8%	18.2%
AD2	83.3%	16.7%
AD3	100%	0%
SP	90%	10%

Table 8.6 - Table 4.6 Perception of the shift from reality

Group	Before the <i>dénouement</i>	At the <i>dénouement</i>	Not at all
AD1	45.5%	54.5%	13.3%
AD2	25%	75%	35.7%
AD3	38.5%	61.5%	13.3%
SP	79.2%	n/a	n/a

As shown in Table 4.5, most participants noticed the attraction between characters, BPSP in all groups as well as sighted viewers. A one-way ANOVA between BPSP groups reveals no statistically significant effect of AD style on this aspect at the $p < .05$ level [$F(2, 28) = 0.77$; $p = .474$].

As far as the shift from reality is concerned, a majority of BPSP with all versions reports to have noticed that the short film had moved away from reality only at the end—when the return to reality is made clear—while a vast majority of sighted participants noticed the shift before the end of the film. Nevertheless, it is only a minority of BPSP with all versions who did not realise at all that the short film had moved away from reality, so that we consider that all three AD styles succeeded at giving access to this key narrative aspect—although only AD2 and AD3 mentioned the return to reality explicitly. However, it is a relatively large minority (over one third) of participants with AD2 who did not understand at all that part of the action takes place out of reality. Although a one-way ANOVA does not reveal any statistically significant effect of AD style on this aspect [$F(2, 41) = 1.47$, $p = .242$ at the $p < .05$ level], the profile of participants affected by this comprehension difficulty showed up in our qualitative analysis because of a misunderstanding of the car crash scene, which is explained in 3.5.

8.3.2 Film language reception

To analyse how film language is perceived by BPSP with the different AD styles, we tested the reception of slow-motion. This film technique is used in *Nuit Blanche* as a distinctive trait of the ‘fiction within fiction’ phase. Slow motion was described in different ways in each AD version. In AD1 (conventional AD), we used the expression ‘in slow-motion’: conventional audio description usually refrains from using cinematic terms, but slow-motion is such a common technique that in practice it is often mentioned, so we decided to use the term, as the alternative would have been an omission, which was not advisable for such a prominent feature. In the cinematic AD style (AD2), we said that ‘the image slows down’, to describe both the technique and its effect. Finally, in the narrative AD style (AD3), we took a holistic approach embracing the slow-motion technique, its effect and the general feeling transmitted by the combination of moving image and music (which also changes at this moment and gets slower) by saying that ‘everything slows down’. Participants were asked what sensation the slow-motion gave them; answers are presented in Table 4.7. Participants could select several answers so that the totals may be over 100 per cent.

Table 8.7 - Table 4.7 Sensations aroused by slow-motion

Group	An aesthetic sensation	That time had stopped	That something important would happen	That the action was moving beyond reality	Something else	None
AD1	36.4%	27.3%	36.4%	27.3%	18%	45.4%
AD2	25%	41.7%	16.7%	25%	28%	41.7%
AD3	70%	100%	0%	60%	20%	0%
SP	44%	53%	37%	27%	10%	1%

Answers are varied, of course, just as are individual film interpretations. However, it is pertinent to concentrate on one specific point: participants who did not feel anything special in relation to slow-motion. Sighted participants had something to report in 99 per cent of cases, while things look more complicated for blind and partially sighted participants. All BPSP with the narrative version reported some effect of the slow-motion, while only around 60 per cent did with the cinematic and the conventional versions. These differences are confirmed when running a one-way ANOVA between the three BPSP groups, which shows a statistically significant effect of AD style on bringing about some sensation related to the use of slow-motion in the short film at $p < .05$ [$F(2, 30) = 3.52, p = .042$]. A Tukey post hoc test reveals a difference between AD1 and AD3, and between AD2 and AD3, but not between AD1 and AD2. In other words, in our sample, narrative audio description (AD3) is significantly better than the other AD versions at transmitting the sensations aroused by slow-motion. It is interesting to note that the narrative AD style is the one that distances itself most from the images and it is precisely the one that manages to give an experience most similar to that of sighted viewers, by saying that ‘everything slows down’, thus giving access to the feeling of slow-motion. Interpretation of the slow-motion technique is varied and personal, but our results indicate that access to the very possibility of interpreting its meaning is best gained through an interpretation and rewording of its indexical signification that allows blind and partially sighted viewers to dedicate all their cognitive resources to interpreting its symbolic meaning. The same thought lies behind the decision to verbalise the return to reality at the end of the short film in interpretative AD versions by saying that we are ‘back to reality’ (see Table 4.1 in 2.1).

8.3.3 Emotional reception

As we said earlier, the emotional reception of the film is dealt with in detail in a separate publication but, here, we will comment on one question, related to participants’ mood

after the short film. Answers are shown in Table 4.8. Here too, participants could select several answers, so that the totals may be over 100 per cent.

Table 8.8 - *Table 4.8 Mood after watching the short film*

Group	Joyful	Happy	Senti- mental	Admi- nistrative	Sad	Disap- pointed	Pensive	Nostalgic or melan- cholic	None
AD1	18.2%	9.1%	45.5%	36.4%	18.2%	18.2%	36.4%	9.1%	36.4%
AD2	46.2%	38.5%	53.8%	46.2%	22.2%	11.1%	100%	44.4%	0%
AD3	86.7%	86.7%	60.0%	46.7%	40.0%	26.7%	20.0%	33.3%	0%
SP	10%	11%	36%	13%	5%	6%	31%	34%	15%

Reactions to the short film are diverse: again, the wide range of answers is a matter of subjectivity in relation to individual spectators and was to be expected, but the most important observation is that a majority of spectators were affected emotionally by the short film. The director himself insists on the importance of the emotional dimension of the short film (Manoukian, 2010 and the lyrical orchestral music is a ‘musical treat’ (Jullier, 2012: 258) that clearly aims at arousing an emotional response in the audience. In this sense, it is interesting to check whether the three groups of BPSP as well as SP have been emotionally affected by the short film. In the SP group, only 15 per cent report not to have felt in any particular mood after watching the short film, and not one BPSP encountering the cinematic or narrative version was left unaffected. By contrast, over one third of participants with the denotative version was unmoved. A one-way ANOVA between BPSP groups shows a statistically significant effect of AD style at the $p < .05$ level [$F(2, 36) = 7.38, p = .002$] and a Tukey post hoc test confirms a statistically significant difference between AD1 and AD2, and AD1 and AD3, but not between AD2 and AD3. In other words, the interpretative AD versions, cinematic AD (AD2) and narrative AD (AD3), appear to have a positive effect on BPSP’s emotional reception of the short film, while conventional AD (AD1) seems to offer a less intense emotional experience.

8.3.4 Immersion

Wilken and Kruger (2016: 258) define immersion as ‘an umbrella term for the sensation of viewers of being transported into the story world, and of being swept up in this world to such an extent that it takes priority over their experience of their immediate surroundings’ (see also Fryer and Walczak, Chapter 1 in this volume). We have not directly tested or asked questions about immersion in our study, therefore we do not

have data for all participants. However, the analysis of the data collected during the interviews shows that a substantial number of participants reported being particularly involved or immersed in the short film or, on the contrary, the opposite feeling. For example, participant 15 (female, AD1) said that she got carried away by the short film and felt sorry that everything was unreal. By contrast, participant 39 (male, AD1) said the film had not aroused any feeling, that something was missing¹. The number of BPSP who expressed immersion or the contrary, and the AD version they heard, is represented in Table 4.9.

Table 8.9 - *Table 4.9 Immersion according to AD version*

<i>Group</i>	<i>Immersion</i>	<i>No immersion</i>	<i>No views expressed</i>
AD1	5	5	5
AD2	7	1	7
AD3	8	0	7

Around half of the participants with an interpretative AD version (AD2 and AD3) reported immersion, and only one (with AD2) reported the opposite. Conversely, with AD1 (conventional AD), it is only one third of participants who explicitly report immersion, while another third reports the opposite. This information points at the potential of interpretative audio descriptions to offer a more immersive experience than conventional audio description, but a follow-up study with questions and/or measurements designed exclusively to investigate this point would be necessary to reach clear conclusions on immersion with cinematic and narrative versus conventional audio description styles.

8.3.5 Comprehension issue

As we have shown, the three AD versions tested gave our sample population keys to the comprehension of the story, so that a majority of BPSP understood that most of the action was taking place out of reality, even if some understood it only at the end of the short film, at the moment when the action returns to reality. Nevertheless, some participants were confused and there was a recurrent misunderstanding when the car crashes into the man: several BPSP thought it was a real accident and gave it a narrative importance. This affected their understanding of the film as they tried to reconstruct the whole story around it. For example participant 5 (male, AD2) said that they [the characters] meet in surprising circumstances, that everything happens because of the

accident—and that it was very nice². In Table 4.10, the profile of affected participants is represented.

Table 8.10 - Table 4.10 Profile of BPSP who misunderstood the car crash scene

<i>BPSP number</i>	<i>AD version</i>	<i>Gender</i>	<i>Age group</i>	<i>Blind from...</i>	<i>“Access to comprehension” score (1 to 6)</i>	<i>Immersion</i>
5	2	M	60+	adulthood	4	n/a
7	2	M	30–44	adulthood	n/a	n/a
8	1	F	45–59	adulthood	n/a	n/a
9	1	F	60+	adulthood	n/a	n/a
21	2	F	60+	birth	5	n/a
22	2	M	60+	childhood	1	NO
28	2	M	45–59	adulthood	4	YES
32	3	M	60+	adulthood	6	YES
33	3	M	45–59	adulthood	6	YES

The issue affected 9 BPSP, both men and women, especially in age groups over 45 years old. Most of them have become blind in adulthood—as have a majority of participants in the study. Most participants affected evaluated the item ‘did the audio description give you access to the elements necessary to understand the short film’ (see 3.6) with a positive score (4 to 6), which indicates that they were not aware that they did not understand the situation. As explained above, we do not have data on immersion for all participants affected, but three of the participants who reported immersion misunderstood the car crash scene. This suggests that AD allowing spectators to feel transported into the film is no guarantee of film comprehension. Finally, only two participants with AD1 and two with AD3 were affected, as opposed to five participants with AD2. Although results show no statistically significant effect of AD style on the transmission of narrative contents (see Section 4.3.1.2), it is of concern that most participants who encountered this misunderstanding received AD2. The difficulty may be due to a cognitive overload, as the inclusion of cinematic terms makes the cinematic AD necessarily denser than the other versions. Moreover, these terms need to be understood and/or interpreted, which is an additional difficulty for the audience.

8.3.6 AD evaluation

Participants’ evaluation of the audio description allows us to understand their responses as a function of the style of AD they received. The audio description was evaluated on a six-point Likert scale with four items. The ratings from 1 to 6 corresponded with: ‘not at all’, ‘little’, ‘rather no’, ‘rather yes’, ‘quite a lot’ and ‘very much’. The items to be reported on concerned access to different elements through audio description: participants were

asked to rate the access to the elements they considered necessary to understand the short film, to the stylistic and aesthetic elements of the film, to emotional aspects, and to an enjoyable experience. Participants' answers are presented in Table 4.11.

Table 8.11 - Table 4.11 AD evaluation on a scale of 1 to 6 [M (SD)]

Group	Film comprehension	Film style and aesthetics	Emotional aspects	Enjoyable experience
AD1	4.3 (1.0)	3.4 (0.9)	3.4 (1.3)	4.9 (0.8)
AD2	4.9 (1.4)	4.8 (1.2)	4.8 (1.5)	4.8 (1.9)
AD3	5.3 (0.8)	4.3 (1.1)	4.7 (1.1)	5.0 (1.1)

Participants' AD evaluations reveal that BPSP perceived that they had access to 'story comprehension' and to 'an enjoyable experience' with all three versions. In spite of the comprehension difficulties experienced by some participants with AD2 (see 3.5), the mean score on that item is very high— but the standard deviation too, which shows that some participants have given a very low rating. Therefore, it seems that cinematic AD can be very helpful for some users but exclude others, such that further research needs to be conducted on this AD style before potentially recommending its use in Catalonia. Anyway, in this study, a one-way ANOVA does not show any statistically significant difference between the three AD styles at the $p < .05$ level, neither for comprehension [$F(2, 34) = 1.99$, $p = .152$] nor for enjoyment [$F(2, 34) = 0.05$, $p = .955$]. On the contrary, we observe considerable differences between versions for the two other items: access to 'film style and aesthetics' and 'emotional aspects' obtained noticeably lower scores with the conventional AD (AD1) than with the cinematic AD (AD2) and the narrative AD (AD3). A one-way ANOVA shows an effect of AD style for 'stylistic and aesthetic elements' only at the $p < .10$ level [$F(2, 34) = 2.50$; $p = .097$], but a statistically significant effect of AD style for 'emotional aspects' is observed at the $p < .05$ level [$F(2, 34) = 3.57$; $p = 0.039$]. Tukey post hoc tests confirm a difference between AD1 and AD2 for stylistic and aesthetic elements, as well as for AD1 and AD2, and AD1 and AD3 for emotional aspects. In light of these results, we can say that conventional, cinematic and narrative AD style all offer satisfactory access to the film, but it seems that both interpretative AD styles, cinematic and narrative, may have a more effective approach to elements expressed through film language, transmitting emotion and film style, thus offering an experience more similar to that of sighted viewers. In the end, the AD evaluation by blind and partially sighted participants reinforces the results outlined earlier in this chapter.

8.4 Conclusions

We conducted a reception study on AD styles which had the particularity of testing two interpretative AD styles that approach film language audio description from different angles. We compared the film experience of three groups of blind and partially sighted participants, who saw the film with sound only, to explore differences in film reception with the conventional (denotative) AD, a cinematic and a narrative AD. We also compared participants' answers to those of sighted viewers who had seen the same film with sound and image but without AD and answered the same questionnaire, which was designed to explore participants' film experience.

Our data show that the conventional as well as both interpretative AD styles convey the information necessary to understand the story and enjoy the short film. This confirms that even in the case of a film with prominent use of film language such as *Nuit Blanche*, a conventional, denotative AD can give blind and partially sighted spectators access to the film.

However, conventional AD seems less adequate than interpretative ADs for transmitting elements that are not indispensable to the story comprehension but participate in shaping the film experience. In our example, slow-motion and visual effects of floating, glittering glass were combined with lyrical orchestral music to produce an intense aesthetic and emotional effect that was reported to a higher rate by BPSP with the cinematic and narrative ADs than with the conventional AD. This is in line with the results of researchers mentioned earlier in this chapter (e.g. Szarkowska, 2013; Walczak, 2017a), who found that viewers preferred alternative descriptions that deviate from guidelines and help them to 'feel' the film beyond essential narrative elements. To strengthen these conclusions, further investigation on emotional aspects should include emotional self-evaluation before watching the film and could incorporate physiological measures such as heart rate metrics (Iturregui-Gallardo, 2019; Ramos Caro, 2016).

Interpretation, as long as it is practised ethically and does not involve any patronising retelling, opens a new range of possibilities to enhance the film experience of the blind and partially sighted audience and bring it closer to that of sighted viewers. For example, none of our three ADs of *Nuit Blanche* mentioned the narrative place, because it was never clearly stated in the short film and we did not want to create a gap between versions for the experiment. Yet, a describer adopting an interpretative approach could say something like 'a cityscape that evokes Paris or Florence' to transmit the same non-

specific sense of place experienced by sighted viewers from the city features onscreen, which gets lost with a denotative description. Another example is the shift from reality, which a majority of BPSP noticed only at the *dénouement* and which, in an interpretative AD, could be made explicit at the moment when it happens. Further research should be conducted in this direction to determine how far interpretation can go to be considered helpful and not intrusive for a majority of blind and partially sighted AD users.

During the interviews, more participants with the cinematic and narrative audio descriptions reported immersion than those with the conventional audio description. This observation concurs with Walczak's results on presence levels with a creative AD style: in her case all participants with the alternative AD showed higher levels of presence (2017b: 43) that indicate more immersion in the audio described film. Immersion is one of the key aspects of film experience and further research is needed in this complex area (see theoretical framework by Fresno, 2017) to refine academic proposals on immersive AD styles.

On the basis of our results, cinematic and narrative AD appear to be interesting alternatives that offer the blind and partially sighted audience a better film experience, more closely matched to that of sighted viewers than that offered by conventional audio description. In our study, cinematic AD was linked to a comprehension issue, which was not statistically significant but recurrent. Possible explanations could be that cinematic audio descriptions are more complex to process or lie in the cinematic cultural background of AD users in Catalonia. Nevertheless, this description style remains an alternative worth exploring: Fryer and Freeman (2013) achieved positive results on user satisfaction and did not detect any comprehension problem in their reception study on cinematic AD conducted in the UK.

We would like to end this chapter with an emphasis on narrative audio description, which obtained the best results in our sample, although it contravenes AD guidelines by interpreting images and not constantly respecting the iconic content and synchronicity with the visuals. Adapting the AD script to a verbal delivery mode, rather than writing within the constraints imposed by the original visual mode, allowed us to produce an audio description which offered a quality film experience, closer to that of the sighted audience than with the conventional approach to AD creation.

Notes

- 1 Original comments in Catalan:
 - Participant 15: 'M'he deixat portar pel curt, m'ha sapigut greu que tot fos irreal.'
 - Participant 39: 'No m'ha despertat sentiments, no m'ha arribat, faltava alguna cosa.'
- 2 Participant 5's original comment in Catalan: 'Es troben en circumstàncies menys esperades, tot surt arran de l'accident. Ha estat molt bé.'

References

- AENOR (2005) 'UNE 1530220: Audiodescripción para personas con discapacidad visual', in *Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías*. Madrid: AENOR.
- Bardini, F. (2020) 'Film language, film emotions and the experience of blind and partially sighted viewers: a reception study', *JoSTrans: Journal of Specialized Translation*, 33.
- Braun, S. (2007) 'Audio description from a discourse perspective: a socially relevant framework for research and training', *Linguistica Antverpiensia, New Series*, 6, pp. 357–369. Available at: <http://epubs.surrey.ac.uk/303024/1/fulltext.pdf> (accessed 26 July 2019).
- Braun, S. (2008) 'Audio description research: state of the art and beyond', *Translation Studies in the New Millennium*, 6, pp. 14–30.
- Cabeza-Cáceres, C. (2013) 'Audiodescripció i recepció. Efecte de la velocitat de narració, l'entonació i l'explicitació en la comprensió filmica.' PhD thesis, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Carroll, N. (2008) *The Philosophy of Motion Pictures*. Malden, MA: Blackwell. Casetti, F., and di Chio, F. (1991) *Cómo analizar un film*. Translated by C. Losilla. Barcelona: Paidós.
- Dosch, E., and Benecke, B. (2004) *Wenn aus Bildern Wörter werden*. Munich: Bayerischer Rundfunk.
- Fernández-Torné, A., and Matamala, A. (2015) 'Text-to-speech vs. human voiced audio descriptions: a reception study in films dubbed into Catalan', *JoSTrans: The Journal of Specialized Translation*, 24. Available at: www.jostrans.org/issue24/art_fernandez.php (accessed 26 July 2019).
- Fink, A. (1995) *The Survey Handbook*. Thousand Oaks, CA: SAGE.
- Fresno, N. (2017) 'Approaching engagement in audio description', *Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione*, 19, pp. 13–32. Available at: www.openstarts.units.it/bitstream/10077/17349/1/Ritt19_Fresno.pdf (accessed 26 July 2019).
- Fryer, L., and Freeman, J. (2013) 'Cinematic language and the description of film: keeping AD users in the frame', *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice*, 21(3), pp. 412–426.
- Iturregui-Gallardo, G. (2019) 'Audio subtitling: voicing strategies and their effect on emotional activation.' PhD thesis, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Jullier, L. (2012) *Analyser un film: de l'émotion à l'interprétation*. Paris: Flammarion. Kuhn, A., and Westwell, G. (2012) *A Dictionary of Film Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Le Bon, G. (1960) *The Crowd*. 1st edn 1885. New York: Viking.

- Manoukian, A. (2010) 'Slow-Motion Car Crash Speeds Filmmaker's Career.' Interviewed by H. Hart for *Wired*, 4 September. Available at: www.wired.com/2010/04/nuit-blanche (accessed 26 July 2019).
- Morisset, L., and Gonant, F. (2008) *La charte de l'audiodescription*. Available at: www.enaparte.org/charte (accessed 26 July 2019).
- Nord, C. (1997) 'Defining translation functions: the translation brief as a guideline for the trainee translator', *Ilha do Desterro: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, 33, pp. 39–54.
- Ofcom (2000) *ITC Guidance on Standards for Audio Description*. London: Ofcom. Orero, P. (2012) 'Film reading for writing audio descriptions: a word is worth a thousand images?', in E. Perego (ed.), *Emerging Topics in Translation: Audio Description*, Trieste: Edizione Università di Trieste, pp. 13–28.
- Perego, E. (2014) 'Film language and tools', in A. Maszerowska, A. Matamala and P. Orero (eds.), *Audio Description: New Perspectives Illustrated*, Amsterdam: John Benjamins, pp. 81–101.
- Plantinga, C. (2010) 'Emotion and affect', in C. Plantinga and P. Livingstone (eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, London: Routledge, pp. 86–96.
- Ramos Caro, M. (2016) 'Testing audio narration: the emotional impact of language in audio description', *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice*, 24(4), pp. 606–634.
- Schmid, W. (2014) 'The selection and concretization of elements in verbal and filmic narration', in J. Alber and P.K. Hansen (eds.), *Beyond Classical Narration: Unnatural and Transmedial Challenges*, Berlin: De Gruyter, pp. 15–24.
- Snyder, J. (2007) 'Audio description: the visual made verbal', *International Journal of the Arts in Society*, 2, pp. 99–104. Available at: https://audiodescribe.com/about/articles/ad_international_journal_07.pdf (accessed 26 July 2019).
- Szarkowska, A. (2013) 'Auteur description: from the director's creative vision to audio description', *Journal of Visual Impairment & Blindness*, 107, pp. 383–387.
- Trochim, W., and Donnelly, J. P. (2006) *The Research Methods Knowledge Base*. Cincinnati: Atomic Dog.
- Utray, F., Perera, A. M., and Orero, P. (2009) 'The present and future of audio description and subtitling for the deaf and the hard of hearing in Spain', *Meta*, 54(2), pp. 248–263.
- Walczak, A. (2017a) 'Creative description: the impact of audio description style on presence in visually impaired audiences', *British Journal of Visual Impairment*, 35(1), pp. 6–17.
- Walczak, A. (2017b) 'Measuring immersion in audio description with Polish blind and visually impaired audiences', *Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione*, 19, pp. 33–48.
- Wilken, N., and Kruger, J. L. (2016) 'Putting the audience in the picture: mise-en-shot and psychological immersion in audio described film', *Across Languages and Cultures*, 17(2), pp. 251–270.
- Wollen, P. (2013) *Signs and Meanings in the Cinema*. 5th edn. London: Palgrave Macmillan on behalf of the British Film Institute.

Zabalbeascoa, P. (2008) 'The nature of the audiovisual text and its parameters', in J. Díaz-Cintas (ed.), *The Didactics of Audiovisual Translation*, Amsterdam: John Benjamins, pp. 21–37.

Filmography

Making of Nuit Blanche (2009) Directed by A. Manoukian. [Short film]. Toronto: Stellar Scene Pictures.

Nuit Blanche (2009) Directed by A. Manoukian. [Short film]. Toronto: Stellar Scene Pictures.

Star Wars (1977) Directed by G. Lucas. [Feature film]. San Francisco: Lucasfilm Ltd.

The Mighty Angel (2014) Directed by W. Smarzowski. [Feature film]. Warsaw: Profil Film.

Volver (2006) Directed by P. Almodóvar. [Feature film]. Madrid: El Deseo.

9. Resum

Aquesta tesi doctoral explora l'experiència fílmica de les persones amb discapacitat visual i la transposició del llenguatge cinematogràfic en l'audiodescripció (AD).

La primera part de la tesi consisteix en un estudi descriptiu de l'AD del llenguatge cinematogràfic, on s'examinen les tècniques utilitzades per les audiodescriptores a fi de traslladar el llenguatge cinematogràfic en l'AD. Basant-nos en un enfocament funcional procedent de l'àmbit dels estudis de traducció, fem una proposta de classificació funcional de catorze tècniques d'audiodescripció.

Des d'aquest enfocament funcional, desenvolupem també un marc estratègic que ens permet crear diferents AD de la mateixa pel·lícula en diferents estils. Aquests estils d'AD tenen un objectiu comú, marcat per la norma UNE 153020 (AENOR 2005), vigent a Catalunya en matèria d'audiodescripció, però empren estratègies diferents per aconseguir-lo. La norma estipula que l'AD ha de compensar la falta d'accés al canal visual per permetre a les persones cegues de gaudir de les obres o les informacions d'una forma similar a les persones vidents. Per aconseguir aquest objectiu, preconitza descripcions factuais que transmetin els continguts de les imatges a nivell denotatiu i, d'altra banda, proscriu les descripcions subjectives i desaconsella l'ús de terminologia cinematogràfica. Constatem que aquests principis contrasten amb la teoria semiòtica i cognitiva del cinema, que atribueix a les directores una infinitat de possibilitats per crear un missatge combinant tots els codis i tècniques al seu abast, de manera que les espectadores han de realitzar un treball d'interpretació complex al mirar una pel·lícula.

Per això, formulem la hipòtesi que incloure el llenguatge cinematogràfic en l'AD pot ser una estratègia per millorar l'experiència fílmica de les persones amb discapacitat visual. A partir d'aquesta hipòtesi, definim dos estils d'AD interpretatius, alternatius a l'AD convencional, denotativa: un estil cinematogràfic i un estil narratiu. En l'AD cinematogràfica, s'esmenten les tècniques cinematogràfiques més prominents i s'interpreta el llenguatge cinematogràfic quan es considera necessari per transmetre els aspectes connotatius de les imatges. En l'AD narrativa, ens concentrem en la interpretació de llenguatge cinematogràfic per transmetre el missatge de la pel·lícula en una narració fluida i coherent, a la qual es dona prioritat davant de la descripció denotativa de les imatges.

En la segona part d'aquesta tesi, posem aquestes dues AD interpretatives a prova, juntament amb una AD convencional, en un estudi empíric. L'estudi es va desenvolupar en dos temps. Primer, un grup de persones sense discapacitat visual (N = 100) va contestar un qüestionari en línia sobre la seva experiència amb *Nuit Blanche* (A. Manoukian, 2009) sense AD. Després, tres grups de persones amb discapacitat visual (N = 45) van escoltar una versió d'AD del mateix film, contestar el mateix qüestionari de forma presencial i participar en entrevistes de grup.

Els nostres resultats suggereixen que els tres estils d'AD —convencional, cinematogràfic i narratiu— proporcionen un accés satisfactori a la pel·lícula, amb bones valoracions dels aspectes relatius a la comprensió i el gaudi per als tres grups. Pel que fa a l'experiència fílmica, l'accés a aspectes emocionals i a aspectes estètics i d'estil està més ben valorat en les versions d'AD interpretatives (cinematogràfica i narrativa) que en l'AD convencional. D'altra banda, amb les AD interpretatives també obtenim resultats més similars als de les persones vidents pels aspectes comparats en els qüestionaris. Finalment, els resultats apunten a una major immersió amb les AD interpretatives que amb l'AD convencional.

10. Conclusions

En aquesta tesi, hem exposat un estudi empíric de l'experiència fílmica de persones amb discapacitat visual amb diferents estils d'AD. Hem establert un marc basat en l'enfocament funcional dels estudis de traducció per analitzar l'AD del llenguatge cinematogràfic i crear audiodescripcions en diferents estils, per comprovar si enfocaments més interpretatius i la inclusió del llenguatge cinematogràfic en l'AD podria millorar l'experiència fílmica de les espectadores amb discapacitat visual. Vam dissenyar, en col·laboració amb una audiodescriptora professional, tres audiodescripcions d'un mateix curtmetratge (*Nuit Blanche*, 2009): una AD convencional i dues AD interpretatives (una cinematogràfica i l'altra narrativa), i les vam posar a prova en un estudi de recepció on 45 persones amb discapacitat visual van poder avaluar la seva experiència i donar la seva opinió a través d'un qüestionari i d'entrevistes grupals.

En aquestes conclusions, començarem per recapitular els aspectes teòrics i metodològics del projecte i la seva utilitat per a la recerca, la formació i la pràctica de l'AD. Després, ens centrarem en les conclusions que hem pogut extreure dels resultats experimentals: validació de la hipòtesi experimental i temes emergents. Finalment, proposarem futures vies de recerca.

10.1 Aspectes teòrics i metodològics

10.1.1 Aplicació del funcionalisme traductològic a l'anàlisi i la creació d'AD

Un dels objectius generals marcats per aquesta tesi era investigar la transposició del llenguatge cinematogràfic en l'audiodescripció i, en relació a aquesta fita, un dels objectius específics era investigar i classificar les estratègies utilitzades per les audiodescriptores. Per dur a terme aquest estudi descriptiu, ens vam basar en el concepte de tècniques de traducció, ja que considerem l'audiodescripció una forma de traducció intersemiòtica. Com hem anat detallant al llarg de la Publicació 1, altres investigadores havien seguit aquesta metodologia per estudiar aspectes específics de l'audiodescripció (Matamala i Rami 2009; Mazur 2014; Szarkowska i Jankowska 2015; Sanz-Moreno 2017, 2018). Com Matamala i Rami, ens vam basar en la classificació funcional de tècniques de traducció de Molina i Hurtado (2002). Vam triar aquesta opció perquè la proposta de Molina i Hurtado està enfocada a la traducció de textos i no de llengües, de manera que permet comparar un text audiovisual original amb la seva versió

audiodescrita en la seva dimensió semiòtica, no lingüística. D'altra banda, les dues investigadores van elaborar la seva classificació a partir d'un sòlid treball d'anàlisi de les propostes d'estudiosos reconeguts, des de Vinay i Darbelnet (1958) fins a Delisle (1993), però amb un enfocament dinàmic que permet incloure matisos dins cada categoria (a tall d'exemple: l'eufemisme com a forma de reducció). Finalment, el seu enfocament funcional no vol prescriure sinó promoure una reflexió contextualitzada sobre les opcions a l'abast de les traductores quan s'enfronten a un text de partida i sobre l'efecte de les tècniques emprades en la seva traducció.

El nostre treball amb les tècniques de traducció va ser dual. Primerament, vam etiquetar situacions d'AD del llenguatge cinematogràfic en tres audiodescripcions amb la tècnica corresponent. Contraposant l'anàlisi d'escenes de *Slumdog Millionaire* (2008) amb l'AD que se'n feia en la versió original en anglès, la versió alemanya, i l'espanyola, vam constatar que algunes tècniques d'AD permetien traslladar en l'audiodescripció el significat i/o l'efecte visual generat amb el llenguatge cinematogràfic, mentre que d'altres, al contrari, ho impediën. Aquestes observacions confirmaven la necessitat d'investigar més a fons l'audiodescripció del llenguatge cinematogràfic i d'implicar les persones usuàries d'AD per esbrinar les tècniques més adequades.

Un cop assolida aquesta fase, vam buscar més enllà del llenguatge cinematogràfic, en les tres AD de *Slumdog Millionaire*, exemples d'AD de cada tècnica de traducció, per poder establir una classificació completa de tècniques d'audiodescripció. El resultat és una llista de 14 tècniques d'AD (resumides a la Taula 5.1, p. 55-56) que es poden utilitzar en la recerca descriptiva per analitzar diferents tipus de problemàtiques, així com en la formació i en la pràctica, per ajudar estudiants i professionals a reflexionar sobre el ventall de possibilitats de les quals disposen per descriure una situació i per pensar sobre l'efecte possible de les seves decisions per al guió d'AD.

Més enllà de l'estudi descriptiu, l'enfocament funcional també ens va permetre establir un marc per a la creació d'audiodescripcions que pot ser d'utilitat tant en el disseny d'estudis de recepció com en la pràctica professional de l'audiodescripció. Gràcies al principi ètic de lleialtat de Christiane Nord (2006, explicat a la Publicació 2), tot i que una AD es desvii de l'exigència d'objectivitat que emana de les normes vigents per a la creació d'AD a Catalunya i a l'Estat espanyol (AENOR 2005), podem garantir un compromís exigent vers les usuàries d'AD i les creadores de contingut audiovisual a l'hora de desenvolupar audiodescripcions. En el nostre cas, vam poder justificar la creació d'una

AD cinemàtica i d'una AD narrativa on s'interpreta el llenguatge cinematogràfic, motiu pel qual serien massa subjectives segons la norma de l'AENOR, però que responen a un criteri ètic i informat: s'interpreten certs aspectes visuals del llenguatge cinematogràfic, justament per facilitar a les espectadores amb discapacitat visual la possibilitat de dedicar tots els seus recursos cognitius a la interpretació global de la pel·lícula i tenir una experiència fílmica més fluida. El disseny d'un marc teòric per a la creació d'audiodescripcions en diferents estils, amb diferents tractaments del llenguatge cinematogràfic, era un objectiu específic d'obligat compliment per realitzar l'estudi que ens permetria l'assoliment d'un dels nostre segon objectiu general: investigar el paper del llenguatge cinematogràfic en l'experiència fílmica de les persones amb discapacitat visual.

10.1.2 Disseny experimental: beneficis i limitacions

Un dels objectius generals de la nostra recerca era contribuir a involucrar les persones amb discapacitat visual en la recerca sobre audiodescripció. Hem aconseguit aquest objectiu dissenyant i duent a terme un estudi empíric en el qual van participar 45 persones amb discapacitat visual. Com en altres estudis de recepció d'aquest tipus (p. ex. Cabeza-Cáceres 2013; Fernández-Torné 2016), vam optar per una metodologia mixta, amb qüestionaris i entrevistes. Una especificitat del nostre disseny va consistir en les entrevistes de grup, que presentaven un seguit de beneficis tant a nivell organitzatiu com experimental. Primer, el fet de realitzar entrevistes en grup facilitava la feina de les agències de l'ONCE participants, que no havien de mobilitzar tantes franges horàries per a nosaltres, ja que diverses persones podien participar simultàniament en les entrevistes. En el context de grup, l'entrevistadora quedava en segon pla, com a moderadora de la discussió que s'establia entre les persones participants. És cert que algunes persones van ser més discretes que altres i que la discussió va girar entorn a aspectes diferents segons el grup, però és justament el fet que es construeixi aquesta discussió de forma natural que ens va permetre contrastar l'opinió de diverses persones sobre els temes abordats. Concretament, les discussions sorgien després de preguntes obertes o en el torn de paraula al final de cada secció del qüestionari (inclòs com a Annex 9). Un benefici afegit de l'entrevista de grup va ser el seu caire sociocultural: a part de contribuir activament a la recerca per millorar els serveis adreçats a les persones amb discapacitat visual i descobrir un curtmetratge que, degut a l'absència de diàleg, en principi no els era gens accessible, les persones participants van poder gaudir d'una vivència agradable,

intercanviant les seves experiències sobre el curtmetratge, sobre l'audiodescripció i sobre alguns aspectes de la vida quotidiana de les persones cegues en general. Aquesta vessant humana de l'estudi va ser especialment gratificant. A efectes de recerca, la informació recollida va ser objecte d'una anàlisi qualitativa que va permetre complementar i contrastar les dades quantitatives recollides a través del qüestionari i analitzades amb mètodes estadístics de comparació de mitjanes.

L'altra especificitat del nostre estudi va ser la comparació de l'experiència fílmica de les persones amb i sense discapacitat visual: prèviament a la realització de l'estudi presencial amb persones amb discapacitat visual, es va dur a terme un estudi pilot en línia amb persones vidents que van contestar un qüestionari similar després de visionar *Nuit Blanche* sense AD.

El qüestionari contenia un total de quaranta-nou preguntes per avaluar l'accés a la informació i l'experiència fílmica. Les emocions, en ser personals i subjectives, eren difícils d'avaluar; per això vam prendre la precaució de fer-ho a través de tres tipus de preguntes:

- preguntes sobre les emocions sentides davant determinats moments del curtmetratge
- autoavaluació de l'experiència emocional com a part de l'experiència fílmica
- avaluació de l'accés a aspectes emocionals a través de l'AD.

Aquesta diferenciació ens va permetre esbrinar amb més precisió la resposta emocional de les persones participants. Havíem valorat la possibilitat d'incloure mesures fisiològiques com la freqüència cardíaca, per aportar dades objectives a les informacions recollides, però hi vam renunciar per dos motius: la dificultat de dur a terme aquestes mesures en un context de grup i l'alteració de la validesa ecològica a l'estar connectades a aparells de mesura. En aquest sentit, el disseny mixt, sigui combinant qüestionaris i entrevistes o qüestionaris i mesures fisiològiques, és fonamental en els estudis de recepció d'audiodescripció, per poder creuar dades.

Tornant a l'avaluació de les emocions amb el nostre qüestionari, l'escala de valoració de sis punts va permetre avaluar amb precisió la intensitat de les emocions sentides per les persones participants i propiciar una inclinació cap al "sí" o al "no" degut a l'absència de punt neutre. Va ser especialment útil a l'hora de comparar alguns resultats de les persones amb i sense discapacitat visual ja que, per a les persones vidents, el qüestionari

era organitzat de manera diferent i no s'avaluava haver sentit determinades emocions en una escala sinó en forma de llista de selecció, la qual cosa ens donava informació sobre si les persones participants havien sentit o no una emoció, no amb quina intensitat. Aquest punt es va poder resoldre doncs, gràcies a l'escala de valoració sense punt neutre en el qüestionari de les persones amb discapacitat visual: 1/2/3 corresponien a "no" i 4/5/6 a "sí". Tanmateix, si es volgués replicar o adaptar aquest estudi en un altre context, seria aconsellable utilitzar el sistema d'escala de valoració per a totes les persones participants, amb o sense discapacitat visual.

Una altra limitació relativa a la comparació de les dades recollides per persones amb o sense discapacitat visual va ser la diferència de mida dels grups. El grup de persones sense discapacitat visual comptava amb 100 participants, mentre que els tres grups de persones amb discapacitat visual comptaven amb un total de 45 participants. Si bé el grup de participants sense discapacitat visual era prou nombrós per oferir dades de referència sobre l'experiència de les persones sense discapacitat visual amb *Nuit Blanche*, no el podíem incloure en una comparació directa amb els mètodes estadístics de comparació de les mitjanes utilitzats (ANOVA i prova post hoc de Tukey). La realització de l'estudi en línia també amb les persones amb discapacitat visual hauria pogut ajudar a ampliar la mostra però, per qüestions de privacitat, no en podíem fer la difusió suficient. Dit això, tot i limitar les nostres possibilitats a l'hora de comparar els grups amb i sense discapacitat visual, vam valorar positivament la possibilitat de poder comparar amb més profunditat els tres grups amb discapacitat visual a través de l'anàlisi qualitativa de l'experiència de les persones participants amb els diferents estils d'AD.

Finalment, una altra limitació del nostre estudi, típica dels estudis de recepció d'audiodescripció, va ser el nombre reduït de participants i la impossibilitat de tenir una mostra aleatòria, fet que dificulta la generalització de les conclusions. No obstant això, vam poder observar diferències estadísticament significatives per a diversos dels aspectes estudiats i les dades recollides en els qüestionaris eren coherents amb les dades recollides en les entrevistes, com veurem a continuació.

10.2 Estudi experimental

Els objectius generals de l'estudi empíric presentat en aquesta tesi eren els següents:

- Investigar el paper del llenguatge cinematogràfic en l'experiència fílmica de les persones amb discapacitat visual.
- Investigar si les AD interpretatives poden oferir als usuaris una millor experiència fílmica que les convencionals.
- Proposar nous estils d'audiodescripció que permetin millorar l'experiència fílmica de les persones amb discapacitat visual.

D'aquests objectius generals es derivaven una sèrie d'objectius específics:

- Comprovar si les AD interpretatives permeten una millor transposició del llenguatge cinematogràfic en l'audiodescripció que les AD convencionals.
- Comprovar si les AD interpretatives compleixen amb la funció de servei d'accessibilitat audiovisual.
- Comprovar l'acceptació pels usuaris d'AD més interpretatives que les AD convencionals.
- Comparar l'experiència fílmica de persones amb discapacitat visual amb AD amb la de persones sense discapacitat visual sense AD.
- Comparar dos enfocaments d'AD interpretativa: una cinematogràfica, l'altra narrativa.

En els subapartats següents, comentarem l'anàlisi dels resultats i la consecució dels objectius fixats.

10.2.1 Comprensió i accés a una experiència agradable

Per comprovar si les AD interpretatives complien amb la funció de servei d'accessibilitat audiovisual i l'acceptació per les persones participants d'AD més interpretatives que les AD convencionals, ens vam basar en l'avaluació de la comprensió i de l'accés a una experiència agradable, dos elements essencials de l'experiència fílmica amb *Nuit Blanche*. Vam comprovar si tant les dues AD interpretatives com l'AD convencional donaven un accés satisfactori a la pel·lícula amb dos tipus de preguntes:

- amb preguntes sobre la recepció i la interpretació dels elements narratius essencials i secundaris del curtmetratge (secció C del qüestionari)
- amb dos dels quatre ítems de l'escala de Likert d'avaluació de l'experiència fílmica, una experiència “agradable” i “interessant”, i de l'AD, “l'accés als elements necessaris per comprendre el curtmetratge” i “l'accés a una experiència agradable” (seccions D i E del qüestionari).

També vam poder comparar les seves respostes amb les de les persones vidents, que havien visionat *Nuit Blanche* sense AD i tenien preguntes idèntiques en les seccions C i D del qüestionari.

A través de les preguntes sobre els elements narratius essencials del curtmetratge (l'atracció entre els protagonistes i la sortida de la realitat), vam poder comprovar que els tres estils d'AD plantejats complien per a una gran majoria de participants la funció que s'espera de l'AD: donar accés a una font d'informació que no seria accessible sense aquest servei. Els elements essencials de la narració (l'atracció entre els protagonistes i el fet que part de l'acció transcorre fora de la realitat) es van transmetre de forma comparablement satisfactòria amb la versió denotativa (convencional) i les versions cinematogràfica i narrativa (interpretatives). Els resultats també són comparables entre els grups de participants amb i sense discapacitat visual, amb l'únic matís que, majoritàriament, les persones amb discapacitat visual notaven que el curtmetratge sortia de la realitat més tard que les persones vidents (vegeu Taules 8.5 i 8.6, p. 133). De la mateixa manera, les persones participants van valorar majoritàriament i de forma comparable en els tres grups de persones amb discapacitat visual que havien tingut una experiència agradable i interessant i que l'AD que havien escoltat els havia proporcionat els elements necessaris per entendre el curtmetratge i per tenir una experiència agradable²⁹ (vegeu Taula 7.3, p.110 i Taula 7.7, p. 113).

Veiem, doncs, que les tres audiodescripcions posades a prova donen accés a la comprensió de la història i a una experiència agradable i d'aquesta manera compleixen amb la seva funció de servei d'accessibilitat. Tot i així, en el cas dels elements narratius secundaris (el lloc i l'època), els resultats no són tan satisfactoris (vegeu Taules 8.3 i 8.4, p. 131-132). En *Nuit Blanche*, el lloc i l'època en els quals transcorre l'acció no tenen

²⁹ La valoració de l'experiència fílmica es va analitzar en la Publicació 3, on vam prioritzar l'anàlisi quantitativa de les dades amb mètodes estadístics; per tant, degut a la diferència d'efectius entre els grups de participants amb discapacitat visual i el grup de vidents, no vam incloure aquests últims en l'anàlisi.

importància narrativa: no s'indiquen clarament i els diferents tipus d'indicis inclosos en les tres audiodescripcions no han aconseguit transmetre la informació de forma satisfactòria. Pel que fa al lloc, una gran majoria de participants sense discapacitat visual havia associat les imatges a alguna ciutat existent, com París o Florència. En canvi, una gran majoria de participants amb discapacitat visual, no. Pel que fa a l'època, uns dos terços del grup de participants sense discapacitat visual havien identificat la meitat del segle vint com a època de l'acció, una xifra molt inferior en el cas dels grups amb discapacitat visual. Aquests resultats ens mostren que la inclusió d'informació secundària, difosa a través d'una suma d'elements més que d'una imatge en concret, és un repte per l'audiodescripció. En el cas de pel·lícules més llargues, una possibilitat a considerar per facilitar la transmissió d'aquests elements és incloure'ls en una audiointroducció, però no era una solució adequada per al nostre estudi, d'una banda perquè hauria estat desproporcionada en relació a la durada de *Nuit Blanche* i de l'altra perquè hauria allargat les sessions grupals.

Per acabar aquesta secció, remarcarem que la nota general atribuïda a l'AD escoltada va ser majoritàriament alta en els tres grups de persones amb discapacitat visual (vegeu Taula 7.8, p. 114), encara que la nota obtinguda a partir de l'escala de Likert a quatre ítems de valoració de l'AD, sí que presentava disparitats entre grups, degut a diferències en l'avaluació dels aspectes estètics i emocionals que comentem més avall (vegeu Taula 7.7, p. 113). Això significa que, malgrat que s'observin diferències de valoració en aquests aspectes, la satisfacció global amb l'AD és similar, és a dir que les persones participants es van mostrar satisfetes de l'accés que havien tingut al curtmètratge amb tots tres estils d'AD.

Recapitulant aquestes observacions, podem extreure'n tres conclusions importants:

- L'audiodescripció convencional, malgrat no atribuir al llenguatge cinematogràfic el paper central que té en la pel·lícula, aconsegueix proporcionar-hi un accés satisfactori.
- Les audiodescripcions interpretatives, tot i transgredir la normativa d'accessibilitat audiovisual en vigor a Catalunya per la inclusió i interpretació extensa del llenguatge cinematogràfic, també aconsegueixen l'objectiu de proporcionar un accés satisfactori a la pel·lícula.

- Les audiodescripcions interpretatives, tot i sortir del marc al qual les persones usuàries estan acostumades en matèria d'AD, poden gaudir d'una bona acceptació.

Si en els aspectes relacionats amb la comprensió del curtmetratge i el gaudi d'una experiència agradable tots tres estils d'AD són comparables, en les preguntes relacionades amb aspectes emocionals i amb l'estil cinematogràfic, com hem dit abans, observem diferències entre els grups, que analitzarem en els subapartats següents.

10.2.2 Recepció emocional i aspectes estètics i estilístics

Com hem vist al llarg d'aquesta tesi, l'experiència fílmica va més enllà de la simple comprensió d'una pel·lícula i és per això que vam voler investigar també la resposta emocional de les persones participants i la seva percepció del llenguatge cinematogràfic, tant a nivell de la percepció estètica com de la interpretació que en fan i del que senten. Aquesta part de l'estudi tenia per objectiu de permetre comprovar si les AD interpretatives aconseguixen una millor transposició del llenguatge cinematogràfic en l'audiodescripció que les AD convencionals i investigar si les AD interpretatives poden oferir a les usuàries una millor experiència fílmica que les convencionals.

♦ Resposta emocional

La resposta emocional de les persones participants es va avaluar a partir de quatre eixos essencials:

- la seva resposta al clímax del curtmetratge (secció B.3 del qüestionari)
- el seu estat d'ànim després de mirar el curtmetratge (secció B.5)
- la seva valoració de l'aspecte emocional de l'experiència fílmica (secció C)
- la seva valoració de l'accés a aspectes emocionals proporcionat per l'AD (secció D).

En cada un d'aquests quatre aspectes observem diferències entre la versió convencional i les versions interpretatives. Començant amb el clímax del curtmetratge, les persones participants havien d'avaluar amb quina intensitat havien sentit interès, atracció i alegria (vegeu resultats a la Taula 7.1, p. 108). Amb les tres versions d'AD, la mitjana per "interès" és alta, fet que coincideix amb les observacions anteriors: tots tres estils d'AD proporcionen un accés satisfactori a la pel·lícula, la qual cosa inclou aconseguir captar

l'interès de les espectadores. En canvi, pel que fa a l'atracció i l'alegria, hi observem diferències. L'atracció per la qual preguntàvem és una emoció entre els protagonistes, així que sentir-la implica algun grau d'identificació amb els personatges o d'immersió en la pel·lícula. La puntuació mitjana atribuïda a l'atracció és un punt més alta amb la versió d'AD narrativa (4,5 de 6), fet que podria indicar una major immersió amb aquesta versió, però no s'observa cap efecte estadístic significatiu. L'alegria en canvi, no és necessàriament una emoció dels personatges sinó de les espectadores, tot tenint el seu origen en la situació que estan vivint els protagonistes de la pel·lícula. Aquí, mentre la puntuació mitjana del grup amb la versió d'AD convencional és mitjana (3,3), la dels grups amb les versions cinematogràfica i narrativa és alta (4,7 i 4,8 respectivament), i l'efecte de l'estil d'AD és estadísticament significatiu. Això ens indica que les versions interpretatives van poder transmetre millor la part emocional de l'escena i van permetre a les persones participants viure-la amb més intensitat que amb una AD convencional.

Pel que fa a l'estat d'ànim després de mirar el curtmetratge, vam trobar diferències entre grups d'AD i també entre grups amb i sense discapacitat visual (vegeu Taula 8.8, p. 136). Vam observar tota una varietat d'estats d'ànim. Tanmateix, la mida reduïda dels grups no permet extreure'n resultats concloents. El que sí vam poder constatar és la quantitat de participants que indica no trobar-se en cap estat d'ànim especial, és a dir que no es van veure afectats emocionalment, almenys no més enllà del moment de mirar la pel·lícula. Mentre que totes les persones participants amb l'AD cinematogràfica o narrativa van informar sentir algun estat d'ànim després de la pel·lícula, i el 85% de les persones sense discapacitat visual també, més d'un terç de participants amb l'AD convencional va indicar no sentir res especial. La diferència entre els grups amb AD interpretativa i el grup amb AD convencional és estadísticament significativa i ve a reforçar la idea que les versions interpretatives van permetre a les persones participants viure la pel·lícula amb més intensitat emocional que l'AD convencional.

L'autoavaluació de les persones participants pel que fa a la vessant emocional de l'experiència fílmica va en el mateix sentit (vegeu Taules 7.3 i 7.4, p. 110-111). La puntuació mitjana és un punt més alta amb les versions cinematogràfica (4,8) i narrativa (4,7) que amb la versió convencional (3,5), però la diferència que s'observa no és estadísticament significativa. En el cas de la valoració de l'accés a aspectes emocionals oferts per l'AD, observem una diferència de mitjanes similar i en aquest cas sí que és estadísticament significativa. Tot plegat confirma que les AD interpretatives, tant cinematogràfica com

narrativa, van poder proporcionar a les persones participants una experiència emocional més intensa que l'AD convencional, denotativa.

♦ Aspectes estètics i estilístics

Pel que fa als aspectes estètics i estilístics, els resultats de l'avaluació de l'experiència fílmica i de l'AD no tenen significació estadística però també semblen indicar que les versions on es descriu i s'interpreta el llenguatge cinematogràfic aconsegueixen transmetre millor els elements estètics i estilístics (vegeu Taula 7.3, p. 110). En efecte, la valoració de la vessant estètica de l'experiència fílmica és mitjana per als tres grups experimentals; tanmateix, en la valoració de l'accés ofert per l'AD als aspectes estètics i d'estil, observem una puntuació més elevada amb la versió cinematogràfica (4,8) i la versió narrativa (4,3) que amb la versió convencional (3,4).

D'altra banda, i centrant-nos en un aspecte estilístic concret de la pel·lícula, l'ús de la càmera lenta, la pregunta sobre la sensació que donava aquesta tècnica cinematogràfica a les persones participants també ens proporciona informació rellevant (vegeu Taula 8.7, p. 135). La interpretació que fan les persones participants de la càmera lenta són múltiples i depenen de la subjectivitat de cada persona, de manera que es necessitaria una mostra més gran per tenir resultats significatius. El que sí que podem notar, en una mostra com la nostra, és si l'ús la càmera els indueix, o no, algun tipus de sensació. Totes les persones participants amb l'AD narrativa van indicar que havien percebut alguna sensació, com el 99% de participants sense discapacitat visual. En canvi, més de dos terços dels grups amb AD convencional i amb AD cinematogràfica van indicar no haver tingut cap sensació concreta en relació amb la utilització de la càmera lenta en el curtmetratge. La diferència entre els tres grups amb discapacitat visual és estadísticament significativa, així que podem afirmar que en la nostra mostra l'AD narrativa va donar millor accés a la càmera lenta, resultat que pot semblar paradoxal perquè és la versió que més s'allunya de les imatges. Tanmateix, és coherent amb l'objectiu marcat en la seva definició de plasmar el significat del llenguatge cinematogràfic en una narració verbal que recrea el seu efecte.

A part de l'anàlisi quantitativa de les dades recollides amb el qüestionari, l'anàlisi qualitativa d'aquestes dades i de les informacions recollides a través de les entrevistes de grup ens va permetre ampliar la nostra anàlisi amb temes emergents, que no havíem previst inicialment en el disseny de la recerca però van sorgir en l'anàlisi de les dades, com veurem al següent subapartat.

10.2.3 Temes emergents

L'anàlisi qualitativa de les dades va consistir a etiquetar observacions i buscar relacions entre elles per trobar els factors que les haguessin pogut originar. D'aquesta manera, vam poder guanyar un millor coneixement de la mostra i investigar més en profunditat l'experiència fílmica de les persones participants amb els estils d'AD convencional i interpretatius. També es van generar noves preguntes i hipòtesis per a investigacions futures. Vam detectar dos temes importants:

- el grau d'immersió amb les diferents versions
- possibles problemes de comprensió amb l'AD cinematogràfica.

Si bé és probable que una experiència fílmica ben valorada sigui en alguna mesura immersiva, no havíem formulat cap hipòtesi al respecte, ni l'estudi havia estat dissenyat per avaluar aquest aspecte, de manera que no disposem de dades per a totes les persones participants. Tanmateix, en les entrevistes, la immersió va ser un element recurrent. La meitat de persones participants dels grups amb versions interpretatives van expressar haver-se sentit transportades per la pel·lícula (només una va expressar el contrari, amb l'AD cinematogràfica). En canvi, amb l'AD convencional, només un terç del grup va indicar haver tingut una experiència immersiva i un altre terç va expressar no haver-se sentit gens transportat per la pel·lícula. Aquestes observacions indiquen que les AD interpretatives, tant en la seva versió cinematogràfica com en la versió narrativa, podrien oferir a les espectadores amb discapacitat visual una experiència més immersiva que l'AD convencional.

L'altre tema emergent està relacionat amb un problema de comprensió recurrent, que tot i no tenir significació estadística, va afectar majoritàriament el grup amb l'AD cinematogràfica. Part de les persones participants van assimilar el xoc entre el cotxe i l'home a un accident de trànsit, de manera que intentaven reconstruir la història al voltant d'aquest esdeveniment i no notaven que el curtmetratge sortia de la realitat. Cal remarcar que part de les persones participants que sí van notar la sortida de la realitat, ho van poder fer en el moment de l'accident o abans, però també retrospectivament, en el moment de la tornada a la realitat, de manera que no és suficient analitzar l'AD del xoc per buscar el possible motiu d'aquest malentès sinó que s'ha de considerar la versió d'AD en la seva globalitat. Una possible hipòtesi per explicar aquest malentès recurrent és que l'AD cinematogràfica és una mica més densa, degut a la utilització de vocabulari tècnic i la possibilitat que aquest vocabulari confongués algunes persones. De fet, tot i les molt

bones valoracions mitjanes obtingudes per l'AD cinematogràfica, és l'estil pel qual observem la desviació tipus més gran: és a dir, tot i la molt bona acceptació per part del grup, va generar també cert rebuig. Tot plegat ens indica que cal investigar més l'estil cinematogràfic d'AD abans de recomanar el seu ús per al públic general al nostre país.

10.3 Recapitulació i vies de recerca futures

En la realització d'aquesta tesi, hem pogut aplicar els principis del funcionalisme traductològic a l'audiodescripció per definir dos estils d'AD alternatius, una AD cinematogràfica i una AD narrativa, que poden millorar l'experiència fílmica a través del seu enfocament interpretatiu en la descripció del llenguatge cinematogràfic. Amb l'estudi de recepció dissenyat per posar aquests estils a prova hem pogut comprovar la bona acceptació per les persones amb discapacitat visual de les dues AD interpretatives, tant la cinematogràfica com la narrativa, i que compleixen el propòsit de donar accés a la font d'informació audiovisual tan bé com l'AD convencional. També hem pogut constatar que les AD interpretatives podien oferir un millor accés als elements estilístics i, sobretot, emocionals, de manera que l'experiència fílmica amb aquests dos estils va ser més ben valorada que l'experiència amb l'AD convencional. Així es veu verificada la nostra hipòtesi inicial que la introducció d'un component interpretatiu del llenguatge cinematogràfic en la creació d'audiodescripcions podria permetre millorar l'experiència fílmica de les persones amb discapacitat visual usuàries d'audiodescripció.

Tot i que l'estudi ens ha permès demostrar els beneficis de les AD interpretatives per millorar l'experiència fílmica, molt sovint hem trobat diferències entre l'estil convencional i els estils interpretatius, però no entre els dos estils interpretatius. En una recerca futura es podria comparar amb més detall l'estil cinematogràfic i l'estil narratiu. En el cas de l'AD cinematogràfica, segons els nostres resultats, cal més recerca per assegurar-nos que no pugui confondre les usuàries. Seria recomanable, en un estudi d'aquest tipus, tenir en compte els hàbits culturals de les participants: encara que es confirmés que l'AD cinematogràfica no és una bona opció per al gran públic, ho podria seguir sent per a persones més cinèfiles. D'altra banda, tot i que l'AD narrativa hagi tingut molt bona acceptació, també seria interessant posar-la a prova amb tot o part d'un llargmetratge i investigar el límit on la interpretació passa de ser útil a ser intrusiva. En aquest estudi, hem limitat les nostres interpretacions perquè consideràvem que generar tres AD massa diferents dificultaria atribuir les diferents respostes dels participants a

diferències concretes. Tanmateix, un estudi centrat en l'AD narrativa podria abordar aquest aspecte.

Un altre tema per a futurs projectes de recerca és la immersió amb estils d'AD interpretatius. Les nostres observacions indiquen que hi ha més immersió amb estils interpretatius que amb estils convencionals, un resultat que van obtenir també Walczak i Fryer (2017a) amb un estil d'AD "creatiu", però seria interessant comparar estils interpretatius o alternatius en general entre si. D'altra banda, com hem vist, la immersió no és garantia de comprensió i seria interessant incloure l'estil cinematogràfic i l'estil narratiu en projectes de recerca que investiguin l'*engagement* o implicació de les espectadores amb discapacitat visual amb l'AD, un procés complex que requereix a la vegada de la immersió i de la comprensió (Fresno 2017b: 16). Pel que fa a la immersió i l'*engagement* seria interessant, també, aprofundir en la comparació de l'experiència de persones amb i sense discapacitat visual amb projectes multidisciplinaris amb un enfocament cognitiu (vegeu p. ex. Holsanova 2016).

Pel que fa a la metodologia, el nostre estudi s'ha basat en una metodologia mixta, amb anàlisis quantitatives i qualitatives, per reforçar la validesa dels resultats. Considerem també que el nostre model sumatiu amb l'escala de Likert ens ha permès obtenir respostes contrastades i afinar la nostra anàlisi de l'experiència fílmica de les persones participants. Tanmateix, els estudis empírics sobre audiodescripció es troben sempre amb dos problemes: la impossibilitat de treballar amb mostreig aleatori i l'absència d'una metodologia pròpia del nostre camp d'estudi. Cal desenvolupar un marc de condicions que permetin generalitzar més fàcilment els resultats dels estudis de recepció sobre audiodescripció, establint els criteris de selecció dels participants, la mostra necessària i altres requisits específics per anar desenvolupant una metodologia pròpia del nostre camp, com suggereixen Orero et al. (2018).

Finalment, aprofitem aquesta conclusió per destacar la importància de l'estil narratiu en futures recerques. La importància de l'enfocament narratològic per l'audiodescripció havia estat objecte de recerca abans (Kruger 2010, Braun 2011, Vercauteren 2012) però en aquesta tesi s'ha posat l'AD narrativa a prova per primera vegada amb persones usuàries, amb resultats que ens semblen prometedors. La major dificultat que presenta aquest estil d'AD és la reticència davant d'un enfocament completament diferent de les pràctiques actuals i que s'allunya de la dimensió icònica de les imatges. Tot i que sigui per traduir-ho millor, això planteja una qüestió essencial: fins a on ens podem allunyar del

que es veu en pantalla perquè la nostra AD encara es consideri un servei d'accessibilitat i no un altre tipus de producció? Quanta interpretació és desitjable? A partir de quan es torna intrusiva o condescendent? A la pràctica, segurament, la línia és fina i depèn tant de l'ètica de les descriptores com del seu *savoir-faire*, però la investigació en aquesta línia de ben segur podria contribuir a millorar substancialment l'experiència fílmica de les persones amb discapacitat visual, un objectiu que sempre hem de tenir present en la recerca sobre accessibilitat fílmica.



11. Bibliografia

- ACB (online). [Pàgina web]. Audio Description via Netflix. <<https://acb.org/adp/netflix.html>>
- ACIC (online). [Pàgina web]. Televisió amb audiodescripció.
<http://www.webacic.cat/ca/cultura_abast_tothom/oferta_cultural_accessible_estable/espectacles_audiovisuals/televisio_audiodescripcio.php>
- ADLAB Pro (2016). [Pàgina web]. *Audio Description: A laboratory for the development of a new professional profile*. <<https://adlabpro.wordpress.com>>
- AENOR (2005). UNE 1530220. *Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías*. Madrid: AENOR.
- Aumont, J., A. Bergala, M. Marie, i M. Vernet (1992). *Aesthetics of Film*. Trad. R. Neupert. Austin: University of Texas Press.
- Bardini, F. (2017). Audio description style and the film experience of blind spectators: Design of a reception study. *Rivista internazionale di tecnica della traduzione* 19, 49-73.
- Bardini, F. (2020) Film language, film emotions and the experience of blind and partially sighted viewers: a reception study. *JoSTrans: Journal of Specialized Translation* 33, 259-280.
- Basit, T. N. (2003). Manual or electronic? The role of coding in qualitative data analysis. *Educational Research* 45 (2), 143-154.
- BBC (2014). [Informe]. Performance against public commitments 2013/2014.
<http://downloads.bbc.co.uk/annualreport/pdf/2013-14/BBC_PAPC_201314_AP.pdf>
- BBC (2019). [Informe]. BBC Group Annual Report and Accounts 2018/19.
<<https://downloads.bbc.co.uk/aboutthebbc/reports/annualreport/2018-19.pdf>>
- Bogucki, Ł. (2013). *Areas and Methods of Audiovisual Translation Research*. Berlin: Peter Lang.
- Bordwell, D. i K. Thompson (2010). *Film Art: An Introduction*. 9a edició. New York: McGraw-Hill.
- Bourne, J. i C. Jiménez Hurtado (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 Diaz-Cintas, J., P. Orero i A. Remael (eds.). *Media for all. Subtitling for the deaf, audio description, and sign language*, 175-187. Amsterdam: Rodopi.
- Branigan, E. (1992). *Narrative Comprehension and Film*. New York: Routledge.
- Braun, S. (2007). Audio Description from a discourse perspective: a socially relevant framework for research and training. *Linguistica Antverpiensia* 6, 357-369.
- Braun, S. (2008). Audiodescription Research: State of the Art and Beyond. *Translation Studies in the New Millennium. An International Journal of Translation and Interpreting* 6, 14-30.
- Braun, S. (2011). Creating Coherence in Audio Description. *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal* 56(3), 465-734.
- Braun, S. i P. Orero (2010). Audio Description with Audio Subtitling? An emergent modality of audiovisual localisation. *Perspectives: Studies in Translatology* 18 (3), 173-188.

- Braun, S. i K. Starr (2019). Finding the right words. Investigating machine-generated video description quality using a human-derived corpora approach. *Journal of Audiovisual Translation* 2(2), 11-35.
- Braun, S., K. Starr i J. Laaksonen (2020). Comparing human and automated approaches to visual storytelling. A Braun, S. i K. Starr (eds). *Innovation in Audio Description Research*. London: Routledge.
- Cabeza-Cáceres, C. (2013). *Audiodescripció i recepció. Efecte de la velocitat de narració, l'entonació i l'explicitació en la comprensió filmica*. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Cámara, L. i E. Espasa (2011). The audio description of scientific multimedia. *The Translator* 17(2), 415-437.
- Carroll N. (2008). *The Philosophy of Motion Pictures* Madison: Blackwell.
- Casetti, F. (2011). Beyond subjectivity: The film experience. A Château, D. (ed.). *Subjectivity*, 53-65. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Casetti, F. i F. di Chio (1991). *Cómo analizar un film*. Trad. C. Losilla. Barcelona: Paidós.
- Chaume, F. (2018). An overview of audiovisual translation: Four methodological turns in a mature discipline. *Journal of Audiovisual Translation* 1(1), 40-63.
- Corrius, M., E. Espasa i P. Zabalbeascoa (2019). The Multilingual Text: A Challenge for Audio Description. A Corrius, M., E. Espasa i P. Zabalbeascoa (eds). *Translating Audiovisuals in a Kaleidoscope of Languages*. Berlin: Peter Lang.
- Corrius, M. i E. Espasa (2019). The audio description of blindness in films. Visual pleasures or "blind nightmares"? Ponència al 7th Advanced Research Seminar on Audio Description (ARSAD), Barcelona, 19-20 març.
- De Saint-Exupéry, A. (1946). *El Petit Princep*. Trad. A. i E. Casassas. Barcelona: Salamandra (2015).
- Delisle, J. (1993). *La traduction raisonnée. Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa,
- Demos V. (ed.) (1995) *Exploring Affects. The selected Writings of Silvan S. Tomkins*. Paris and Cambridge: Maison des Sciences de l'Homme and Cambridge University Press.
- Díaz Cintas, J. i G. Anderman (eds) (2009). *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*. London: Palgrave Macmillan.
- Díaz Cintas, J. (2005). Audiovisual translation today. A question of accessibility for all. *Translation Today* (4), 3-5.
- Díaz Cintas, J. (2007a). Traducción audiovisual y accesibilidad. A Jiménez Hurtado, C. (ed.). *Traducción y Accesibilidad*, 9-23. Belin: Peter Lang.
- Díaz Cintas, J. (2007b). Por una preparación de calidad en accesibilidad audiovisual. *Trans. Revista de Traductología* (11), 45-59.
- Di Giovanni, E., P. Orero i R. Agost (2012). Introduction to multidisciplinary in audiovisual translation. *MonTI* 4, 9-22.
- Di Giovanni, E. (2014). Visual and narrative priorities of the blind and non-blind. Eye tracking and audio description. *Perspectives. Studies in Translatology* 22, 136-153.

- Di Giovanni, E. (2018). Audio description and reception-centred research. A Di Giovanni E. i Y. Gambier (eds). *Reception Studies and Audiovisual Translation*, 225-250. Amsterdam: John Benjamins.
- Dirks, T. (1996). [Pàgina web]. Film term glossary illustrated.
<<http://www.filmsite.org/filmterms.html>>
- Dosch, E. i B. Benecke (2004). *Wenn Aus Bildern Worte Werden. Durch Audio-Deskription Zum Hörfilm* 3a edició. München: Bayrischer Rundfunk.
- Edgar-Hunt, R., J. Marland i S. Rawle (2010). *The Language of Film*. Basics Film-Making 04. Lausanne: AKA Publishing.
- Ekman P. (1977). Facial Expression. A Siegman, A. i S. Feldstein (eds). *Nonverbal Behavior and Communication*, 97-116. New Jersey: Laurence Erlbaum Association.
- Espasa, E. (2019). Retos de la formación en línea sobre audiodescripción: experiencias “a ciegas” y con personas ciegas. A Carrero Martín, J. F., B. Cerezo Merchán, J. J. Martínez Sierra, G. Zaragoza Ninet (eds). *La traducción audiovisual: aproximaciones desde la academia y la industria*. Granada: Comares.
- Fernández-Torné, A., i A. Matamala (2015). Text-to-speech vs. human voiced audio descriptions: a reception study in films dubbed into Catalan. *JoSTrans: The Journal of Specialized Translation* 24, 61-88.
- Fernández-Torné, A., i A. Matamala (2016). Machine translation in audio description? Comparing creation, translation and post-editing efforts. *Skase* 9(1), 64-85.
- Fernández-Torné, A. (2016). Machine Translation Evaluation Through Post-Editing Measures in Audio description. *inTRAlínea* 18.
- Ferreira Aderaldo et al. (2016). *Pesquisas Teóricas E Aplicadas Em Audiodescrição*. Natal, RN: EDUFRN.
- Fink, A. (1995). *The Survey Handbook*. Thousand Oaks, CA: SAGE.
- Fresno Cañada, N. (2014). *La (re)construcción de los personajes fílmicos en la audiodescripción. Efecto de la cantidad de información y de su segmentación en el recuerdo de los receptores*. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Fresno N., Castellà J., Soler Vilageliu O. (2014). Less is more. Effects of the Amount of Information and its Presentation in the Recall and Reception of Audio Described Characters. *International Journal of Sciences: Basic and Applied Research* 14(2), 169-196.
- Fresno, N. (2017). Engagement in audio description: so simple, and yet so complex. Ponència al 6th Advanced Research Seminar on Audio Description (ARSAD), Barcelona, 16-17 març.
- Fresno, N. (2017b). Approaching engagement in audio description. *Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione* 19, 13-32.
- Fryer L. i J. Freeman (2013). Cinematic language and the description of film: keeping AD users in the frame. *Perspectives: Studies in Translatology* 21(3), 412-426.
- Fryer, L. i P. Romero-Fresco (2014). Audio introductions. A Maszerowska, A., A. Matamala i P. Orero (eds). *Audio Description: New perspectives illustrated*, 9-28. Amsterdam: John Benjamins.

- Fryer L. (2016). *An Introduction to Audio description: A Practical Guide*. London: Routledge.
- Gambier, Y. i S. Ramos Pinto (eds) (2016). *Audiovisual Translation. Theoretical and methodological challenges*. *Target* 28(2).
- Gil Bardají, A. (2009). Procedures, Techniques, Strategies: Translation Process Operators. *Perspectives: Studies in Translatology* 17 (3), 161-173.
- Goleman, D. (2005). Appendix A: What's an Emotion? *A Emotional Intelligence*, 289-290. New York: Bantam Dell.
- González Davies, M. (2004). *Multiple Voices in the Translation Classroom*. Amsterdam: John Benjamins.
- González Davies, M. i C. Scott-Tennent (2005). A problem-solving and student-centered approach to the translation of cultural references. *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal* 50(1), 160-179.
- Hart, Hugh (2010). Slow-motion car crash speeds filmmaker's career. *Wired*, 9 abril. <<https://www.wired.com/2010/04/nuit-blanche>>
- Hernández-Bartolomé, A. i Mendiluce-Cabrera, G. (2004). Audesc: Translating Images into Words for Spanish Visually Impaired People. *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal* 29(2), 264-277.
- Hirvonen, M. (2013). Sampling Similarity in Image and Language – Figure and Ground in the Analysis of Filmic Audio Description. *SKY Journal of Linguistics* 26, 87-115.
- Holsanova, J. (2016). Cognitive approach to audio description. A Matamala, A. i P. Orero (eds). *Researching audio description: New approaches*, 49-73. London: Palgrave Macmillan.
- Hyks, V. (2005). Audio Description and Translation: Two related but different skills. *Translating Today* 4, 6-8.
- Igareda, P. (2012). Lyrics against images. Music and audio description. *MonTI* 4, 233-254.
- Igareda, P. (2011). The audio description of emotions and gestures in spanish-spoken films. A Şerban, A., A. Matamala i J. M. Lavour (eds). *Audiovisual Translation in Close-Up: Practical and Theoretical Approaches*, 223-238. Berlin: Peter Lang.
- Iturregui-Gallardo, G. (2019). *Audio subtitling: voicing strategies and their effect on emotional activation*. Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Jakobson, R. (1959). On linguistic aspects of translation. A Venuti, L. (ed.) (2000). *The Translation Studies Reader*, 113-118. London: Routledge.
- Jarvie, I. (2006). Knowledge, mortality and tragedy in *The Killers* and *Out of the Past*. A Conard, M. T. (ed.). *The Philosophy of Film Noir*, 163-186. Lexington: University of Kentucky Press.
- Jiménez Hurtado (ed.) (2007). *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*. Berlin: Peter Lang.
- Jiménez Hurtado, C. i C. Seibel (2012). Multisemiotic and Multimodal Corpus Analysis in Audio Description: TRACCE. A Remael, A, P. Orero i M. Carroll (eds). *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads, Media for All* 3, 409-425. Amsterdam: Rodopi.

- Jiménez Hurtado, C. i S. Soler Gallego (2013). Multimodality, translation and accessibility: a corpus-based study of audio description. *Perspectives Studies in Translation Theory and Practice* 21(4), 577-594.
- Jullier, L. (2012) *Analyser un film: de l'émotion à l'interprétation*. Paris: Flammarion. Kuhn, A., and Westwell, G. (2012) *A Dictionary of Film Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Kleege, G. (2016). Audio description described: Current standards, future innovations, larger implications. *Representations* 135(1), 89-101.
- Kleege, G. (2018). *More than meets the eye*. New York: Oxford University Press.
- Kruger, J. L. (2012). Making meaning in AVT. Eye tracking and viewer construction of narrative. *Perspectives: Studies in Translatology* 20(1), 67-86.
- Kruger, J. L. (2010). Audio Narration: Re-Narrativising Film. *Perspectives: Studies in Translatology* 18(3), 231-249.
- Le Bon, G. (1960). *The Crowd*. New York: Viking.
- Mälzer-Semlinger, N. (2012). Narration or Description: What Should Audio Description 'Look' Like? A Perego, E. (ed.). *Emerging Topics in Translation: Audio Description*, 29-36. Trieste: EUT.
- Marcelino Villela, L. (2019). Audio description of music video Flutua: a mix of gender fluid, transgender and transrespect. Ponència al 7th Advanced Research Seminar on Audio Description (ARSAD), Barcelona, 19-20 març.
- Martí Ferriol, J. L. (2006). *Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y substitulación*. Tesi doctoral, Universitat Jaume I.
- Maszerowska, A. (2013). Language without words: Light and contrast in audio description. *JoSTrans: The Journal of Specialized Translation* 20, 165-180.
- Maszerowska A., Matamala A. & Orero P. (2013). [Informe]. Report on text analysis and development. Report no. 2, ADLAB project (Audio Description: Lifelong Access to the Blind). <<http://www.adlabproject.eu/Docs/WP%202%20Report%20DEF>>
- Maszerowska, A., A. Matamala i P. Orero (eds) (2014). *Audio Description: New perspectives illustrated*. Amsterdam: John Benjamins.
- Matamala, A. i N. Rami (2009). Análisis comparativo de la audiodescripción española y alemana de *Goodbye Lenin*. *Hermēneus. Revista de traducción e interpretación* 11, 249-266.
- Matamala, A. (2019a). *Accessibilitat i traducció audiovisual*. Vic: Eumo.
- Matamala, A. (2019b). The VIW project. Multimodal corpus linguistics for audio description analysis. *Revista Española de Lingüística Aplicada/Spanish Journal of Applied Linguistics* 32(2), 515-542.
- Matamala, A., C. Mangiron i A. Jankowska (2018). Nous espais d'aprenentatge per a noves necessitats de formació. Els projectes europeus ACT i ADLAB PRO com a exemples d'innovació docent. *Revista del Congrés Internacional de Docència Universitària i Innovació* 4. <<https://ddd.uab.cat/pub/artpub/2018/201989/348572-502417-1-SM.pdf>>

- Matamala, A., P. Orero, A. Jankowska i C. Mangiron (2019). Learning Audio Description: Training Resources for Future Academics and Professionals. *Cultus: the Intercultural Journal of Mediation and Communication* 12, 106-128.
- Mazur, I. i J. L. Kruger (eds) (2012). *Pear Stories and Audio Description: Language, Perception and Cognition across Cultures. Perspectives* 20.
- Mazur I. i A. Chmiel (2012). Audio Description Made to Measure: Reflections on Interpretation in AD Based on the Pear Tree Project Data. A Remael, A., P. Orero i M. Carroll (eds). *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads. Media for All* 3, 173-188. Amsterdam: Rodopi.
- Mazur, I. (2014). Gestures and facial expressions in audio description. A Maszerowska, A., A. Matamala i P. Orero (eds). *Audio Description: New perspectives illustrated*, 179-198. Amsterdam: John Benjamins.
- Mazur, I. (2015). Characters and actions. A Remael, A., G. Vercauteren i N. Reviers (eds). *Pictures painted in words. The ADLAB audio description guidelines*.
- McGonigle, F. (2013). *Audio Description and Semiotics: The Translation of Films for Visually-Impaired Audiences*. Tesi doctoral, University of Surrey.
- Metz, C. (1959). Le cinéma : langue ou langage? *Communications* 4 (1964), 52-90.
- Molina, L. i A. Hurtado (2002). Translation techniques revisited: a dynamic and functionalist approach. *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal* 47(4), 498-512.
- Morgan, D. L. (2012). Focus Groups and Social Interaction. A Gubrium, J., J. Holstein, A. Marvasti i K. McKinney (eds). *The SAGE Handbook of Interview Research* (2a edició), 161-176. Thousand-Oaks: SAGE.
- Morisset, L. i F. Gonant (2008). *La Charte de l'audiodescription*. <<https://www.sdicine.fr/wp-content/uploads/2015/05/Charte-de-laudio-description-1008.pdf>>
- Muñoz, R. (2000). Translation techniques over the rainbow. A Beeby, A., D. Ensinger i M. Presas (eds). *Investigating Translation. Selected Papers from the 4th International Congress on Translation, Barcelona, 1998*, 129-137. Amsterdam: John Benjamins.
- Nord C. (2006). Loyalty and Fidelity in Specialized Translation. *CONFLUÊNCIAS – Revista de Tradução Científica e Técnica* 4, 29-41.
- Nord, C. (1997). Defining translation functions: the translation brief as a guideline for the trainee translator. *Ilha do Desterro. A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies* 33, 39-54.
- Ofcom (2000). *ITC Guidance on Standards for Audio Description*. London: Ofcom.
- Oliver, M. B. i T. Hartmann (2010). Exploring the role of meaningful experiences in users' appreciation of "good movies". *Projections* 4(2), 128-150.
- Orero, P. (2005). Audio description: Professional recognition, practice and standards in Spain. *Translation Watch Quarterly* 1(1), 7-18.
- Orero, P. (2007). 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*, 111-125. Amsterdam: Rodopi.

- Orero, P. (2008). Three different receptions of the same film. *European Journal of English Studies* 12(2), 179–193.
- Orero, P. (2012). Film Reading for Writing Audio Descriptions: A Word is Worth a Thousand Images. A Perego, E. (ed.). *Emerging Topics in Translation: Audio Description*, 13–28. Trieste: EUT.
- Orero, P. (2016). From DTV4ALL to HBB4ALL: Accessibility in European Broadcasting. A Matamala, A. i P. Orero (eds). *Researching Audio Description*, 249–267. London: Palgrave Macmillan.
- Orero, P. i A. Vilaró (2012). Eye tracking Analysis of Minor Details in Films for Audio Description. *MonTI* 4, 295–319.
- Orero, P. i A. Vilaró (2014). Secondary Elements in Audio Description. A Maszerowska, A., A. Matamala i P. Orero (eds). *Audio Description. New perspectives illustrated*, 199–212. Amsterdam: John Benjamins.
- Orero, P., A. Maszerowska i D. Casacuberta (2016). Audio describing silence. Lost for words. A Jankowska, A. i A. Szarkowska (eds). *New Points of View in Audiovisual Translation*, 219–136. Berlin: Peter Lang.
- Orero, P., S. Doherty, J. L. Kruger, A. Matamala, J. Pedersen, E. Perego, P. Romero-Fresco, S. Rovira-Esteva, O. Soler-Vilageliu i A. Szarkowska (2018). Conducting experimental research in audiovisual translation (AVT): A position paper. *JoSTrans* 30, 105–126.
- PACTE (2011). Results of the validation of the PACTE's translation competence model: translation problems and translation competence. A Alvstad, C., A. Hild i E. Tiselius (eds). *Methods and Strategies of Process Research: Integrative Approach in Translation Studies*, 317–343. Amsterdam: John Benjamins.
- Palomo López, A. (2010). The benefits of audio description for blind children. A Díaz-Cintas, J., A. Matamala i J. Neves (eds). *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility. Media for All* 2, 213–226. Amsterdam: Rodopi.
- Pedersen, J. (2011). *Subtitling Norms on Television: An Exploration Focussing on Extralinguistic Cultural References*. Amsterdam: John Benjamins.
- Perego, E. (ed.) (2012). *Emerging Topics in Translation: Audio Description*. Trieste: EUT.
- Perego, E. (2014). Film Language and Tools. A Maszerowska, A., A. Matamala i P. Orero (eds). *Audio Description: New perspectives illustrated*, 81–101. Amsterdam: John Benjamins.
- Perego, E. (2015). Film language. A Remael, A., G. Vercauteren i N. Reviers (eds). *Pictures Painted in Words. The ADLAB Audio Description Guidelines*.
- Perego, E. (2017). Audio description norms in Italy: State of the art and the case of “Senza Barriere”. *Rivista internazionale di tecnica della traduzione* 19, 207–228.
- Perego, E. (2018). Audio description. Evolving recommendations for usable, effective and enjoyable practices. A Pérez-González, L. (ed.). *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. London: Routledge.
- Plantiga C. (2010). Emotion and Affect. A Plantiga, C. i P. Livingstone (eds). *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, 86–96. London/New York: Routledge.

- Plantinga, C. (2009). *Moving Viewers*. Berkeley: University of California Press.
- Plantinga, C. (2012). Art moods and human moods in narrative cinema. *New Literary History* 43(3), 455-475.
- Plutchik R. (2001). The Nature of Emotions. *The American Scientist* 89, 344-350.
- Poethe, H. (2005). Audiodeskription. Entstehung und wesen einer Textsorte. A Fix, U. (ed.). *Hörfilm. Bildkompensation durch Sprache*, 33-48. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Pym, A. (2003). Redefining Translation Competence in an Electronic Age. In Defence of a Minimalist Approach. *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal* 48(4), 481-497.
- Ramos Caro, M. (2013). *El impacto emocional de la audiodescripción*. Tesis Doctoral, Universidad de Murcia.
- Ramos Caro, M. (2016). Testing audio narration: the emotional impact of language in audio description. *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice* 24(4), 606-634.
- Reiss, K. (1981). Type, kind and individuality of text: decision making in translation. *Poetics Today* 2(4), 121-131.
- Remael, A. i G. Vercauteren (2010). The translation of recorded audio description from English into Dutch. *Perspectives: Studies in Translatology* 18(3), 155-171.
- Remael A., G. Vercauteren i N. Reviers (eds) (2014). *Pictures painted in words. The ADLAB audio description guidelines*. < <http://hdl.handle.net/10077/11838>>
- Remael, A. i N. Reviers (2015). Recreating multimodal cohesion in audio-description: The case of audio-subtitling in Dutch multilingual films. *New Voices in Translation Studies* 13, 50-78.
- Remael, A., N. Reviers i R. Vandekerckhove (2016). From Translation Studies and audiovisual translation to media accessibility. *Target* 28(2), 248-260.
- Reviers, N. (2018). Studying the language of Dutch audio description. An example of a corpus-based analysis. *Translation and Translanguaging in Multilingual Contexts* 4(1), 178-202.
- Richart-Marset, M. i F. Calamita (eds) (2020). Translation and Media Accessibility: from Theory to Practice Traducción y Accesibilidad en los medios de comunicación: de la teoría a la práctica. *MonTI* 12. <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/106635/1/MonTI_12.pdf>
- Rovira-Esteva, S. i I. Tor-Carroggio (2018). [Informe]. Serveis d'accessibilitat sensorial a les televisions catalanes: situació actual, necessitats i propostes de futur. UAB, Departament de traducció i d'interpretació i d'estudis de l'Àsia oriental. <https://www.cac.cat/sites/default/files/2019-01/2n_Premi_CAC_Esteva_Tor.pdf>
- Salway, A. (2007). A corpus-based study 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*, 151-174. Amsterdam: Rodopi.
- Sanz-Moreno, R. (2017). La (auto)censura en audiodescripción. El sexo silenciado. *Parallèles* 29(2), 46-63.
- Sanz-Moreno, R. (2017b). Audiodescripción de referentes culturales: estudio descriptivo-comparativo y de recepción. Tesis doctoral, Universitat de València.

- Sanz-Moreno, R. (2018). El uso de extranjerismos en audiodescripción. La opinión de los usuarios. *Parallèles* 30(2), 53-69.
- Schmid W. (2014). The Selection and Concretization of Elements in Verbal and Filmic Narration. A Alber, J. i P. K. Hansen (eds). *Beyond Classical Narration: Unnatural and Transmedial Challenges*, 15-24. Berlin: De Gruyter.
- Singh, R. (2019). Describing the Great White North: Confronting race, gender, class (and bias). Ponència al 7th Advanced Research Seminar on Audio Description (ARSAD), Barcelona, 19-20 març.
- Smithson J. (2000). Using and analysing focus groups: limitations and possibilities. *International Journal of Social Research Methodology* 3(2), 103-119.
- Snyder, J. (2007). Audio description: the visual made verbal. *International Journal of the Arts in Society* 2, 99-104.
- Snyder, J. (2014). *The Visual Made Verbal: A Comprehensive Training Manual and Guide to the History and Applications of Audio Description*. Indianapolis: Dog Ear Publishing.
- Starr, K. i S. Braun (2020). Audio Description 2.0: Re-versioning audiovisual accessibility to assist emotion recognition. A Braun, S. i K. Starr (eds). *Innovation in Audio Description Research*. London: Routledge.
- Szarkowska, A. i A. Jankowska (2015). Audio describing foreign films. *JoSTrans: The Journal of Specialised Translation* 23, 243-269.
- Szarkowska, A. (2011). Text-to-speech audio description: towards wider availability of AD. *JoSTrans: The Journal of Specialised Translation* 15, 142-162.
- Szarkowska, A. (2013). Auteur description – From the director's creative vision to audio description. *Journal of Visual Impairment and Blindness* 107(5), 383-387.
- Tan, E. S. (1996). *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates.
- Taylor C. (2014). Cohesion. A Maszerowska, A., A. Matamala i P. Orero (eds). *Audio Description: New perspectives illustrated*. Amsterdam: John Benjamins.
- Trochim, W., i J. P. Donnelly (2006). *The Research Methods Knowledge Base*. Cincinnati: Atomic Dog.
- Utray, F., A. M. Pereira, i P. Orero (2009). The present and future of audio description and subtitling for the deaf and the hard of hearing in Spain. *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal* 54 (2), 248-263.
- Vercauteren, G. (2012). Narratological approach to content selection in audio description. Towards a strategy for the description of narratological time. *MonTI* 4, 207-231.
- Vercauteren G. (2015). The ADLAB Guidelines. Ponència al 5th Advanced Research Seminar on Audio Description (ARSAD), Barcelona, 19-20 març.
- Vercauteren, G. i P. Orero (2013). Describing Facial Expressions: Much more than meets the eye. *Quaderns. Revista de Traducció* 20, 187-199.

- Vilaró, A. i P. Orero (2013). The audio description of *leitmotifs*. *International Journal of Humanities and Social Science* 3(5), 56-64.
- Vinay, J. P. i J. Darbelnet (1958). *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. Paris: Didier.
- Walczak, A. (2017a). Immersion in audio description. The impact of style and vocal delivery on users' experience. Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Walczak, Agnieszka (2017b). Measuring immersion in audio description with Polish blind and visually impaired audiences. *Rivista internazionale di tecnica della traduzione* 19, 33-48.
- Walczak, A. i W. Figiel (2013). Domesticate or foreignize? Culture-specific items in audio description. Ponència al 2nd Intermedia Conference, Łódź, 22-23 novembre.
- Walczak A. & Fryer L. (2017a). Creative description: The impact of audio description style on presence in visually impaired audiences. *British Journal of Visual Impairment* 35(1), 6-17.
- Walczak A. & Fryer L. (2017b). Vocal delivery of audio description by genre: measuring users' presence. *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice*, online.
<<https://doi.org/10.1080/0907676X.2017.1298634>>
- Wilken N. i J. L. Kruger (2016). Putting the audience in the picture: Mise-en-shot and psychological immersion in audio described film. *Across Languages and Cultures* 17(2), 251-270.
- Wollen, P. (2013). *Signs and Meanings in the Cinema*. 5a edició. London: Palgrave Macmillan.
- Zabalbeascoa, P. (2000). From techniques to type of solutions. A Beeby, A., D. Ensinger i M. Presas (eds). *Investigating Translation. Selected Papers from the 4th International Congress on Translation, Barcelona, 1998*, 117-127. Amsterdam: John Benjamins.
- Zabalbeascoa, P. (2008). The nature of the audiovisual text and its parameters. A Díaz Cintas, J. (ed.). *The Didactics of Audiovisual Translation*, 21-37. Amsterdam: John Benjamins.
- Zabrocka, M. (2019). Speaking metaphor in audio description for children. Ponència a Media for All 8, Stockholm, 17-19 juny.

Filmografia

- Casablanca* (1942). Dirigida per M. Curtiz. Warner Bros Pictures.
- Els Deu Manaments* (1956). Dirigida per C. B. DeMille. Motion Picture Associates Inc.
- Els Fills del Paradís* (1945). Dirigida per M. carné. Paris, Société Nouvelle Pathé Cinéma.
- Les Diabòliques* (1955). Dirigida per H. G. Clouzot. Paris, Cinedis.
- Making of Nuit Blanche* (2009). Dirigida per A. Manoukian. Toronto, Stellar Scene Pictures.
- Nuit Blanche* (2009). Dirigida per A. Manoukian. Toronto, Stellar Scene Pictures.
- Slumdog Millionaire* (2008). Dirigida per D. Boyle i L. Tandan. Pathé UK.

Star Wars (1977). Dirigida per G. Lucas. San Francisco, Lucasfilm Ltd.

The Mighty Angel (2014). Dirigida per W. Smarzowski. Varsòvia, Profil Film.

The Pear Film (1975). W. Chafe. Berkeley, University of California.

Volver (2006). Dirigida per P. Almodóvar. Madrid, El Deseo.



12. Annexos

Annex 1: Sinopsi visual de *Nuit Blanche*

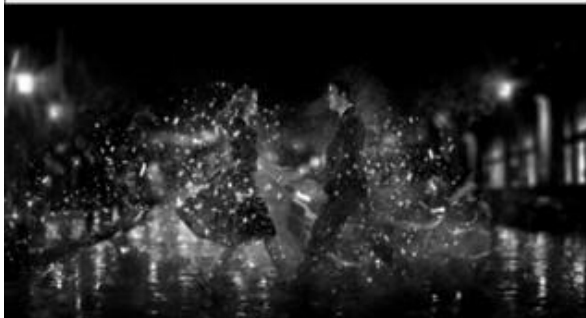




Frame 09. *The woman breaks through the window. (slo-mo)*



Frame 10. *The car crashes into the man. (slo-mo)*



Frame 11. *They walk towards each other. (slo-mo)*



Frame 12. *They are about to kiss. (slo-mo)*



Frame 13. *She sits back at the café.*



Frame 14. *He stands back on the other side of the street.*

Annex 2: Anàlisi cinematogràfica de *Nuit Blanche*

Phasal analysis of *Nuit Blanche*

Each phase is given a number; a letter is added for each subphase (fragment)

Credits: opening and end titles

Phase 1: reality

Phase 2: fantasy

FRAGMENT REFERENCE	FRAGMENT TCR	VISUAL NON-VERBAL COMPONENTS	VISUAL VERBAL COMPONENTS	NON-VERBAL AUDIO COMPONENTS	TRANSITION TO FRAGMENT
Opening titles	00:00:00 – 00:00:21	Production society adapted logo City skyline with metal roofs, a few churches in the background, one looks like it could be Montmartre (a white dome church on a hill at the back), smoking chimneys - Reminds of Paris and North America Black and White	“Stellar Scene presents” (production society name) “Nuit Blanche” (film title) Police types reminding of Film Noir	Vibrant, eerie violin plays	
Ia	00:00:22 – 00:00:42	Going down to the street where the action takes place It’s cold and windy		Melancholic violin melody	Camera moves down, music changes

Ib	00:00:43 – 00:00:57	The man, in the street, arrives in front of a corporate building The woman sits comfy in a restaurant People walk up and down the street.	Name of the firm on the building behind the man (not very readable Ltd.) Name of the café: Café de Flore (very readable)	Melody continues with violin and other chords instruments; Slight change in music when camera switches to the woman	Closing up.
Ic	00:00:58 – 00:01:12	The man and the woman see each other.			Cut to close up on face
2a Attraction	00:01:13 – 00:01:57	He goes towards her stepping into a puddle Slow motion starts		Music is now piano	Cut
		She stands up and lets her glass fall The wine glass splitters next to a plate with grapes and camembert He crosses the street (a car is coming in the background) She walks towards the street			Music: violin is replaced by piano.
2b Disaster?	00:01:58 – 00:02:36	She breaks into the window, aesthetic glass splitter Car crash: he looks kind of hurt but actually the car is crashing into him			Cut Music: violins add to piano

2c rising again+2d about to kiss	00:02:37 – 00:03:25	The woman opens her eyes, wears a hopeful expression on her face, he also opens his eyes and rises again They go towards each other with unnatural movements, like Barbie dolls They finally meet each other in the middle of the street and are about to kiss		More instruments added: orchestral music	
Id	00:03:26 – 00:03:37	She sits back at the café He stands where he was at the beginning Expressive faces		No music, sounds of the street	Dissolve Music cut: lyrical orchestral music stops
End titles	00:03:38 – 00:04:41	White on black writing	“Fin” Credits	Same theme as phase two but with calm and optimistic violins	

Annex 3: Anàlisi de *Nuit Blanche* orientada a l'AD

Bottom-up analysis matrix of Nuit Blanche

Text on screen

Title: special type style

Name of the café

Final credits

Music and sounds

Background music is fundamental to experience

Sounds of wind, of cars: only in reality

Intertextual relations

Film noir; Casablanca

Cultural references

Film Noir / Hollywood cinema of mid-20th C.

Secondary elements (content prioritisation)

The barbie doll movements

People walking in the street

Gestures and facial expressions

Fixed expressions and “artificial” gestures in phase 2

Facial expressions at the end

Cinema techniques

Black and white

Slow motion

3D effects: glass-shattering, car breaking against the man

Camera turning around them when they are about to kiss

Dissolve transition after not kissing

Spatio-temporal characteristics

Time unclear: film noir kind, reminds of mid 50s but ultra-modern effects

Time stops: loss of contact to reality happens as soon as he walks into the puddle but we know it for sure when she breaks into the window

Place unclear: Paris? America? Somewhere else?

Weather is cold, windy

Place where they are at the beginning comes again

Characters (describing, naming, placing, ...)

Characters are not named

Placement: of the man on the other side of the street of the café: their looks meet from relatively far away

Audio description wording, language, style

Reality-fantasy

Visual effects

Aesthetics

Black and white

Visual effects: slow motion, glass splitter

Intra-textual references

The glass that is not broken in the end

The place that is the same in the beginning and in the end; the wind blows

Annex 4: AD inicial de *Nuit Blanche*

Guió de l'AD de *Nuit Blanche* (original)

Carme Guillamon

Els codis de temps es llegeixen d'aquesta manera en el programa que he fet servir:
Ex.: ++00001200: 00 hora; 00 minuts; 12 segons; 00 frames (un segon conté 25 frames
(que es comptabilitzen de 00 a 24)

++00001200+00001413
"Nuit Blanche"

++00001914+00002423
De nit, en blanc i negre, sota la lluna plena, les teulades d'una gran ciutat, amb
xemeneies fumejant.

++00002800+00003700
L'enquadrament baixa per la façana d'un edifici d'oficines amb grans finestrals, de tres
pisos. Sobre la porta principal, de vidre, el nom de l'empresa damunt de la porta.

++00004400+00005201
La vorera i la calçada són molles, amb restes de neu. Un home ben vestit i amb barret
s'atura, i fixa la mirada en el Café di Fiore, a l'altra vorera.

++00005701+00010709
A dins, vora el finestral, una dona rossa, molt elegant, amb vestit negre i collaret de
perles, pren una copa de vi. Alça la mirada cap a l'home de l'altra vorera, que la fita
immòbil.

++00011516+00012614
A càmera lenta, l'home fa una passa endavant, i fica la sabata, de xarol negre amb
cordons, dins d'una bassa entre les llambordes de la calçada. Ella s'incorpora, amb la
copa a la mà, i la mirada clavada en l'home.

++00012914+00014015
Deixa anar la copa, mig plena, damunt les estovalles blanques, prop del seu plat, amb un
tall de formatge i uns grans de raïm. La copa s'esberla. L'home travessa la calçada; un
cotxe s'acosta.

++00014602+00015121
Emmirallats l'un en l'altre, ella s'acosta al finestral en direcció a l'home, que continua
endavant.

++00020014+00020919
El rostre de la dona, reflectit en el vidre, s'hi acosta fins a topar-hi i fer-lo miques. En el
mateix moment, l'home passa per davant del cotxe, que s'estavella contra ell.

++00021800+00022413

El vehicle es plega contra l'home: se n'obren les portes, els retrovisors se'n desprenen, i el parabrisa queda fet miques.

++00022714+00023624

El finestral del cafè s'esberla com una teranyina, mentre el rostre d'ella, amb els ulls tancats, plàcid, el travessa. L'home, amb els ulls clucs i serè, es blinca de costat.

++00023911+00024900

Entre els vidres que suren, la dona obre els ulls i els clava en l'home; ell, envoltat dels fragments del vidre del parabrisa, també els obre i els fixa en la dona, mentre camina cap a ella.

++00025901+00031303

Envoltats pels fragments de vidres, que reflecteixen la llum com espurnes, avancen cap a l'encontre, ella amb els braços lleugerament endavant, ell sense el barret. Quan són a un pam l'un de l'altre, es miren els llavis i tanquen els ulls, a punt per rebre el petó.

++00033001+00034120

L'enquadrament se centra en els llavis, quasi a tocar. Els depassa, i apareix, darrere, la dona asseguda al Cafè di Fiore, somrient, mirant cap a l'home, que resta dret a l'altra vorera, amb barret i un maletí a la mà esquerra, mirant-se-la.

FI

++00034308+00000000

Annex 5: AD convencional de *Nuit Blanche*

AD1: AD denotativa de *Nuit Blanche*

++00021200+00021413

En lletra lligada i al biaix: “Nuit Blanche”.

++00021914+00022423

En blanc i negre. De nit, és lluna plena. Les teulades de zinc d'una gran ciutat, amb xemeneies fumejant.

++00022800+00023700

Un edifici de tres plantes amb grans finestrals, amb llum a l'interior. Sobre la porta principal, de vidre, un nom d'empresa.

++00024400+00025201

La vorera i la calçada són molles, bufa el vent. Un home ben vestit, amb barret i maletí, s'atura, inexpressiu, i fixa la mirada en el Café de Flore, a l'altra vorera.

++00025701+00030709

A dins, vora el finestral, una dona rossa, amb vestit negre elegant i collaret de perles, pren una copa de vi. Alça la mirada cap a l'home de l'altra vorera, que la fita immòbil.

++00031516+00032614

A càmera lenta. L'home fa una passa endavant, i fica la sabata, de xarol negre amb cordons, dins d'una bassa entre les llambordes de la calçada. Ella s'incorpora, amb la copa a la mà, i la mirada fixada en l'home.

++00032914+00034015

Deixa anar la copa, mig plena, damunt les estovalles blanques, prop del seu plat amb un tall de formatge i uns grans de raïm. La copa s'esberla. L'home travessa la calçada i deixa anar el maletí; un cotxe s'acosta.

++00034602+00035121

Fixats l'un en l'altre, ella avança cap al finestral en direcció a l'home, que continua endavant.

++00040014+00040919

El vidre reflecteix el rostre de la dona, que s'hi acosta fins a topar-hi i fer-lo miques. L'home passa per davant del cotxe, que s'estavella contra ell.

++00041800+00042413

El vehicle es replega contra l'home, que perd el barret: se n'obren les portes, els retrovisors se'n desprenen, i el parabrisa queda fet miques.

++00042714+00043624

El finestral del cafè s'esberla, mentre el rostre d'ella, amb els ulls tancats, plàcid, el travessa. L'home, amb els ulls clucs, es vincla de costat.

++00043911+00044900

Entre els vidres que suren, la dona obre els ulls i els clava en l'home; ell, envoltat dels fragments del vidre del parabrisa, també els obre, els fixa en la dona i camina cap a ella.

++00045901+00051303

Envoltats pels trossets de vidre que reflecteixen la llum, avancen cap a l'encontre, ella amb els braços lleugerament endavant, ell sense barret ni maletí. Quan són a un pam l'un de l'altre, tanquen els ulls i acosten els llavis.

++00053001+00054120

A velocitat normal. La dona seu al Café de Flore, i somriu mirant cap a l'home, que resta dret a l'altra vorera, amb barret i maletí, mirant-se-la.

FI

++00054308+00000000

Annex 6: AD cinematogràfica de *Nuit Blanche*

AD2: AD cinematogràfica de *Nuit Blanche*

++00021200+00021413

"Nuit Blanche" apareix en pantalla a l'estil *film noir*.

++00021914+00022423

En blanc i negre, una nit de lluna plena, les xemeneies fumegen sobre les teulades de zinc d'una gran ciutat.

++00022800+00023700

L'enquadrament baixa per la façana d'un edifici d'oficines de tres plantes, amb grans finestrals i porta principal de vidre, encara amb llum a l'interior.

++00024400+00025201

La vorera i la calçada són molles, bufa el vent. Un home ben vestit, amb barret i maletí, s'atura, inexpressiu, i fixa la mirada en el Café de Flore, a l'altra vorera.

++00025701+00030709

A dins, vora el finestral, una dona rossa, molt elegant, amb vestit negre i collaret de perles, pren una copa de vi. Hieràtica, alça la mirada cap a l'home de l'altra vorera.

++00031516+00032614

L'home fa una passa endavant, i la imatge s'alenteix. Fica la sabata de xarol negre dins d'una bassa, i n'aparta l'aigua a banda i banda. Ella s'incorpora, amb la copa a la mà, i la mirada clavada en l'home.

++00032914+00034015

Deixa anar la copa. A la taula, com una natura morta, un plat amb un tall de formatge i uns grans de raïm. La copa, mig plena, s'esberla al costat, damunt de les estovalles blanques. L'home travessa la calçada i deixa anar el maletí; un cotxe s'acosta.

++00034602+00035121

Emmirallats l'un en l'altre, ella avança cap al finestral en direcció a l'home, que continua endavant.

++00040014+00040919

El vidre reflecteix el rostre de la dona, que s'hi acosta fins a topar-hi i fer-lo miques. En el mateix moment, l'home passa per davant del cotxe, que s'estavella contra ell.

++00041800+00042413

El vehicle es replega contra l'home, que perd el barret. Se n'obren les portes, els retrovisors se'n desprenen, i el parabrisa queda fet miques.

++00042714+00043624

El finestral del cafè s'esberla com una teranyina, mentre el rostre d'ella, amb els ulls tancats, plàcid, el travessa. L'home, amb els ulls clucs, inexpressiu, es vincla de costat.

++00043911+00044900

Entre els vidres que suren, la dona obre els ulls i els clava en l'home; ell, envoltat dels fragments del vidre del parabrisa, també els obre i els fixa en la dona, mentre camina cap a ella.

++00045901+00051303

Rodejats pels trossets de vidre, que reflecteixen la llum com espurnes, avancen decidits cap a l'encontre, ella amb els braços lleugerament endavant. Quan són a un pam l'un de l'altre, es miren els llavis i tanquen els ulls, a punt per rebre el petó.

++00053001+00054120

L'enquadrament se centra en els llavis, quasi a tocar. Els depassa, i torna a la realitat, a velocitat normal: la dona seu al Café de Flore i somriu mirant cap a l'home, que resta dret a l'altra vorera. Es miren als ulls.

FI

++00054308+00000000

Annex 7: AD narrativa de *Nuit Blanche*

AD3: AD narrativa de *Nuit Blanche*

++00021200+00021413

"Nuit Blanche".

++00021914+00022423

La ciutat s'estén en blanc i negre sota la lluna plena. Les xemeneies fumegen sobre les teulades de zinc.

++00022800+00023707

Homes i dones passen pel carrer, abrigats, per davant d'un edifici d'oficines de tres plantes i de grans finestrals, encara amb llum.

++00024400+00025201

El carrer i la vorera són molls, bufa el vent. Un home ben vestit, amb barret i maletí, s'atura, inexpressiu, de cara a la calçada. Fixa la mirada a l'altra vorera, al Café de Flore.

++00025701+00030709

A dins, vora el finestral, una dona rossa, molt elegant, amb vestit negre i collaret de perles, pren una copa de vi. Hieràtica, alça la mirada cap a l'home de l'altra vorera.

++00031516+00032614

L'home avança, i tot s'alenteix. Al primer pas trepitja una bassa de la calçada i la sabata de xarol negre n'aparta l'aigua a banda i banda, mentre la dona s'incorpora, amb la copa a la mà i la mirada clavada en l'home.

++00032914+00034015

A la taula, un platet amb un tall de formatge i uns grans de raïm. La copa, mig plena, cau damunt de les estovalles blanques, i s'esberla. Un cotxe s'acosta per la calçada, mentre l'home travessa, tot deixant anar el maletí.

++00034602+00035121

Emmirallats l'un en l'altre, ella avança cap al finestral en direcció a l'home, que continua, impassible.

++00040014+00040919

El vidre reflecteix el rostre de la dona, que s'hi acosta fins a topar-hi i fer-lo miques. En el mateix moment, el cotxe s'estavella contra l'home, que perd el barret.

++00041800+00042413

El vehicle es replega sense desplaçar l'home: se n'obren les portes, els retrovisors se'n desprenen, i el parabrisa queda fet miques.

++00042714+00043624

El finestral del cafè s'esberla com una teranyina, mentre el rostre d'ella, amb els ulls tancats, plàcid, el travessa. L'home, amb els ulls clucs, inexpressiu, es vincla de costat.

++00043911+00044900

Entre els vidres que suren, la dona obre els ulls i els clava en l'home; ell, envoltat dels fragments del vidre del parabrisa, també els obre i els fixa en la dona, mentre camina cap a ella.

++00045901+00051303

Rodejats dels vidres, que reflecteixen la llum com espurnes, avancen decidits cap a l'encontre, com dues figures de cera alienes a la realitat. Davant per davant, es miren els llavis i tanquen els ulls, a punt per rebre el petó.

++00053001+00054120

De cop, tot torna a la realitat: el vent bufa, i la dona seu al Café de Flore, somrient. L'home, amb barret i maletí, resta dret a l'altra vorera. Es miren als ulls.

FI

Annex 8: Qüestionari per a participants sense discapacitat visual

Una mostra del qüestionari està disponible a

<<https://www.sogosurvey.com/preview1.aspx?k=YsRRVSPsS&status=preview>>

Enquesta sobre l'experiència fílmica amb Nuit Blanche de Arev Manoukian /
Encuesta sobre la experiencia fílmica con Nuit Blanche de Arev Manoukian.
Curt metratge / Cortometraje (4'41min) disponible a Vimeo: <https://vimeo.com/9078364>
Temps de resposta / Tiempo de respuesta: aproximadament/e 10min.

* Información necesaria

* 1. Sexe / Sexo (Elija una opción)

- ☐ Dona / Mujer
- ☐ Home / Hombre

* 2. Edat / Edad (Elija una opción)

- ☐ 18-29
- ☐ 30-44
- ☐ 45-59
- ☐ 60+

3. Provenença / Procedencia (Elija una opción)

- ☐ Catalunya
- ☐ España
- ☐ Europa
- ☐ Latinoamérica
- ☐ Una altra / Otra

4. Formació / Formación (Elija una opción)

- ☐ Graduat escolar o equivalent / Gradado escolar o equivalente
- ☐ Batxillerat o equivalent / Bachillerato o equivalente
- ☐ Formació professional / Formación profesional
- ☐ Estudis de 1r cicle (grau, enginyeria tècnica, etc.) / Estudios de 1er ciclo (grado, ingeniería técnica etc.)
- ☐ Estudis de 2n cicle (llicenciatura, enginyeria, etc.) / Estudios de 2n ciclo (licenciatura, ingeniería,
- ☐ Estudis de 3r cicle (doctorat) / Estudios de 3er ciclo (doctorado)
- ☐ Una altra formació / Otra formación

5. Àmbit professional / Ámbito profesional (Elija una opción)

- ☐ Administratiu / Administrativo
- ☐ Agricultura i artesania / Agricultura y artesanía
- ☐ Artístic / Artístico
- ☐ Científic i tècnic / Científico y técnico
- ☐ Educatiu / Educativo
- ☐ Forces armades, policia, bombers / Fuerzas armadas, policía, bomberos
- ☐ Serveis i comerç / Servicios y comercio
- ☐ Sanitari / Sanitario
- ☐ Un altre àmbit / Otro ámbito

6. Marca els tipus de pel·lícules que t'agraden: / Marca los tipos de películas que te gustan:

- ☐ Comèdia / Comedia
- ☐ Documentals / Documentales
- ☐ Drama / Drama
- ☐ Pel·lícules d'acció i aventura / Películas de acción y aventura
- ☐ Pel·lícules de ciència ficció i fantasia / Películas de ciencia ficción y fantasía
- ☐ Pel·lícules de crim i suspens / Películas de crimen y suspense
- ☐ Pel·lícules històriques / Películas históricas
- ☐ Pel·lícules romàntiques / Películas románticas
- ☐ Altres tipus (pots especificar si vols): / Otros tipos (puedes especificar si quieres): _____

7. Quantes pel·lícules veus cada mes? (cinema, DVD, televisió) (tria una opció) / ¿Cuántas películas ves cada mes? (cine, DVD, televisión) (Elija una opción)

- ☐ 0-4
- ☐ 5-9
- ☐ 10+

8. El principi del curt metratge suggereix l'època, el lloc i presenta els personatges. Quant al lloc: / El principio del cortometraje sugiere la época, el lugar, y presenta los personajes. En cuanto al lugar: (Elija una opción)

- ☐ No he donat importància al lloc. / No he dado importancia al lugar.
- ☐ Potser passa a... (pots fer varies propostes): / Quizás pasa a... (puedes hacer varias propuestas) _____

9. Quant a l'època: / En cuanto a la época: (Elija una opción)

- ☐ No he donat importància a l'època. / No he dado importancia a la época.

- ☐ Potser passa a l'època següent: / Quizás pasa a la época siguiente: _____

*** 10. La fase d'exposició del curt també estableix un cert ambient. Com? (diverses respostes possibles) / La fase de exposición del corto también establece el ambiente. ¿Cómo? (varias respuestas posibles)**

- ☐ Gràcies al blanc i negre. / Gracias al blanco y negro.
- ☐ Gràcies al moviment de la càmera. / Gracias al movimiento de la cámara.
- ☐ Gràcies al que es mostra. / Gracias al que se enseña.
- ☐ Gràcies a la música. / Gracias a la música.
- ☐ No ho sé. / No lo sé.
- ☐ Gràcies als factors següents: / Gracias a los siguientes factores: _____

*** 11. Aquest ambient pot posar els espectadors en un cert estat d'ànim: / ambiente puede poner los espectadores en determinado estado de ánimo: (Elija una opción)**

- ☐ No ho crec. / No creo.
- ☐ Crec que sí, però no m'ha afectat. / Creo que sí, pero no me ha afectado.
- ☐ Sí, m'ha afectat. / Sí, me ha afectado.

12. En cas afirmatiu, el principi del curt t'ha posat en un estat d'ànim més aviat: / En caso afirmativo, el principio del corto te ha puesto en un estado de ánimo más bien:

- ☐ Trist / Triste
- ☐ Pensatiu / Pensativo
- ☐ Melancòlic / Melancólico
- ☐ Nostàlgic / Nostálgico
- ☐ Sentimental / Sentimental
- ☐ Expectatiu / Espectador
- ☐ Un altre: / Otro: _____

*** 13. Quina sensació t'ha donat el ralenti? (diverses respostes possibles) / ¿Qué sensación te ha dado el ralentí? (varias respuestas posibles)**

- ☐ Que el temps es parava. / Que se paraba el tiempo.
- ☐ Que passaria una cosa important. / Que alguna cosa importante iba a pasar.
- ☐ Que sortíem de la realitat. / Que salíamos de la realidad.
- ☐ Una sensació estètica. / Una sensación estética.
- ☐ Una altra: / Otra: _____

14. Qui és l'home? / ¿Quién es el hombre? (Elija una opción)

- ☐ No hi he donat importància. / No le he dado importancia.
- ☐ L'home sembla ser... / El hombre parece ser... _____

15. Qui és la dona? / ¿Quién es la mujer? (Elija una opción)

- ☐ No hi he donat importància. / No le he dado importancia.
- ☐ La dona sembla ser... / La mujer parece ser... _____

*** 16. Has sentit l'atracció entre els dos protagonistes? / ¿Has sentido la atracción entre los dos protagonistas? (Elija una opción)**

- ☐ gens / nada
- ☐ poc / poco
- ☐ més aviat no / más bien no
- ☐ més aviat sí / más bien sí
- ☐ bastant / bastante
- ☐ molt / mucho

*** 17. Què has sentit quan l'home xoca amb el cotxe? (diverses respostes possibles) / ¿Qué has sentido cuando el hombre choca con el coche? (varias respuestas posibles)**

- ☐ Sorpresa / Sorpresa
- ☐ Estranyesa / Extrañeza
- ☐ Estupefacció / Estupefacción
- ☐ Por / Miedo
- ☐ Espant / Espanto
- ☐ Ansietat / Ansiedad
- ☐ Tristesa / Tristeza
- ☐ Preocupació / Preocupación
- ☐ Decepció / Decepción
- ☐ Interès / Interés
- ☐ Curiositat / Curiosidad
- ☐ Res especial / Nada especial
- ☐ Una altre cosa: / Otra cosa: _____

*** 18. Què has sentit quan la dona passa a través de la vitrina? (diverses respostes possibles) / ¿Qué has sentido cuando la mujer pasa a través de la vitrina? (varias respuestas posibles)**

- ☐ Sorpresa / Sorpresa
- ☐ Estranyesa / Extrañeza

- ☐ Estupefacció / Estupefacción
- ☐ Admiració / Admiración
- ☐ Por / Miedo
- ☐ Ansietat / Ansiedad
- ☐ Interès / Interés
- ☐ Curiositat / Curiosidad
- ☐ Expectació / Expectación
- ☐ Res especial / Nada especial
- ☐ Una altra cosa: / Otra cosa: _____

*** 19. Has registrat la pèrdua de contacte amb la realitat que ocorreix en aquest moment? / ¿Has notado la perdida de contacto con la realidad que ocurre en este momento? (Elija una opción)**

- ☐ Sí / Si
- ☐ No / No
- ☐ No ho sé. / No lo sé.

*** 20. Quan l'home i la dona es dirigeixen un cap a l'altre malgrat els xocs ensmentats anteriorment, i s'apropen un a l'altre quasi fins a besar-se, tu sentir (diverses respostes possibles): / Cuando el hombre y la mujer se dirigen uno al otro a pesar de los choques mencionados anteriormente y se acercan casi hasta besarse, sentiste (varias respuestas posibles):**

- ☐ Alegria / Alegría
- ☐ Entusiasme / Entusiasmo
- ☐ Felicitat / Felicidad
- ☐ Attracció / Atracción
- ☐ Desig / Deseo
- ☐ Interés / Interés
- ☐ Curiositat / Curiosidad
- ☐ Expectació / Expectación
- ☐ Enveja / Envidia
- ☐ Res especial / Nada especial
- ☐ Una altra cosa : / Otra cosa: _____

*** 21. Al veure que els protagonistes s'havien estat mirant sense moure's de lloc, has sentit (diverses respostes possibles): / Al ver que los protagonistas no se habían movido sino que se habían mirado, sentiste (varias respuestas posibles):**

- ☐ Alegria / Alegría
- ☐ Alleujament / Alivio

- ☐ Acceptació / Aceptación
- ☐ Satisfacció / Satisfacción
- ☐ Entusiasme / Entusiasmo
- ☐ Felicitat / Felicidad
- ☐ Tristesa / tristeza
- ☐ Satisfacció / Satisfacción
- ☐ Nostàlgia / Nostalgia
- ☐ Melancolia / Melancolia
- ☐ Res especial / Nada especial
- ☐ Una altra cosa: / Otra cosa: _____

*** 22. En quin estat d'ànim et senties al final del curt? / ¿En cual estado de ánimo te sentías al final del corto?**

- ☐ Alegre / Alegre
- ☐ Feliç / Feliz
- ☐ Sentimental / Sentimental
- ☐ Admiratiu(-va) / Admirativo(-a)
- ☐ Trist / Triste
- ☐ Decebut(-da) / Decepcionado(-a)
- ☐ Pensatiu(-iva) / Pensativo (-iva)
- ☐ Nostàlgic(-a) / Nostálgico(-a)
- ☐ Melancòlic(-a) / Melancólico(-a)
- ☐ Indiferent / Indiferente
- ☐ Un altre: / Otro: _____

*** 23. Segons tu, al llarg del curt, les emocions s'han transmès sobretot a través (diverses respostes possibles): / Según tú, a lo largo del corto, las emociones se han transmitido sobre todo a través (varias respuestas posibles):**

- ☐ Del llenguatge cinematogràfic (càmera i muntatge). / Del lenguaje cinematográfico (cámara y montaje).
- ☐ Dels efectes especials. / De los efectos especiales.
- ☐ De la banda sonora. / De la banda sonora.
- ☐ Dels actors. / De los actores.
- ☐ Dels protagonistes. / De los protagonistas.
- ☐ De la trama. / De la trama.
- ☐ No ho sé. / No lo sé.
- ☐ D'altres coses (si us plau, especifica): / De otras cosas (por favor, especifica): _____

*** 24. Segons tu, els objectius principals del curt són (diverses respostes possibles): / Según tú, los objetivos principales del corto son (varias respuestas posible):**

- ☐ Mostrar els pensaments de l'home. / Mostrar los pensamientos del hombre.
- ☐ Mostrar els pensaments de la dona. / Mostrar los pensamientos de la mujer.
- ☐ Mostrar els pensaments dels dos simultàniament. / Mostrar los pensamientos de los dos simultáneamente.
- ☐ Materialitzar l'atracció física entre dues persones. / Materializar la atracción física entre dos perso
- ☐ Oferir una representació de l'amor a primera vista. / Ofrecer una representación del amor a prime
- ☐ Jugar amb les lleis de l'espai i el temps. / Jugar con las leyes del tiempo y el espacio.
- ☐ Ensenyar les possibilitats dels efectes especials. / Enseñar las posibilidades de los efectos especia
- ☐ Oferir una experiència estètica. / Ofrecer una experiencia estética.
- ☐ Oferir una experiència emocional. / Ofrecer una experiencia emocional.
- ☐ No ho sé. / No lo sé.
- ☐ Altres: / Otros : _____

*** 25. Les emocions que has sentit, han sigut provocades per la pel·lícula mateixa o bé per aspectes de la teva experiència personal que la pel·lícula recordat? / ¿Les emociones que has sentido, han sido provocadas por la película misma o por aspectos de tu experiencia personal que la película te ha acordado? (Elija una opción)**

- ☐ Sobretot per la pel·lícula mateixa. / Sobre todo por la película misma.
- ☐ Sobretot per la pel·lícula però també per la meva experiència personal. / Sobre todo por la pelic
- ☐ Igualment per la pel·lícula i per la meva experiència personal. / Igualmente por la película y por
- ☐ Sobretot per la meva experiència personal. / Sobre todo por mi experiencia personal.

26. Tens comentaris a fer sobre el curt i el seu impacte emocional? / ¿Tienes comentarios sobre el corto y su impacto emocional?

*** 27. Finalment, diries que mirar aquest curt-metratge ha sigut una experiència interessant? (Escull una opció)/ ¿Finalmente, dirías que mirar este cortometraje ha sido una experiencia interesante? (Elija una opción)**

- ☐ gens / nada
- ☐ poc / poco
- ☐ més aviat no / más bien no
- ☐ més aviat sí / más bien sí
- ☐ bastant / bastante
- ☐ molt / mucho

*** 28. Ha sigut una experiència estètica? (Escull una opció)/ ¿Ha sido una experiencia estética? (Elija una opción)**

- ☐ gens / nada
- ☐ poc / poco
- ☐ més aviat no / más bien no
- ☐ més aviat sí / más bien si
- ☐ bastant / bastante
- ☐ molt / mucho

*** 29. Ha sigut una experiència agradable? (Escull una opció)/ ¿Ha sido una experiencia agradable? (Elija una opción)**

- ☐ gens / nada
- ☐ poc / poco
- ☐ més aviat no / más bien no
- ☐ més aviat sí / más bien sí
- ☐ bastant / bastante
- ☐ molt / mucho

*** 30. Ha sigut una experiència emocional? (Escull una opció)/ ¿Ha sido una experiencia emocional? (Elija una opción)**

- ☐ gens / nada
- ☐ poc / poco
- ☐ més aviat no / más bien no
- ☐ més aviat sí / más bien sí
- ☐ bastant / bastante
- ☐ molt / mucho

31. Per acabar, sense pensar, selecciona les paraules que associes a la experiència de mirar aquest curt metratge: / Por acabar, sin pensar, selecciona las palabras que asocias a la experiencia de mirar este cortometraje:

- | | | | |
|---|---|---|--|
| ☐ enriquidora /
enriquecedora | ☐ supèrflua /
superflua | ☐ complicada | ☐ impossible / imposibl |
| ☐ agradable | ☐ sensual | ☐ època / época | ☐ monocromàtic /
monocromático |
| ☐ potent / potente | ☐ música | ☐ intensitat /
intensidad | ☐ amor |
| ☐ desig / deseo | ☐ atracció /
atracción | ☐ inhabitual | ☐ emoció / emoción |
| ☐ somni / sueño | ☐ màgia / magia | ☐ romàntic /
romántico | ☐ maniquí / maniquí |
| ☐ art / arte | ☐ Bellesa /*
belleza | ☐ tecnologia /
tecnología | ☐ surrealista / surrealis |

Annex 9: Qüestionari per a participants amb discapacitat visual

Qüestionari d'avaluació de l'experiència oferta per la versió audiodescrita del curtmetratge Nuit Blanche (Arev Manoukian, 2009)

Número de participant: _____

Versió d'AD: ☐ Denotativa ☐ Cinemàtica ☐ Narrativa

A) Preguntes sociodemogràfiques

1) **Sexe:** ☐ Dona ☐ Home

2) **Edat:** _____

3) **Lloc de residència:** _____

4) **Formació:** _____

5) **Àmbit professional:** _____

6) Tipus de ceguesa

a) De naixement ☐ Adquirida ☐

b) Si és adquirida, a quina edat? _____

c) Grau de discapacitat? _____

d) Tipus de discapacitat: _____

7) **Quantes pel·lícules mira +/- cada mes? (Televisió, DVD, cine.)** _____

B) Preguntes sobre la recepció emocional del curtmetratge

1) **Què ha sentit quan la dona passa a través de la vitrina?**

Sorpresa (inclou sorpresa, estranyament, estupefacció, etc.)

☐ 1- gens ☐ 2- poc ☐ 3- més aviat no

☐ 4- més aviat sí ☐ 5- bastant ☐ 6- molt

Admiració

☐ gens ☐ poc ☐ més aviat no

☐ més aviat sí ☐ bastant ☐ molt

Por (inclou por, ansietat, etc.)

☐ gens ☐ poc ☐ més aviat no

☐ més aviat sí ☐ bastant ☐ molt

Interès (inclou interès, curiositat, expectació, etc.)

- ☐ gens ☐ poc ☐ més aviat no
☐ més aviat sí ☐ bastant ☐ molt

☐ **Res especial**

☐ **Una altra cosa:** _____

3) Què ha sentit quan el cotxe xoca amb l'home?

Sorpresa (inclou sorpresa, estranyament, estupefacció, etc.)

- ☐ gens ☐ poc ☐ més aviat no ☐ més aviat sí ☐ bastant ☐ molt

Tristesa (inclou tristesa, preocupació, decepció, etc.)

- ☐ gens ☐ poc ☐ més aviat no ☐ més aviat sí ☐ bastant ☐ molt

Por (inclou por, ansietat, etc.)

- ☐ gens ☐ poc ☐ més aviat no ☐ més aviat sí ☐ bastant ☐ molt

Interès (inclou interès, curiositat, expectació, etc.)

- ☐ gens ☐ poc ☐ més aviat no ☐ més aviat sí ☐ bastant ☐ molt

☐ **Res especial**

☐ **Una altra cosa:** _____

4) Què ha sentit quan l'home i la dona es dirigeixen un cap a l'altre malgrat els xocs esmentats anteriorment, i s'apropen un a l'altre quasi fins a besar-se?

Alegria (inclou alegria, entusiasme, felicitat, etc.)

- ☐ gens ☐ poc ☐ més aviat no ☐ més aviat sí ☐ bastant ☐ molt

Atracció (inclou atracció, desig, etc.)

- ☐ gens ☐ poc ☐ més aviat no ☐ més aviat sí ☐ bastant ☐ molt

Interès (inclou interès, curiositat, expectació, etc.)

- ☐ gens ☐ poc ☐ més aviat no ☐ més aviat sí ☐ bastant ☐ molt

☐ **Res especial**

☐ **Una altra cosa:** _____

5) Què ha sentit al donar-se compte que els protagonistes s'havien estat mirant sense moure's de lloc?

Alegria (inclou alegria, entusiasme, satisfacció, etc.)

- ☐ gens ☐ poc ☐ més aviat no ☐ més aviat sí ☐ bastant ☐ molt

Alleujament

- ☐ gens ☐ poc ☐ més aviat no ☐ més aviat sí ☐ bastant ☐ molt

Acceptació

- ☐ gens ☐ poc ☐ més aviat no ☐ més aviat sí ☐ bastant ☐ molt

Tristesa

☐ gens ☐ poc ☐ més aviat no ☐ més aviat sí ☐ bastant ☐ molt

Nostàlgia o melancolia

☐ gens ☐ poc ☐ més aviat no ☐ més aviat sí ☐ bastant ☐ molt

☐ **Res especial**

☐ **Una altra cosa:** _____

6) En quin estat d'ànim se sentia al final del curtmetratge?**Alegre**

☐ gens ☐ poc ☐ més aviat no ☐ més aviat sí ☐ bastant ☐ molt

Feliç

☐ gens ☐ poc ☐ més aviat no ☐ més aviat sí ☐ bastant ☐ molt

Sentimental

☐ gens ☐ poc ☐ més aviat no ☐ més aviat sí ☐ bastant ☐ molt

Admiratiu

☐ gens ☐ poc ☐ més aviat no ☐ més aviat sí ☐ bastant ☐ molt

Trist

☐ gens ☐ poc ☐ més aviat no ☐ més aviat sí ☐ bastant ☐ molt

Decebut

☐ gens ☐ poc ☐ més aviat no ☐ més aviat sí ☐ bastant ☐ molt

Pensatiu

☐ gens ☐ poc ☐ més aviat no ☐ més aviat sí ☐ bastant ☐ molt

Nostàlgic o melancòlic

☐ gens ☐ poc ☐ més aviat no ☐ més aviat sí ☐ bastant ☐ molt

☐ **Cap**

☐ **Un altre:** _____

7) Què ha provocat les emocions que ha sentit?

- ☐ 1- El curtmetratge mateix.
- ☐ 2- Sobretot el curtmetratge, però també la seva experiència personal.
- ☐ 3- Tan el curtmetratge com la seva experiència personal.
- ☐ 4- Sobretot la seva experiència personal.
- ☐ 5- No ho sap.

C) Preguntes sobre la interpretació del curtmetratge

1) Encara que no se'n faci menció, elements del curtmetratge poden suggerir el lloc on passa l'acció

- ☐ 1- No he donat importància al lloc.
- ☐ 2- Penso que passa al lloc següent: _____

2) De la mateixa manera, elements del curtmetratge poden suggerir la època on passa l'acció

- ☐ 1- No he donat importància a l'època.
- ☐ 2- Penso que passa a l'època següent: _____

3) Ha notat que la acció del curtmetratge sortia de la realitat?

- ☐ 1- Sí. En quin moment? _____
- ☐ 2- No.

4) Quina sensació li ha donat la menció de càmera lenta?

- ☐ 1- Cap.
- ☐ 2- Que el temps es parava.
- ☐ 3- Que passaria una cosa important.
- ☐ 4- Que sortíem de la realitat.
- ☐ 5- Una sensació estètica.
- ☐ 6- Una altra: _____

5) Ha sentit l'atracció entre els protagonistes?

- ☐ 1- Sí.
- ☐ 2- No.

6) Segons vostè, través de quins elements del curtmetratge s'han transmès emocions?

- ☐ 1- La trama.
- ☐ 2- Els protagonistes/actors.
- ☐ 3- L'estil visual del curtmetratge.
- ☐ 4- La banda sonora del curtmetratge.
- ☐ 1- Les informacions de l'audiodescripció.
- ☐ 2- L'estil de l'audiodescripció.
- ☐ 3- La veu de la descriptora.

☐ 4- Altres elements: _____

7) Segons vostè, quins són els objectius del curtmetratge?

- ☐ 1- Mostrar els pensaments de l'home.
- ☐ 2- Mostrar els pensaments de la dona.
- ☐ 3- Mostrar els pensaments dels dos simultàniament.
- ☐ 4- Materialitzar l'atracció física entre dues persones.
- ☐ 5- Oferir una representació de l'amor a primera vista.
- ☐ 1- Jugar amb les lleis de l'espai i el temps.
- ☐ 2- Ensenyar les possibilitats dels efectes visuals.
- ☐ 3- Oferir una experiència estètica.
- ☐ 4- Oferir una experiència emocional.
- ☐ 5- No ho sé.
- ☐ 6- Altres: _____

D) Preguntes sobre la experiència oferta pel curtmetratge

1) Aquest curtmetratge li ha ofert una experiència interessant.

☐ gens ☐ poc ☐ més aviat no ☐ més aviat sí ☐ bastant ☐ molt

2) Aquest curtmetratge li ha ofert una experiència agradable

☐ gens ☐ poc ☐ més aviat no ☐ més aviat sí ☐ bastant ☐ molt

3) Aquest curtmetratge li ha ofert una experiència estètica

☐ gens ☐ poc ☐ més aviat no ☐ més aviat sí ☐ bastant ☐ molt

4) Aquest curtmetratge li ha ofert una experiència emocional

☐ gens ☐ poc ☐ més aviat no ☐ més aviat sí ☐ bastant ☐ molt

E) Preguntes sobre la valoració de l'audiodescripció

1) La audiodescripció li ha donat accés als elements necessaris per entendre el curtmetratge

☐ gens ☐ poc ☐ més aviat no ☐ més aviat sí ☐ bastant ☐ molt

2) La audiodescripció li ha donat accés als elements estètics i d'estil del curtmetratge

☐ gens ☐ poc ☐ més aviat no ☐ més aviat sí ☐ bastant ☐ molt

3) La audiodescripció li ha donat accés als aspectes emocionals del curtmetratge

☐ gens ☐ poc ☐ més aviat no ☐ més aviat sí ☐ bastant ☐ molt

4) La audiodescripció li ha ofert una experiència agradable

☐ gens ☐ poc ☐ més aviat no ☐ més aviat sí ☐ bastant ☐ molt

5) Li ha agradat el nivell sonor de la audiodescripció respecte a la música del curtmetratge?

☐ gens ☐ poc ☐ més aviat no ☐ més aviat sí ☐ bastant ☐ molt

6) Valori la qualitat global de la audiodescripció

☐ molt baixa ☐ baixa ☐ insuficient ☐ acceptable ☐ bona ☐ molt bona

F) Té comentaris sobre la audiodescripció i la experiència oferta pel curt metratge?

Moltes gràcies per la seva participació!

Annex 10: Classificació d'emocions

Emotions table

Primary emotions are immediate and visceral responses to stimuli. **Secondary emotions** are direct subcategories of primary emotions (to different degree or variation) which may require some cognitive processing to arise. So do **tertiary emotions**, which are often more complex and can be the result of a combination of other emotions or appear as moods or feelings.

Primary emotions	Secondary emotions	Tertiary emotions
Joy	Satisfaction Enthusiasm Joy Euphoria	Enjoyment, cheerfulness, happiness, relief, serenity, ecstasy, pleasure, sentimentality, acceptance, love, optimism, etc.
Sadness	Pensiveness Sadness Grief	Boredom, nostalgia, melancholia, pessimism, frustration, despair, sorrow, remorse, pity, etc.
Anger	Irritation Anger Rage	Exasperation, frustration, resentment, fury, wrath, jealousy, hatred, etc.
Fear	Anxiety Fear Terror	Dread, panic, horror, dismay, etc.
Attraction	Trust Desire	Passion, sentimentality, love, admiration, envy, etc.
Repulsion	Disgust Contempt	Horror, hatred, etc.
Interest	Interest Curiosity Expectation	Vigilance, mistrust, hope, jealousy, envy, etc.
Surprise/Startle	Surprise Stupefaction	Amazement, bewilderment, wonder, etc.
Pride	Pride	Self-esteem, pridefulness, etc.
Shame	Shame	Humiliation, self-disgust, etc.
Indifference		

Annex 11: Formulari de consentiment informat

Informació per als participants

La doctoranda Floriane Bardini (Universitat de Vic – Universitat Central de Catalunya), sota la supervisió de la Dra. Eva Espasa (Universitat de Vic – Universitat Central de Catalunya), directora de la tesi, està duent a terme un estudi de recepció d'audiodescripcions de pel·lícules, amb la finalitat de determinar quin estil d'audiodescripció proporciona la millor experiència als usuaris.

En el context d'aquesta investigació, li demanem la seva col·laboració. Haurà de contestar un qüestionari després d'haver sentit una versió audiodescrita del curtmetratge *Nuit Blanche I*, tot seguit, podrà participar en un debat amb altres participants. Les dades que s'obtingran de la seva participació no s'utilitzaran amb un fi diferent de l'explicitat en aquesta investigació i es tractaran en tot moment de forma anonimitzada.

En cas de dubte, pot contactar amb la investigadora o amb la seva supervisora per correu electrònic:

floriane.bardini@uvic.cat

eva.espasa@uvic.cat

Consentiment informat

Jo, _____,
 major d'edat, amb DNI _____,
 actuant en nom i interès propi,

DECLARO QUE

He rebut informació sobre el projecte d'estudi de recepció d'audiodescripcions de la doctoranda Floriane Bardini i se m'ha informat de tots els aspectes relacionats amb la confidencialitat i protecció de les dades dels participants. La meua col·laboració en el projecte és totalment voluntària i tinc dret a retirar-me'n en qualsevol moment, revocant el present consentiment, sense que aquesta retirada pugui influir negativament en la meua persona en cap cas.

Per tot això,

DONO EL MEU CONSENTIMENT A

1. Participar en el projecte d'estudi de recepció d'audiodescripcions de la doctoranda Floriane Bardini.
2. Que l'equip d'investigació compost per la doctoranda, Floriane Bardini, i la seva supervisora, la Dra. Eva Espasa, puguin tractar les meues dades en els termes i abast necessaris per a la recerca, entenent que en cap cas es difondran de manera que es puguin vincular a les meues dades identificatives.

A _____, a _____ de 2017

[SIGNATURA PARTICIPANT]

[SIGNATURA INVESTIGADORA]

Annex 12: Reproducció del dictamen del Comitè d'Ètica de la Recerca de la UVic – UCC



UNIVERSITAT DE VIC
UNIVERSITAT CENTRAL
DE CATALUNYA

DICTAMEN DEL COMITÈ D'ÈTICA DE RECERCA

UNIVERSITAT DE VIC - UNIVERSITAT CENTRAL DE CATALUNYA

El Comitè d'ètica de recerca de la Universitat de Vic - Universitat Central de Catalunya, en la seva reunió del dia 9 de gener de 2017, després de l'avaluació realitzada de la proposta amb expedient 16/2017, titulada "Estudi de recepció d'audiodescripcions", de Floriane Bardini tenint en compte la documentació presentada i els aspectes que es detallen a continuació:

	Adequat	Dubtós	Incorrecte	No s'escau
Justificació de l'estudi	X			
Definició de l'objecte de l'estudi	X			
Implicacions ètiques en disseny, metodologia i finançament	X			
Competència de l'investigador i del grup	X			
Explicitació de les implicacions ètiques del projecte	X			
Disseny metodològic	X			
Finançament				X

I quan escaigui:

	Adequat	Dubtós	Incorrecte	No s'escau
Obtenció del consentiment informat i altres informes necessaris	X			
Informació adequació instal·lacions i instruments requerits	X			
Compromís de confidencialitat	X			

Observacions/ Comentaris:

Es considera que el projecte es correcte tant des del punt de vista ètic com metodològic. Tanmateix, hi hauria algunes puntualitzacions a fer:

- En relació al consentiment informat, es recomana buscar un mecanisme per tal de garantir que el que es llegeix a les persones invidents es realment el que es signa. Per això caldria trobar el mecanisme per a garantir l'autenticitat del procés, tasca en que potser l'ONCE pot donar suport.
- En relació a les dades de l'estudi, aquestes no es poden emmagatzemar en un ordinador personal de l'investigador sinó que han de ser custodiades per la UVic - UCC, per tal de garantir la seva seguretat. Això implica crear una base de dades específica de la Universitat amb el suport de l'àrea de les TIC. Caldria ajustar la informació al participant indicant que la custòdia es sota l'empara de la UVIC-UCC.
- Finalment, pel que fa a la confidencialitat de la informació dels participants, atès que les oficines de l'ONCE seran entitats col·laboradores per a la recollida dels consentiments, caldria que signessin un compromís de confidencialitat respecte a les dades dels participants que gestionaran.

Es resol emetre el següent dictamen com a:¹

Favorable² ☒ X

Favorable condicionat

Desfavorable

UNIVERSITAT DE VIC
UNIVERSITAT CENTRAL DE
CATALUNYA

Vicerectorat de Recerca
i Professorat

Data: 09/01/2017

Firma president del CER:

¹ Qualsevol modificació o incidència que afecti al desenvolupament del projecte (finalitat, persones de l'equip, etc.), s'haurà de notificar al CER UVic-UCC per tal de tornar a valorar el projecte.

² Un dictamen favorable comporta per l'investigador principal les següents obligacions:

- a) Presentar, si escau, el projecte a convocatòries externes (competitives o no) amb els mateixos elements essencials que han estat avaluats favorablement pel CER.
- b) Desenvolupar, si escau, el projecte amb els mateixos elements essencials que han estat avaluats favorablement pel CER.
- c) Presentar una memòria justificativa de compleció del projecte a la seva finalització, incloent un resum de màxim 5000 caràcters i tots els documents que es consideri necessari fer arribar al CER. Aquest material es conservarà als arxius de la UVic-UCC per a futures revisions.

Tots els membres del CER UVic-UCC es comprometen a garantir la confidencialitat de la informació a la que tenen accés en el desenvolupament de les seves funcions. Es garanteix així el tractament adequat de la documentació rebuda per a la avaluació de protocols i de la identitat dels subjectes que participen en les propostes que s'avaluïn.

13. Llista de figures, taules i annexos

Figures

Publicació 1

Figure 5.1 Translation of cinematic language by ADT.....	62
[Traducció del llenguatge cinematogràfic segons la tècnica d'AD]	

Publicació 2

Figure 6.1 <i>Nuit Blanche</i> summed up in 14 frames.....	71
[<i>Nuit Blanche</i> resumida en 14 enquadraments]	
Figure 6.2 Functional framework for multiple AD creation with different handlings of film language.....	76
[Marc funcional per la creació múltiple d'AD amb diferents tractaments del llenguatge cinematogràfic]	

Publicació 3

Figure 7.1 Opening title.....	101
[Pla d'obertura de <i>Nuit Blanche</i>]	
Figure 7.2 Abacus made for BPS participants to answer rating-scale questions.....	105
[Àbac que permet a les persones cegues respondre les preguntes amb escala de valoració]	
Figure 7.3 The man and the woman walk towards each other.....	106
[L'home i la dona caminen un cap a l'altre]	
Figure 7.4 The man and the woman are about to kiss.....	106
[L'home i la dona estan a punt per rebre el petó]	

Publicació 4

Figure 8.1 Abacus to answer rating scale questions.....	130
[Àbac per contestar les preguntes amb escala de valoració]	

Taules

Introducció

Taula 1. Definició dels tres estils d'AD posats a prova.....	30
Taula 2. Participants sense discapacitat visual.....	35
Taula 3. Participants amb discapacitat visual.....	35

Publicació 1

Table 5.1 AD Techniques.....	55
[Tècniques d'AD]	

Publicació 2

Table 6.1 Narrative analysis of <i>Nuit Blanche</i>	63
[Anàlisi narrativa de <i>Nuit Blanche</i>]	
Table 6.2 Cinematic analysis of the 'climax and resolution' of <i>Nuit Blanche</i>	73
[Anàlisi cinematogràfica del clímax i el desenllaç de <i>Nuit Blanche</i>]	
Table 6.3 AD-oriented analyses of the 'climax and resolution' of <i>Nuit Blanche</i>	74
[Anàlisi orientada al'AD del clímax i el desenllaç de <i>Nuit Blanche</i>]	
Table 6.4 Audio description of the denouement of <i>Nuit Blanche</i> in denotative, cinemàtic and narrative style.....	78
[AD del clímax i desenllaç de <i>Nuit Blanche</i> en estil denotatiu, cinematogràfic i narratiu]	
Table 6.5 Origin of film emotions in sighted vs. visually impaired audience.....	85
[Origen de les emocions en participants amb i sense discapacitat visual]	

Publicació 3

Table 7.1 Emotional reception of the climax scene: Mean scores (standard deviation) and ANOVA results.....	108
[Resposta emocional al clímax: Mitjana (desviació tipus) i resultats de l'ANOVA]	
Table 7.2 Post-hoc Tukey test for joy.....	109
[Prova post hoc de Tukey per l'alegria]	
Table 7.3 Film experience: Mean scores (standard deviation) and ANOVA results.....	110
[Experiència fílmica: Mitjana (desviació tipus) i resultats de l'ANOVA]	
Table 7.4 Film Experience total Likert Scores: Mean score from 1 to 10.....	111
[Puntuació total de Likert per l'experiència fílmica: Puntuació mitjana, de l'1 al 10]	
Table 7.5 AD (access) evaluation: Mean value (standard deviation) and ANOVA results.....	112
[Valoració de l'accés amb l'AD: Mitjana (desviació tipus) i resultats de l'ANOVA]	
Table 7.6 Post-hoc Tukey test for emotion.....	113
[Prova post hoc de Tukey per l'accés a aspectes emocionals]	
Table 7.7 AD total Likert Scores: Mean score from 1 to 10.....	113
[Puntuació total de Likert per l'AD: Puntuació mitjana, de l'1 al 10]	
Table 7.8 Overall AD rating (1-to-6 scale): Mean score from 1 to 6.....	114
[Valoració global de l'AD: Puntuació mitjana, de l'1 al 6]	

Publicació 4

Table 8.1 <i>Nuit Blanche</i> : dénouement in three AD styles and original AD draft.....	126
[<i>Nuit Blanche</i> : desenllaç en tres estils d'AD i l'eboç original]	
Table 8.2 BPSP experimental group.....	129
[Grup experimental amb discapacitat visual]	
Table 8.3 Participants' opinion on where the story takes place.....	131
[Opinió dels participants sobre a on passa la història]	

Table 8.4 Participants' opinion on when the story takes place.....	132
[Opinió dels participants sobre quan passa la història]	
Table 8.5 Perception of the attraction between characters.....	133
[Percepció de l'atracció entre els protagonistes]	
Table 8.6 Perception of the shift from reality.....	133
[Percepció de la sortida de la realitat]	
Table 8.7 Sensations aroused by slow-motion.....	135
[Sensacions provocades per la càmera lenta]	
Table 8.8 Mood after watching the short film.....	136
[Estat d'ànim després de mirar el curmetratge]	
Table 8.9 Immersion according to AD version.....	137
[Immersió segons la versió d'AD]	
Table 8.10 Profile of BPSP who misunderstood the car crash scene.....	138
[Perfil de les persones amb discapacitat visual que han malentès el xoc entre el cotxe i l'home]	
Table 8.11 AD evaluation on a scale of 1 to 6 [M (SD)].....	139
[Avaluació de l'AD en una escala de l'1 al 6 {M (S)}]	

Annexos

Annex 1: Sinopsi visual de <i>Nuit Blanche</i>	175
Annex 2: Anàlisi cinematogràfica de <i>Nuit Blanche</i>	177
Annex 3: Anàlisi de <i>Nuit Blanche</i> orientada a l'AD.....	180
Annex 4: Primera AD de <i>Nuit Blanche</i>	181
Annex 5: AD denotativa (convencional) de <i>Nuit Blanche</i>	183
Annex 6: AD cinematogràfica de <i>Nuit Blanche</i>	185
Annex 7: AD narrativa de <i>Nuit Blanche</i>	187
Annex 8: Qüestionari per a persones sense discapacitat visual.....	189
Annex 9: Qüestionari per a persones amb discapacitat visual.....	198
Annex 10: Classificació d'emocions.....	204
Annex 11: Formulari d'informació i consentiment informat.....	205
Annex 12: Còpia del dictamen del Comitè d'Ètica de la Recerca de la UVic – UCC.....	207