

Agnieszka Palion-Musiol

*Universidad de Silesia
Katowice*

Audiodescripción en la traducción audiovisual El análisis comparativo de las investigaciones polaco-españolas en esta materia

Abstract

Audio description is a new form of audiovisual translation which enables blind and visually impaired individuals to have access to audiovisual products. The author presents the emergence and history of this translation trend with special focus on audio description and the process of creating audio description scripts. Various types of audio description are analysed. Spanish and Polish research in this area is also discussed.

Keywords

Audiovisual Translation, Audio Description, blind and visually impaired, the Intersemiotic Translation.

1. Introducción

En el presente artículo nos adentraremos en el campo de la traducción audiovisual (TAV), con el enfoque a la audiodescripción, que actualmente goza de sus momentos más dulces en la historia y aunque es una rama de traductología bastante nueva, ya ocupa un lugar importante en su disciplina científica.

En España hasta el año 1960 en que apareció un número monográfico de la revista de la FIT *Babel* dedicada a la cuestión de la traducción cinematográfica, no se trató esta traducción específica como uno de los géneros de la traductología, sino la incorporó en la teoría traductológica general. El gran experto en la materia Roberto Mayoral Asensio, en su capítulo de obra colectiva, enumera los estudios de los años setenta de Reiss, de los ochenta de Reiss y Vermeer y de los noventa de Basnett-McGuire, Snell-Hornby, Hurtado, que situaban TAV entre *modalidades* y

tipos de traducción de acuerdo con el título del libro de la última mencionada aquí autora Amparo Hurtado (M. Duro, coord., 2001: 21—22). Los primeros estudios que se orientaron hacia la traducción audiovisual y su carácter complejo fueron publicados 30 años después del dicho número de Babel y eran descriptivos. Entre las figuras más importantes y significativas de aquel tiempo merece la pena enumerar Dirk Delabastita (1989), Yves Gambier (1994a, 1994b, 1996), Federico Chaume (1997, 2000), Patrick Zabalbeascoa (1993) y muchos otros posteriores. En el campo polaco, los primeros trabajos que arrojan luz sobre este tipo de traducción son los de Hendrykowski (1984), T. Tomasziewicz (1993), J. Pieńkos (1993), A. Pisarska y T. Tomasziewicz (1996), U. Dąbska-Prokop (2000) y otros posteriores. No obstante, vale la pena subrayar que en estos trabajos TAV se define como un tipo de traducción llamado traducción cinematográfica o traducción para el cine y la trata de la misma forma que una obra literaria. Además de los problemas teórico-metodológicos que genera al principio cada nueva disciplina, se observaba también un problema de la naturaleza semántica, es decir, cómo nombrar este tipo de traducción y uniformar esta terminología no solamente de forma nacional sino incluso internacional. Analizando los títulos de unos libros publicados en España a partir de los años 90 (F. Chaume, 1997; M.J. Chaves, 1996; R. Agost, 1996; J. Díaz Cintas, 2000), encontramos dos términos que son ‘traducción audiovisual’ que ahora es más popular y utilizada, y el otro — ‘traducción fílmica’. En esta etapa, aún no se hace ninguna distinción entre uno u otro lexema. En la lengua polaca, hasta la publicación de Teresa Tomasziewicz en 2006, se escribe sobre ‘la traducción fílmica’ (U. Dąbska-Prokop, 2000), ‘traducción con fines cinematográficos’ (J. Pieńkos, 1993) o ‘traducción de películas’ (A. Belczyk, 2007). Pese a que tanta variedad terminológica, la propuesta de Tomasziewicz — *przekład audiowizualny* y su equivalente español — traducción audiovisual — son las que más se han extendido y popularizado, también actualmente, en trabajos y estudios posteriores. En la última década observamos el gran interés de los lingüistas, traductores, centros académicos por TAV que reflejan numerosas publicaciones españolas y polacas (véase M. Duro, coord., 2001: 331—340; O. Woźniak, 2008: 159—163), conferencias, cursos y congresos.

2. Concepto de traducción audiovisual

Por la traducción audiovisual se entiende cualquier tipo de traducción hecha en los medios de comunicación y para ellos. TAV incluye diferentes tipos de traducción como doblaje, subtítulado y *voice-over*. El profesor Yves Gambier completa esta lista de TAV con otros tipos pertenecientes tales como traducción de los guiones, traducción intralingüística como subtítulos para personas sordas, traducción

interlingüística para distintos géneros audiovisuales: ficción, documentales, publicidad, telediarios, en los que la interferencia lingüística está hecha por el intérprete simultáneo que graba su traducción y la máquina registra de manera inmediata su traducción en los subtítulos que aparecen en la pantalla, traducción a vista de los subtítulos por ejemplo durante los festivales, traducción en forma de subtítulos durante las entrevistas televisivas en directo, subtítulos en ópera y audiodescripción para las personas invidentes.

Teresa Tomasziewicz en su trabajo propone una definición más compleja según la cual TAV une los elementos de la traducción clásica porque a la hora de traducir, el traductor toma las mismas decisiones que en otros tipos de textos, e intersemiótica — en el sentido de Roman Jakobson — porque una obra audiovisual interpreta, representa y complementa el sistema verbal con el sistema paralingüístico — imagen, música, sonido, gestos, etc. (T. Tomasziewicz, 2008: 100).

Además, Luyken añade que en este tipo de traducción, la interferencia lingüística sustituye solamente un elemento de comunicado que consta del texto hablado y que el nuevo texto debe reproducir esta específica relación entre los componentes de una obra audiovisual y el texto traducido (G.M. Luyken y otros, 1991: 166). El mismo autor confirma también que en el caso de TAV nunca se intenta traducir todos los componentes de una lengua a otra, y por eso, se parece mucho la traducción clásica en la que el traductor decide compensaciones y omisiones pero también expansiones que deben ser introducidas al texto traducido. Por todo ello, estas observaciones de Luyken sugieren que el traductor audiovisual no se diferencia nada de un traductor e intérprete, y el proceso translatólogo subraya la extensión no verbal del comunicado.

2.1. La audiodescripción en la traducción audiovisual

La audiodescripción se origina de los Estados Unidos donde en los años setenta Gregory Frazier de San Francisco State University elaboró las primeras reglas teóricas según las cuales la audiodescripción consiste en la descripción de las imágenes en palabras para facilitar el acceso de obras audiovisuales a personas invidentes y deficientes visuales. Según Catalina Jiménez Hurtado *la audiodescripción para ciegos es una técnica utilizada para crear un tipo de accesibilidad a los medios audiovisuales que implica un proceso de traducción en el que se describen imágenes en palabras. El resultado es un texto, un guión audiodescrito, que ha de cumplir una serie de estándares de calidad y criterios de adecuación cognitiva, teniendo en cuenta al receptor prototípico intencionado. Las personas ciegas han de poder acceder a los contenidos audiovisuales sin tener que realizar un excesivo esfuerzo cognitivo y poder seguir así la trama o los contenidos del mensaje* (C. Jiménez Hurtado, C. Seibel, 2007: 1). El guión audiodescrito mencionado por la autora está formado por la descripción de lo visual de manera

objetiva y sin matiz emocional del traductor. El guionista no puede mutilar, marcar ni sobrecargar el texto audiodescrito para no perder el primordial objetivo del cine que es hacer imaginar y reflexionar a su espectador aunque, como en este caso, sea invidente. A pesar del gran interés por la traducción audiovisual actualmente, de nuestras investigaciones sacamos la conclusión de que hay un escaso número de libros dedicados al tema de audiodescripción y además a sus métodos y estándares sobre todo en el mercado polaco pero también español.

2.2. La confección de un guión audiodescrito

El proceso de audiodescripción es una técnica soporte que no cuenta ni narra una historia, pero describe de manera objetiva las imágenes relacionadas con el escenario, el atrezzo, el vestuario, las expresiones faciales, el lenguaje corporal, la acción, etc. a todos los usuarios que sean discapacitados visualmente (A. Silverwood, 1992: 10). Por sus escuetos y precisos comentarios, que aparecen en los papeles de los actores, facilita el entendimiento de la trama y hace posible seguir escenas, música y sonido que se proyectan en la pantalla.

En España las prácticas audiodescritas han sido unificadas por la norma AENOR UNE 153020: 2005 que habla de seis requisitos imprescindibles. Según esta norma el descriptor debe analizar la obra porque no todo el material audiovisual permite buena audiodescripción. Para tomar esa decisión, el traductor analiza pausas y su duración para decidir si es capaz de introducir sus comentarios en esas pausas. El material que nunca se describe por su naturaleza técnica y forma de presentación son las noticias y los telediarios.

Igualmente confeccionando un guión audiodescrito para mantener la coherencia de la obra *debe consultar la documentación referente al entorno y la temática de la obra* (AENOR UNE, 2005: 7). En cuanto al estilo del texto audiodescrito debe ser claro, breve, fluido, sin explicaciones de la terminología especializada y utilizando los adjetivos concretos. El tercer paso es la revisión y corrección del guión. Conforme a la norma, los guiones son verificados y corregidos por otra persona aparte del audiodescriptor. Después, los comentarios audiodescritos se colocan en las pausas del material audiovisual y se eligen los tipos de voces para el texto audiodescrito dado. Esta etapa tiene gran importancia porque una voz mal concordada puede provocar confusiones en el oyente. El penúltimo punto consta de un montaje del comentario audiodescrito que está grabado como una banda sonora, con fotogramas y otros diálogos que aparecen de forma original en la obra. Y por el sexto, según la norma, una vez *finalizada la grabación en el soporte elegido para el caso, debe comprobarse que el producto audiodescrito cumple los requisitos* (véase, AENOR UNE, 2005: 9). Tal preparada la norma traza los estándares para los audiodescriptores y facilita formar a nuevos adeptos de esa multicolor técnica.

En cuanto a Polonia, los únicos referentes bibliográficos polacos que sistematizan y establecen las reglas en esta cuestión son *Standardy tworzenia audiodeskrypcji do produkcji audiowizualnych* de B. Szymańska y T. Strzymiński del año 2010 accesible en la página web de los autores, y el muy reciente libro de Künstler, Raczek y Więckowski *Białą łaską po kinowym ekranie* que está en prensa (2010). Szymańska y Strzymiński, los pioneros polacos, aseguran que a través de la normalización de las reglas y prácticas se mejora la calidad de los textos audiodescritos y los invidentes tendrán más posibilidad de interpretar y crear proyecciones mentales (véase, B. Szymańska, T. Strzymiński, 2010: 4).

Szymańska y Strzymiński dividen el proceso de audiodescripción en siete etapas: observación de las escenas filmicas y preparación de los apuntes, selección del material recogido, síntesis y el orden lógico de la descripción, elaboración del material lingüístico que permite optar por expresiones y lexemas, confección del guión según el plan establecido, verificación y consulta, y para finalizar, la grabación del texto audiodescrito (B. Szymańska, T. Strzymiński, 2010: 14). El guión bien preparado es un proceso improbable que puede ilustrar el ejemplo citado por Szymańska, es decir, el audiodescriptor necesita una semana para preparar dos horas de material audiovisual (véase B. Szymańska, T. Strzymiński, 2010: 14). La etapa de preparación del guión se basa en ver un material entero, escuchar los diálogos y apuntar el tiempo de su duración. Escuchando los diálogos el descriptor hace comentarios al tono de la voz, la silueta y los gestos del protagonista, además, los tipos de efectos acústicos, el sentido de los mensajes en situaciones concretas, proyectadas en la pantalla. El descriptor debe tener en cuenta el perfil del espectador al que se dirige el mensaje y al mismo tiempo recordando que el lenguaje del guión debe ser objetivo, preciso y no marcado por el sociolecto ni otro tipo de jerga. Su finalidad tampoco es explicar los términos ni la trama, porque los invidentes disponen del mismo mecanismo deductivo que las personas videntes, pero describir de tal modo que el usuario pueda entender el sentido por el contexto. La estructura de los comentarios es breve. No se practican las oraciones subordinadas muy prolijas, con muchos conectores. Para localizar los objetos, siempre se designa un referente según el cual se describe la ubicación. Además, el audiodescriptor evita las metáforas y sentidos figurados para no provocar malentendidos del espectador que pueda tener otras asociaciones y experiencias que la persona que describe. Hay que añadir que las descripciones muy detalladas y complejas no solamente no ayudan a nuestro público, e incluso hacen que el oyente pierda el argumento y una parte de la película que la corresponde por esa exagerada descripción. En el caso de la característica física de los protagonistas, como observan Szymańska y Strzymiński, se omite el uso de los adjetivos marcados de forma positiva y negativa, por ejemplo guapo, atractivo, corpulento, feo, etc. La descripción hace hincapié en la caracterización de lo que se observa — altura, aspecto exterior, color y aspecto de los ojos, nariz, pelo, labios, vestido, etc. para que el oyente pueda proyectar su propia opinión del personaje. Tampoco se evitan los adjetivos califica-

tivos de carácter y se sustituyen por la explicación del comportamiento o actitud de protagonista (véase B. Szymańska, T. Strzyński, 2010: 31). El hecho de que trabajemos con el mensaje complejo, multidimensional influye directamente en las decisiones que toma el descriptor. Por todo ello, el análisis de los gestos, lenguaje corporal, expresiones faciales de los protagonistas también debe ser comentado sin valoración alguna pero teniendo en consideración el contexto que pueda provocar cambios y equívocos. Los invidentes oyen el tono de la voz, los sonidos que forman el fondo de la escena y esto les ayuda descifrar las emociones, los sentimientos y el ambiente que acompaña a cualquier fotograma. Por eso, no se practica la descripción de los sonidos que son audibles porque el oyente los puede analizar individualmente. Por la limitación temporal que tiene a su disposición el descriptor, es decir pausas entre los diálogos, ha de tomar las mismas decisiones traductológicas que el traductor tradicional. Para no perder el ritmo de la obra y no hacer confusiones al oyente, a veces hay que amplificar las informaciones, y otras, eliminar y callar los elementos que no tienen importancia en una escena dada. El audiodescriptor tampoco se encarna en un censor o moralizador que suaviza los hechos y el lenguaje presentados en la obra. El buen audiodescriptor intenta ser transparente haciendo su guión audiodescrito claro y visible para los invidentes. Szymańska subrayando el papel del descriptor ha destacado tres factores que forman decálogo en esta profesión — el descriptor descubre y muestra una realidad presentada y no la imagina, la comparte con los invidentes y no convence al receptor a esa realidad dada (B. Szymańska, T. Strzyński, 2010: 37). La estandarización de estos criterios parece tener gran importancia para personas ciegas e incluso los mismos descriptores serán más responsables y examinados por su trabajo. Jiménez Hurtado y Seibel añaden que *el perfil de los audiodescriptores, subtituladores e intérpretes de lengua de signos sigue sin definirse en materia de conocimientos, destrezas y competencias* (C. Jiménez Hurtado, C. Seibel, 2010: 451). Por todo ello, no es de extrañar la necesidad de regulación y normalización del proceso audiodescrito para conseguir un mejor resultado que satisfará las expectativas y tendrá más éxito entre sus usuarios.

3. Audiodescripción y distintos tipos de traducción según Roman Jakobson

Desde el punto de vista semiótico, una obra audiovisual es muy heterogénea porque se confecciona de varios elementos y canales — el visual y el acústico — que crean un texto coherente y sincrónico. Hernández Bartolomé y Mendiluce Cabrera citando en su artículo a Delabastita escriben que *esta complejidad semiótica va más allá, al transmitir estos dos canales de diferentes tipos de códigos, como son*

el código verbal, el código literario y teatral (argumento, estrategias narrativas, diálogos, etc.) el código de conducta no verbal (integrado por elementos proxémicos, kinésicos, morales, etc.), y el código cinemático (técnicas, géneros, etc.). Esta diversidad de elementos convierte al producto audiovisual en un macrosigno en el cual confluyen numerosos códigos que aportan información, combinados para formar una unidad significativa cohesiva (D. Delabastita, 1989: 196—197).

En la audiodescripción el mencionado *macrosigno* es privado del canal visual y debe ser sustituido por otro medio para no cambiar ni desviar su valor semiótico expresivo.

Para analizar este tipo de traslado semiótico, nos referimos a la división clásica de la traducción hecha por Roman Jakobson según la cual, los procesos y traslaciones que se observan en la audiodescripción son de índole interlingüístico, intersemiótico e intralingüístico (R. Jakobson, 1971a). A pesar de que la clasificación de Jakobson cumple 40 años, todos los posteriores, como la de Gideon Toury (1986), Umberto Eco (2001), se basan en ella, e incluso grandes expertos de la traducción audiovisual — J. Spa (1985, 1993), J. Díaz Cintas (2001), J. Anis (1999), F. Niney (2000), K. Michalewski (2002), K. Wilkoszewska (1999) y otros — hacen referencias a esa clasificación aplicada en la audiodescripción que nos interesa tanto en el presente artículo.

El primer proceso observado en la audiodescripción es la traducción interlingüística que Jakobson explica como *una interpretación de los signos verbales mediante cualquier otra lengua* (R. Jakobson, 1971a: 261). Este tipo de traducción se aplica para trasladar el sentido, la forma y el contexto sociocultural del texto original al texto traducido, y hacer más fácil otros dos procesos en la audiodescripción.

El segundo tipo es la traducción intersemiótica llamada también por Jakobson transmutación y entendida por el autor como *interpretación de los signos verbales mediante signos de sistemas no verbales* (R. Jakobson, 1971a: 261). Merece la pena subrayar en este lugar de que el mismo autor permite el análisis de este concepto de manera inversa, es decir, interpretar los signos no verbales mediante los signos verbales como se lo observa en la audiodescripción (véase, R. Jakobson, 1971b: 330). Para Peeter Torop la audiodescripción es la traducción en la que *se traduce un tipo de arte a otro* (P. Torop, 1995: 40—41). A. Hernández Bartolomé y G. Mendiluce Cabrera añaden que *el audiodescriptor trasvasa el contenido icónico de la obra al nuevo sistema verbal, para que, de este modo, los deficientes visuales no se pierdan gran parte del contenido semántico de la obra y [...] que toda aquella información que se transmita a través de las imágenes, los gestos, los colores, etc., es decir, toda connotación no articulada por medio de palabras, música o sonidos, será vertida oralmente de alguna manera* (2008: 5).

El tercer tipo es la traducción intralingüística llamada también reformulación que consiste en *una interpretación de signos verbales mediante otros signos de la misma lengua* (R. Jakobson, 1971a: 261). La reformulación sirve como herra-

mienta auxiliar para hacer aclaraciones, explicaciones y comentarios que faciliten la comprensión a las personas invidentes. El descriptor aprovecha la reformulación para detallar informaciones descritas que puedan provocar malentendidos o equívocos semánticos y además, familiarizar los elementos pertenecientes a otras culturas.

Todos estos tipos traductológicos se vinculan en la audiodescripción y su objetivo es dar a conocer una obra audiovisual a personas ciegas o deficientes visuales.

4. El proyecto europeo “Pear Tree” y su contribución en la audiodescripción

El proyecto “Pear Tree” es una iniciativa europea subvencionada por la Unión Europea en el marco de ICT Policy Support Programme. El programa está coordinado por la profesora Pilar Orero de la Universidad Autónoma de Barcelona e incluyen doce lenguas que son castellano, catalán, polaco, francés, italiano, griego, alemán, flamenco, inglés británico y estadounidense, irlandés e inglés sudafricano. El principal objetivo del proyecto es unificar y concertar los estándares europeos de la audiodescripción, y establecer cuál es el carácter e índole de las diferencias culturales que aparecen en las obras audiovisuales entre los países europeos para elaborar las mismas normas en la audiodescripción y facilitar el acceso rápido a estas obras a personas invidentes.

La idea del programa se centra en el experimento estadounidense de los años setenta “Pear Stories Project” del profesor Wallance Chafe. “Pear Stories Project” era un cortometraje de seis minutos de color y con el sonido pero sin diálogos y presentaba la secuencia de los acontecimientos donde un hombre recogía las peras del peral y los guardaba en un cesto que estaba debajo del frutal. Mientras recogía aparecían otras personas como, un anciano con una cabra que quería comer las frutas, y un chico que montando en su bicicleta pasó por el peral con los cestos llenos de peras. Después, unos chicos que jugaban al tenis ayudaron a levantarse al chico de la bicicleta que cayó y a recoger las peras que se le salieron del cesto que llevaba consigo. En la última escena aparece el hombre que baja del peral y se fija en los cestos con peras. Después observa a los chicos que se están comiendo las peras (véase, W. Chafe, coord., 1980). Como vemos, la historia es muy sencilla y sin diálogos. Los participantes del experimento después de la proyección, contaron lo que habían visto. La investigación analizaba la percepción y la descripción de las imágenes visuales por los espectadores y en su orientación metodológica era muy parecida a la audiodescripción que también, como ya hemos conclusionado, es una técnica narrativa de las proyecciones visuales. Como observan Agnieszka Chmiel

e Iwona Mazur, *la metodología de Chafe es muy útil en los estudios dedicados a la audiodescripción que forma interpretación intersemiótica porque puede mostrar las tendencias en la percepción y descripción de los acontecimientos en las culturas distintas*¹ (A. Chmiel, I. Mazur, 2008: 141). Para ver más detalles relacionados con el experimento y su aplicación en el proyecto "Pear Tree", sugerimos consultar el trabajo de la profesora Pilar Orero (2008).

El mismo proyecto consta de tres partes. En la primera, los participantes nativos de cada lengua incluida en el estudio, ven la película sobre las peras y después escriben a mano todo lo que han recordado de esa película. En la segunda etapa, se repite la misma investigación pero de forma oral. En la tercera etapa, participan otras personas que no son nativas y hacen la misma descripción de los acontecimientos de la película pero de manera escrita. Además, en el proyecto se utiliza una herramienta *el eye-tracker* que analiza qué partes se observa durante la proyección en una pantalla para aportar los estándares en la audiodescripción. Hay que añadir que antes de la proyección de la película, los participantes rellenaron unos formularios donde respondían las preguntas relacionadas con su sexo, edad, lengua materna, lengua en la que se comunican en las situaciones cotidianas y en caso de los extranjeros, su periodo de estancia en el país de residencia. Después de tal estudio, todos los resultados han sido copiados en el ordenador y traducidos al inglés para facilitar el acceso y la comparación con otras lenguas.

La idea y metodología aplicada en esta investigación parece muy importante en los estudios sobre la audiodescripción y su futuro desarrollo. No obstante, el proyecto todavía está cursando y los estudios realizados en distintas lenguas necesitan más tiempo para sacar conclusiones, y por todo ello, en esta etapa no somos capaces de presentar aquí ni analizar los resultados porque no hemos llegado a publicaciones que lo describen. El único artículo dedicado a este proyecto que hemos encontrado es del año 2008 de dos autoras que son Agnieszka Chmiel e Iwona Mazur que son responsables por los estudios polacos coordinados en este proyecto. Según las autoras, la metodología presentada en dicho estudio es muy prometida, aunque los resultados presentados se refieren a la comparación de la lengua inglesa y polaca y no han sido hechos por personas invidentes ni discapacitadas visualmente y por eso deben ser repetidos con la participación del grupo destinado (A. Chmiel, I. Mazur, 2008: 156).

5. Conclusiones

La audiodescripción es una disciplina importante, necesaria e interesante desde el punto de vista académico de lo que sugieren los trabajos citados en el pre-

¹ Todas las traducciones de la lengua polaca son de la autora.

sente artículo. Aunque el número de las publicaciones es escaso todavía, sobre todo en Polonia, donde en el año 2006 se hizo la primera proyección de la película *Statysci* de Michał Kwieciński con esta técnica descriptiva, según Hernández Bartolomé y Mendiluce Cabrera, *pronto la audiodescripción tendrá en España una mayor importancia y dejará de ser considerada una forma menor de traducción intersemiótica* (A. Hernández Bartolomé, G. Mendiluce Cabrera, 2008: 13). Además, la audiodescripción es la traducción intersemiótica en sentido de Roman Jakobson, de carácter interdisciplinar porque une los aspectos de semiótica, lingüística, percepción de la imagen, y es una materia aplicada que permite el acceso a las obras audiovisuales, a las personas invidentes y deficientes visuales según la Directiva Europea del año 1989 con la resolución del Parlamento Europeo 2003/2033 titulada “Televisión sin fronteras” *que promueva una mejora del acceso a los medios para las personas con deficiencias sensoriales [...] e introduce en su programa de trabajo un informe de referencia anual sobre los progresos realizados en todos los Estados miembros para hacer accesible la televisión digital a las personas con discapacidad [...]* (véase, P. Orero, 2005: 4).

Referencias bibliográficas

- AENOR UNE 153020: 2005 <http://www.aenor.es/aenor/normas/normas/fichanorma.asp?codigo=N0032787&tipo=N&PDF=Si> (fecha de consulta: 10 octubre 2011).
- Agost R., 1996: *La traducción audiovisual: el doblatge*. Castellón, Universitat Jaume I.
- Anis J., coord., 1999: *Internet, communication en langue française*. Paris, Hermes Sciences Publications.
- Belczyk A., 2007: *Tłumaczenie filmów*. Wilkowice, Wydawnictwo dla szkoły.
- Chafe W., coord., 1980: *The Pear Stories. Cognitive, Cultural and Linguistic Aspects of Narrative Production*. Norwood.
- Chaume F., 1997: “La traducción audiovisual: estado de la cuestión”. En: M.Á. Vega Cernuda, R. Martín-Gaitero, coord: *La palabra vertida. Investigaciones en torno a la traducción*. Madrid, Editorial Complutense / Ediciones del Orto, 393—406.
- Chaume F., 2000: *La traducción audiovisual: estudio descriptivo y modelo de análisis de los textos audiovisuales para su traducción*. Castellón, Universitat Jaume I [tesis doctoral].
- Chaves M.J., 1996: *La traducción cinematográfica: el doblaje*. Sevilla, Universidad de Sevilla.
- Chmiel A., Mazur I., 2008: „Percepcja filmu a ogólnoeuropejskie standardy audiodeskrypcji — polski wkład w projekt ‘Pear Tree’”. W: *Przekładaniec*. T. 20. Kraków, Wydawnictwo UJ.
- Dąbska-Prokop U., 2000: *Mała encyklopedia przekładoznawcza*. Częstochowa, Educator.

- Delabastita D., 1989: "Translation and mass-communication: film and TV translation as evidence of cultural dynamics". *Babel*, **35**, 4, 193—218.
- Díaz Cintas J., 2001: *La traducción audiovisual. El subtitulado*. Salamanca, Almar.
- Duro M., coord., 2001: *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid, Catedra Signo e imagen.
- Eco U., 2001: *Experiences in Translation*. Toronto, University of Toronto Press.
- Gambier Y., 1994: "Audiovisual communication: Typological detour". In: C. Dollerup, A. Lindegaard, coord.: *Teaching Translation and Interpreting: Insights, aims, visions*. Amsterdam, John Benjamins, 275—283.
- Gambier Y., coord., 1994: *Language Transfer and Audiovisual Communication. A Bibliography*. Turku, Universidad de Turku.
- Gambier Y., coord., 1996: *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq (Nord), Presses Universitaires du Septentrion.
- Gambier Y., 2003: "Screen Translation: Perception and Reception". *The Translator*, **9** (2), 171—189.
- Hendrykowski M., 1984: „Z problemów przekładu filmowego”. W: E. Balcerzan, red.: *Wielojęzyczność literatury i problemy przekładu artystycznego*. Wrocław, Ossolineum, 243—259.
- Hernández Bartolomé A., Mendiluce Cabrera G., 2008: *La semiótica de la traducción para invidentes*. En: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante, www.cervantesvirtual.com/obra/la-Semiotica-de-la-tradicion-audiovisual-para-invidentes-0 (fecha de consulta: 3 octubre 2011).
- Jakobson R., 1971a: *On Linguistic Aspects of Translation, Selected Writings II, Word and Language*. La Haya / Paris, Mouton, 260—266.
- Jakobson R., 1971b: *Linguistic Types of Aphasia, Selected Writings II, Word and Language*. La Haya / Paris, Mouton, 307—333.
- Jiménez Hurtado C., Seibel C., 2010: *Traducción accesible: narratología y semántica de la audiodescripción*. En: L. González: *Actas del IV Congreso El Español, Lengua de Traducción para la cooperación y del diálogo*. Madrid, Esletra, 451—468.
- Luyken G.M., y otros, 1991: *Vaincre les barrières linguistiques à télévision. Doublage et sous-titrage pour le public européen*. Manchester, Institut Européen de la Communication.
- Michalewski K., red., 2002: *Tekst w mediach*. Łódź, Wydawnictwo UŁ.
- Niney F., 2000: *L'épreuve de réel à l'écran. Essais sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles, De Boeck Université.
- Orero P., 2005: "La inclusión de accesibilidad en comunicación audiovisual dentro de los estudios de traducción audiovisual". *Quadernos, Revista de traducción*, **12** [Barcelona], 173—185.
- Orero P., 2008: "Three Different Receptions of the same Film. The Pear Stories Project Applied to Audio Description". *European Journal of English Studies*, **12** (2), 179—193.
- Pieńkos J., 1993: *Przekład i tłumacz we współczesnym świecie*. Warszawa, PWN.
- Pisarska A., Tomaszewicz T., 1996: *Współczesne tendencje przekładoznawcze*. Poznań, UAM.

- Silverwood A., 1992: "Audiodescription". DAM (*Disability Arts Magazine*), 2—4, 10—14, [www.leeds.ac.uk/disability-studies/archiveuk/disability %20arts%20mag/winter%201992.pdf](http://www.leeds.ac.uk/disability-studies/archiveuk/disability%20arts%20mag/winter%201992.pdf) (fecha de consulta: 3 octubre 2011).
- Spa J.J., 1985: *Sémiologie et linguistique. Réflexions préparadigmatiques*. Amsterdam, Rodopi.
- Spa J.J., 1993: *La traduction intersémiotique*. Publication de l'Université de Provence, Travaux, 10, 53—64.
- Szymańska B., Strzymiński T., 2010: *Standardy tworzenia audiodeskrypcji do produkcji audiowizualnych*. Białystok, http://avt.ils.uw.edu.pl/files/2010/12/AD-standardy_tworzenia.pdf (fecha de consulta: 10 octubre 2011).
- Tomaszkiewicz T., 1993: *Les opérations linguistiques qui sous-tendent le processus de sous-titrage des films*. Poznań, UAM.
- Tomaszkiewicz T., 2006: *Przekład audiowizualny*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Torop P., 1995: "Semiótica de la traducción y traducción de la semiótica". *Signa, Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 4, 37—44.
- Toury G., 1986: "Translation". In: Th. Sebeok, ed.: *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*. Vol. 2. Berlin, Mouton de Gruyter, 1107—1124.
- Wilkoszewska K., red., 1999: *Piękno w sieci: estetyka a nowe media*. Kraków, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Woźniak O., 2008: „Głusi swój język mają”. *Gazeta Wyborcza*, 4 mayo.
- Zabalbeascoa P., 1993: *Developping Translation Studies to Better Account for Audio-visual Text and Other New Forms of Text Production*. Lérida, Universidad de Lérida [tesis doctoral].