



Hermenéutica de la audiodescripción museística ante las vanguardias históricas: reticencias hacia el antifigurativismo y potenciación de la polisemia¹

Miquel Edo²

Recibido: 13 de octubre de 2017 / Aceptado: 20 de febrero de 2018

Resumen. Objeto del artículo es la búsqueda de denominadores comunes y, por lo tanto, de líneas de tendencia en un amplio muestrario de audiodescripciones de arte de finales del XIX y principios del XX. Se analizan, así, una serie de técnicas y soluciones redaccionales de las que deriva, en primer lugar, un menoscabo u omisión parcial del antifigurativismo. Al mismo tiempo, sin embargo, se detecta un uso desinhibido y en cierto modo pueril del símil que difícilmente se halla en la literatura más “seria” y aporta una mirada más directa sobre la polisemia de la obra artística. Las audiodescripciones para niños llevan a su extremo esta segunda estrategia, lo que supone un distanciamiento todavía más claro respecto al lenguaje crítico de corte analítico y racional.

Palabras clave: Accesibilidad; audiodescripción; figurativismo; polisemia; símil.

[en] The hermeneutics of museum audio description in the face of historical vanguard movements: reticence towards anti-figurativism and empowering of polysemy

Abstract. The aim of this article is to look for common denominators and, as a result, tendencies in a large sample of audio descriptions of art dating from the end of the 19th century and beginning of the 20th century. It therefore analyses a series of techniques and compositional solutions which derive mainly from a loss or partial omission of anti-figurativism. At the same, however, one detects an unrestrained and to some degree puerile use of similes rarely found in more “serious” literature, and which adds a more direct view about polysemy in works of art. Audio descriptions for children take this latter strategy to an extreme, resulting in an even clearer distancing from analytically and rationally critical language.

Keywords: Accessibility; audio description; figurativism; polysemy; simile.

Sumario: 1. Introducción. 2. El peso del figurativismo. 3. La polisemia de la obra de arte. 4. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Edo, M. (2018) Hermenéutica de la audiodescripción museística ante las vanguardias históricas: reticencias hacia el antifigurativismo y potenciación de la polisemia. *Arte, Individuo y Sociedad* 30(2), 415-430.

¹ El presente estudio se inscribe en el proyecto de I+D “Nuevos Enfoques sobre Accesibilidad: modalidades híbridadas, inmersión y tecnología en audiodescripción” (NEA), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España, ref. FFI2015-64038-P (MINECO/FEDER, UE), así como en las actividades del grupo consolidado de investigación Transmedia Catalonia, financiado por AGAUR, Generalitat de Catalunya, ref. 2017 SGR 113.

² Universitat Autònoma de Barcelona (España)
E-mail: miquel.edo@uab.cat

1. Introducción

La creciente preocupación por fomentar todo aquello relacionado con la accesibilidad ha dado un gran impulso, en estos últimos años, a un instrumento —la audiodescripción, o descripción verbal, o descripción visual— que tiene una de sus aplicaciones principales en el ámbito de la museística. No solo no deja de aumentar el número de museos que introducen esta práctica en las visitas guiadas o en las audioguías, sino que empieza también a adquirir grosor la literatura sobre el tema (Soler Gallego, 2013, pp. 27-33, 73-109; Reviers, 2016, pp. 241-243). Dado que ha nacido y crecido precisamente como una ramificación de los estudios sobre accesibilidad, escrita por expertos en accesibilidad, más que en arte, es una literatura que se ha preocupado principalmente de la adecuación del instrumento al público para el que es elaborado: los visitantes ciegos o con baja visión. Quienes producen o estudian audiodescripciones insisten en presentarlas “as simply another resource for everyone, not just people with disabilities” [simplemente como un recurso más para cualquiera, no solo para personas con discapacidad] (Anable y Alonzo, 2001, p. 6; pero véanse también Snyder, 2008, pp. 192-194; Snyder, 2010, pp. 7, 52, 61-63; Reich *et al.*, 2011, p. 57; Sbarra, 2012, p. 37; Soler Gallego, 2013, pp. 38-39), o se proponen diseñar ya de entrada un producto que “serves multiple audiences” [útil para múltiples tipos de público] (Szarkowska *et al.*, 2016, pp. 301-308, 314-315, 319), pero profundizan poco en los beneficios o en las especificidades que definen esta “inclusive experience” [experiencia inclusiva] (*ibid.*, 301).³ Objetivo del presente artículo es contribuir a llenar una parte de esta laguna en lo relativo a las especificidades, afrontando simplemente la audiodescripción como un nuevo modo de acercarse a la obra de arte a fin de verificar qué interpretación propone de la misma. Concretamente, se intentará determinar a qué tipo de lectura conducen las técnicas y modalidades hoy predominantes en este nuevo “género” cuando se halla ante el arte no figurativo introducido por las vanguardias históricas en la primera mitad del siglo xx.

Para empezar con una premisa obvia, aclararemos que la práctica audiodescriptiva se enmarca en la nueva museología y, en consecuencia, forma parte de una serie de iniciativas que han cumplido y cumplen una función netamente educativa, orientada a atraer a los museos a sectores de población cuanto más amplios mejor con el fin de hacerles vivir una experiencia culturalmente enriquecedora (Sbarra, 2012, pp. 12-13, 19, 24; Soler Gallego, 2013, pp. 63-68; Soler Gallego y Jiménez Hurtado, 2013, pp. 182-183). Esto la separa tanto de la écfrasis en el sentido más común que se da a esta palabra (una libre composición literaria sobre una obra de arte) como de la crítica de arte propiamente dicha, si bien innegablemente persiste una zona de liminalidad entre las tres disciplinas (Soler Gallego, 2013, pp. 143-151). De algún modo, podría decirse que la audiodescripción es un activo más con el que cuentan quienes reclaman una crítica más pedagógica y menos hermética.

Pero, ¿cuál es el rasgo más específico de tales textos? También aquí la respuesta es bastante obvia: el grado de detallismo. Así lo constatan los estudios sobre el tema (Anable y Alonzo, 2001, p. 14; Sbarra, 2012, p. 27; Anía Lafuente, 2016, 36:17-36:46), y así se deduce del testimonio de videntes que han experimentado la nueva

³ Las traducciones entre corchetes son nuestras.

herramienta, como la periodista del *New York Times* que se encargó de cubrir su puesta en funcionamiento en el MoMA:

This practical, detailed assessment of color and space had a startling effect. The regular tour told me much about historical significance, attitude and emotional resonance of the painting. But now, with its concentration on detail, this tour allowed me to really see what was before my eyes. (Salamon, 2005)

[Esta concreta, detallada especificación de colores y espacios tuvo un efecto inesperado. La visita convencional me había dado mucho en términos de trascendencia histórica, de las ideas y emociones que proyectaba la pintura, pero ahora, con la concentración en el detalle que la caracterizaba, esta otra visita me permitió ver de verdad aquello que tenía ante mis ojos.]

Los responsables del museo entrevistados por la periodista se expresaban en términos similares. Deborah Schwartz, directora del departamento educativo, comentaba:

Sometimes people skip ahead to all kinds of philosophical ideas and symbolic issues, when in fact they have not given themselves the time to look very carefully [...] This tour forces you to look very carefully. All of us have had the experience of going past a painting and not noticing some exquisite little detail. (*ibid.*)

[A veces la gente se enzarza en todo tipo de ideas filosóficas y significados simbólicos cuando, de hecho, no se ha parado a mirar con detenimiento [...] Esta visita nos obliga a mirar con detenimiento. Todos sabemos lo que es haber pasado por delante de un cuadro y que se nos haya escapado algún pequeño detalle aparentemente insignificante.]

En una visita guiada o una audioguía para videntes, como en una écfrasis o un artículo crítico, la concentración en el detalle puede darse o no; en una visita guiada o una audioguía para invidentes resulta imprescindible, o por lo menos es considerada como tal. En realidad, se puede discutir hasta qué punto hace falta tanta exhaustividad,⁴ pero lo cierto es que los audiodescriptores responden a la falta de datos ocasionada en su receptor por la baja o nula percepción visual procurando que no le pase por alto ningún elemento. Esta minuciosidad tiene otras dos consecuencias de relieve. En primer lugar, por más que se tomen medidas para contrarrestarlo, las partes ganan inevitablemente —respecto al todo— un protagonismo superior al que se les da en la recepción de un vidente: “the audio description can never be as comprehensive as the [...] image it tries to capture” [la audiodescripción nunca puede ser tan abarcadora como la imagen que intenta capturar] (Bittner, 2012, p. 58), dado que los “[v]isitors with vision impairments are trying to synthesize partial impressions to create the whole” [visitantes con discapacidad visual no intentan sino sintetizar impresiones parciales para crear un conjunto] (Sbarra, 2012, p. 13). Y, en segundo lugar, se facilita al oyente la mirada de un superobservador, de modo que, si sufre una deficiencia visual, recibirá información que se le habrá escapado a un espectador

⁴ Algunos autores la defienden esgrimiendo como argumento la prolongada capacidad de concentración y recepción del individuo ciego o con baja visión (Anía Lafuente, 2016, 79:16-83:00); otros aconsejan audiodescripciones lo más breves posible (Anable y Alonzo, 2001, p. 8; Bittner, 2012, p. 58-59; Sbarra, 2012, p. 18). También entre los usuarios las opiniones y preferencias divergen, desde quienes juzgan las descripciones que se les ofrecen incompletas hasta quienes —mayoritarios— se inclinan por la brevedad y exigen, en contrapartida, el apoyo complementario de la exploración táctil (Evans *et al.*, 2003, p. 45; Soler Gallego y Chica Núñez, 2014, p. 159; Reich *et al.*, 2011, pp. 43, 94, 95; Szarkowska *et al.*, 2016, pp. 311-312).

vidente, mientras que, si es vidente, recibirá un lujo de particulares que determinarán una recepción bastante distinta a la visión semidistraída del visitante desprovisto de guía o ayudado por unas modalidades de guía más convencionales. Se podría pensar que este lujo de particulares acercará más a ese visitante a los expertos, y en cierto sentido es así, pero los testimonios citados también dejan claro que una cosa son las “philosophical ideas and symbolic issues”, la “historical significance, attitude and emotional resonance” —fuga hacia esferas hermenéuticas en que la obra sirve de piedra de toque de otras muchas obras y conceptos—, y otra este hiperdescriptivismo adherente a la composición visual del objeto contemplado, un hiperdescriptivismo que es saludado como una herramienta útil para un nuevo tipo de acercamiento a la obra, o, más que nuevo, digamos mejor como una reivindicación de la iconografía contra la iconología, como un retorno al puro visualismo frente al simbolismo o la semiótica.

Describir, o hiperdescribir, se puede hacer, sin embargo, de muchas maneras. Planteamos como hipótesis de partida la sospecha de que los distintos audiodescriptores —o la mayoría de ellos— comparten unos denominadores comunes, y de que tales denominadores conllevan una lectura determinada del objeto artístico. Para verificar dicha hipótesis, se ha sometido a examen un amplio muestrario de audiodescripciones (solo una parte de ellas son citadas en la bibliografía), acotando el campo de investigación —en función del objeto audiodescrito— a las vanguardias históricas y sus inmediatos precursores, para así observar si se da un tipo de respuesta homogénea a dos de los fenómenos más característicos del arte contemporáneo: el antifigurativismo y la polisemia. El análisis comparativo de dichas obras se ha efectuado con instrumentos metodológicos procedentes de los estudios literarios (la estilística, la retórica contrastiva) y de la semiótica aplicada tanto a la crítica artística como a la traductología (la traducción intersemiótica).

2. El peso del figurativismo

El estudio realizado arroja, como primer resultado, ante la dicotomía figurativo / abstracto, un gusto prevalente del género audiodescriptivo por el primer polo, gusto observable no en la selección de las obras audiodescritas, sino en el redactado del texto cuando la obra se aleja hacia el polo abstracto. Si la exposición ofrece un fondo plurisecular, se audiodescriben tanto obras antiguas como contemporáneas. Ahora bien, en las contemporáneas las trazas de figurativismo son reforzadas hasta el punto de que el visitante invidente se fabricará, sin lugar a dudas, una imagen del cuadro o escultura mucho más realista de lo que es en realidad. Un buen ejemplo de esta pauta de actuación lo ofrece la siguiente audiodescripción del *Guernica*, obra de la entidad española Access Friendly:

[Provoca] en el espectador un efecto inquietante y sorprendente. Inquietante porque el cuadro rezuma desgarro y tragedia. Sorprendente porque no es una obra realista o figurativa, sino simbólica, de un estilo cercano al cubismo. [...] la escena que se representa es una amalgama caótica de seres humanos y de animales tratando de escapar del horror, la violencia y la desesperación. En total se distinguen nueve figuras [...] El toro aparece erguido a la izquierda del cuadro con la gran cabeza blanca girada de perfil sobre su propio lomo, este de color negro y gris oscuro. Con sus dos ojos y su doble cornamenta,

contempla la escena y parece mostrarse aturdido ante lo que acontece a su alrededor. Situada bajo el toro, como buscando refugio en él, una madre sostiene en su regazo al hijo muerto. Tiene la cara girada hacia arriba en un ademán de impotencia y dolor. [...] El caballo destaca en el centro de la composición. Con el cuerpo retorcido y la cabeza girada hacia la izquierda, lucha por mantener el equilibrio. Abre la boca de par en par, mostrando su poderosa dentadura y una lengua puntiaguda en forma de cuchillo. En el lomo tiene una herida abierta, y al lado una estaca clavada. Apuntalado en sus patas delanteras, parece que va a desplomarse en cualquier momento. Muy cerca, una mujer huye despavorida hacia el centro del cuadro, buscando la luz y arrastrando penosamente su pierna herida. El tamaño desproporcionado de los pies añade dramatismo al personaje. Por encima de ella, hay una tercera mujer. De esta última solo está dibujada la cabeza, de perfil, y un enorme y largo brazo extendido con un candil en la mano. En el extremo derecho del cuadro, una figura humana con los brazos alzados es devorada por las llamas, como en un infierno dantesco. El último personaje, en la parte inferior de la composición pictórica, es un soldado muerto y tendido en el suelo. Tiene los brazos abiertos en cruz. Con su mano derecha empuña una espada partida. Junto a ella, una flor diminuta y de trazo sutil es quizá un anhelo de esperanza ante un escenario tan desgarrador. (Access Friendly, 2016, 42:24-46:01)

Se avisa, al principio, de que no estamos ante “una obra realista o figurativa”, pero a continuación, en la descripción propiamente dicha, el aviso no es ni desarrollado ni corroborado. De todo el trabajo de geometrización, estilización y dislocación de las formas, de la pluralidad de planos, espacios y perspectivas simultáneos y discontinuos, queda bien poco: “en forma de cuchillo”, “desproporcionado”, “enorme”. Pasajes como “la gran cabeza blanca girada de perfil sobre su propio lomo”, “la cara girada hacia arriba”, “cuerpo retorcido”, “diminuta y de trazo sutil”, apuntan hacia la violación de las normas físicas, pero solo apuntan, porque la distorsión es verbalizada en unos términos que aún permiten ‘verla’ dentro de los límites de lo materialmente posible. El predominio de la verosimilitud en todo el texto invita, además, a verla así, llevando a considerar poco numerosas y poco relevantes —pese al aviso inicial— las intervenciones deformadoras.

Básico, en todo texto verbal, pero más aún en un texto verbal que debe llegar al receptor por transmisión oral, es hacer un buen uso de los mecanismos de repetición (Soler Gallego y Chica Núñez, 2014, p. 155), y especialmente reiterar las ideas principales. No cabe esperar que una idea que ha sido facilitada una sola vez al principio de la descripción se mantenga fresca en la mente del oyente si no es retomada a modo recordatorio o si la tesis no es convenientemente demostrada. Del mismo modo, si el texto se cierra —como en la audiodescripción de *El bañista* en el MoMA— con una información como la siguiente: “Cézanne utiliza pinceladas claramente visibles para crear tanto la figura como el paisaje, que le dan a toda la escena un efecto indistinto y moteado” (Acoustiguide, *The Bather*, 02:38-02:49),⁵ será difícil para el oyente pasar retrospectivamente esta pátina de indistinción por el bañista y el paisaje tal como se los ha imaginado a partir de los párrafos anteriores.

No sería justo, sin embargo, poner en el mismo saco el *Guernica* de Access Friendly y las audiodescripciones del MoMA. El primero es un caso extremo: prácticamente se ignora todo aquello que ha llevado a Picasso a ocupar un lugar

⁵ Citamos los audios del MoMA en su versión española, traducción —presumiblemente— de la versión inglesa, consultable desde los mismos enlaces indicados en la bibliografía.

preeminente en la galería de los grandes clásicos de la pintura. Esto no ocurre en las *visual descriptions* del MoMA, ni en las picassianas ni en las de los demás vanguardistas. No obstante, y aunque en distinta medida, también las del MoMA (obra de la empresa Acoustiguide Inc.) y las de otros museos dejan traslucir una preferencia por la lectura en clave figurativa, que se perfila así como una línea de tendencia mayoritaria o generalizada. En la audiodescripción de *Las señoritas de Aviñón*, en el MoMA, las técnicas pre-cubistas ni son introducidas con retraso ni son dejadas de lado en ningún momento de forma definitiva, pero cuantitativamente se dedica más tiempo a reseguir, en cada una de las cinco mujeres, las partes del cuerpo y su posición y gestualidad en términos reales. Ante el exceso de información que comportaría reportar cada elemento figurativo y su tratamiento antifigurativo, se facilita más a menudo el primero y tan solo en cierto número de casos el segundo.⁶ En ocasiones, por lo tanto, la descripción no empuja a alterar el naturalismo de las formas, como en el siguiente detalle relativo a la primera mujer empezando por la izquierda: “Con su mano izquierda en alto —por detrás de su cabeza— sostiene una cortina de fondo marrón anaranjado” (Acoustiguide, *Les Demoiselles*, 00:59-01:06). Faltaría una segunda parte que explicara —entre otras cosas— que las dimensiones de la mano, desproporcionadamente grandes respecto al cuerpo, y la ocultación de la mayor parte del brazo y del hombro, en combinación con una renuncia a la perspectiva a favor de planos rectos, hacen que la mano tenga cierta autonomía, como si perteneciera y no perteneciera a la vez a la mujer.

Junto al espacio de texto que se otorga a cada uno de los dos polos y a la distribución de este espacio en el conjunto de la página, promueven asimismo el polo figurativo otras técnicas redaccionales más relacionadas con el estilo de la descripción. A diferencia del *Guernica* de Access Friendly, en el MoMA se detecta más contención a la hora de interpretar las imágenes descritas,⁷ pero no es raro que para las subversiones formales se busquen explicaciones plausibles en el mundo real, como en la siguiente hipótesis (“bronceada por el sol”) sobre el pluricromatismo de la señorita de Aviñón a la que ya nos hemos referido antes: “Su cabeza, del cuello hacia arriba, parece estar en sombras o bronceada por el sol —es de un marrón más

⁶ Para el resto, no disponemos sino de las frases de corte generalista con las que se abre y cierra la descripción: “Las figuras son muy planas —y dan poca impresión de ser cuerpos reales. [...] Las cinco mujeres están pintadas con líneas simplificadas, sus cuerpos formados por planos de bordes rectos en diferentes tonos color carne” (Acoustiguide, *Les Demoiselles*, 00:40-00:45, 04:30-04:40).

⁷ Es sin duda este, incluso por encima de la extensión del texto, el principal punto de controversia en la literatura sobre audiodescripción, tanto en el ámbito de los museos como en el de las artes escénicas o en el medio televisivo o cinematográfico. Algunos autores y usuarios reclaman una descripción no interpretativa, objetiva, que se limite a proporcionar al visitante o espectador los datos necesarios para que él haga su interpretación, es decir, que le pongan delante del cuadro o del producto audiovisual en condiciones similares a aquellas en las que se sitúa un vidente privado de información adicional, o tan solo dotado de la información que le proporciona la cartela (Axel *et al.*, 2003, p. 233; Snyder, 2008, pp. 195-196; Snyder, 2010, pp. 17-18; Bittner, 2012, pp. 48, 49, 51, 58; Anable y Alonso, 2001, pp. 6-8; Sbarra, 2012, p. 18; Reich *et al.*, 2011, pp. 42, 100, 115). Otros autores y usuarios, en cambio, valoran el procedimiento interpretativo como una ayuda conveniente o necesaria, previendo que no bastará con la mera descripción para comunicar al espectador invidente las sensaciones y efectos que produce la obra en el espectador vidente, así como su carga simbólica y las posibles claves para descifrarla (Evans *et al.*, 2003, pp. 47-50; Bittner, 2012, pp. 55-59; Reich *et al.*, 2011, pp. 56, 119; Soler Gallego y Jiménez Hurtado, 2013, p. 189; Soler Gallego, 2013, pp. 27-30, 62, 232-233, 293-294, 331-333; Szarkowska *et al.*, 2016, pp. 308-310, 315-317; Anía Lafuente, 2016, 16:53-18:00). Este segundo posicionamiento parece ir tomando cada vez más fuerza. De hecho, ya hace tiempo que gana consenso, por ejemplo, en sectores como el de la audiodescripción operística (Cabeza y Matamala, 2008, pp. 97-98; Corral y Lladó, 2011, pp. 170-171, 174).

oscuro que el de la piel rosada del cuerpo” (Acoustiguide, *Les Demoiselles*, 01:13-01:24). La operación del artista apunta hacia la deshumanización; el audiodescriptor —al contrario— tiene bien presentes los modelos reales, las prostitutas: “La figura de la izquierda [la segunda empezando por la izquierda] sostiene en alto su codo derecho doblado, con su mano detrás de la cabeza, en una postura muy provocativa” (Acoustiguide, *Les Demoiselles*, 02:17-02:25).

En la famosa escultura *Formas únicas de continuidad en el espacio*, de Boccioni, se deja claro que estamos ante una fusión de persona, máquina y ente abstracto, pero una de las formulaciones iniciales resulta desconcertante: “De hecho, la escultura es tanto una expresión abstracta de la velocidad como una figura humana reconocible. No tiene brazos y la cabeza no tiene facciones” (Acoustiguide, *Unique*, 01:14-01:26). ¿Cómo puede ser reconocible si no tiene facciones? Es evidente, en efecto, que reconocible la figura no lo es. En realidad, no se quiere decir que se pueda reconocer en ella una fisionomía determinada, sino que se puede reconocer como una figura humana. Se comete un pequeño error estilístico que puede suscitar dudas en el oyente sobre el grado de figurativismo de la imagen.

Sin abandonar el MoMA, y volviendo a Picasso, en *Los tres músicos* el reto que se plantea el audiodescriptor es resolver el puzzle (“[a]rmar el rompecabezas”, Acoustiguide, *Three Musicians*, 01:30-01:34), lo que equivale, básicamente, a identificar los referentes reales: los objetos y las partes del cuerpo y del vestuario de cada personaje. En varios puntos, y más cuanto más avanza el texto, esta tarea de reconstrucción deja en segundo término la casuística de los mecanismos de deformación. Una parte se quedan en el tintero. Otros, al ser desarrollados solo parcialmente, corren el riesgo de pasar desapercibidos. Del perro se nos dice: “Vemos dos orejas erectas y puntiagudas” (Acoustiguide, *Three Musicians*, 05:31-05:34), adjetivos susceptibles de formar parte de cualquier descripción realista de un perro y que, por lo tanto, orientarán al oyente en esa dirección, cuando las orejas en cuestión forman parte de un proceso de estilización que crea formas “puntiagudas” en múltiples puntos del cuadro y que es obviado en todo momento.

Para citar audiodescripciones elaboradas por otras entidades o empresas, la de los *Lirios* de Van Gogh, firmada por la empresa Antenna Audio y por el pionero de la disciplina Joel Snyder, no glosa la apariencia más pictórica que real del jardín, derivada de la extremada economía de líneas y formas. Al máximo, el antimimetismo se puede deducir de las “waves of color” [olas de color], de la preeminencia y omnipresencia del cromatismo en que se va insistiendo, pero hará falta, para deducirlo, un oyente muy sagaz (Antenna Audio, Inc. y Joel Snyder, s.f.). La audiodescripción de un Picasso del MoMA hecha por Art Education for the Blind, *Muchacha con mandolina*, permite casi hasta la mitad del texto formarse un retrato naturalista: los videntes quedamos pasmados de inmediato por lo que la muchacha tiene de no-muchacha; los invidentes empiezan oyendo un largo párrafo preliminar sobre la posición de la figura que invita a pensar, en cambio, en una chica convencional. Se ha empezado, en la primera frase, avisando de que este “is an early example of an Analytic Cubist painting” [es un ejemplo temprano de pintura cubista analítica] (Art Education for the Blind, *Girl*, 00:30-00:35), pero esta definición no será ampliada hasta varios renglones más abajo, de manera que el oyente deberá modificar, con las nuevas informaciones, la imagen que se ha hecho hasta aquel momento. Y puede que no la modifique tanto o tal como sería preciso, habida cuenta de que se ha dado mucho espacio de texto a la posición de la figura y después se dará

mucho al fondo, mientras que —comparativamente— el párrafo clave es bastante breve, limitándose a consideraciones sobre el cuerpo en general, sin especificaciones sobre los hombros, el rostro, el pelo o el pecho que hubieran ayudado a entender cómo el pintor descompone la figura en formas geométricas y hasta qué punto el resultado difiere del modelo físico:

Picasso looked at his model and analyzed her nude figure, breaking it down into many squares, cubes, rectangles, and other unnamable geometric shapes. He arranged these shapes to show different parts of her body that in fact, it would be impossible to see from one point in space or in a single moment of time. This characteristic is what makes it an Analytic Cubist painting, that is, showing multiple points of view simultaneously in one painting. (Art Education for the Blind, *Girl*, 01:30-02:01)

[Picasso contempló a su modelo y analizó su figura desnuda, descomponiéndola en una serie de cuadrados, cubos, rectángulos y otras formas geométricas indefinibles. Organizó tales formas de modo que mostraran distintas partes del cuerpo, partes que, de hecho, sería imposible ver desde un solo punto en el espacio o en un solo intervalo de tiempo. Esta particularidad es lo que hace de *Muchacha con mandolina* un cuadro cubista analítico, es decir, la de mostrar múltiples puntos de vista simultáneamente en un solo cuadro.]

Imprecisiones, incompleciones, omisiones, ambigüedades se revelan, dentro de unos textos caracterizados por una alta calidad redaccional, casi lapsus que delatan una reticencia —una represión, si así se quiere— ante la fuga de la realidad. Se pueden proponer otras explicaciones. Aunque en principio la audiodescripción no prevé conocimientos previos sobre la obra y el autor, ¿estos conocimientos terminan, voluntaria o involuntariamente, por presuponerse? ¿O bien el audiodescriptor se inclina hacia el figurativismo simplemente porque le resulta más difícil describir lo no figurativo, o para hacerle más llevadera la descodificación a su oyente? Ninguna de estas hipótesis excluye, en cualquier caso, la reticencia. Se vislumbra, en el fondo, un pensamiento crítico para el cual, a pesar de los más de cien años de predominio en la actividad artística de las propuestas en sentido contrario, la belleza y el placer estético radican por excelencia en la mimesis y permiten una verbalización en términos racionales. Leyendo el fenómeno en clave psicoanalítica, diríamos que las vanguardias siguen alcanzando con éxito uno de los objetivos primordiales que se habían fijado: el de dar miedo arrancando al espectador de la seguridad del mundo que le rodea, tal como habían teorizado desde Breton (la “*terreur précieuse*” de su primer manifiesto) o Nezval hasta Artaud o De Chirico. Los audiodescriptores acusan este tipo de recepción y reaccionan a manera de super-yo: ahorran a sus oyentes una parte del miedo, dando del irrealismo de la representación una versión suavizada.

3. La polisemia de la obra de arte

Las directrices para audiodescriptores acostumbran a exhortarles a recorrer a símiles, argumentando que nada podrá ser tan comprensible para un invidente —sobre todo si se trata de formas o efectos difíciles de verbalizar— como una comparación con un objeto conocido:

[A] well-chosen analogy can be just as effective. To construct a helpful analogy, choose objects or experiences from everyone's common experience. In a description of Pablo Picasso's Cubist painting *Girl with a Mandolin (Fanny Tellier)* (1910), you might compare the image of the figure to a shattered wine bottle whose fragments have been reassembled in different positions. (Axel *et al.*, 2003, p. 234)

[Una comparación bien elegida tendrá su efectividad. Para elaborar una analogía que resulte útil, escójanse objetos o circunstancias que procedan de nuestra experiencia cotidiana. En una descripción del cuadro cubista *Muchacha con mandolina (Fanny Tellier)* (1910) de Pablo Picasso, puede compararse la figura que se muestra con una botella de vino rota cuyos fragmentos alguien ha vuelto a juntar combinándolos de otra forma.]

En la audiodescripción de *Girl with a Mandolin* más arriba mencionada no se leía ni esta ni ninguna otra comparación. Habitualmente, sin embargo, sí se emplean, uso que revierte, efectivamente, en un resultado global más satisfactorio. En las piezas vanguardistas es una herramienta eficaz para afrontar no solo las operaciones más abstractas, sino también los rastros de figurativismo, que no siempre dibujan un objeto claramente identificable. A menudo es importante, pues, evitar la identificación categórica atenuándola con fórmulas de incertidumbre como “parece”, “podría ser”, “sugiere”, “indicaría”, “da la impresión”, “algo así como”.⁸ Veamos a continuación un pasaje con una alta concentración de símiles, muy emblemático —pues— de la retórica propia del género audiodescriptivo:

Parece tener un casco que le cubre la cabeza y el rostro. Esto se proyecta hacia adelante en la forma de una cruz, de modo que la cabeza sobresale como la proa de un barco. La parte superior en punta de la cruz sobresale como el colmillo de un rinoceronte en el extremo de la visera. [...] Sus piernas van lanzando hacia atrás oleadas de bronce, como si la figura se estuviera moviendo tan rápidamente que solo puede verse desdibujada. Estas banderas de metal —curvadas y aerodinámicas— se asemejan a los pliegues de una tela: como cuando luchamos contra un viento fuerte o cuando un vestido o un par de pantalones holgados ondean hacia atrás. (Acoustiguide, *Unique*, 01:27-01:48, 02:12-02:38)

El término figurado del símil puede ser muy lejano y desempeñar una función estrictamente comparativa (la botella de vino rota en mil pedazos), o bien puede coincidir con un alto grado de probabilidad con un modelo, supuesto en el que ejerce más bien una función atenuativa o dubitativa: en vez de decir que el músico que aguanta la partitura lleva barba, se dice que la red de líneas “sugiere una barba” o es “como si fuese una barba estilizada” (Acoustiguide, *Three musicians*, 03:51-03:53, 04:37-04:39), o en vez de asegurar que las “oleadas de bronce” de Boccioni representan “los pliegues de una tela”, se dice que “se asemejan a los pliegues de una tela” (Acoustiguide, *Unique* 02:12-02:30). Se preserva así la ambigüedad de las “oleadas de bronce” (olas, banderas, ropa, por citar solo los sentidos que recoge la audiodescripción citada), es decir, se preserva aquella polisemia que el arte de vanguardia persigue sistemáticamente con los juegos a la frontera entre lenguaje figurativo y no figurativo, o —para decirlo con De Chirico (1942, p. 417)— entre lo humano y lo monstruoso. De hecho, en la medida en que la polisemia abre el objeto a una gran libertad interpretativa, se hace difícil separar las dos posibles funciones:

⁸ La frecuencia de estos verbos o perífrasis —de sus equivalentes en inglés, para ser más exactos— en el lenguaje audiodescriptivo ya había sido observada por Silvia Soler Gallego (2013, pp. 290-294 y 310-312).

será cada espectador, a la postre, quien decidirá si se halla ante la una o ante la otra. Y esta ambigüedad en su función convierte aún más claramente al símil en un instrumento al servicio de la polisemia.

No es el único. Evidentemente, la multiplicidad de sentidos también puede facilitarse por medio de una paráfrasis-resumen de las opiniones de los críticos: “For some viewers, the skulls are [...] Yet you can also see the skulls as [...]” [Para algunos observadores, las calaveras ... Sin embargo, también pueden verse como ...] (Art Education for the Blind, *Summer Days*, 02:50-03:07). Ahora bien, a diferencia de esta modalidad parafrástica, el símil tiene la particularidad de ser no desde luego exclusivo, pero sí muy característico de la audiodescripción, la cual, por consiguiente, se revela un “género” proclive a la polisemia, especialmente apto para hacerse eco de ella o para darle voz.

Factor básico de esta dinámica es la posibilidad de multiplicar los símiles al infinito. A menudo se observa, en efecto, una proporcionalidad entre el número de comparaciones y el grado de abstracción de la obra descrita. Veámoslo, en progresión ascendente, en tres de las audiodescripciones de Acoustiguide para el MoMA. La primera ya la hemos mencionado, la de *Las señoritas de Aviñón*. Al pie de las prostitutas tenemos un arreglo frutal, del que forma parte un objeto en el que se puede conjeturar con poco margen de error que un buen número de espectadores verán una rodaja de melón. Al mismo tiempo, sin embargo, la estilización a la que es sometida la rodaja de melón real sugiere otros objetos, efecto sugestivo que el audiodescriptor supo transmitir sintéticamente mediante la estructura comparativa y una pluralidad de opciones: “La rodaja de melón es tan punzante como la hoja curva de una guadaña o una luna en cuarto creciente” (Acoustiguide, *Les Demoiselles*, 05:20-05:28).

Si damos un paso más allá, llegaremos a una figura como la que ocupa el centro del famoso cuadro de Dalí *La persistencia de la memoria*. Aquí, a diferencia del arreglo frutal, los elementos ambiguos se reúnen en un conjunto que también es ambiguo: mezcla de persona (o solo rostro o cuerpo entero), animal (de varias especies posibles, o formado por elementos pertenecientes a distintas especies) y superficie blanda. A fin de dar al oyente una idea aproximada de una “criatura” tan enigmática, se pone —en efecto— en marcha un despliegue más amplio del mecanismo comparativo: “[p]arece ser” simultáneamente “una ballena encallada” y “un rostro humano gigante”; el ojo “tiene pestañas inmensamente largas, como las patas de un cienpiés”, y de la nariz sale no se sabe si “un caracol gordo” o “una lengua” (Acoustiguide, *The Persistence*, 03:55-04:48).

Ahora bien, el cuadro que en el repertorio de audiodescripciones del MoMA gana la primacía en cuanto a pluralidad de lecturas no es ni cubista ni surrealista. Es *Broadway Boogie Woogie*, de Piet Mondrian, una obra propiamente abstracta, en la que la reducción, más drástica que en Picasso o Dalí, del rastro figurativo deja mucho más margen a la subjetividad de la recepción. Hay que recalcar, sin embargo, que el texto en que se alcanza esta primacía no es la audiodescripción que va dirigida al público invidente (MoMA Audio: Descripciones visuales), sino la de la sección infantil (MoMA Audio: Niños):

Narrator: ¡Hay tantas maneras de ver este cuadro! Podrías verlo como muchos cuadrados y rectángulos azules, rojos y amarillos sobre un fondo blanco. O podrías pensar en las cosas que te hace recordar.

Kid 1: Para mí, es como la parte interior de una computadora.

Kid 2: Me parece que son un montón de tuberías de agua que van para diferentes lados.

Kid 1: Quizás sea el plano de un edificio, con ascensores que suben y bajan...

Elevator voice: Eighth floor: toys, games, and sporting goods — step to the rear, please!

Kid 2: ¿Y si son las calles de una ciudad? ¡Parece que hay mucho tránsito!

Kid 1: ¡Sí, como si estuvieras viendo a la ciudad de Nueva York desde arriba! Las luces rojas dicen pare, pare, pare.

Cabbie's voice: Hey, bud! Get a move on!

Narrator: Estos colores, patrones y formas podrían hacerte pensar en diferentes cosas. De hecho, cuando el artista Mondrian hizo este cuadro, estaba pensando en su música preferida, el jazz del bugui bugui... Y las luces de Broadway y Times Square en la ciudad de Nueva York —a tan sólo cuadras de donde tú estás parado. ¡Hasta le puso el nombre de “El Bugui-bugui de Broadway” (*Broadway Boogie Woogie*) a este cuadro! ¿Tú qué nombre le pondrías? (Acoustiguide, *Broadway Boogie Woogie*, Niños, 00:00-01:15)

No es en absoluto irrelevante que esta libre asociación de ideas tenga lugar en la versión para niños. Hemos reproducido el texto completo, que —como puede observarse— está enteramente construido sobre la base de la polisemia de la obra, polisemia que —en cambio— en la versión para invidentes queda más ceñida a la interpretación del título y no juega un papel ni tan explícito ni tan arrollador:

[...] Todos navegan por el lienzo como si fueran calles en un paisaje urbano, o como bailarines recorriendo la pista de baile. [...] El título [...] es una bonita colisión de dos agradables referencias a cosas por las que Mondrian sentía un absoluto entusiasmo [...] Broadway, una amplia y ruidosa calle repleta de tiendas interesantes, pero también plagada de teatros, [...] y luego el bugui bugui, el estilo musical del jazz que Mondrian descubrió aquí [...] (Acoustiguide, *Broadway Boogie Woogie*, Descripciones visuales, 00:24-00:31, 01:07-01:36)

La libre asociación de ideas presupone una desinhibición que cabe vehicular de muchas formas, pero que encuentra campo abonado en la psicología o pedagogía infantil, sobre todo según la plantean escuelas tales como la pedagogía de la creatividad. En un texto para niños no tiene nada de excepcional que se desencadene una polifonía de impresiones sin temor a que suenen intrascendentes o dispartadas. Un texto para adultos, en cambio, se da por sentado que debe responder a unos criterios de seriedad y rigor y, por consiguiente, a un grado más alto de autocontrol. Esto vale para la audiodescripción destinada a invidentes, pero también —por descontado— para la destinada a videntes y para la crítica o la historiografía artísticas en general. A ello hay que añadir, a propósito de estas últimas, la influencia de la filosofía de la deconstrucción, la cual partiendo de la polisemia terminaba por superarla y por rechazar toda atribución de sentido:

Modern criticism sought, as Hartman put it, to breach the horizon of traditional criticism, namely the assumption of meaning. Hartman cautioned us that seeing multiple themes and the polysemy of a work of art is not enough. We must see the work as

irreducibly plural, as productively multiple. The irreducible plurality of a work of art is a plurality that leads inevitably to no discursive meaning, as no reductive meanings are privileged over any other. Meaning and truth are left behind [...] (Wheeler e Indra, 1997, p. 24)

[La crítica moderna ha buscado, como señala Hartman, abrir una brecha en el horizonte de la crítica tradicional, concretamente en el presupuesto según el cual hay significado. Hartman nos advierte de que no basta con ver la polisemia de una obra de arte, es decir, con ver en ella múltiples temas. Hay que ver la obra como algo irreduciblemente plural, efectivamente múltiple. La irreducible pluralidad de una obra de arte conduce inevitablemente a la pérdida de todo significado discursivo, ya que no se ponen determinados significados reductivos por encima de otros. El significado y la verdad se han dejado atrás.]

Siguiendo estas directrices, muchos críticos, en la actualidad, hacen auténticos malabarismos para eludir el “discursive meaning”, con lo cual raramente les veremos lanzar una serie de hipótesis interpretativas, y menos aún una pluralidad de identificaciones de un objeto visual no figurativo o semifigurativo con objetos del mundo real. Tal práctica parece cederse al público espectador, de modo que las voces subjetivas, las impresiones espontáneas, banales y pintorescas, aun cuando son respetadas, se relegan a la recepción privada y personal. Y una aportación de las audiodescripciones para niños y —aunque en menor medida— para ciegos consiste, pues, en sacarlas a la luz, con el beneficio que esta divulgación pública puede reportar a la propia crítica, la cual puede recabar así informaciones preciosas sobre la recepción a nivel de público no especializado.

Dentro del conjunto de este público es, pues, en el dominio infantil donde el género audiodescriptivo asume su dimensión más típicamente didáctica y lúdica, con un uso más habitual de los símiles como instrumentos de comprensión, lo que sitúa el componente imaginativo a la par o por encima del componente analítico, y con un discurso —respecto al de los *addetti ai lavori*— menos cohesionado, más condescendiente con las extemporaneidades y —por lo tanto— en cierto sentido menos racional. Frente a los destinatarios más jóvenes, que se colocan así en las antípodas de los especialistas, los visitantes adultos quedan de algún modo a mitad de camino entre unos y otros. En cuanto a los invidentes, exigen una respuesta a un reto de una gran complejidad (se les debe suministrar un texto que sustituya la visión de la obra), y la respuesta con la que se da, justamente la explotación de la figura del símil, les pone entre el público adulto general y los niños. Se puede discutir si esta solución es verdaderamente necesaria o delata vestigios de actitudes paternalistas de los videntes (los audiodescriptores) hacia los invidentes, pero lo cierto es que el símil es prescrito y sobre todo practicado habitualmente en la audiodescripción para este colectivo. Se dice, ya lo hemos visto, que para que la analogía sea útil hay que recurrir a objetos o vivencias de nuestra vida cotidiana. No debe tenerse reparo en comparar la muchacha con mandolina con una botella rota (Axel *et al.*, 2003, p. 234), el color de *The Red Studio* de Matisse con la “tomato soup” [zumo de tomate] (Acoustiguide, *The Red Studio*, 00:45-00:57) o un haz de rayos de luz divina con una escoba (Axel *et al.*, 2003, p. 230). Tres comparaciones que el autor de un trabajo crítico, de una página de historia del arte, de una audioguía para videntes o de la cartela que se lee junto al cuadro difícilmente se hubiera atrevido a proponer. Estudiando las audiodescripciones de *Broadway Boogie Woogie* hacíamos una distinción neta entre la versión para invidentes y la versión para niños, pero cuando

leemos el redactado para ciegos relativo al rostro-ballena de Dalí o al hombre-máquina de Boccioni se percibe un estilo ligeramente rudimentario y escolar que no queda demasiado lejos del que gobierna la sección para “Niños”. A la vez, pues, que la puerilidad se confirma como un precio que hay que pagar cuando se verbaliza la polisemia, la audiodescripción por excelencia (la destinada a ciegos) corrobora su rol de instrumento de primer orden en dicha verbalización.

4. Conclusiones

La hipótesis planteada en el preámbulo se ha confirmado en tanto en cuanto, en efecto, se han observado unas tendencias interpretativas mayoritarias y bien definidas en la lectura desarrollada por los textos audiodescriptivos, tendencias que tienen o tendrán una incidencia en el conjunto de la recepción colectiva del objeto artístico en la medida en que el nuevo “género” logre difundirse y sumarse así a los que ya preexistían dentro del dominio de la literatura sobre arte. Más sorprendente ha sido, sin embargo, que los resultados obtenidos hayan puesto sobre la mesa dos procedimientos epistémicos que obedecen a impulsos contrapuestos: uno a una inhibición (escrúpulos y dificultades ante el antifiguratívismo), otro a una desinhibición (alta permeabilidad a la polisemia). En realidad, se basan en un mismo principio: la idea, probablemente acertada, según la cual la descripción se revela altamente eficaz cuando remite al visitante con baja visión a objetos cotidianos que vio antes de perder capacidad visual, o que con mayor o menor nitidez todavía puede ver gracias a los restos de visión que conserva. La lectura polisémica busca los símiles en la realidad y, en tal sentido, corrobora la reacción contra el antifiguratívismo. Ahora bien, la polisemia en sí, al contrario, la atenúa: cuando se da una pluralidad de opciones (rodaja de melón = hoja de guadaña = luna creciente) y una parte de las opciones (la hoja de guadaña y la luna creciente) se desmarcan del marco real de referencia (un arreglo frutal en un interior), se está ayudando a transmitir no solo la polisemia, sino también la renuncia a la copia del natural. Si la imagen sugiere una pluralidad de asociaciones tan distintas entre sí, es evidente que no ha sido realizada conforme a los cánones de la mimesis convencional de la tradición, que prescribe la identificación con un solo referente. La desinhibición corrige parcialmente, pues, la inhibición.

Que la corrección sea oportuna o no entra en el terreno de lo opinable. En este artículo la hemos considerado oportuna: hemos visto en el prejuicio contra el antifiguratívismo un lastre del pasado que, en el proceso de verbalización, desvirtúa más allá de lo que sería aceptable la restitución de aquello que se ve, mientras que hemos valorado la búsqueda de símiles —o, para decirlo con más exactitud, de una pluralidad de símiles— como una aportación positiva del “género” audiodescriptivo a los estudios de arte. También cabe entender la polisemia como un estadio crítico superado, pero creemos que admite, gracias al carácter no especializado de los textos audiodescriptivos, desarrollos que desde la crítica o la historiografía *stricto sensu* no se le han dado. Desde esta óptica, debe lamentarse —en todo caso— que la desinhibición no tenga, dentro de los textos, más extensión y continuidad. El uso que se hace de los símiles se queda, en algunas audiodescripciones, algo corto. La polisemia no siempre es lo bastante amplia y, más que sugerirse indirectamente (como se hace a menudo), se podría afrontar —según el modelo del *Broadway Boogie*

Woogie para niños— de un modo más expreso y explícito. Excederse en esta línea conlleva riesgos: el de alargar demasiado la descripción, el de afejar demasiado su estilo, o el de crear una dispersión interpretativa difícil de asimilar para el oyente. En el *statu quo* actual, sin embargo, aún queda margen de acción para fomentar la asociación de ideas sin caer en tales inconvenientes.

Referencias

- Access Friendly (2016). *Guernica*, de Pablo Picasso. Madrid: Museo de Arte Reina Sofía. Recuperado de http://www.uab.cat/web/videos/reproduccio-1192707516892.html?param1=10divulgacio¶m2=20cienciashumanes¶m4=TradiInter¶m5=1&url_video=1345714407873, 41:00-46:37
- Acoustiguide Inc. (s.f.). *Broadway Boogie Woogie*, de Piet Mondrian. Nueva York: Museum of Modern Art. MoMA Audio: Niños. Recuperado de <https://www.moma.org/audio/playlist/2/149>
- . *Broadway Boogie Woogie*, de Piet Mondrian. Nueva York: Museum of Modern Art. MoMA Audio: Descripciones visuales. Recuperado de <https://www.moma.org/audio/playlist/3/190>
- . *Les Demoiselles d'Avignon*, de Pablo Picasso. Nueva York: Museum of Modern Art. MoMA Audio: Descripciones visuales. Recuperado de <https://www.moma.org/audio/playlist/3/171>
- . *The Bather*, de Paul Cézanne. Nueva York: Museum of Modern Art. MoMA Audio: Descripciones visuales. Recuperado de <https://www.moma.org/audio/playlist/3/191>
- . *The Persistence of Memory*, de Salvador Dalí. Nueva York. Museum of Modern Art. MoMA Audio: Descripciones visuales. Recuperado de <https://www.moma.org/audio/playlist/3/163>
- . *The Red Studio*, de Henri Matisse. Nueva York: Museum of Modern Art. MoMA Audio: Descripciones visuales. Recuperado de <https://www.moma.org/audio/playlist/3/162>
- . *Three Musicians*, de Pablo Picasso. Nueva York: Museum of Modern Art. MoMA Audio: Descripciones visuales. Recuperado de <https://www.moma.org/audio/playlist/3/175>
- . *Unique Forms of Continuity in Space*, de Umberto Boccioni. Nueva York: Museum of Modern Art. MoMA Audio: Descripciones visuales. Recuperado de <https://www.moma.org/audio/playlist/3/178>
- Anable, S., & Alonzo, A. (2001). Accessibility Techniques for Museum Web Sites. En *Museums and the Web 2001: Selected Papers from an International Conference (5th, Seattle, Washington, March 15-17, 2001)*. Pittsburgh, PA: Archives & Museum Informatics. Recuperado de <http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED482073.pdf>
- Anía Lafuente, M. J. (2016). *La audiodescripción en los museos*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Conferencia consultable en videograbación. Recuperado de http://www.uab.cat/web/videos/reproduccio-1192707516892.html?param1=10divulgacio¶m2=20cienciashumanes¶m4=TradiInter¶m5=1&url_video=1345714407873
- Antenna Audio, Inc. y Snyder, J. (s.f.). *Irises*, de Vincent Van Gogh. Los Angeles: J. Paul Getty Museum. Recuperado de <http://www.artbeyondsight.org/mei/verbal-description-training/samples-of-verbal-description/>
- Art Education for the Blind (s.f.). *Girl with a Mandolin*, de Pablo Picasso. Nueva York: Museum of Modern Art. Recuperado de <http://www.artbeyondsight.org/mei/verbal-description-training/samples-of-verbal-description/>

- . *Summer Days*, de Georgia O'Keeffe. Nueva York: Whitney Museum of American Art. Recuperado de <http://www.artbeyondsight.org/mei/verbal-description-training/samples-of-verbal-description/>
- Axel, E. S.; Hooper, H.; Kardoulias, T.; Stephenson Keyes, S. & Rosenberg, F. (2003). AEB's Guidelines for Verbal Description. En Axel, E. S. y Levent, N. S. (Eds.), *Art Beyond Sight: A Resource Guide to Art, Creativity, and Visual Impairment* (pp. 229-237). Nueva York: Art Education for the Blind y AFB Press.
- Bittner, H. (2012). Audio Description Guidelines – a Comparison. *Norwich Papers* 20, pp. 41-61. Recuperado de https://www.uni-hildesheim.de/media/_migrated/content_uploads/AD_Guidelines_Comparison_-_Norwich_Papers.pdf
- Cabeza, C., y Matamala, A. (2008). La audiodescripción de ópera: una nueva propuesta. En Á. Pérez-Ugena & R. Vizcaíno-Laorga (Eds.), *ULISES. Hacia el desarrollo de tecnologías comunicativas para la igualdad de oportunidades* (pp. 95-106). Madrid: Observatorio de las Realidades Sociales y de la Comunicación.
- Corral, A., & Lladó, R. (2011). Opera Multimodal Translation: Audio Describing Karol Szymanowski's *Król Roger* for the Liceu Theatre, Barcelona. *The Journal of Specialised Translation* 15, 163-179. Recuperado de http://www.jostrans.org/issue15/art_corral.pdf
- De Chirico, G. (1942, 25 de octubre). Discorso sullo spettacolo teatrale. *L'Illustrazione Italiana*, p. 417.
- Evans, D.; Fritsch, J.; Hillis, C.; Holland, A.; Jones, A.; Powers, A.; Purdey, G.; Stewart, C & Weisen, M. (2003). *Museums, Galleries and Heritage Sites: Improving Access for Blind and Partially Sighted People. The Talking Images Guide*, Londres: RNIB y Vocaleyes. Recuperado de http://www.thetalkingwalls.co.uk/PDF/public_talkingimagesguide.pdf
- Reich, C.; Lindgren-Streicher, A.; Beyer, M.; Levent, N.; Pursley, J. & Mesiti, L. A. (2011). *Speaking Out on Art and Museums: A Study on the Needs and Preferences of Adults who Are Blind or Have Low Vision*, Boston y Nueva York: Museum of Science, Boston y Art Beyond Sight. Recuperado de <http://docplayer.net/22910305-Speaking-out-on-art-and-museums-a-study-on-the-needs-and-preferences-of-adults-who-are-blind-or-have-low-vision.html>
- Reviere, N. (2016). Audio description services in Europe: an update. *The Journal of Specialised Translation* 26, pp. 232-247. Recuperado de http://www.jostrans.org/issue26/art_reviere.pdf
- Salamon, J. (2005, 11 de enero). MoMA Visitors Use Ears to See. *The New York Times*. Recuperado de <http://www.nytimes.com/2005/01/11/arts/design/moma-visitors-use-ears-to-see.html>
- Sbarra, W. M. (2012). *New Ways of Seeing: Examining Museum Accessibility for Visitors with Vision Impairments* (Tesis doctoral). Atlanta, GA: Georgia State University. Recuperado de http://scholarworks.gsu.edu/art_design_theses/121
- Snyder, J. (2008). Audio description. The visual made verbal. En J. Díaz Cintas (Ed.), *The Didactics of Audiovisual Translation* (pp. 191-198). Ámsterdam / Filadelfia: John Benjamins. Recuperado de <http://www.audiodescribe.com/links/AD-The%20Visual%20Made%20Verbal.pdf>. doi: 10.1075/btl.77.18sny
- Snyder, J. (Ed.) (2010). *Audio Description Guidelines and Best Practices. A Work In Progress*. Alexandria, VA: American Council of the Blind's Audio Description Project. Recuperado de <http://www.hestories.info/download/american-council-of-the-blinds-audio-description-project-audio.doc>

- Soler Gallego, S. (2013). *La traducción accesible en el espacio multimodal museográfico* (Tesis doctoral). Córdoba: Universidad de Córdoba. Recuperado de <http://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/11512/2013000000865.pdf?sequence=1>
- Soler Gallego, S., & Jiménez Hurtado, C. (2013). Traducción accesible en el espacio museográfico multimodal: las guías audiodescriptivas. *The Journal of Specialised Translation* 20, 181-200. Recuperado de http://www.jostrans.org/issue20/art_jimenez.pdf
- Soler Gallego, S., & Chica Núñez, A. J. (2014). Museos para todos: evaluación de una guía audiodescriptiva para personas con discapacidad visual en el museo de ciencias. *Revista Española de Discapacidad* 2 (2), 145-167. Recuperado de http://www.cedd.net/redis/index.php/redis/article/view/94/pdf_19. doi: 10.5569/2340-5104.02.02.08
- Szarkowska, A.; Jankowska, A.; Krejtz, K. & Kowalski, J. (2016). Open Art: Designing Accessible Content in a Multimedia Guide App for Visitors with and without Sensory Impairments. En A. Matamala y P. Orero (Eds.), *Researching Audio Description. New Approaches* (pp. 301-320). London: Palgrave Macmillan. doi: 10.1057/978-1-137-56917-2
- Wheeler, K., & Indra, C. T. (1997). *Explaining Deconstruction*. Chennai: Macmillan India. doi: 10.1007/978-1-349-78968-9