



EL LENGUAJE DE LA CÁMARA EN LA AUDIODESCRIPCIÓN DE THE FAVOURITE

The language of the camera in the The Favourite's audiodescription

MARÍA CHICOTE GONZÁLEZ
Universidad de Burgos, España

KEYWORDS

*Audiodescription
Audiovisual translation
Artistic accessibility
Film analysis
Yorgos Lanthimos
The Favourite*

ABSTRACT

The present study analyzes when and how ONCE describes the language of the camera in The Favourite (Yorgos Lanthimos, 2018) to identify excesses and defects due to sound redundancy that can compromise the understanding of the message and the artistic experience in the blind. To this end, the visual codes, the context of the production, the sound and the semantic and linguistic strategies used in its description have been analyzed. The results show that the text ignores formal aspects related to the transcription of reality, composition and movement that affect the interpretation and aesthetic perception of the film.

PALABRAS CLAVE

*Audiodescripción
Traducción audiovisual
Accesibilidad artística
Análisis fílmico
Yorgos Lanthimos
La favorita*

RESUMEN

El presente estudio analiza cuándo y cómo audiodescribe la ONCE el lenguaje de la cámara en The Favourite (Yorgos Lanthimos, 2018) para identificar excesos y defectos por redundancia sonora que puedan comprometer la comprensión del mensaje y la experiencia artística en ciegos. Con este fin se han analizado los códigos visuales, el contexto de la producción, el sonido y las estrategias semánticas y lingüísticas utilizadas en su descripción. Los resultados demuestran que el texto ignora aspectos formales relacionados con la transcripción de la realidad, la composición y el movimiento que afectan a la interpretación y percepción estética del filme.

Recibido: 06/ 11 / 2022

Aceptado: 12/ 01 / 2023

1. Introducción

La audiodescripción es un servicio de apoyo a la comunicación cuyo objeto es compensar la pérdida de información visual que tiene lugar cuando en el mensaje media la imagen y el receptor no tiene acceso directo a ella. Tal y como señala la norma Une 153020, documento que regula el proceso audiodescriptivo en España, su función es hacer que las personas en situación de privación visual perciban los mensajes visuales y audiovisuales “como un todo armónico y de la forma más parecida a como lo percibe una persona que ve” (AENOR, 2005, p.p. 3-4).

“En el sistema filmico”, afirma Pérez Payá (2015, p. 34), “los encuadres elegidos, los modos de filmación o los movimientos de cámara son elementos discursivos, alteran el significado (si no lo construyen, mismamente) y forman una parte ineludible de la experiencia estética que es ver un film”. Para Perego (2015, p. 31), las técnicas cinematográficas muestran al público lo que es importante en una imagen, pueden guiar o incluso confundir las expectativas del espectador, dependiendo de cuán clara, consistente, coherente y convencionalmente sean utilizadas. Pueden ayudar también a crear suspense, sorprender y provocar muy diversos estados emocionales. Para esta autora, el cómo se cuenta es tan importante como los bloques de construcción narrativos reales de la película. En la misma línea, Fix y Morgner (2005, p. 142) reconocen la intencionalidad de las decisiones formales del director y destacan entre ellas la de desencadenar en el espectador determinadas reacciones emocionales.

Estos son algunos de los argumentos esgrimidos por la academia para justificar la necesidad de audiodescribir el lenguaje filmico. Siendo fieles a la máxima que cita la norma en materia audiodescriptiva, que las personas ciegas perciban los mensajes audiovisuales de la forma más parecida posible a como lo hacen las personas que ven y con el fin de conservar el significado y la emoción del texto filmico, la audiodescripción debe, para cumplir su cometido, restaurar tanto contenido (significado) como forma (significante).

El presente estudio analiza la traducción de la cámara en la audiodescripción elaborada por la Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE en adelante) para la película *The Favourite* (2018), dirigida y coproducida por Yorgos Lanthimos. El objetivo es comprobar de qué forma y en qué situaciones la descripción tiene en cuenta los aspectos formales de la película, para identificar defectos y excesos por redundancia sonora que puedan comprometer la comprensión del mensaje y la experiencia artística en ciegos.

The Favourite ha sido seleccionada por su rico y significativo lenguaje, así como por su particular estética y original propuesta del cine de época en la que destaca el uso de ópticas especiales, la simetría compositiva, los ángulos de cámara inusuales, las imágenes ralentizadas y el dinamismo de la cámara. A lo largo de su filmografía, Lanthimos mantiene una estética y una temática constantes, diferenciadoras y fácilmente identificables que configuran un estilo cinematográfico personal. De este modo, se comprobará si la audiodescripción recoge las claves visuales que configuran dicha estética para hacer accesible el estilo del director a las personas ciegas.

La película ha sido audiodescrita por Antonio Vázquez, autor del libro *Audiodescripción: norma y experiencia* (2019) y colaborador en el diseño de la norma española en materia audiodescriptiva (AENOR) que cuenta, además, con una trayectoria de más de veinte años en el desarrollo y aplicación del sistema Audesc, creado por la ONCE en 1993 para definir los principios que regularán desde entonces las audiodescripciones realizadas por dicha entidad. Su experiencia y conocimiento ha sido determinante en la selección del objeto de estudio.

Todas las audiodescripciones realizadas por la ONCE están diseñadas bajo las directrices de la norma Une (AENOR, 2005) y son sometidas al sistema Audesc, cumpliendo con ello los estándares de calidad exigidos. Ambas obligan a respetar los diálogos y las partes significativas de la banda sonora, lo que exige llevar a cabo una compleja labor de selección de la información. Entre las características de las audiodescripciones realizadas por la ONCE destaca el uso de frases cortas y simples, así como la objetividad de sus descripciones (Vázquez, 2019). Los dos documentos reconocen también la importancia de no saturar al receptor, para que pueda asimilar toda la información sonora que recibe. Una descripción minuciosa puede resultar ineficaz si supone una carga cognitiva excesiva para el receptor (Bourne, 2007, p. 181; Remael y Vercauteren, 2010, p. 159).

En cuanto al cuándo y cómo debe audiodescribirse el lenguaje cinematográfico, la normativa es inespecífica. A la hora de abordar el guion audiodescriptivo, la norma española (AENOR, 2005, p. 7) no lo menciona de forma explícita, pero sí recomienda audiodescribir los datos plásticos siempre que los huecos de mensaje lo permitan y la acción dramática haya sido descrita. En sintonía con la norma, las directrices del sistema utilizado proponen evitar el uso de tecnicismos a favor de la descripción del efecto visual que generan, describir información sobre el lenguaje filmico únicamente en aquellas situaciones en las que esté justificado por la trama y prescindir de verbos referentes a la vista (Vázquez, 2019, pp. 63-54).

Desde el ámbito académico, Pérez Payá (2010 y 2015) analiza y sistematiza las estrategias semánticas y lingüísticas que traducen el lenguaje cinematográfico en las audiodescripciones realizadas por la ONCE hasta 2015. La autora acude al propio texto audiodescriptivo para tratar de dar respuesta a las cuestiones planteadas. Al respecto, Vázquez (2019, p. 51) considera que cada película es única, por lo que será ella quien determine los aspectos a audiodescribir ateniendo a lo que se oye y a lo que visualmente se entiende o no a través de su banda sonora. Algunos elementos, señala, se audiodescriben dependiendo de su importancia, como el movimiento o distancia entre personajes, las acciones de la cámara o los efectos especiales.

En base a esta premisa se desarrollará el análisis fílmico de *The Favourite* y su audiodescripción. Se ha diseñado con este fin una metodología específica que permita identificar el proceso codificador de la acción de la cámara, del sonido y de la relación que se establece entre ambas materias expresivas, para valorar, desde un punto de vista audiodescriptivo, la relevancia que las diferentes decisiones formales tienen en la película. Se comprobará, por otro lado, como han sido aplicadas las estrategias identificadas por Pérez Payá en la traducción de la acción a la cámara a la audiodescripción de *The Favourite*. Finalmente, se discutirá la eficacia de dichas estrategias y se plantearán nuevas líneas de investigación atendiendo a los vacíos de conocimiento observados.

2. Análisis fílmico y análisis audiodescriptivo. Estudio comparativo

Para conocer el proceso codificador del lenguaje de la cámara y su audiodescripción, se recurrirá a una doble metodología de análisis cualitativa, el lenguaje de la cámara se abordará desde el análisis textual fílmico y el de la audiodescripción desde el análisis lingüístico.

A pesar de ser muchos los autores que han alertado de la importancia del sonido en la confección del guion audiodescriptivo (Chapado Sánchez, 2010; Remael, 2012; Fryer, 2010; Igareda, 2012; Szarkowska y Orero, 2014), el análisis fílmico previo a la traducción sigue siendo en la práctica exclusivamente visual. El modelo aquí propuesto, por el contrario, ofrece una visión holística del objeto de estudio, en el que no sólo se tendrá en cuenta la imagen, sino también el sonido y la interacción entre ambos.

Al igual que en el sonido real, existen en el cinematográfico claves acústicas que funcionan como indicios de la distancia, la perspectiva o la ubicación de las fuentes en el espacio fílmico. Sin embargo, así como la relación entre claves acústicas y claves visuales es natural y dependiente en la realidad sonora, en el cine es artificial, no siempre sigue una lógica naturalista y en la mayoría de los casos se presenta convencionalizada. Esta condición del sonido cinematográfico, así como la agudeza y sensibilidad auditiva que los ciegos desarrollan para adaptarse al entorno (Blanco y Rubio, 1993, p. 53), exigen que, para un mayor conocimiento del objeto de estudio y de las condiciones de su recepción, se proceda a un análisis sonoro doble: desde la perspectiva del ciego y por tanto desvinculado de la imagen, por un lado, y en relación con ella, por otro.

Con este fin se procederá al análisis por separado de la imagen, el sonido y sus relaciones y a la división del discurso fílmico en escenas visual, sonora y audiovisual. El proceso se ha llevado a cabo siguiendo el procedimiento de los ocultadores propuesto por Chion (1993, p. 174), que consiste en visionar varias veces una secuencia suprimiendo y añadiendo estímulos, “viéndola unas veces con sonido e imagen simultáneamente, otras veces enmascarando la imagen y, otras, cortando el sonido”. Esta forma de aproximarse al objeto de estudio, afirma el autor, evita que un tipo de percepción modifique o transforme la percepción de otra, “se tiene así la posibilidad de oír el sonido como es, y no como lo transforma o enmascara la imagen; y ver la imagen como es, y no como el sonido la recrea” (p. 174). Por su parte, Rodríguez Bravo (1998, p. 222) lo considera un experimento revelador que “aumenta la conciencia sobre la importancia del audio y equilibra el valor de ambas materias expresivas”. A su vez, este procedimiento favorece una mayor comprensión de la experiencia cinematográfica en ciegos.

Se ha tomado como herramienta de descomposición y descripción fílmica la división en códigos visuales y sonoros propuesta por Casetti y Di Chio (1991, p. 124). Se analizarán en primer lugar los códigos icónicos de la transcripción que definen la forma en la que la cámara transcribe la realidad y la organiza. A continuación, los códigos de la composición fotográfica como determinantes de la perspectiva y el punto de vista. Por su especificidad, se excluyen de esta categoría los códigos de iluminación y color, los cuales, requieren de un estudio aparte. Por último, los códigos de la movilidad como formas de explorar la escena.

Atendiendo a su naturaleza, la escena sonora se ha dividido en voces, ruidos y sonidos musicales (Casetti y Di Chio, 1991, p. 99) para analizar de forma independiente las variables de intensidad, tono y timbre y su tratamiento sonoro a través del uso de filtros y efectos. En una segunda clasificación, los códigos que, según Rodríguez Bravo (1998, pp. 230-242), intervienen en la reconstrucción del espacio y afectan a la mezcla: planificación, profundidad, dinámica y distribución de la señal estéreo. Y, finalmente, los que representan el movimiento: cambios de intensidad, modificaciones en los parámetros de efectos, filtros y movimientos del sonido en la mezcla estereofónica (Rodríguez Bravo, 1998, pp. 250-251).

En cuanto a la escena audiovisual, se analizará el sonido en relación con la imagen en términos de comparación técnica para observar el grado de correspondencia entre ambos. Cualquiera que sea la forma en la que el sonido acompaña a la imagen, esta nunca es “neutral” o “normal”, afirma Chion. Si bien en una fase inicial el análisis da respuesta a “¿qué veo?, ¿qué oigo?”, la cuestión comparativa plantea dos nuevas cuestiones; “¿qué veo de lo que oigo?, ¿qué oigo de lo que veo?”. Gracias a estas preguntas, concluye Chion:

Pueden localizarse en la imagen los *sonidos del vacío* (la imagen los evoca, pero no los da a oír) y en el sonido las *imágenes negativas*, presentes sólo porque se sugieren. Ruidos que están ahí, imágenes que están ahí, que solamente figuran en muchos casos para sugerir más delicada e intensamente ruidos e imágenes ausentes, y que tienen a menudo más importancia. Presencias en hueco, cuyas imágenes y sonidos “plenos” no están allí sino para siluetear la forma. La poesía del cine depende de cosas así. (Chion, 1993, p. 179).

Desde una perspectiva neoformalista se incluyen en la metodología los “parámetros contextuales” diseñados por Gómez Tarín (2010, pp. 56-57) en base a Bordwell (1996, p. 153), considerados por el autor soporte documental imprescindible en la interpretación fílmica. Especialmente relevantes de cara al análisis de la película seleccionada son las condiciones de producción y la incorporación de principios ordenadores tales como el género, los movimientos cinematográficos y el estilema autoral.

Se analizarán, a su vez, las estrategias lingüísticas y semánticas con las que la audiodescripción traduce los aspectos técnicos más relevantes de la película: qué describe, cómo y cuándo lo describe. Se comprobará, a continuación, si en cada caso dichas estrategias corresponden con las identificadas por Pérez Payá.

3. La cámara y el sonido en *The Favourite*. Excesos y defectos de su audiodescripción

Ambientada en la Inglaterra de principios del siglo XVIII, *The Favourite* narra la relación sentimental entre la reina Anne de Inglaterra, Lady Sarah, su íntima amiga y consejera política, y Abigail Masham, una doncella procedente de una familia arruinada que acude a palacio en busca de una vida mejor. Debido al precario estado de salud física y mental de la reina, es Sarah quien gobierna el país en plena guerra contra Francia. La llegada de la joven rompe el frágil equilibrio de sus vidas desencadenando entre ellas una lucha de poder descarnada y destructiva que cambiará el devenir de sus vidas y afectará a la política británica y europea.

Lanthimos participa desde el principio en el proceso de adaptación del guion junto a McNamara, guionista de *The Favourite*, por lo que, aun no siendo el autor del mismo, “el universo del griego se ve claramente representado en la película” (Peña Sarrionandia, 2022, p. 256). Se mantiene, aunque con una visión menos surrealista y en un contexto histórico diferente, la inquietante temática y estética de sus anteriores firmas (Lasagna y Pallavidino, 2019, p. 82).

El estilo visual y narrativo de *The Favourite* rompe todas las expectativas de una película de época. Al igual que en sus anteriores trabajos, Lanthimos analiza el comportamiento y la naturaleza humana, esta vez para reflexionar sobre el poder y la lucha por ostentarlo. A pesar de estar ambientada en la sociedad del siglo XVIII, el director analiza temas de actualidad social, de ahí que la historia ponga el foco en el mundo interior de sus personajes, dejando de lado los acontecimientos históricos. La ambición y el egoísmo; la desigualdad y la competitividad que desencadena el sistema de clases; la soledad, el aislamiento y la alienación que imperan en la sociedad; el amor, la lealtad y la honestidad son otras de las líneas temáticas abordadas en la película. Todo ello tratado con una estética dramática y tenebrista donde el contraste y la dualidad juegan un papel crucial.

Se analizan a continuación los códigos visuales especialmente significativos, aquellos que definen la estética de la película y que se activan a través de la cámara, así como los códigos sonoros con los que se relaciona y el texto audiodescriptivo que los traduce.

3.1 Lentes especiales

Las lentes extremadamente anchas juegan un papel fundamental en la estética de la película, a la vez que refuerzan la narración y desempeñan una función simbólica. No es la primera vez que el griego experimenta con este recurso, su particular estética cobra protagonismo también en *The Killing of a Sacred Deer* (Lanthimos, 2017), su anterior largometraje.

Las ópticas angular y gran angular (también llamada ojo de pez), deforman las líneas rectas, especialmente en los extremos de la imagen, aumentando el tamaño de los objetos más cercanos a la cámara y minimizando el de aquellos que se encuentran a mayor distancia. En el primer caso, la sutileza de la deformación proporciona una imagen de aspecto natural que amplía la sensación espacial a la vez que minimiza la figura humana. La óptica gran angular, por el contrario, presenta una intención manifiesta de deformar la imagen y romper con la continuidad óptica. El grado de deformación determina la funcionalidad del efecto y exige un análisis independiente de cada recurso.

Óptica angular

Techos, suelos y paredes se presentan de forma simultánea en la imagen por el uso de estas lentes [1]. En este sentido, Robbie Ryan, director de fotografía de *The Favourite*, señala el “efecto claustrofóbico” que tiene el hecho de ver toda la habitación a la vez. Esto hace sentir, afirma, que los personajes son presos del espacio en el que habitan (Grobar, 2018). Además de atrapados y aislados, al magnificar el espacio y minimizar a los personajes, la óptica refuerza también la soledad de sus insignificantes vidas [2].

Figura 1. Óptica angular Figura 2. Óptica angular



El propio Lanthimos ha reconocido la importancia del espacio en la narrativa de *The Favourite*: “desde el principio, tuve la imagen de estos personajes solitarios en espacios enormes” (Smith, 2018). La óptica angular y las grandes dimensiones del palacio contribuyen a generar la amplitud espacial de la película. Por sus largas pasarelas, imponentes escalinatas y enormes salas transitan constantemente los personajes, enfatizando con ello el vacío de sus largos viajes. Las imágenes expresan así la soledad, el aislamiento y la presión de estos individuos situados en la cima de la escala social.

El cine actual, por otro lado, ha puesto de moda la estética de este tipo de lentes, por lo que el recurso puede interpretarse también como un sello de contemporaneidad, una forma de conectar el pasado de la historia con el presente de la mirada.

En cuanto a la escena sonora, la insistente presencia de sonidos ambiente del castillo (viento, fuego, pasos, gimoteos de los conejos) favorece la sensación de amplitud espacial. Por el contrario, en el efecto de reverberación, principal indicio sonoro de la dimensión espacial, se observa un predominio de rever corta propia de espacios pequeños. Se crea, en este sentido, una disonancia entre la dimensión espacial transmitida por el sonido y la representada a través de la imagen que podría afectar a la reconstrucción de la espacialidad y su significado.

En su audiodescripción, por otro lado, no se alude directamente al recurso técnico. Tal y como señala Pérez Payá (2015, p. 547), los guiones de audiodescripción únicamente recogen el uso de lentes especiales cuando la intencionalidad es deformar la imagen. Sin embargo, la autora sí identifica en la descripción de planos generales estrategias que remarcan la soledad, haciendo referencia al espacio que rodea a los personajes (pp. 518-519). Se observa este recurso en la audiodescripción de *The Favourite* cuando Anne, presa del hastío, recorre el palacio buscando a Sarah: “mira la estancia vacía”. La traducción recoge el carácter simbólico del plano y el de la amplitud del ángulo de visión.

A pesar de la importancia que el espacio y el propio palacio tienen en *The Favourite*, la audiodescripción hace escasas referencias al entorno y a la caracterización del mismo. Las unidades descriptivas se centran en la acción y los objetos que participan de ella o tienen una relevancia clave para la comprensión de la misma. Se exponen a continuación algunas excepciones, adjetivaciones que refuercen las sensaciones y repercusiones visuales de los efectos más significativos del uso de óptica angular que podrían interpretarse como alusiones implícitas al efecto: “Sarah mira por uno de los ventanales de un gran salón”, “recorre una larga y ancha galería hasta un lacayo”, “Abigail se tumba en la solitaria cama de un amplio cuarto”, “la empuja por un largo y ancho pasillo, pobremente iluminado con candelabros”, “la reina se queda seria en el inmenso dormitorio”.

Óptica gran angular

El efecto distorsionador de la óptica gran angular apoya visualmente la imagen absurda y moralmente deformada con la que se representará a la corte a lo largo de toda la película. Es precisamente esta visión distorsionada y crítica de la realidad y de la sociedad la que ha llevado a comparar la estética visual del director con el surrealismo pictórico de Dalí.

El poder y la lucha por ostentarlo corrompe al ser humano, algo que se pone especialmente de manifiesto en la política y sus prácticas. No es casual que el efecto distorsionador de la lente se utilice con frecuencia para representar las sesiones parlamentarias y las reuniones donde se debaten asuntos de estado. El efecto se vincula principalmente con Harley, líder de la oposición, personaje carente de ética, mentiroso y manipulador. Las escenas que ponen de manifiesto sus malas prácticas, introducen como señal y a modo de advertencia, el efecto distorsionador en alguno de sus planos.

De este modo se representa el primer encuentro que Harley mantiene con Godolphin y Sarah para debatir la continuidad de la guerra [3], los momentos de tensión parlamentaria en los que pone en evidencia la política de Sarah [4], el desmayo de la reina tras arruinar su discurso o la reunión que como primer ministro mantiene con la reina y el resto de parlamentarios en la última parte de la película.

Figura 3. Óptica gran angular **Figura 4. Óptica gran angular**



Por otro lado, la ironía es uno de los aspectos más perturbadores del cine de Lanthimos. En este sentido, Robbie Ryan considera *The Favourite* una comedia negra, y como tal, afirma, se presta a un aspecto visual extraño y deformado (Grobar, 2018). A través de la distorsión óptica, el director se burla y ridiculiza a la corte subrayando la comicidad de la historia e imponiendo una mirada sarcástica de las costumbres y los excesos de la burguesía.

Con esta intención el efecto se utiliza para retratar a la corte desde el punto de vista subjetivo de los patos durante el torneo o como punto final en la escena del lanzamiento de naranjas, en la que varios hombres con grotescas pelucas y extravagantes maquillajes lanzan naranjas a un hombre desnudo que trata de esquivar los golpes [5]. También se presenta en la escena en la que Sarah viste a la reina para ir a montar a caballo [6]. En los tres casos el efecto se combina con el de cámara lenta. En las dos últimas, el efecto además puntúa el final de la ralentización de la imagen a modo de firma o sello personal del autor.

Figura 5. Óptica gran angular **Figura 6. Óptica gran angular**



Por su parte, Ryan remarca el efecto opresor de la curvatura de la imagen sobre los personajes. En este sentido, por su parecido físico con una pecera, Di Mattia (2019, p. 121) considera que su uso tiene una función metafórica dentro del texto: la de representar a los personajes como peces atrapados.

Como símbolo de opresión, el ojo de pez persigue insistentemente a Abigail a lo largo de toda la película. El efecto se presenta por primera vez cuando el carruaje en el que viaja atraviesa el bosque en dirección a palacio. En esta escena, la panorámica de acompañamiento pone de relieve el efecto y acentúa la deformación, a la vez que el plano lanza una triple advertencia al espectador.

En primer lugar, la imagen confirma lo que los diálogos de las dos primeras escenas ya dejaban intuir: que *The Favourite* no es una película de época convencional. La deformación sugiere, a su vez, la llegada de un elemento perturbador a palacio, y representa la opresión que sufre el personaje, condición que no evolucionará a lo largo de la película. Así se refleja en el último plano en el que el director utiliza este tipo de óptica haciéndolo coincidir con el momento en el que el servicio entrega el correo de la reina a Abigail y esta quemara la carta de Sarah [8].

Figura 7. Óptica gran angular **Figura 8. Óptica gran angular**



Como efecto opresor, los planos más significativos se corresponden con las escenas de la joven en su habitación, primero en el del intento de conquista del coronel y después en el de su noche de bodas. La curvatura de la lente y el efecto pecera pone de manifiesto el reducido tamaño del dormitorio y con él, la sensación de estar viendo a Abigail en una celda.

Es principalmente la estética que proporciona este tipo de lentes lo que hace de *The Favourite* una película de época transgresora, reforzando la idea de contemporaneidad anteriormente mencionada que Lanthimos impone

a través de diversos anacronismos como el lenguaje, el tejido vaquero del uniforme del servicio, el baile ecléctico entre Sarah y Samuel y el *Skyline Pigeon* de Elton John sobre los créditos finales de la película (Peña Sarrionandia, 2022, p. 260).

En cuanto al sonido, no se observa un tratamiento especial en aquellas escenas o encuadres en los que se utiliza este tipo de lente, excepto en su primera aparición, coincidiendo con el paso del carruaje por el bosque. La imagen estéreo refuerza en este plano la trayectoria del desplazamiento con una marcada panoramización en la que se produce un incremento significativo de la intensidad cuando el sonido se presenta centrado en la mezcla. La proximidad del objeto en un punto muy concreto representa la curvatura del recorrido y refuerza el efecto provocado por la óptica en la imagen.

En su análisis audiodescriptivo, Pérez Payá no hace referencia explícita a la óptica ojo de pez. Respecto al uso de otras lentes especiales con efecto intencionadamente distorsionador, la autora advierte su audiodescripción, “especialmente cuando se trata de una representación de la percepción distorsionada de un personaje a causa del alcohol, las drogas, o cualquier otra razón dramática o narrativa que pueda acontecer en el relato” (Pérez Payá, 2015, p. 548).

A pesar de tratarse de un efecto voluntariamente distorsionador, en ningún momento la audiodescripción de *The Favourite* hace alusión directa o indirecta al efecto. Si bien narrativamente el efecto es prescindible, no lo es desde un punto de vista expresivo y estilístico. Su exclusión del guion audiodescriptivo priva a las personas ciegas del efecto opresor, de su función simbólica y de uno de los rasgos más definitorios de la película a la hora de comprender la contemporaneidad de la misma.

3.2 Composición fotográfica

Entre los aspectos más significativos de la composición, destacan el reencuadre, la simetría compositiva, la profundidad de campo y la angulación de cámara.

Reencuadre

Lanthimos incrementa el sentimiento de claustrofobia, aislamiento y desconexión reencuadrando a los personajes tras cristales y ventanas (Peña Sarrionandia, 2022, p. 239). Así, reforzando la idea de encarcelamiento, puede verse a Anne y a Sarah encuadradas tras el marco de los grandes ventanales cuadrículaes de palacio.

Figura 9. Reencuadre Figura 10. Reencuadre



La audiodescripción recurre al adverbio de lugar “fuera” y la preposición “tras” para traducir este rasgo compositivo. Tomando como ejemplo el plano en el que Sarah y la reina se despiden de Marlborough [9], “fuera” representa la posición desde la que Sarah y la reina observan la partida al frente y “tras” sitúa al espectador en el exterior del palacio. En este caso, además, el sonido filtrado desde el interior refuerza el punto de vista: “fuera, varios jinetes se alejan del palacio. Sarah los despide con la mano tras una ventana. La reina está a su lado”.

Por otro lado, la traducción se sirve de la preposición “tras” para señalar la ubicación de la cámara en relación con el objeto. Así ocurre también en el plano en el que Sarah observa la llegada de la cabellaría que anunciará su expulsión del país: “Sarah bebe tras el ventanal” [10].

Simetría

El plano simétrico refuerza los opuestos e ilustra la dualidad que se presenta a distintos niveles en la película (Peña Sarrionandia, 2022, p. 274). Al igual que en *The Killing of a Sacred Deer* (Lanthimos, 2017), el equilibrio y la perfección de la composición geométrica y en simetría desencadena, por el contraste que genera con el relato y el desequilibrio mental de los personajes, malestar y desasosiego.

Con esta intencionalidad utiliza también Kubrick este recurso; es, de hecho, uno de los principales motivos por los que se compara la estética de ambos directores. El recurso compositivo alerta de la fragilidad del equilibrio incrementando con él la tensión y el suspense. Por otro lado, los objetos colocados en el centro del encuadre atraen con más fuerza la atención del espectador y aparentan ser más peligrosos.

Precisamente Lanthimos coloca a Abigail en el centro de encuadres simétricos destacando así su papel como elemento perturbador y amenazante, sensación que se refuerza con el punto de vista contrapicado y el travelling de avance que sigue al personaje ocultando su rostro [11]

Figura 11. Simetría compositiva



En *The Favourite*, la simetría visual se transcribe a través de la mezcla estéreo en la representación de objetos sonoros (objetos que en el momento de la representación emiten sonido). En estos casos, se observa un equilibrio de la señal compatible con la ubicación de los elementos en la escena. No obstante, esta imagen sonora en simetría es utilizada incluso cuando la imagen es asimétrica, por lo que su identificación a través del sonido puede resultar confusa. Cuando la composición se construye sobre elementos inertes como es la arquitectura, el recurso compositivo se pierde acústicamente.

La audiodescripción, por su parte, no describe en ningún momento el equilibrio visual de las composiciones, y la literatura audiodescriptiva no reseña en ningún caso el aspecto compositivo aquí tratado.

Profundidad de campo

Uno de los usos más recurrentes de la profundidad de campo es el de fragmentar el espacio de la representación para mostrar la simultaneidad de dos acontecimientos. Se encuentran, al respecto, observaciones muy precisas sobre su traducción (Pérez Payá, 2015, p. 518; Rodríguez, 2010, pp. 241-242). La forma de proceder es similar cuando actúa como efecto focalizador de una acción. En *The Favourite*, si la profundidad de campo cumple una función descriptiva y mostrativa de la acción o emoción de un personaje sin mayores repercusiones en la narrativa ni el relato, la audiodescripción lo traduce implícitamente al describir la acción.

Sin embargo, cuando el efecto sirve para destacar la reacción en vez de la acción o su función es la de ocultar en vez de mostrar, la audiodescripción descuida el detalle. Ocurre esto en dos momentos especialmente significativos de la película.

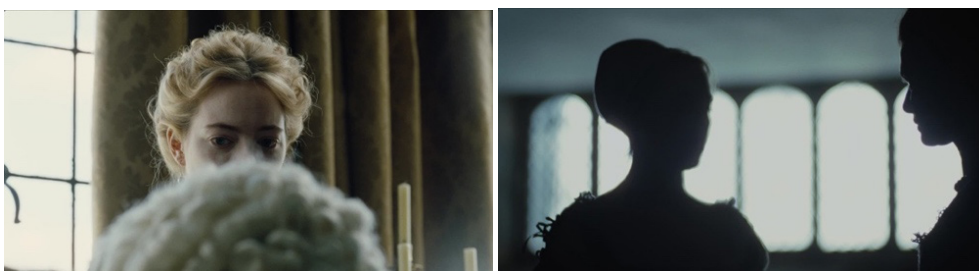
El primero tiene lugar cuando el servicio interrumpe a Sarah para comunicarle la crisis emocional de Anne. Se trata de un plano en el que en primer término se presenta la peluca desenfocada de un lacayo susurrando al oído de Sarah, mientras en un segundo plano pueden verse enfocados los ojos de Abigail observando atenta la situación [12]. Al destacar la reacción de la joven, Lanthimos lanza de nuevo una advertencia sobre la aparente inocencia de Abigail.

Una voz susurrante acompaña esta imagen construida con una significativa profundidad de campo. El susurro se construye sobre un primer plano que no corresponde con el visual, focalizado en los ojos de Abigail. De esta contradicción entre imagen y sonido surge la necesidad de su audiodescripción. Aunque en la misma se hace referencia a su mirada con relación a un segundo plano en el que la joven sigue a Sarah mientras abandona la reunión, "Abigail la observa", se pierde el efecto focalizador que la profundidad de campo pone en su mirada si no se describe la composición en profundidad. Se observa, por otro lado, que la audiodescripción redonda en la información que de forma natural se desprende del sonido al describir que "le habla al oído".

El segundo ejemplo, se observa en el plano desenfocado y a contraluz en el que Abigail conversa con Sarah tras ser azotada en las cocinas [13]. Lanthimos representa con este plano, que prácticamente cierra el primer acto, el lado oscuro de Abigail y la dualidad del personaje, advirtiendo visualmente de las consecuencias que ello tendrá en el desarrollo de la historia. El ascenso social de Abigail es un punto de inflexión en la película y el desenfoque lo puntualiza.

No es la única vez que la imagen advierte del devenir de los acontecimientos. Tal y como señala Peña Sarrionandia (2022, p. 273), Lanthimos utiliza este recurso a lo largo de toda la cinta.

Figura 12. Profundidad de campo Figura 13. Profundidad de campo



Según el autor, "una de las principales características de los personajes de Lanthimos es su falta de identidad", que representa negándoles el nombre y el rostro a través del contraluz, el desenfoque, los planos distantes y

los encuadres de espaldas (Peña Sarrionandia, 2021, p.p. 166-167). *Alps* (Lanthimos, 2012), donde se utiliza significativamente el recurso, no aborda el dolor por la pérdida, sino que reflexiona sobre la necesidad del ser humano de ser alguien. En este sentido, la negación del rostro de Abigail en esta primera parte de la película representa esa identidad negada socialmente y la necesidad del personaje de recuperarla. “Me sentía a su merced, como si no fuera nadie” (*The Favourite*, 2018), le confiesa Abigail a la reina cuando le habla de las violaciones sufridas.

En este caso, la profundidad de campo no resalta unos elementos sobre otros, sino que su función es únicamente la de ocultar. No se encuentran referencias bibliográficas que describan lingüísticamente la traducción de la profundidad de campo cuando su función es la citada. En el caso que nos ocupa, el texto descriptivo elude esta información, limitándose a describir la ubicación, acción y características del espacio: “se acercan a una pared. Abigail sigue a Sally. Abigail se tumba en la solitaria cama de un amplio cuarto”.

El sonido, por su parte, acompaña la escena en un primer plano sonoro de Abigail sin ningún tratamiento que represente el efecto distorsionante de la imagen, por lo que no audiodescribir el recurso supone ignorar el uso simbólico del lenguaje, el estilo visual del director y las referencias intertextuales dentro de su obra. Se pierde así una información que resulta clave para entender las connotaciones de la imagen y las huellas visuales que el director deja al espectador en el texto a modo de hipótesis y expectativas que más tarde la historia se encargará de ratificar o desmentir.

Angulación

El contrapicado, punto de vista predominante en la película, contribuye de forma significativa al dramatismo de la imagen y a la estética rupturista y atemporal de la película. Se utiliza también para reforzar narrativamente el filme, retratar las relaciones de poder y apoyar visualmente el conflicto entre los personajes.

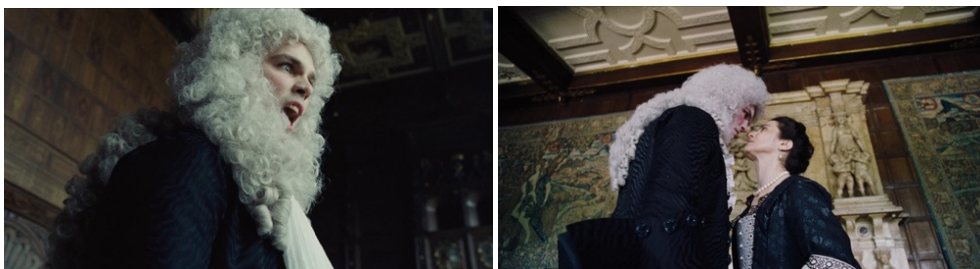
Cuando el ejercicio del poder supone la humillación de un personaje, Lanthimos acostumbra a retratar a uno o ambos desde este punto de vista. Ejemplos de ello son el plano de Anne cuando Sarah la compara con un tejón [14], o el plano de Sarah mirando altiva a Anne tras frustrar su intento de suicidio y lanzarla al suelo [15].

Figura 14. Contrapicado Figura 15. Contrapicado



Es también el tipo de angulación con el que se representa la lucha de poder entre Harley y Sarah. El contrapicado se intensifica progresivamente a medida que la ira de Harley se incrementa en la escena en la que los personajes discuten el tratado de paz. El punto culminante de la conversación, momento en el que Harley llama zorra a Sarah, se apoya en un marcado contrapicado del líder de la oposición [16]. Igualmente se observa en el momento en el que ambos personajes se retan tras una fuerte discusión [17].

Figura 16. Contrapicado Figura 17. Contrapicado



En cuanto al plano cenital, algunos autores (Peña Sarrionandia, 2022, p. 228) consideran que representa la fuerza divina en *The Killing of a Sacred Deer* (2017). Esta fuerza suprema que paraliza las piernas de Bob en su anterior firma [18], castiga a la reina con una dolorosa enfermedad en *The Favourite*. Desde este ángulo se ve a Abigail despertar por el dolor de su quemadura [19] y a la reina Anne quejarse por su ataque de gota [20]. Lanthimos utiliza este tipo de angulación para relacionar el dolor de Abigail y el dolor de Anne, imponiendo para ambas una misma condición existencial independientemente de su posición social.

Figura 18. Ángulo cenital

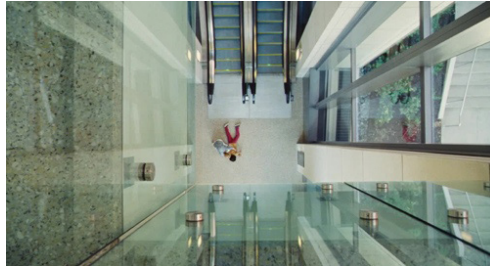


Figura 19. Ángulo cenital Figura 20. Ángulo cenital



La angulación no es un rasgo visual con equivalencia en el sonido estéreo, por lo que la audiodescripción se convierte en el único medio de transcripción. Pérez Payá (2015, p. 527) señala el uso de la preposición “ante” para remarcar la perspectiva cuando el plano es contrapicado. En *The Favourite*, por el contrario, no se describe el punto de vista, ni siquiera cuando la alternativa resulta especialmente significativa o aporta tensión a la imagen, tal y como recomienda Vázquez (2019, p. 62). Tampoco el plano cenital, para el que suele utilizarse el mismo recurso de subjetivización.

3.3 Ralentización del tiempo

El recurso se utiliza cuatro veces en la película. La primera lo hace en una de las escenas más rupturistas de la cinta, el torneo de patos [21]. Lanthimos se sirve del carácter épico de la ralentización para ridiculizar a la corte y criticar su opulenta y absurda vida. La dilatación enfatiza también una metáfora habitual en su filmografía, la de representar a los personajes a través de animales (Peña Sarrionandia, 2022, p. 282).

Con esta misma intención se utiliza el recurso en la segunda escena en la que se presenta, la del lanzamiento de naranjas [22]. En este caso, además de ridiculizar los pasatiempos de la nobleza, el recurso genera cierta incomodidad en el espectador por la disonancia emocional entre lo que se muestra y cómo se muestra. La poesía del efecto contrasta con lo denigrante de la acción y captura su violencia. La falta de valores y de empatía se ponen de manifiesto en esta escena que invita a reflexionar sobre la condición y la conducta humana.

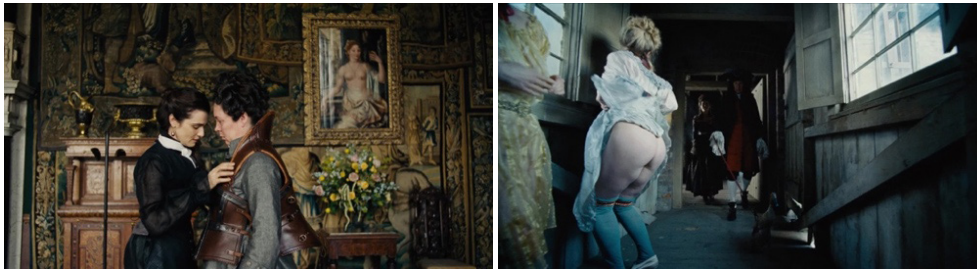
La ralentización de la imagen, por el contrario, cumple una función radicalmente opuesta en su tercera aparición. En ella, Sarah viste ceremonialmente a la reina para montar a caballo [23]. El carácter poético del efecto, aun pudiendo resultar igualmente irónico en el contexto de la película, habla de la relación sentimental que une a las dos mujeres y anticipa lo dramático de su ruptura.

De forma breve, se observa por última vez el efecto acompañando a Godolphin por los pasillos del burdel [24]. En el camino, varias mujeres muestran en actitud jovial sus pechos y nalgas al primer ministro. La poesía de la cámara lenta contrasta de nuevo con la banalización del sexo y pone en evidencia la degradación humana, la sexualidad como herramienta y el cuerpo como mercancía.

Figura 21. Ralentización del tiempo Figura 22. Ralentización del tiempo



Figura 23. Ralentización del tiempo Figura 24. Ralentización del tiempo



Únicamente en la primera de ellas la dilatación del tiempo puede inferirse a través del sonido. La escena sonora de este fragmento se compone de una base ambiental ralentizada de la corte vitoreando a los animales sobre la que destacan graznidos de patos, voces reverberadas, vocalizaciones de soprano y *glissandos* de trombón. Desorden, caos y distorsión que contrastan con la solemnidad y perfección de la música barroca que ambienta la acción. El tratamiento sonoro cumple una función de refuerzo sobre el efecto de cámara lenta, mientras que el sonido de fanfarria, al más puro estilo circense, contribuye a reforzar lo absurdo del acontecimiento.

En ninguna de las tres restantes se observan indicios sonoros que representen la ralentización de la imagen. Tanto en la escena en la que Sarah viste a la reina como en la del lanzamiento de naranjas, la música protagoniza la banda sonora y el ambiente prácticamente se silencia. El vacío generado por el silencio de fondo y la música de Messiane en la escena de las naranjas contribuyen al dramatismo de la misma, apoyan la brutalidad de lo representado y crean un ambiente reflexivo. Por último, la del burdel elimina el sonido ambiente, y los planos ralentizados se construyen sobre la conversación en *off* que mantienen Sarah y la regenta del prostíbulo negociando el precio del cuerpo de Sarah. En este caso, la subversión del texto apoya la vulgaridad de la imagen.

La cámara lenta es uno de los pocos recursos cinematográficos para cuya traducción está justificado el uso de tecnicismos cinematográficos. Algunos autores recomiendan explicitar la técnica por la dificultad que tiene su transcripción para personas ciegas de nacimiento (Perego, 2014, p. 97), y es también la estrategia identificada por Pérez Payá en los guiones de la ONCE. Según la autora, la audiodescripción evidencia el efecto recurriendo al término técnico, “se ralentiza la imagen” (Pérez Payá, 2015, p. 546).

La audiodescripción de *The Favourite*, sin embargo, obvia el efecto. En la escena de las naranjas la traducción de la imagen pone el acento en la descripción y caracterización de los personajes y sus acciones. Lo grosero de la escena queda representado lingüísticamente a través de términos como “gordo” o “naranjazos”, y la ridícula apariencia de los personajes a través de su caracterización. En la escena de los patos, la audiodescripción se centra objetivamente en la acción, al igual que la escena previa al paseo a caballo, en la que la emotividad de la imagen se transcribe a través de expresiones como “la reina gesticula dolorida” o “Sarah la ata con cuidado”. En la escena del burdel, la voz en *off* no deja hueco de mensaje, por lo que ambos planos se omiten.

Por los efectos de distorsión y ralentización del tiempo, reconstruir sonoramente el efecto es posible únicamente en la primera escena de la película. La supresión del sonido ambiente que tiene lugar en las restantes supone para el ciego una desconexión con la imagen solo reparable a través de la descripción.

Tomando como referencia las teorías de Bordwell y Thompson (2010, p. 84), el efecto cumple en los cuatro casos una función expresiva. Si bien su descripción no queda justificada por la trama, comprensible independientemente de su traducción, en las escenas precedentes su explicitación es necesaria si se quiere mantener el contenido emocional, el efecto y la poesía de las imágenes (Gonant y Morriset, 2008, p. 2), más aún cuando los huecos de mensaje que dejan los diálogos lo permiten, como ocurre en los tres primeros casos.

Suprimir esta información supone que los ciegos pierdan las conexiones internas del texto y las connotaciones del efecto, la poesía de las imágenes, la ironía y el sarcasmo con el que Lanthimos retrata a la corte, el contenido emocional y el carácter reflexivo.

3.4 Movimientos de cámara

Una de las similitudes más significativas del cine Lanthimos con el de Kubrick son los movimientos de cámara y el uso del *zoom*. Suele compararse *The Favourite* con *Barry Lyndon* (Kubrick, 1975), pero cuando se trata de la movilidad filmica, los paralelismos se observan en toda su filmografía.

La cámara de *The Favourite* es íntima y dinámica, inquietante y poco ortodoxa. Flota sobre los personajes siguiéndolos desde ángulos y perspectivas sorprendentes e inesperadas. Precisamente, señala Robbie Ryan, la movilidad de la imagen fue una de las prioridades de Lanthimos (Grobar, 2018).

Entre los movimientos de cámara destacan los barridos o *whip pan* y los *travelling* de seguimiento y aproximación. Aunque se trata de un desplazamiento óptico y no físico, se abordará también en este punto el *zoom*.

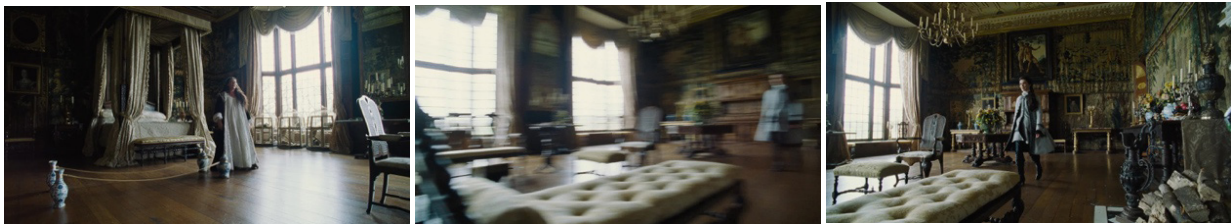
Whip pan

Uno de los movimientos más llamativos es el barrido o *whip pan*, panorámica a gran velocidad con la que Lanthimos comienza a experimentar en *The Killing of a Sacred Deer* (Lanthimos, 2017). La combinación de este movimiento con la óptica angular mantiene el recorrido enfocado, expone, y persigue constantemente a los personajes subrayando el efecto opresor de la óptica. Los rápidos e impredecibles movimientos, por otro lado, sorprenden insistentemente al espectador; a la vez que dirigen su mirada y ponen en evidencia el mecanismo de filmación. Según Ryan, Lanthimos hace consciente el movimiento remarcando así su importancia y su función como elemento conector entre dos imágenes fijas (Gobar, 2018). La intencionalidad y el dinamismo que instaura en la narrativa visual hacen de la *whip pan* un elemento clave para entender el estilo del director y la estética de la película.

Además de relacionar espacios, personajes y acciones, el movimiento apoya visualmente la narrativa, el estado de ánimo y el carácter de los personajes. El movimiento acompaña así la situación de urgencia cuando Meg solicita el servicio de Abigail ante el ataque de gota de la reina. En ese momento, la cámara gira horizontalmente con la misma inquietud que sus personajes al grito de “deprisa” de la doncella. El movimiento queda representado en la imagen estéreo a través del paso progresivo de un plano sonoro a otro, tal y como corresponde de forma natural al movimiento.

A la hora de representar el estado de ánimo de los personajes, destaca el momento en el que Sarah se dirige a la habitación de Anne cuando ésta, en medio de una crisis, amenaza con tirarse al vacío desde lo alto del palacio. El movimiento, por su parte, se apoya en el sonido que capta el micrófono al desplazarse en el espacio a gran velocidad. Vinculada a estos mismos personajes, observamos esta misma función en la escena en la que Sarah coge del cuello a Anne en tono amenazante después de que ésta reclamara la presencia de Abigail [25]. Por la distancia que separa a los personajes en el plano horizontal, el sonido en este caso no captura el giro de la cámara, por lo que su representación es únicamente visual.

Figura 25. *Whip pan*



Una vez más, el barrido acompaña la ira de Sarah en la biblioteca tras descubrir la infidelidad de Anne y la traición de Abigail. El rápido movimiento conecta el plano de Sarah buscando entre los libros las cartas de Anne con la entrada de Abigail en la sala, y subraya la ira y la agresividad del personaje. Tampoco en este caso el sonido recoge las claves sonoras del movimiento.

En cuanto a las estrategias utilizadas en su audiodescripción, Pérez Payá identifica los conectores “cerca de allí” o “en otro lugar” cuando el movimiento relaciona dos escenas o espacios diferentes, mientras que cuando relaciona dos acciones simultáneas que tienen lugar en el mismo espacio, como ocurre en *The Favourite*, la audiodescripción cambia la ubicación para situar al espectador en otro punto de vista (Pérez Payá, 2015, p. 542).

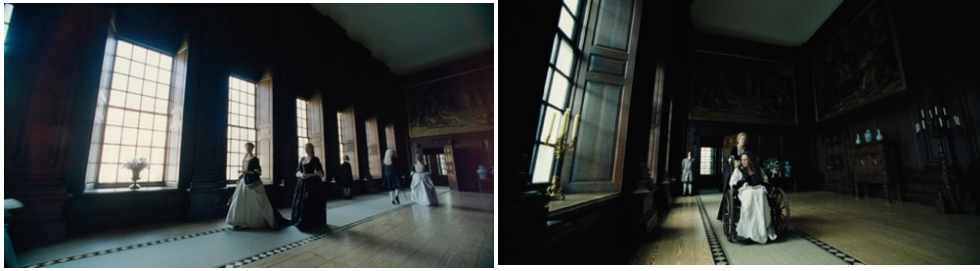
En *The Favourite*, el barrido no se describe lingüísticamente ni recurre al uso de tecnicismos. En las escenas en las que el sonido no representa el movimiento, la audiodescripción ignora el punto de vista y, con él, el movimiento de la cámara. En la biblioteca y en el cuarto de Anne respectivamente, la audiodescripción resuelve del siguiente modo: “de día, tira libros de la biblioteca de su cuarto. Le tira libros. Abigail se va”, “en el dormitorio de la reina. La agarra del cuello. La suelta”.

A pesar de lo singular y expresivo del movimiento, la audiodescripción no lo contempla. En cuanto a la transcripción sonora del movimiento, serían necesarias investigaciones que permitieran comprobar cómo interpretan los ciegos las claves sonoras que transcriben el desplazamiento del punto de audición sobre el eje de escucha, para comprobar si estas son suficientes y eficaces en la reconstrucción mental del movimiento.

Travelling

El *travelling*, tanto de avance como de retroceso y acompañamiento, es el recurso más utilizado para seguir los desplazamientos de los personajes. El movimiento físico de la cámara acompañando sus largos trayectos, junto a la reducida distancia focal, los planos generales y el contrapicado de su angulación, incrementan la sensación de amplitud espacial poniendo de relieve la gran dimensión del palacio [26] [27].

Figura 26. Travelling Figura 27. Travelling



El desplazamiento de la cámara acompañando a un personaje se infiere cuando la intensidad de sus pasos se mantiene estable, y la aproximación, cuando permanece estático, por el incremento en la intensidad de su voz. En el último caso, la velocidad del movimiento se traduce en la velocidad de la variación sonora, siendo el incremento sonoro proporcional a la velocidad del movimiento. Estas claves acústicas, sin embargo, se enmascaran por la presencia de otros elementos sonoros, generalmente la música extradiegética.

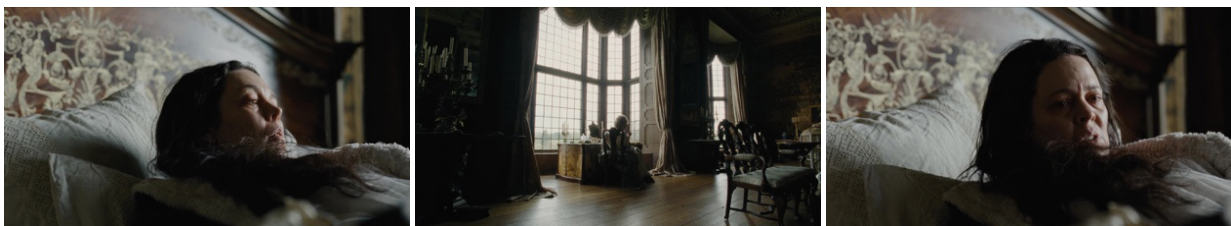
En el caso de *The Favourite* se observa como la estabilidad sonora transcribe el acompañamiento, mientras que la audiodescripción traduce la acción y el movimiento a través de verbos como “caminar” y “empujar”. El uso de verbos como “avanzar”, “recorrer”, “acercarse”, “alejarse” o “retroceder” o a complementos proposicionales del tipo “hacia delante” o “hacia atrás” son algunas de las estrategias identificadas por Pérez Payá (2015, p. 538) en la traducción del movimiento.

La capacidad del sonido para representar el movimiento facilita la reconstrucción del mismo, a la vez que obliga a una escucha atenta de la escena sonora para evitar redundancias. Así ocurre en la escena del paseo a caballo de Ane y Sarah. En este caso, la audiodescripción reitera la información proporcionada por el sonido al traducir la detención y el arranque del trote. La bajada de intensidad de la voz de Sarah y del trote de su caballo a la derecha de la imagen estéreo, la estabilidad del sonido del galope de Anne a la izquierda, así como la recomposición inicial con el avance de Sarah, representan la acción sonoramente, por lo que su audiodescripción es innecesaria.

Zoom

Al no tratarse de un movimiento de cámara, la sensación física de desplazamiento disminuye con el *zoom*. Aumenta, sin embargo, el carácter psicológico y reflexivo del movimiento y las implicaciones a nivel narrativo y expresivo. En combinación con el punto de vista subjetivo, suele utilizarse para subrayar un detalle o dirigir la atención del espectador. Destaca en este sentido el *zoom* hacia Abigail desde el punto de vista de Anne en la última escena, momento en el que el personaje descubre la verdadera naturaleza de la joven. El movimiento simboliza, precisamente, ese despertar de la reina a la realidad [28].

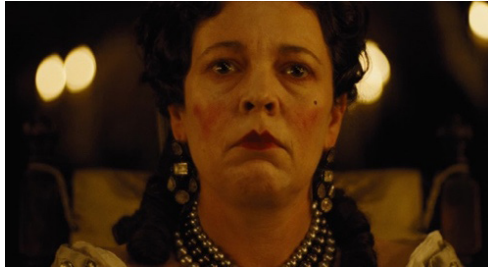
Figura 28. Zoom



Pero el *zoom* en *The Favourite* se relaciona principalmente con una ocularización cero como representación de la mirada de un ente extradiegético personalizado en la mirada del director. Se utiliza principalmente para subrayar o remarcar una acción, como en el caso de la escena en la que Abigail entrega a Sarah el té envenenado. También se utiliza para poner de relieve los pensamientos, sentimientos y emociones de los personajes, especialmente para introducir al espectador en la complicada psique de Abigail y en la dolorosa emoción de Anne.

Con este fin, el *zoom* apoya uno de los momentos más emotivos de la película, cuando Anne observa emocionada al baile entre Masham y Sarah. La introspección del movimiento y el uso del primer plano juegan un papel crucial en la expresividad de la escena y en la comprensión del personaje [29].

Figura 29. Zoom



No es común la transcripción sonora del *zoom*. Según Vázquez (2019, p. 61), únicamente se recurre a términos técnicos en movimientos espectaculares como el *travelling* circular o las vistas aéreas. Por su parte, Pérez Payá (2015, p. 543) describe las estrategias lingüísticas utilizadas en la descripción del efecto cuando representa la mirada subjetiva, pero no cita las utilizadas cuando el punto de vista es objetivo. Cuando la función es dirigir la atención del espectador, la audiodescripción se sirve de verbos de percepción y cognición para su descripción como “se fija”, “se da cuenta”, “se percata”, “algo llama su atención”. “Se fija” es precisamente la forma verbal que traduce el *zoom* de la última escena, cuando Abigail pisa al conejo. El verbo activa la mirada subjetiva y se relaciona con el movimiento de aproximación a la acción.

La audiodescripción de Anne en la escena del baile se detiene en cada detalle de su expresión y caracterización: “la reina esboza una sonrisa. Lleva los pómulos pintados de rojo y los labios remarcados con carmín rojo bermellón. Ensombrece el gesto y deja la mirada perdida al frente. Busca con la mirada. Mira seria al frente”. La cuidadosa y precisa descripción del plano, así como el hecho de describir de fuera a dentro, del maquillaje a la emoción del personaje, podría ser entendido como una estrategia nueva, no identificada hasta la fecha, implicada en la traducción del desplazamiento óptico.

En *The Favourite*, este desplazamiento casi siempre tiene lugar sobre planos de escucha o reacción. Se observa, sin embargo, una tendencia a ignorar tanto el plano como el desplazamiento, a pesar de que, en estos casos, la acción del *zoom* determina la importancia del plano. Ignorar su audiodescripción supone una importante pérdida de información, tanto a nivel narrativo como expresivo.

Se ha podido comprobar que, a pesar de la importancia que el movimiento tiene en la narrativa y estética de *The Favourite*, la audiodescripción tiende a descuidarlo tanto visual, omitiendo su descripción, como sonoramente, reiterando la información que se infiere de forma natural del sonido.

4. Conclusiones

Aun estando justificado por la trama y permitido por el hueco de mensaje, la audiodescripción de *The Favourite* no siempre recoge la acción de la cámara. Su traducción tiene lugar únicamente cuando responde a una necesidad narrativa y está subordinada a la acción, los movimientos son un ejemplo de ello. Sirva también de ejemplo la ralentización de la imagen que, al no relacionarse directamente con la acción y responder a una función expresiva, no se transcribe en ningún caso. Por otro lado, se observan redundancias sonoras relacionadas con la acción y los desplazamientos de los personajes, pero nunca con aspectos formales.

En cuanto a las estrategias audiodescriptivas, se prescinde de términos técnicos a pesar de la presencia de recursos que lo justifican, como es el caso de la cámara lenta. La traducción siempre se lleva a cabo mediante estrategias lingüísticas y semánticas como son el uso de verbos para los desplazamientos, las adjetivaciones del espacio que rodea a los personajes para transmitir la carga simbólica de un determinado efecto, así como el orden y la información proporcionada para la descripción de movimientos y planos.

La pérdida de información provocada por las carencias observadas afecta a la transcripción de la simbología de la imagen y el estilo del director, la acción de refuerzo que unos elementos ejercen sobre otros y las referencias y guiños visuales a otros directores. Se pierden, al mismo tiempo, las contradicciones entre imagen y sonido, las trampas visuales y las anticipaciones o advertencias expresadas a través de la imagen.

Analizar el sonido de forma independiente, desde una perspectiva acústica y en relación a la imagen, es imprescindible para evitar redundancias informativas y respetar con ello la autonomía del ciego, lo que ofrece también la posibilidad de incluir más información en los guiones sin saturar al espectador.

Por otro lado, conocer el contexto y la trayectoria del director es determinante a la hora de valorar la importancia de cada código tanto en el texto como en el contexto de su obra.

Se precisan, a su vez, estudios de recepción que permitan comprobar cómo son interpretadas por los ciegos las estrategias identificadas, para evaluar desde su perspectiva la eficacia y funcionalidad de las mismas. Al igual que son necesarios estudios para conocer la forma en que los ciegos interpretan el sonido cinematográfico y reconstruyen a través de él la imagen fílmica.

Tal y como defiende Maszerowska (2013, p. 177) en relación con la iluminación y el contraste, se plantea la necesidad de sistematizar el uso de estrategias lingüísticas y establecer un código común y relativamente estable

entre ciegos y audiodescriptores que garantice la traducción de la forma cinematográfica. Esto enriquecería las audiodescripciones a la vez que permitiría respetar las directrices propuestas por la normativa, no audiodescribir sobre los diálogos y las partes importantes de la banda sonora, mantener la objetividad y utilizar un lenguaje breve y conciso, sin que su audiodescripción suponga una sobrecarga informativa para el espectador.

Referencias

- AENOR (2005). NORMA UNE 153020: Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías. Madrid: AENOR.
- Blanco F. y Rubio M. E. (1993). Percepción sin visión. En A. Rosa y E. Ochaíta (Eds.), *Psicología de la ceguera* (pp. 51-110). Alianza: Madrid. <https://doi.org/10.1080/02103702.1988.10822194>
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Paidós.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (2010). *El arte cinematográfico*. Madrid: Paidós comunicación.
- Bourne, J. (2007). El impacto de las directrices ITC en el estilo de cuatro guiones AD en inglés. En C. Jiménez (Ed.), *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual* (pp. 179-198). Peter Lang.
- Casetti, F. y Di Chio F. (1991). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Chapado Sánchez, M. (2010). La audiodescriptibilidad del film: una nueva perspectiva de análisis fílmico. *Frame*, 6, 159-195. [https://bit.ly/3D\]zCob](https://bit.ly/3D]zCob)
- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós.
- Di Mattia, J. (2019). Bedroom Games: Sex and power in *The Favourite*. *Screen Education. Melbourne* [On-line] 95, 8-15 <https://bit.ly/3fiMmsj>
- Fix y Morgner (2005). Narration im Hörfilm-Theorie und Analyse. En U. Fix (Ed.), *Hörfilm: Bildkompensation durch Sprache. Linguistisch-filmisch-semiotische Untersuchungen zur Leistung der Audiodeskription in Hörfilmen am Beispiel des Films "Laura, mein Engel" aus der "Tatort"-Reihe* (pp. 117-153). Erich Schmidt Verlag.
- Fryer, L. (2010). Audio Description as Audio Drama – a Practitioner’s Point of View. *Perspectives: Studies in Translatology*, 18 (3), 205-213. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2010.485681>
- Gonant, F. y Morisset, L. (2008). *La charte de l’audiodescription*. Ministère des Affaires Sociales et de la Santé. <https://bit.ly/3FB2tN0>
- Gómez Tarín, F. J. (2010). *El análisis de textos audiovisuales. Significado y sentido*. Shangrilá Ediciones.
- Grobar, M. (2018, 6 de noviembre). The Favourite DP Robbie Ryan Fisheye Lenses y Fluid, Roving Camera To Yorgos Lanthimos’ Madcap Period Piece. *Deadline*. <https://bit.ly/3NpOJGL>
- Igareda, P. (2012). Lyrics Against Images: Music and Audio Description. *MonTi, Monografías de Traducción e Interpretación*, 4, 233-254. <http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2012.4.10>
- Lanthimos, Y. (Director). 2018. *The Favourite* [película]. Element Pictures, Scarlet Films, Film4 Productions, Waypoint Entertainment.
- Lanthimos, Y. (Director). 2017. *The Killing of a Sacred Deer* [película]. Element Pictures, A24, Film4.
- Lanthimos, Y. (Director). 2011. *Alps* [película]. Haos Films.
- Lasagna, R. y Pallavidino, B. (2019). Anestesia di solitudini: Il cinema di Yorgos Lanthimos. Sesto San Giovanni: Mimesis Edizione.
- Maszerowska, A. (2013). Language without words : Light and contrast in audio description. *The Journal of Specialised Translation*, 20, 165-180. <https://bit.ly/3NLqQv>
- Peña Sarrionandia, M. (2021). Retrato del individuo posmoderno en el cine de Yorgos Lanthimos. *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, 55, 163-180. <https://doi.org/10.12795/Ambitos.2022.i55.10>
- Peña Sarrionandia, M. (2022). *Giza harremanak, botere harremanak: Yorgos Lanthimos zinema* [Tesis doctoral, universidad del País Vasco]. <https://bit.ly/3h3Ggws>
- Perego, E. (2014). Film language and tools. En A. Maszerowska, A. Matamala, P. Orero (Eds.), *Audio description: New perspectives illustrated* (pp. 81-102). Amsterdam: Benjamins. <http://dx.doi.org/10.1075/btl.112>
- Perego, E. (2015). Film Techniques. En A. Remael, N. Reviere, G. Vercauteren (Eds.), *Pictures painted in words: ADLAB Audio Description*. EUT: Trieste. <http://hdl.handle.net/10077/11838>
- Pérez Payá, M. (2010). Recortes de cine audiodescrito: el lenguaje cinematográfico en Taggett Imagen y su reflejo en la audiodescripción. En C. Jiménez Hurtado, A. Rodríguez Domínguez, y C. Seibel (Eds.), *Un corpus de cine. Teoría y práctica de la audiodescripción* (pp. 111-179). Tragacanto.
- Pérez Payá, M. (2015). *Guión cinematográfico y guión audiodescriptivo: un viaje de ida y vuelta*. [Tesis doctoral, Universidad de Granada]. <https://bit.ly/3DqLZ7f>
- Remael, A. (2012). For the use of sound. Film sound analysis for audio description: some key issues. *MonTi, Monografías de Traducción e Interpretación*, 4, 255-276. <http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2012.4.11>
- Remael, A. y Vercauteren, G. (2010). The translation of recorded audio description from English into Dutch. *Perspectives*, 18(3), 155-171. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2010.485684>
- Rodríguez Bravo, A. (1998). *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Paidós Ibérica: Barcelona.
- Smith, S. (2018). *Yorgos Lanthimos’s Venice Film Festival crowd pleaser The Favourite filmed almost exclusively at Hatfield House, Hertfordshire*. The Location Guide. <https://bit.ly/3DQ8TGA>
- Szarkowska, A. y Orero, P. (2014). The importance of sound for audio description. En A. Maszerowska, A. Matamala y P. Orero (Eds.), *Audio Description. New perspectives illustrated* (pp. 121-139). (Benjamins Translation

Library; Vol. 112). <https://doi.org/10.1075/btl.112.08sza>

Vázquez, A. (2019). *Audiodescripción: norma y experiencia*. Granada: Ediciones Tragacanto.