




Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

Universitat Autònoma de Barcelona

**Departament de Traducció i d'Interpretació i d'Estudis de
l'Àsia Oriental**

Doctorat en Traducció i Estudis Interculturals

**La audiodescripción para ópera en España:
estudio desde la lingüística de corpus y la semiótica**

Tesis doctoral presentada por:

Irene Hermosa Ramírez

Dirigida por:

Dr. Miquel Edo i Julià

2022

El lenguaje está hecho a base de imágenes, y nuestro pueblo tiene una riqueza magnífica de ellas. Llamar alero a la parte saliente del tejado es una imagen magnífica; o llamar a un dulce tocino del cielo o suspiros de monja, otras muy graciosas, por cierto, y muy agudas; llamar a una cúpula media naranja es otra, y así, infinidad.

Federico García Lorca

Agradecimientos

Aprovecho este espacio para dar las gracias a todas las personas que han contribuido a que esta tesis llegara a buen puerto. En primer lugar, extendiendo mi más sincero agradecimiento a mi director, el Dr. Miquel Edo. Le doy las gracias compartir conmigo su visión, sus consejos y sus comentarios tan detallados, que tanto han contribuido a dar forma a este trabajo.

Debo dar las gracias a las instituciones y al proyecto académico que han hecho posibles esta tesis y todas las actividades paralelas de mi doctorado. Agradezco a la Agencia de Gestión de Ayudas Universitarias y de Investigación (2019FI_B 00327) de la Generalitat de Catalunya y al proyecto RAD (Researching Audio Description: Translation, Delivery and New Scenarios), con código de referencia PGC2018-096566-B-I00 (MCIU/AEI/FEDER, UE), todo su apoyo y financiación.

Estoy agradecida al grupo de investigación TransMedia y a las Dras. Anna Matamala, Carme Mangiron y Pilar Orero por todas las oportunidades que me han ofrecido. Como no podía ser de otra manera, quiero expresar mi total y absoluta gratitud a los compañeros del MRA, especialmente a los ya doctores (Anita, Belén, Blanca, Dani, Felipe, Gonzalo, Irene y Joan), quienes me enseñaron tantísimo sobre el mundo académico, pero sobre todo han sido un pilar indispensable en mi día a día. También agradezco el tiempo compartido con mis compañeros «por doctorar» (Mar, Marina, Mariona, Mel y Miguel) y a Chiara y Sarah, especialmente durante unos momentos de tanta incertidumbre. Les deseo y auguro los mayores éxitos.

I would like to thank Dr. Nina Reviere and her colleagues from the TriCs research group (particularly Drs. AnJa Jankowska, Gert Vercauteren and Iris Schrijver) in Antwerp for welcoming me with open arms. I learnt a great deal from them. Mi más sincero agradecimiento a Alicja y Héctor, mis compinches en Bélgica.

Por supuesto, esta tesis no habría sido posible sin el apoyo incondicional de mis amigos (*shout-out* especial para Ariane, Lara, Norbert, Joseph y mis niños de francés) y de mi familia, los Hermosa y los Ramírez. A ellos les agradezco el interés, los ánimos y los buenos momentos de desconexión, y les pido disculpas por mis ausencias.

Concluyo con mi agradecimiento más profundo a mis padres, Humi y Juan, artífices de mi apego al estudio y mi modelo a seguir. Siempre me han apoyado en todas mis ocurrencias y esta tesis es suya. Por último, mil gracias en todos los idiomas a Ugo, posiblemente la segunda persona que más veces ha explicado de qué trata esta tesis. Él ha hecho que la vida durante la tesis fuera «fácil», si es que eso es posible.

Irene Hermosa-Ramírez

Barcelona, 24 de octubre de 2022

Resumen

Los dos principales teatros de ópera en España (el Gran Teatre del Liceu en Barcelona y el Teatro Real en Madrid) ofrecen, para el público ciego y con baja visión, un servicio de accesibilidad que combina la audiodescripción (AD), la audiointroducción (AI) y los audiosubtítulos. Si la AD para cine, televisión y museos consiste, principalmente, en descripciones de los elementos visuales, la AD operística se distingue por incluir además reformulaciones del diálogo o los sobretítulos, así como una AI (sinopsis de la trama, datos informativos sobre la producción y la obra, descripción de la escenografía), particularidad esta última compartida con la AD para teatro hablado. ¿Pero cuáles son las estrategias lingüísticas, retóricas y textuales que definen este tipo de AD? A diferencia de la AD fílmica (Salway, 2007; Arma, 2011; Reviers, 2017; Matamala, 2018) y museística (Jiménez Hurtado y Soler Gallego, 2015; Perego, 2019), los guiones de AD operística no han sido objeto de un estudio pormenorizado. Esta tesis pretende llenar este vacío investigador. Enmarcándose en los campos de la Traducción Audiovisual y la Accesibilidad a los Medios, explora la amalgama de la AD, la AI y los audiosubtítulos desde un enfoque orientado al producto. Por un lado, define las características lexicogramaticales de la AD y la AI operística comparándolas entre sí, con otras modalidades de AD y con el lenguaje general. Por otro lado, examina la jerarquización y funciones de los distintos signos operísticos: audiosubtítulos, música instrumental y vocal, sonido, personajes, kinésica, proxémica, actuación, escenografía, vestuario, arquitectura teatral, danza, utilería y acotaciones de AD.

Para lograr dichos objetivos y responder a las preguntas de investigación, se propone un estudio de métodos mixtos que combina la lingüística de corpus con el análisis semiótico. A partir de una muestra de 15 guiones de AD y AI del Liceu (2007-2020) y 13 del Teatro Real (2015-2019), se mide la densidad y la variedad léxica, la legibilidad, la *aboutness* y el registro de los textos, además de investigarse sus tendencias semánticas a partir de los listados de frecuencias de las palabras léxicas. Los resultados sugieren que tanto la AD como la AI tienen una alta densidad léxica, característica que suele vincularse con el registro escrito, mientras que su variedad léxica es más restringida, lo cual implica un esfuerzo consciente por facilitar la comprensión de la AD. En lo relativo a la legibilidad y al registro, las AIs demuestran una mayor complejidad textual y léxica, y se asemejan más al lenguaje escrito que las ADs. En cuanto al léxico característico de las ADs, se

observan referencias relativas a la acción (al individuo y al cuerpo), más «físicas», mientras que en las AIs abundan las referencias al teatro, a la música y a la organización temporal, que rompen con la suspensión de la incredulidad.

En el marco del análisis semiótico, se codifica una muestra de los guiones de AD y se analiza cada signo operístico uno por uno. Identificamos estrategias de descripción que van desde la literalidad a la interpretación, la generalización, la síntesis, la atenuación y la combinación. La literalidad es la estrategia más abundante en general, si bien las descripciones del Liceu incluyen más interpretaciones. Asimismo, se observa que ciertos códigos sirven para propósitos narrativos y estéticos particulares. Por ejemplo, en la AD la iluminación cumple varias de las funciones que presenta Dunham (2015), sobre todo la visibilidad, el énfasis o foco, la creación de una escena y el ambiente emocional. Más en general, la jerarquización de los signos es similar en los guiones de los dos teatros, pero las codificaciones suelen ser más detalladas en el Liceu. Los signos más frecuentes son los personajes, los sobretítulos, la escenografía y la actuación, mientras que los signos relativos a la música y el sonido son infrecuentes.

Palabras clave: audiodescripción, audiointroducción, ópera, lingüística de corpus, semiótica

Abstract

The combination of audio description (AD), audio introduction (AI) and audio subtitles has been the access modality of choice for blind and partially sighted audiences at the two major opera houses in Spain (the Gran Teatre del Liceu in Barcelona and Teatro Real in Madrid). While AD for film, television and museum exhibitions largely consists of descriptions of the visual elements, opera AD integrates the sung dialogue in the form of audio subtitles, as well as an AI—a summarised account of the play’s synopsis, the cast as well as the visual information about the staging and the characters—which is also characteristic of theatre AD. But what are the linguistic, rhetoric and textual strategies that define this type of AD? Unlike other AD modalities such as film (Salway, 2007; Arma, 2011; Reviere, 2017; Matamala, 2018) and museum (Jiménez Hurtado & Soler Gallego, 2015; Perego, 2019), opera AD scripts have not yet been investigated extensively. The research project that culminates in this thesis aims to fill this gap. This work—framed within the fields of Audiovisual Translation and Media Accessibility—examines the amalgamation of AD, AI and audio subtitles from a product-oriented perspective. Our aims are, on the one hand, to define the lexicogrammatical features of opera AD and AI by comparing them amongst each other, to other modalities of AD and to general language. On the other hand, we enquire about the hierarchisation and the functions of operatic signs in AD scripts: audio subtitles, instrumental and vocal music, noise, character identification, kinesics, proxemics, acting, scenography, wardrobe, theatre architecture, dancing, lighting, props and AD inserts.

To fulfil said aims and answer the research questions, a mixed methods study is undertaken combining a corpus linguistics approach with a semiotic analysis. Departing from a sample of 15 AD and AI scripts from the Liceu in Barcelona (2007-2020) and 13 from Teatro Real de Madrid (2015-2019), the corpus applies measures of lexical density and variation, legibility, aboutness and register, and it investigates frequency lists to establish semantic trends in the scripts. The results suggest that both AD and AI yield a high lexical density, which is often linked to the written register, while lexical variation remains low, which implies a conscious effort to facilitate comprehension. Legibility and register-wise, AIs are more complex, and they resemble written language more than ADs. In terms of lexis, references to the “physical” action (the individual and the body) are

particularly frequent in the ADs, while theatrical, musical and temporal organisation references abound in the AIs, which break from the suspension of disbelief.

Within the semiotic framework, a sample of AD scripts is codified, and each operative sign is analysed individually. We identify description strategies that range from literalness to interpretation, generalisation, synthesis, attenuation and a combination of strategies. Literalness is the most common strategy overall, although the scripts from Liceu include more interpretations. Furthermore, we observe that certain codes serve particular narrative and aesthetic purposes. For instance, lighting serves several of the functions proposed by Dunham (2018) in the AD, particularly in terms of visibility, focus, the creation of a scene and mood. More generally, the hierarchisation of the signs follows a similar trend in the AD scripts from both theatres, but Liceu's codes tend to be wordier. The most frequent signs are characters, surtitles, scenography and acting, while signs comprising music and sound are infrequent.

Keywords: audio description, audio introduction, opera, corpus linguistics, semiotics

Resum

Els dos principals teatres d'òpera a Espanya (el Gran Teatre del Liceu a Barcelona i el Teatro Real a Madrid) ofereixen, per al públic cec i amb baixa visió, un servei d'accessibilitat que combina l'audiodescripció (AD), l'audiointroducció (AI) i els audiosubtítols. Si bé l'AD per al cinema, la televisió i els museus consisteix, principalment, en descripcions dels elements visuals, l'AD operística es distingeix per incloure reformulacions del diàleg o dels sobretítols, així com una AI (presentació de la sinopsi de l'obra, de l'elenc i dels elements visuals de l'escenografia), aquesta última particularitat compartida amb l'AD per a teatre. Però, quines són les estratègies lingüístiques, retòriques i textuals que defineixen a aquest tipus d'AD? A diferència d'altres modalitats d'AD com la fílmica (Salway, 2007; Arma, 2011; Reviers, 2017; Matamala, 2018) i la museística (Jiménez Hurtado i Soler Gallego, 2015; Perego, 2019), els guions d'AD operística no han estat objecte d'un estudi detallat. Aquesta tesi pretén omplir aquest buit investigador. Emmarcant-se en els camps de la Traducció Audiovisual i l'Accessibilitat als Mitjans, explora l'amalgama de l'AD, l'AI i els audiosubtítols des d'un enfocament orientat al producte. D'una banda, defineix les característiques lexicogramaticals de l'AD i l'AI operístiques comparant-les entre si, amb altres modalitats d'AD i amb el llenguatge general. D'altra banda, examina la jerarquització i les funcions dels signes operístics en els guions d'AD: audiosubtítols, música instrumental i vocal, so, personatges, cinèsica, proxèmica, actuació, escenografia, vestuari, arquitectura teatral, dansa, attrezzo i acotacions d'AD.

Per a aconseguir aquests objectius i respondre a les preguntes de recerca, s'elabora un estudi de mètodes mixtos que combina la lingüística de corpus amb l'anàlisi semiòtica. A partir d'una mostra de 15 guions d'AD i AI del Liceu (2007-2020) i 13 del Teatro Real (2015-2019), es mesura la densitat i la varietat lèxica, la llegibilitat, l'*aboutness* i el registre dels textos, a més d'investigar les seves tendències semàntiques a partir dels llistats de freqüències de les paraules lèxiques. Els resultats suggereixen que tant l'AD com l'AI tenen una alta densitat lèxica, característica que sol vincular-se amb el registre escrit, mentre que la seva varietat lèxica és més restringida, la qual cosa implica un esforç conscient per facilitar la comprensió. Quant a la llegibilitat i al registre, les AIs demostren una major complexitat textual i lèxica, i s'assemblen més al llenguatge escrit que les ADs. Quant al lèxic característic de les ADs, s'observen més referències a l'acció (a l'individu i

al cos), mentre que en les AIs abunden les referències al teatre, a la música i a l'organització temporal, que trenquen la suspensió de la incredulitat.

En el marc de l'anàlisi semiòtica, es codifica una mostra dels guions d'AD i s'analitza cada signe operístic d'un en un. Identifiquem estratègies de descripció que van des de la literalitat a la interpretació, la generalització, la síntesi, l'atenuació i la combinació. La literalitat és l'estratègia més freqüent en general, si bé les descripcions del Liceu inclouen més interpretacions. Així mateix, s'observa que uns certs codis tenen finalitats narratives i estètiques particulars. Per exemple, en l'AD la il·luminació compleix diverses de les funcions que presenta Dunham (2015), sobretot la visibilitat, l'èmfasi o focus, la creació d'una escena i l'ambient emocional. Més en general, la jerarquització dels signes és similar en els guions d'AD dels dos teatres, però els guions del Liceu segueixen una tònica més interpretativa i els seus codis solen ser més detallats. Els signes més freqüents són els personatges, els audiosubtítols, l'escenografia i l'actuació, mentre que els signes relatius a la música i el so són infreqüents.

Paraules clau: audiodescripció, audiointroducció, òpera, lingüística de corpus, semiòtica

Índice de contenido

Agradecimientos	i
Resumen	iii
Abstract	v
Resum	vii
Índice de Figuras	xii
Índice de Tablas	xiii
1. Introducción	1
1.1. Contexto de la tesis	1
1.2. Presentación del tema	4
1.3. Objetivos, preguntas e hipótesis de investigación	5
1.4. Estructura de la tesis	7
2. Estado de la cuestión	10
2.1. Formación e investigación en Accesibilidad Audiovisual	10
2.2. Práctica de la audiodescripción	12
2.2.1 Apuntes históricos, experiencias previas	15
2.2.2. Legislación en materia de audiodescripción	19
2.2.3. Guías de buenas prácticas	22
2.3. Revisión bibliográfica de la audiodescripción	27
2.3.1. Estudios generalistas y teórico-didácticos	27
2.3.2. Estudios de corpus	31
2.3.3. Estudios con usuarios	35
2.4. La audiodescripción en las artes escénicas	41
2.4.1. Buenas prácticas para la audiodescripción de las artes escénicas	41
2.4.2. El proceso de la audiodescripción para las artes escénicas	48
2.4.3. Modos de prestación de AD para las artes escénicas	50
2.5. Audiodescripción operística	58
2.5.1. La traducción en la ópera	58
2.5.2. Servicios accesibles en la ópera	62
2.5.3. Normas y recomendaciones en la audiodescripción operística	66
2.5.4. Investigación y práctica de la audiodescripción operística	67
2.5.5. Audiointroducción	71
2.5.6. Audiosubtítulos	80
3. La ópera, una plétora de signos	85
3.1. Semiótica y traducción	87
3.2. Multimodalidad	90
3.2.1. Las bases del análisis multimodal	90

3.2.2. Lingüística sistémico-funcional	91
3.2.3. Semiótica social.....	93
3.2.4. Análisis multimodal en audiodescripción	94
3.4. Modelos semióticos para la ópera	98
3.5. Lengua.....	105
3.5.1. Signos verbales.....	105
3.5.2. Códigos prosódicos y paralingüísticos	107
3.6. Música y sonidos.....	111
3.6.1. Música instrumental y música vocal	111
3.6.2. Efectos de sonido, ruidos y reacciones no verbales de la audiencia.....	114
3.7. Formas teatrales	115
3.7.1. Signos de expresión corporal	116
3.7.2. Signos de apariencia externa del actor	121
3.7.3. Signos externos al actor.....	123
4. Marco metodológico: Compilación y presentación del corpus.....	128
4.1. Paradigma metodológico.....	129
4.1.1. Posicionamiento filosófico de la investigación	129
4.1.2. El paradigma de los métodos mixtos.....	131
4.1.3. Metodología de la lingüística de corpus.....	137
4.1.4. Metodología del análisis semiótico	141
4.1.5. Combinación de métodos en el estudio de corpus	144
4.1.6. Conclusión.....	146
4.2. Diseño del corpus	147
4.2.1. Tipología del corpus.....	147
4.2.2. Representatividad y equilibrio en el corpus	148
4.2.3. Tamaño del corpus	153
4.2.4. Compilación del corpus de guiones de audiodescripción operística	155
4.3. Herramientas y sistemas de anotación.....	163
4.3.1. Lingüística de corpus	163
4.3.2. Análisis semiótico	167
4.4. Conclusiones	169
5. Análisis lexicogramatical del corpus	170
5.1. Estadísticas generales del corpus	170
5.2. Distribución de frecuencias por categoría gramatical	174
5.2.1. Densidad léxica	180
5.2.2. Palabras funcionales.....	188
5.2.3. Sustantivos	206

5.2.4. Verbos	216
5.2.5. Adjetivos	226
5.3. Variedad léxica.....	232
5.4. Legibilidad	235
5.5. <i>Aboutness</i>	241
5.6. Registro de la AD operística	249
6. Análisis cualitativo del corpus.....	254
6.1. Resultados por código	259
6.1.1. Actuación	259
6.1.2. Arquitectura teatral.....	268
6.1.3. Danza.....	270
6.1.4. Escenografía.....	274
6.1.5. Iluminación.....	285
6.1.6. Acotación de audiodescripción	290
6.1.7. Kinésica.....	293
6.1.8. Música instrumental y música vocal	298
6.1.9. Personaje	300
6.1.10. Proxémica.....	303
6.1.11. Sobretítulo	305
6.1.12. Sonido	309
6.1.13. Utilería.....	311
6.1.14. Vestuario	313
6.2. Resultados generales	315
6.2.1. Análisis cuantitativo	315
6.2.2. El <i>camp</i> en los signos de AD operística	319
7. Conclusions	322
7.1. Empirical contributions	323
7.1.1 Quantitative results.....	323
7.1.2. Qualitative results.....	331
7.1.3. Conclusion of the results	339
7.2. New avenues of research.....	340
8. Bibliografía	342

Índice de Figuras

Figura 1. Áreas de investigación en las que se inscribe la tesis	2
Figura 2. Horas de AD en las cadenas de televisión españolas por año. Fuente: CESyA.....	18
Figura 3. Mapa de los países con legislación en materia de accesibilidad.....	20
Figura 4. Ejemplo de estructura de las AI. Fuente: Opera North.....	72
Figura 5. Análisis multidimensional de la ópera. Fuente: Rossi y Sindoni (2017, p. 70).....	100
Figura 6. Sistemas semióticos específicos de la ópera.....	103
Figura 7. Mapa conceptual del etiquetado semiótico.....	104
Figura 8. Eje sociofugal-sociopetal (Watson, 1970, p. 56).....	120
Figura 9. Algoritmo N-Cor (Corpas-Pastor y Seghiri, 2007).....	150
Figura 10. Representatividad de la población de GADs del Liceu (1-grama)	158
Figura 11. Representatividad de la población de GADs del Teatro Real (1-grama).....	159
Figura 12. Ejemplo de KWIC en Sketch Engine en el subcorpus de AD_ES.....	164
Figura 13. Ejemplo de comportamiento colocacional en el subcorpus de AD_ES.....	165
Figura 14. Ejemplo de Wordlist del subcorpus AD_ES.....	165
Figura 15. Listado de N-gram en el subcorpus AD_CAT.....	166
Figura 16. Interfaz de ATLAS.ti	168
Figura 17. Red de formas teatrales en ATLAS.ti.....	168
Figura 18. Personas verbales del verbo «ser» en el subcorpus AD_ES	219
Figura 19. Personas verbales del verbo «ser» en el subcorpus AD_CAT.....	219
Figura 20. Distribución de los tiempos verbales del verbo <i>ser</i> en el subcorpus AD_ES	220
Figura 21. Distribución de los tiempos verbales del verbo <i>ser</i> en el subcorpus AD_CAT.....	221
Figura 22. Distribución semiótica en la AD del Liceu en el estudio piloto	258
Figura 23. Distribución semiótica en la AD del Teatro Real en el estudio piloto.....	258
Figura 24. Distribución semiótica en los guiones de AD operística	315
Figura 25. Distribución semiótica en los guiones del Liceu	316
Figura 26. Distribución semiótica en los guiones del Teatro Real.....	316

Índice de Tablas

Tabla 1. Muestra de la oferta formativa en Accesibilidad Audiovisual en el marco estatal	11
Tabla 2. Diferencias entre la AD para espectáculos en directo y para AD fílmica y televisiva..	47
Tabla 3. Enfoques en la AD operística.....	84
Tabla 4: Niveles metafuncionales de los recursos semióticos en la ópera	101
Tabla 5. Esquema del contenido en los números cantados	106
Tabla 6. Gramática sistémico-funcional de los sonidos y ruidos en la ópera.....	115
Tabla 7: Acotaciones en los libretos de <i>Carmen</i> y <i>La Traviata</i>	117
Tabla 8. Espacios escénicos (adaptado de Bobes Naves, 2001).....	125
Tabla 9. Estrategias o tipos de métodos mixtos (adaptado de Creswell <i>et al.</i> , 2003)	134
Tabla 10. Diferencias en la función interpersonal de la ópera en directo y la ópera grabada...	143
Tabla 11. Recomendaciones acerca del tamaño de los corpus especializados	154
Tabla 12. Tamaño de corpus de otras modalidades de TAV.....	154
Tabla 13. Contenido del corpus de GADs operísticos	160
Tabla 14. Prioridades y restricciones en la AD y la AI operística	162
Tabla 15. Estadísticas generales del tamaño de los textos del corpus (por número de palabras).	171
Tabla 16. Correlación de Spearman entre la duración de la ópera y el tamaño de la AI	173
Tabla 17. Correlación de Spearman entre la duración de la ópera y el tamaño de la AD	173
Tabla 18. Correlación de Spearman entre el tamaño de la AI y la AD	174
Tabla 19. Frecuencias absolutas por categoría gramatical en los subcorpus (en %).	176
Tabla 20. Frecuencias normalizadas por categoría gramatical en los subcorpus	176
Tabla 21. Densidad léxica (en %)	182
Tabla 22. Densidad léxica en estudios de corpus de AD	183
Tabla 23. Los 25 lemas más frecuentes del corpus	186
Tabla 24. Distribución de los pronombres según su tipología en los subcorpus de AD	189
Tabla 25. Pronombres en primera y segunda persona en los subcorpus de AD.....	192
Tabla 26. Ejemplos aleatorios de oraciones de relativo en los subcorpus de AD	194
Tabla 27. Conjunciones en los subcorpus de AD y corpus de referencia	195
Tabla 28. Ejemplos de conjunciones infrecuentes en su contexto	204
Tabla 29. Frecuencia normalizada de los artículos en el Teatro Real	205
Tabla 30. Frecuencia normalizada de los artículos en el Liceu.....	205
Tabla 31. Los 50 sustantivos más frecuentes en los subcorpus de AI y AD.....	208
Tabla 32. Listados de ARF de los sustantivos en todos los subcorpus	211
Tabla 33. Categorías semánticas sobrerrepresentadas en la AI y en la AD	215
Tabla 34. Los 20 verbos más frecuentes en los subcorpus de AI.....	217
Tabla 35. Los 20 verbos más frecuentes en los subcorpus de AD	218

Tabla 36. Formas verbales más frecuentes en los subcorpus de AD y en los corpus de referencia	222
Tabla 37. Los 20 adjetivos más frecuentes en los subcorpus de AI.....	228
Tabla 38. Los 20 adjetivos más frecuentes en los subcorpus de AD	228
Tabla 39. TTR y STTR por guion (en %)	233
Tabla 40. Ratios generales de variedad léxica (en %).....	234
Tabla 41. Palabras por oración.....	237
Tabla 42. Caracteres por palabra.....	238
Tabla 43. Las primeras 20 palabras clave de los subcorpus de AI y AD	243
Tabla 44. 20 n-gramas clave en los subcorpus de AI.....	246
Tabla 45. 20 n-gramas clave en los subcorpus de AD	248
Tabla 46. Ejemplos de signos de actuación.....	261
Tabla 47. Explotaciones léxicas en el código de actuación.....	267
Tabla 48. Funciones del código de la arquitectura teatral en la AD.....	269
Tabla 49. Ejemplos de símil en el código de la danza	273
Tabla 50. Escenografía en la AI de <i>La flauta mágica</i>	276
Tabla 51. Estrategias frente a la AD de proyecciones digitales	277
Tabla 52. Ejemplos kinésicos en los guiones de AD	295
Tabla 53. Relación entre interpretación y extensión en los sobretítulos	309
Tabla 54. Códigos sobrerepresentados en cada guion	318
Tabla 55. Semantically salient lexical words	329

1. Introducción¹

1.1. Contexto de la tesis

La accesibilidad a la cultura y a los medios vive un momento álgido en términos de oferta, legislación, conciencia social, formación e investigación. Por supuesto, el camino por recorrer hasta alcanzar la auténtica y completa accesibilidad universal —el «diseño de productos, entornos, programas y servicios que puedan utilizar todas las personas, en la mayor medida posible, sin necesidad de adaptación ni diseño especializado» (Naciones Unidas, 2006, p. 5)— es aún largo. La presente investigación se centra en la audiodescripción (AD) —«a verbal commentary providing visual information for those unable to perceive it themselves» (Fryer, 2016, p. 1)— como una de las posibles herramientas para aplicar el derecho a «participar, en igualdad de condiciones con las demás, en la vida cultural» (Naciones Unidas, 2006, p. 25).

La investigación acerca de la AD se ha enmarcado tradicionalmente en los estudios de Traducción Audiovisual (TAV), que abarcan toda traducción o transferencia multisemiótica, incluyendo las nuevas modalidades de accesibilidad audiovisual (Orero, 2004, p. VIII). La AD es, de hecho, uno de los tres procedimientos clásicos de la accesibilidad audiovisual, junto al subtítulo para sordos y personas con discapacidad auditiva (SPS), y la interpretación de lengua de signos (ILS) (Díaz-Cintas, 2010, p. 159). En las artes escénicas, a estos tres procedimientos se les suman los sobretítulos (Mateo, 2002), los audiosubtítulos (Orero, 2007), los *touch tours* o visitas táctiles (Eardley-Weaver, 2014), la instalación de bucles magnéticos, la tecnología háptica para experiencias teatrales inmersivas (Wiseman, van der Linden, Spiers y Oshodi, 2017), las mochilas vibratorias, y las propuestas de accesibilidad participativas (Di Giovanni, 2018c). Aquí enmarcamos nuestro trabajo en la tradición de la TAV, en particular por las metodologías aplicadas —la lingüística de corpus y la semiótica, ambas con un importante recorrido tanto en los Estudios de Traducción (Laviosa, 1998, 2002; Gorrée, 2004; Stecconi, 2004; Zanettin, 2012, 2013) como en los estudios sobre TAV

¹ Este trabajo ha recibido financiación de la Generalitat de Catalunya por medio del programa de Ayudas para la contratación de personal investigador predoctoral en formación (ref. 2019FI_B 00327). La investigación que aquí presentamos se enmarca en el proyecto de investigación RAD (Researching Audio Description: Translation, Delivery and New Scenarios), bajo el código de referencia PGC2018-096566-B-I00 (MCIU/AEI/FEDER, UE).

propriadamente dichos (Baños, 2013; McGonigle, 2013; Jiménez Hurtado y Martínez, 2018; Reviers, 2017; Arias-Badia, 2020)—, pero también en el campo de la Accesibilidad a los Medios², en particular por las aplicaciones de los resultados de esta tesis. En la Figura 1 se ilustra el espacio superpuesto entre la TAV y la Accesibilidad a los Medios en el que se sitúa este trabajo.

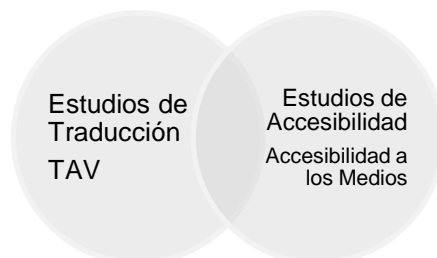


Figura 1. Áreas de investigación en las que se inscribe la tesis

En lo que respecta a la AD operística —el foco de atención principal de esta tesis—, España es uno de los países con más recorrido, tanto desde el punto de vista histórico (Orero, Pereira y Utray, 2007) como desde las innovaciones tecnológicas en la automatización de la AD en directo (Hermosa-Ramírez, 2020). La AD comenzó a practicarse en España en los años 90 (Navarrete, 1997; Hernández-Bartolomé y Mendiluce-Cabrera, 2004), originalmente en el cine y en el teatro de la mano de los proyectos Sonocine y Audesc de la Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE), y extendiéndose después a otros medios como la televisión y los museos. Curiosamente, mucho antes de que la AD al uso comenzara a extenderse en los diferentes medios y en las artes, durante la década de los 50, las representaciones de ópera se retransmitían por radio con un comentario similar a la AD (Orero, Pereira y Utray, 2007). Harían falta unas décadas más, eso sí, para que la ópera comenzara a ofrecerse con AD propiadamente dicha, a partir de la temporada 2004-2005 en el Liceu y 2015-2016 en el Teatro Real. A partir de ese momento, la AD operística ha continuado desarrollándose hasta su situación actual, en la que el Teatro Real y el Liceu audiodescriben la mayoría de las producciones que representan.

² Greco (2016, p. 23) define la Accesibilidad a los Medios como el conjunto de teorías, prácticas, servicios, tecnologías e instrumentos que facilitan el acceso a los contenidos audiovisuales a las personas que no pueden acceder a ellos de manera adecuada en su formato original.

De forma paralela, en las últimas décadas los teatros de ópera —en Europa y en España— se han interesado por abrirse a nuevos públicos y por deshacerse su imagen elitista (Rubio Aróstegui y Rius-Ulldemolins, 2022). El Gran Teatre del Liceu (en adelante Liceu) de Barcelona y el Teatro Real de Madrid, cuyos servicios de accesibilidad «protagonizan» en gran medida la presente tesis, son un ejemplo ilustrativo. En ambos teatros de ópera están vigentes programas de apertura al público infantil y joven, programas sociales y, también, programas de accesibilidad cognitiva, física y sensorial, donde se incluye la AD.

En lo que se refiere a la investigación dentro y fuera de nuestras fronteras, la AD para la ópera se ha estudiado desde el enfoque teórico-descriptivo (Corral y Lladó, 2011; Matamala, 2007; Puigdomènech, Matamala y Orero, 2008; York, 2007), desde los estudios de recepción con usuarios (Cabeza-Cáceres y Matamala, 2008; Cabeza-Cáceres, 2010; Eardley-Weaver, 2014) y desde un enfoque práctico-participativo (Di Giovanni, 2018c). El presente trabajo se inscribe dentro de uno de los proyectos de investigación actuales que toma la AD operística como uno de sus objetos de investigación, el proyecto RAD (Researching Audio Description: Translation, Delivery and New Scenarios), pero no es el único. El proyecto InclusivOpera, liderado por Elena di Giovanni en el Festival de Ópera de Macherata, y el proyecto europeo TRACTION (Opera co-creation for a social transformation) son otros ejemplos actuales de la vitalidad de nuestra temática. No nos detenemos aquí en profundidad en el estado de la cuestión ni en la revisión bibliográfica ya que el Capítulo 2 se dedica íntegramente a estas cuestiones.

La presente tesis es novedosa, por un lado, porque adopta un enfoque de lingüística de corpus, no aplicado, hasta donde sabemos, a ninguna de las modalidades de AD para las artes escénicas. Nuestro trabajo sigue, en este sentido, una cierta tradición que se ha desarrollado desde los comienzos investigadores de la AD hasta nuestros días y que se pregunta por aquello que caracteriza al lenguaje de la AD en sus diferentes modalidades. Esta tradición investigadora se ha movido hasta ahora a margen de los géneros teatrales, interesándose bien por determinados usos lingüísticos (como las metáforas en Luque Colmenero, 2019; o los adjetivos en Arma, 2011) o bien por definir el lenguaje de la AD en general (en su modalidad fílmica: Salway, 2007; Jiménez Hurtado y Soler-Gallego, 2013; Reviers, 2017; Matamala, 2018, 2019; y en su modalidad

museística: Soler Gallego, 2018; Perego, 2019). Nuestra investigación se inscribe en el segundo grupo.

Por otro lado, el estudio cualitativo de la AD como producto se ha basado en los análisis multimodales (Braun, 2011; Taylor, 2019), que observan importantes paralelismos con el análisis semiótico que presentamos. La novedad de nuestro estudio se encuentra en la vinculación de la AD con las técnicas teatrales que los expertos de este ámbito señalan en cada signo.

1.2. Presentación del tema

El tema principal que permea nuestra tesis o, mejor dicho, la base empírica sobre la que desarrollamos nuestra investigación es el guion de AD (GAD) operístico. El GAD operístico se diferencia de otras modalidades, entre otras razones, porque va precedido de una audiointroducción (AI): un texto de unos cinco a quince minutos de duración que presenta al elenco, el argumento de la obra y los elementos visuales de la producción. En nuestro contexto —los grandes teatros de ópera en España—, la AD incorpora, además, audiosubtítulos: lecturas de los sobretítulos (Orero y Matamala, 2007), que pueden ser literales o reformuladas. Con las siglas GAD nos referiremos de aquí en adelante al conjunto de la AI, la AD propiamente dicha y los audiosubtítulos.

Nuestra investigación se basa, por tanto, en el producto, y lo examina desde dos enfoques metodológicos: la lingüística de corpus y el análisis semiótico. Así pues, el primer subtema es, *stricto sensu*, el lenguaje —las características lexicogramaticales— del GAD operístico en el Liceu y en el Teatro Real. Acotamos el alcance de nuestra investigación a estos dos teatros por razones de género³, tradición audiodescriptiva⁴ y disponibilidad de los guiones, tal y como se amplía en el apartado 4.2.4.

El segundo subtema de la tesis es la priorización y las funciones de los signos operísticos (actuación, arquitectura teatral, danza, escenografía, iluminación, acotación de AD, kinésica, música instrumental y vocal, personaje, proxémica, sobretítulo, sonido,

³ El Teatro de la Zarzuela también audiodescribe sus obras, pero la ópera en su sentido más estricto no es su reclamo principal. Y, de cualquier modo, aun habiéndolos solicitado, no se nos han facilitado los guiones.

⁴ Tal y como desarrollamos en el Capítulo 2, algunos teatros no operísticos en España han ofrecido AD para ópera en ocasiones muy puntuales (no la incluyen en su programación habitual).

utilería y vestuario) en el GAD. En este marco nos preguntamos qué tipo de información selecciona la AD y cómo la presenta, es decir, cuáles son los significados denotativos y connotativos en cada uno de los códigos. Se trata, en resumidas cuentas, del análisis cualitativo de una muestra de GADs operísticos.

Desde el punto de vista temático, esta tesis llena varias lagunas de investigación. En primer lugar, es el primer estudio de lingüística de corpus exhaustivo de AD para las artes escénicas del que tenemos constancia, precedido por un estudio piloto que analizaba una muestra más pequeña (Hermosa-Ramírez, 2021). En segundo lugar, incide en una cuestión metodológica hasta ahora relativamente desatendida en los estudios que nos anteceden: el reto de la representatividad cuantitativa de los corpus específicamente de AD.

Ciertamente, los estudios descriptivos han quedado en cierto modo relegados a una época ya superada de los estudios de TAV y Accesibilidad a los Medios: han cedido el paso al paradigma centrado en el usuario y a los estudios experimentales. Este cambio de paradigma coincide con las tres transformaciones que Greco (2018) identifica en el área de la Accesibilidad a los Medios: desde un postulado *particularista* de la accesibilidad a uno *universalista*, desde un enfoque *maker-centred* a uno *user-centred* y desde un enfoque *reactivo* a uno *proactivo*. Con todo, nos permitimos puntualizar que, para seguir avanzando en el paradigma actual —e incluso para superarlo en favor de otros enfoques más participativos o *user-led* (Hermosa-Ramírez, en prensa)—, es necesario detenerse a investigar los materiales empíricos reales que se producen en la actualidad. Entendemos este trabajo, además de como una contribución al conocimiento valiosa por sí misma, también como un paso necesario para la creación de estímulos para estudios de recepción (Hermosa-Ramírez y Edo, en prensa), además de un material relevante para profesionales y estudiantes de AD.

1.3. Objetivos, preguntas e hipótesis de investigación

El objetivo principal de este trabajo es definir, a partir de materiales empíricos reales —GADs del Liceu y del Teatro Real—, las características lexicogramaticales y semióticas de la modalidad de la AD operística.

Dado que nos proponemos aplicar el enfoque de los métodos mixtos (combinando, en este caso, la lingüística de corpus con el análisis semiótico), delineamos varias

preguntas de investigación diferenciadas. En primer lugar, en relación con la lingüística de corpus: ¿qué características lexicogramaticales prevalecen en los GADs operísticos del Liceu y del Teatro Real? A partir de esta pregunta, planteamos tres hipótesis generales:

H1. El lenguaje de la AD operística muestra unas características lexicogramaticales diferentes al lenguaje general.

H2. El lenguaje de la AD operística muestra unas características diferentes a otras modalidades de AD.

H3. El lenguaje de la AI y la AD propiamente dicha muestra unas características diferentes entre sí.

Para verificar estas hipótesis aplicaremos parámetros clásicos de la lingüística de corpus, varios de ellos compartidos con los estudios previos de corpus de AD (Jiménez Hurtado y Soler-Gallego, 2013; Reviers, 2017; Matamala, 2018; Soler Gallego, 2018; Perego, 2019): la densidad léxica, los listados de frecuencias, el análisis semántico por categoría gramatical, la variedad léxica, la *aboutness* y el macroparámetro del registro. A partir de estas medidas, habrá que discernir, mediante distintas pruebas estadísticas ya asentadas dentro de la propia lingüística de corpus —la prueba ANOVA, la prueba HSD de Tukey, la correlación de Spearman, la prueba *log-likelihood*, etc. (Brezina, 2018)— si las diferencias entre la AD y la AI, entre ambas y los corpus del lenguaje general y los corpus previos de AD son significativas o no lo son. Más en general, arrojaremos luz sobre las características literarias de la AD operística, su lugar en el continuum entre registro oral y registro escrito, o su dificultad en términos de legibilidad.

En segundo lugar, el análisis semiótico lleva a formular dos preguntas de investigación principales: ¿Cómo se jerarquizan los signos en los GADs del Liceu y el Teatro Real? ¿Aporta la AD significados connotativos o denotativos? Las hipótesis que desarrollamos a partir de estas preguntas son:

H1. Los GADs de ambos teatros observarán patrones similares de jerarquización de los signos operísticos.

H2. Ciertos signos incluirán más significados connotativos en los GADs de ambos teatros.

Respecto a la segunda hipótesis del análisis cualitativo, sospechamos que ciertos códigos se introducirán mediante una descripción más literal (*what you see is what you say*), mientras que otros tenderán más a la interpretación, abstracción o, siguiendo la terminología de Mazur (2014), la explicitación. También en el marco de la segunda hipótesis, nos interesa dilucidar qué elementos simbólicos se subrayan y cuáles se atenúan en cada uno de los signos operísticos por separado. Dicho brevemente, nuestro objetivo es definir la naturaleza del «filtro» del audiodescriptor utilizando para ello el enfoque semiótico.

1.4. Estructura de la tesis

La presente tesis se vertebra en torno a siete capítulos. En este primero comenzamos contextualizando la tesis dentro del marco general de la accesibilidad y de la AD para la ópera, propósito que ampliamos en el capítulo siguiente. Se han presentado el tema, la justificación de la tesis, los objetivos, y las preguntas e hipótesis de investigación, para terminar ahora con la estructura del trabajo.

El Capítulo 2 (*Estado de la cuestión*) traza el recorrido de la AD en general desde los puntos de vista formativo-académico, histórico, legislativo y normativo. Se ofrece, asimismo, una revisión bibliográfica con el objetivo de plasmar los enfoques metodológicos más relevantes que han sido adoptados. En último lugar, ponemos más específicamente el foco en las prácticas de la industria y en la literatura existente acerca de AD para las artes escénicas y, más en particular, acerca de la AD, la AI y los audiosubtítulos operísticos.

El Capítulo 3, bajo el título *La ópera: una plétora de signos*, corresponde con el marco teórico. En él se justifica la vinculación de las disciplinas de la traducción y la accesibilidad audiovisual a la semiótica. El capítulo examina, asimismo, las bases de las principales propuestas de análisis multimodal, en particular la lingüística sistémico-funcional y la semiótica social. Repasamos a su vez las propuestas previas de categorización de los códigos de la ópera (Rędzioch-Korkuz, 2016; Rossi y Sindoni, 2017). Esta revisión nos sirve para justificar el sistema de etiquetado semiótico que aplicamos a la AD, sistema que divide los códigos de la ópera en tres grandes grupos: la lengua, la música y las formas teatrales. Los apartados finales del capítulo se centran en

las posibilidades de creación de significado de cada uno de ellos, y sus implicaciones en la AD.

El Capítulo 4 introduce el marco metodológico de la tesis. Justificaremos la adopción del enfoque de los métodos mixtos, aplicando el paradigma pragmático. Pero sobre todo presentaremos el diseño del corpus y, en concreto, la compilación de los textos que lo integran. Posicionaremos nuestro trabajo con respecto a las características más controvertidas del diseño de corpus: la representatividad, el equilibrio y el tamaño de la muestra. Por último, detallaremos las herramientas informáticas que utilizamos en el análisis lingüístico (Sketch Engine y Wordsmith Tools) y en el análisis semiótico (ATLAS.ti), así como las herramientas de análisis estadístico.

El Capítulo 5 (*Análisis lexicogramatical del corpus*) presenta y analiza los resultados cuantitativos de nuestro trabajo. Se introducen las medidas de tendencia central y de dispersión para entender mejor las diferencias de tamaño entre los guiones del Liceu y el Teatro Real, descartándose la correlación entre el tamaño de los guiones y la duración de las obras. Entrando en los resultados lexicogramaticales propiamente dichos, empezamos por la densidad léxica y el análisis por listados de frecuencia. A partir de estos últimos, llevamos a cabo un análisis sobre la distribución de los pronombres, las conjunciones y los artículos, así como un análisis semántico de las palabras léxicas más frecuentes. A continuación comparamos los resultados de variedad léxica, legibilidad, *aboutness* y registro entre la AD y la AI operísticas, entre ellas y los corpus de referencia (esTenTen y caTenTen), y entre ellas y los corpus previos de otras modalidades de AD. La suma de todos estos parámetros nos permitirá delinear algunas de las características definitorias del género, que distinguiremos de aquellas comunes a la AD en general, independientemente de la modalidad y la lengua.

El Capítulo 6 (*Análisis cualitativo del corpus*) se centra en los resultados del análisis semiótico de una muestra más restrictiva del corpus de GADs. Examinamos, en primer lugar, las funciones y los significados incluidos y omitidos en cada uno de los códigos audiodescritos por separado. En segundo lugar, cuantificamos las apariciones de cada uno de los signos para dilucidar los códigos que se priorizan en las ADs de los dos teatros. Además, nos detenemos a reflexionar sobre la representación y la transmisión en el GAD de una estética particular muy presente en las producciones operísticas analizadas: el

camp, tal y como lo entiende Sontag (1966): una propuesta estética exagerada, desviada, absurda y frívola.

La tesis se cierra con un capítulo de conclusiones —en inglés, como requisito para la mención de doctora internacional— en donde resumimos las principales contribuciones presentadas, siguiendo el orden teórico, metodológico y de los resultados cuantitativos y cualitativos. Además, terminamos contextualizando la presente tesis dentro de investigaciones paralelas y complementarias que hemos publicado en el marco del proyecto RAD, recogemos las limitaciones del presente trabajo y proponemos futuras líneas de investigación.

2. Estado de la cuestión

El presente capítulo se marca como objetivo ofrecer un resumen de la práctica y el estudio de la AD desde sus inicios hasta la actualidad. En primer lugar, se describirá el estado de la cuestión desde un punto de vista formativo-académico (0) y a continuación se plasmarán los pormenores históricos (0), legislativos (2.2.2) y normativos (2.2.3) de la modalidad. Además, dedicamos un apartado a la revisión bibliográfica de la literatura existente sobre AD (0) para justificar los enfoques metodológicos que se aplicarán en los posteriores capítulos. El objetivo último es presentar una base teórica sólida sobre accesibilidad para personas con baja visión, dirigiendo después el foco de atención a la AD a las artes escénicas (2.4) y a la ópera (2.5).

2.1. Formación e investigación en Accesibilidad Audiovisual

La accesibilidad audiovisual, entendida como una modalidad de traducción intersemiótica, se incorpora al panorama académico en los primeros años del cambio de siglo. El interés investigador y formador aparece, por tanto, después de un recorrido relativamente breve en la práctica profesional, cuyo inicio en el caso de la AD se fecha en los años 80 y en el caso del SPS en la década de los 90 (Díaz-Cintas, 2010). Su inclusión en el currículo universitario coincide, prácticamente, con la redacción de las primeras normas oficiales y recomendaciones (véase el apartado 2.2.3). Así, en 2006 ya se impartían cursos dedicados a la AD y SPS «en las universidades de Surrey, Roehampton, Granada, Las Palmas, Vigo y la Universidad Autónoma de Barcelona, entre otras» (Matamala, 2006, p. 303). La legislación, el esfuerzo normativo y la formación en accesibilidad han ganado terreno desde entonces. Solo en el territorio estatal, actualmente se ofertan una docena de módulos dedicados total o parcialmente a la accesibilidad en el programa del grado en Traducción e Interpretación y másteres en TAV. En la Tabla 1 se ofrece una muestra de la oferta formativa para el curso académico 2018-2019.

Tabla 1. Muestra de la oferta formativa en Accesibilidad Audiovisual en el marco estatal

Asignatura/módulo	Créditos ECTS	Estudios	Institución
Audiodescripción y Subtitulación para Sordos	9	Máster en Traducción Audiovisual	Universitat Autònoma de Barcelona
Máster en accesibilidad audiovisual: mención en ILS o en Rehablado	60	Máster en Accesibilidad Audiovisual	UNED
Traducción audiovisual y accesibilidad	6 créditos (Especialidad)	Máster Universitario de Traducción Profesional	Universidad de Granada
Postgrado en Traducción Audiovisual	36	Máster en Traducción Literaria y Audiovisual	Universitat Pompeu Fabra
Traducción audiovisual y accesibilidad (inglés)	5 (Optativa)	Máster Universitario en Traducción Creativa y Humanística	Universitat de València
Traducción y Accesibilidad para Personas con Discapacidad Auditiva o Visual	6 (Optativa)	Máster Universitario en Traducción Audiovisual y Localización	UAM-UCM
Experto en Accesibilidad a la comunicación y a los contenidos culturales	-	Título de Posgrado por el Instituto Superior de Estudios Lingüísticos y Traducción	ISTRAD
Traducción audiovisual y accesibilidad	4.5 (Optativa)	Grado en Traducción e Interpretación	Universidad Jaume I
Traducción audiovisual B (inglés)-A1 (español)	6	Grado en Traducción e Interpretación	Universidad Jaume I
Traducción audiovisual B (anglés)-A1 (català)	6	Grado en Traducción e Interpretación	Universidad Jaume I
Traducción Audiovisual y Accesibilidad	6	Grado en Traducción e Interpretación	Universidad de las Palmas de Gran Canaria
Audiodescripción	6 (Optativa)	Grado en Traducción e Interpretación	Universidad de Salamanca
Subtitulado para sordos	6 (Optativa)	Grado en Traducción e Interpretación	Universidad de Salamanca

Asimismo, en los últimos años se hace cada vez más patente una reivindicación de los Estudios de Accesibilidad como campo de investigación independiente. Greco (2018, p. 219) define la disciplina como aquella que investiga los procesos en torno a la accesibilidad y al diseño, implementación y evaluación de las metodologías basadas en la accesibilidad. Son estudios que despiertan el interés de investigadores provenientes de campos dispares, «such as AVT, Psychology or Engineering from a Human Right perspective, and away from Disability Studies» (Greco 2018, p. 216). En esta misma línea, Orero (2017) expone una propuesta transversal europea de formación para profesionales en accesibilidad en la que define las competencias y el perfil del *accessibility manager*, incluyendo un plan de estudios para un posible programa de máster universitario o postgrado.

Resultado directo del creciente interés académico por la Accesibilidad Audiovisual y, en concreto, por la AD es la redacción de las tesis doctorales de Limbach (2012), Cabeza-Cáceres (2013), Ramos Caro (2013), Rodríguez Posadas (2013), Eardley-Weaver (2014), Fresno (2014), Walczak (2017a), Sanz-Moreno (2017) y Tor-Carroggio (2020) por citar solo algunos ejemplos, además de la abundante literatura de la que se ofrecerá un recuento en el subapartado 2.3.

2.2. Práctica de la audiodescripción

La AD es un tipo de traducción intersemiótica que traslada la información visual al canal sonoro y que tiene como objeto facilitar el acceso a los productos audiovisuales, representaciones artísticas o manifestaciones culturales a las personas con baja visión, además de a otros perfiles de usuarios como las personas con discapacidad cognitiva e incluso el público general (Starr, 2022). A pesar de que los elementos que se describen son, principalmente, de carácter visual, la AD también incluye sonidos difíciles de identificar y audiosubtítulos en el caso de intervenciones en una lengua extranjera (ADLAB, 2015). En términos generales, la norma UNE 153020 (AENOR, 2005, p. 4) define la AD como:

Servicio de apoyo a la comunicación que consiste en el conjunto de técnicas y habilidades aplicadas, con objeto de compensar la carencia de captación de la parte visual contenida en cualquier tipo de mensaje, suministrando una adecuada información sonora que la traduce o explica, de manera que el posible receptor discapacitado visual perciba dicho mensaje como un todo armónico y de la forma más parecida a como lo percibe una persona que ve⁵.

En cuanto a sus campos de aplicación, siguiendo a Fryer (2016, p. 1), la descripción de imágenes en palabras posibilita el acceso al contenido de los medios audiovisuales, representaciones artísticas como el teatro, la ópera o el ballet, manifestaciones culturales como los museos, galerías o paseos arquitectónicos, retransmisiones deportivas y oferta turística, a los que añadiríamos los videojuegos (Mangiron, 2012).

Si intentamos profundizar en la definición y objetivos de la AD, topamos —en cualquier caso— con una serie de problemáticas preliminares relativas a su ontología y a

⁵ Autores como Greco (2022, p. 15) han problematizado y rechazado este tipo de definiciones porque son propias del modelo médico de la discapacidad: «Individuals are the problem; they are broken, abnormal. Access can somehow be restored by fixing individuals and bringing them as close as possible to normality».

su público. En primer lugar, con relación a su tipología textual. Desde un punto de vista traductológico general, Jiménez Hurtado (2007, p. 144-145) define la AD como una modalidad de traducción «doblemente subordinada», pues se subordina a la imagen y al espacio de mensaje permitido por los diálogos. Por otro lado, «desde un punto de vista lingüístico, si se siguen los cánones tradicionales, no debería considerarse un texto, ya que no cumple determinados criterios de textualidad»: el GAD recoge únicamente la información semántica y lógica que no se infiere de la información acústica, por lo que no conforma un texto cohesionado ni coherente por sí mismo. En la misma línea, Sanz-Moreno (2017, p. 18) identifica el GAD como un conjunto indivisible con el guion cinematográfico, sin existencia autónoma, pues es dependiente de los demás elementos fílmicos. Centrándonos en la accesibilidad para las artes escénicas, las audiointroducciones (AI) sí podrían considerarse como un texto independiente: prueba de ello es que algunos teatros las ponen a disposición de los usuarios en formato CD o plataformas en línea con antelación, como es el caso de la Royal Opera House, que aloja sus AI en la plataforma SoundCloud⁶. La clasificación tanto de la AD como de la AI en cuanto a su tipología textual es, de todos modos, un tema controvertido sobre el que no existe consenso académico. Como explica Ramos Caro (2013, p. 29), aquellos que otorgan la máxima prioridad a la descripción objetiva califican la AD como un texto descriptivo o informativo (Poethe, 2005; Chapado Sánchez, 2010). Mientras que quienes conceden al audiodescriptor mayor libertad de movimiento ven más bien en ella un texto narrativo o literario.

En segundo lugar, plantea un reto importante la heterogeneidad del público, lo que Jiménez Hurtado y Seibel (2010, p. 451) denominan el «receptor prototípico intencionado». El descriptor suele partir del supuesto de que su público meta es ciego total, sin restos de visión, como condición para que el producto audiovisual o la obra pueda ser realmente accesible. En la práctica, la ONCE recoge en sus *Datos de afiliados* de 2018 que el 19 % de los mismos presentan ceguera («ausencia de visión o solo percepción de luz»), mientras que el 81 % restante mantiene un «resto visual funcional para la vida diaria» (2018, p. 2). Además, la pregunta de a quién está destinada la AD no se limita al grado de baja visión de los usuarios «prototípicos». Jankowska (2015, p. 50)

⁶ Vid. <https://soundcloud.com/royaloperahouse>.

planteaba que las personas con ceguera y baja visión son los «principales beneficiarios» de la AD, abriendo la puerta a otros públicos que podríamos denominar secundarios. En esta línea, Krejtz *et al.* (2011) aplicaron la AD como herramienta para guiar la atención visual en niños videntes y comprobaron su utilidad en el aprendizaje de conocimientos nuevos y refuerzo de otros ya adquiridos. Asimismo, Walczak (2016) y Navarrete (2018) han explorado la redacción de ADs como recurso en la enseñanza de lenguas extranjeras. Más recientemente, Starr (2018) ha propuesto una modalidad de AD para facilitar la identificación de emociones destinada al público en el espectro autista. La apertura de la AD a nuevos públicos es, en definitiva, un tema de interés investigador de cara al futuro, también en la modalidad operística.

En esta misma línea, ya se han levantado voces que exigen a los teatros, las televisiones y las instituciones que no restrinjan su campo de acción accesible a los usuarios con discapacidad sensorial e incluyan igualmente servicios de accesibilidad cognitiva como son las audio-explicaciones o audio-fáciles (Sanmartín y Arce, 2017, p. 66), destinados a la población anciana, su principal nicho de mercado potencial. Aunque la AD fue concebida para personas con baja visión, otros colectivos —como las personas mayores o usuarios con problemas cognitivos— pueden beneficiarse igualmente de ella. Bernabé y Orero (2020) y Arias-Badia y Matamala (2020) han profundizado precisamente en esta posibilidad planteando una «AD fácil de entender» para personas con bajo nivel de alfabetización, hablantes no nativos, turistas, personas ancianas, etc. En los capítulos dedicados a los resultados de la presente tesis planteamos precisamente la cuestión de la legibilidad en los GADs operísticos que componen nuestro corpus.

La tercera paradoja radica en que la producción de la AD se concibe *a posteriori* en la mayor parte de los casos, como añadido último al proceso de creación artística. Por tanto, esta praxis se alejaría del diseño universal (Udo y Fels, 2010a), uno de los pilares fundamentales de la accesibilidad. Retornaremos sobre el tema más adelante, pero podemos adelantar que una de las tendencias que más fuerza han tomado en la investigación en torno a la AD se enmarca en la colaboración entre descriptores y creadores de las obras originales, lo que Udo y Fels (2010b) han acuñado como «director-led audio description» y Fryer (2018) como «integrated audio description».

En cuarto lugar, la AD cada vez va a ir más acompañada de servicios complementarios, por lo que la práctica actual del audiodescritor para las artes escénicas

o para ópera ya no siempre se limita a la traducción intersemiótica del producto audiovisual o la representación aislada, sino que forman también parte de sus competencias profesionales la incorporación de los *touch tours* o visitas táctiles (Eardley-Weaver, 2010, 2014; Udo y Fels, 2010c), o la difusión de los programas o los libretos adaptados a la Lectura Fácil, en braille y en caracteres aumentados (véase el apartado 2.5.2). La AD formaría parte, pues, de un «cluster» de servicios de accesibilidad, como plantea Roofthoof (2021) o de un conjunto de *achievement spaces*, como plantea Neves (2020, p. 327): «alternative or complementary communication strategies that promote multisensory engagement enabling perception, understanding and experience», tal y como ampliamos en una publicación derivada (Hermosa-Ramírez y Reviers, en prensa).

En definitiva, las cuestiones tanto prácticas como teóricas derivadas de la AD hacen de esta modalidad un tema de investigación complejo y fértil, con distintas problemáticas todavía hoy abiertas. En los siguientes apartados ahondamos en el recorrido histórico de la AD y su normativa, para después «reproblematizar» la modalidad revisando la bibliografía académica más relevante publicada hasta el momento.

2.2.1 Apuntes históricos, experiencias previas

La descripción de imágenes a personas ciegas se remonta a la existencia misma de la ceguera, es decir, a la propia existencia del ser humano (Cabeza-Cáceres, 2013). Sus acompañantes a los espectáculos y representaciones públicas habrían sido, sin saberlo, los primeros audiodescriptores. Asimismo, a menudo se menciona la *écfrasis* — composición literaria sobre una obra de arte u objeto plástico (Edo, 2018; Soler Gallego, 2013)— como antecedente de la AD, en particular en su vertiente museística. No obstante, se diferencia de la AD «en una serie de elementos contextuales, como son el perfil del emisor, el propósito comunicativo y las características del receptor» (Soler Gallego, 2013, pp. 142-143). Además, en el caso de la AD para las artes escénicas, cine y televisión, hablamos de un tipo de traducción condicionada por las restricciones temporales impuestas por el texto de origen (el guion, el libreto, etc.), mientras que no es así en el caso de la AD museística ni en la AD de espacios naturales o de carácter turístico en general. En otras palabras, reconocemos aquí una primera distinción entre la AD estática y la AD dinámica (Braun, 2008).

A pesar de que otros investigadores ya han ofrecido un resumen detallado del recorrido histórico de la AD en el marco estatal y en otros países europeos (véanse Orero,

Pereira y Utray, 2007; Orero, 2007c; Arma, 2011; Cabeza-Cáceres, 2013), consideramos relevante para la presente tesis resaltar los momentos clave en su desarrollo. De igual modo, nuestro objetivo es complementar la información ya disponible con datos recopilados específicamente acerca de las artes escénicas y la ópera.

En España encontramos los primeros precedentes de la AD en la década de los 40, con la retransmisión por radio de películas de estreno comentadas por el periodista Gerardo Esteban (Orero, 2007c, p. 112). También cabe recordar las experiencias precursoras de Jorge Arandes, especialmente pertinentes para el tema que nos ocupa, pues en los años 50 se encargó de la retransmisión radiofónica de óperas del Liceu. La primera retransmisión de ópera por TVE (*Tosca* de Puccini) también corrió a cargo de Arandes (Orero, 2007b).

Ahora bien, el origen de la AD concebida como herramienta para mejorar la experiencia de las personas con baja visión parece remontarse, en el plano internacional, a las representaciones teatrales del año 1981 en el Arena Stage Theatre de Washington D. C., de la mano de Margaret y Cody Pfanstiehl (ITC, 2000, p. 4). Unos años más tarde, a mediados de los 80, la AD empezará a desarrollarse en Europa, en primer lugar posiblemente en el teatro Robin Hood de Averham, en Nottinghamshire (ITC, 2000, p. 4). Francia será la siguiente con la representación de *Le songe d'une nuit d'été* en el Théâtre National de Chaillot, en 1990 (Resche, 2015, p. 213). En España, la AD para teatro comienza a desarrollarse de manera simultánea en varias ciudades —Barcelona, Madrid, Sevilla, Vitoria-Gasteiz, Bilbao y Mallorca, entre otras— en 1994 (Navarrete, 1997). Fecha bastante temprana si la comparamos con otros países europeos como Suiza, donde no comenzaría a desarrollarse regularmente hasta 2011 (FSA, 2016, p. 5).

Si el teatro fue —pues— el primer medio donde se ofreció la AD propiamente dicha, a finales de los años 80 el servicio se expandió a otros medios como el cine y la televisión. En Francia, la asociación Valentin Haüy realiza desde 1989 la AD de películas, proceso que denominaron, en un origen, *audiovision*⁷. Por su parte, Audetel fue un proyecto europeo consagrado a la televisión en el contexto británico que se desarrolló en las décadas de los 80 y 90 (Pettitt, Sharpe y Cooper, 1996). En España, la modalidad fílmica tuvo un recorrido similar al de Francia e Inglaterra, con las iniciativas Audiovision y

⁷ Vid. <https://www.avh.asso.fr/fr/lassociation/nos-services/laudiovision>.

Audetel, respectivamente (Díaz-Cintas, 2010, p. 176). 1987 es el año en que la ONCE produce la primera AD filmica para la película *El último tango en París* (Bernardo Bertolucci, 1972). Este precedente sentaría las bases del sistema Audesc, concebido como un servicio de préstamo de películas en formato VHS destinado a los afiliados a la ONCE (Díaz-Cintas, 2010). Desde entonces, el sistema Audesc se ha mantenido y ampliado, hasta llegar a las 40 películas por año en la actualidad (Vázquez Martín, comunicación personal, 2019). Así pues, en 2014, asistimos al lanzamiento de la aplicación Audesc Mobile, que ofrece AD para películas en cartelera, en formato Blue-ray y DVD (Centro de Tiflotecnología e Innovación de la ONCE, 2014).

En el plano televisivo, el primer programa con retransmisión de AD se realizó en 1983, de la mano de la cadena japonesa NTV, con la particularidad de que las descripciones se retransmitían en abierto, es decir, incorporadas a la banda sonora del programa y, por tanto, audibles para todos los espectadores (ITC, 2000, p. 5). En España, la primera AD televisiva se ha fechado en 1995 en el canal autonómico andaluz Canal Sur, donde, para escuchar la AD, se debía sintonizar Canal Sur Radio (Orero, Pereira y Utray, 2007, p. 34). En Cataluña, TV3 comenzó la emisión de la serie *Plats Brut* en 1999 con pista de AD por medio del sistema NICAM DUAL estéreo, opcional para los telespectadores (Orero, 2007c, pp. 114-115). Por su parte, RTVE produjo en 2002, junto a la ONCE y BRB Internacional, su primera AD para la serie de dibujos animados *Nicolás*, con un niño ciego como protagonista (Orero, Pereira y Utray, 2007, p. 35). En los últimos años, el número de horas audiodescritas por semana ha ido en aumento, hasta el punto de que en el ejercicio de 2017 todas las cadenas privadas cumplían con el mínimo legal de dos horas de AD a la semana. Las televisiones públicas, por su parte, ofrecen niveles superiores (Comisión Nacional de los Mercados y la Competencia, 2019, p. 31). No obstante, si comparamos los mínimos establecidos por la Ley General de la Comunicación Audiovisual de 2010 con la práctica en otros países como Reino Unido, donde la BBC audiodescribe al menos el 20 % del contenido de todos sus canales, concluimos que, aun en la actualidad, las televisiones del Estado deberían aumentar sus esfuerzos sin descuidar, obviamente, la calidad.

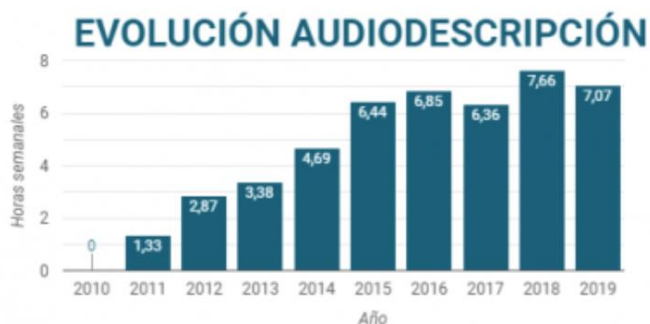


Figura 2. Horas de AD en las cadenas de televisión españolas por año. Fuente: CESyA

En lo que se refiere a la accesibilidad en las plataformas de vídeo bajo demanda (VoD, por sus siglas en inglés), que disfrutan de una popularidad creciente en los últimos años (Netflix, HBO, Prime Video, entre otras), la incorporación de AD es irregular. Desde 2015, Netflix ha incorporado la AD a multitud de sus productos audiovisuales, con 1892 títulos audiodescritos en EE. UU., según la American Council of the Blind⁸. En España, por el contrario, el catálogo sigue siendo limitado, con 300 títulos audiodescritos (en español, puesto que todos los títulos están audiodescritos en inglés). Por el momento, HBO cuenta únicamente con algunas AD en Brasil y en Estados Unidos. Ciertas aplicaciones móviles, como Audesc o Whatscine, en cuyo funcionamiento nos detendremos más adelante, podrían suplir las carencias de estos sitios.

Hasta estos últimos años, la AD no había llegado a los servicios a la carta de las televisiones públicas y privadas. En el caso de RTVE está disponible desde 2018 en un número limitado de producciones, muy inferior a la oferta con SPS. Por su parte, TV3 cuenta actualmente con 52 programas audiodescritos en su servicio bajo demanda⁹, también desde 2018. En el ámbito privado, Movistar+ es otro ejemplo de AD a la carta con una oferta creciente de servicios accesibles.

Retomando las artes escénicas para centrarnos ahora en la ópera, la propuesta pionera a nivel internacional fue la de Gregory York, quien, en 1993, fundó la primera empresa en ofrecer AIs para ópera y ballet destinadas al público con baja visión: Talking Notes (Eardley-Weaver, 2010, p. 5). En Francia, la primera producción de AD operística, que, en su caso, introducía la AD durante el transcurso de la obra, se fecha en 2006, con *II*

⁸ A fecha del 5 de mayo de 2022. Fuente: <https://adp.acb.org/netflixad.html>.

⁹ <https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/programes/audiodescripcio/>.

viaggio a Reims, de Rossini, fruto de una colaboración entre la Fondation Orange y la asociación Accès Culture (Resche, 2015, p. 214). Esta última sigue ofreciendo, a fecha de la redacción de esta tesis (2022), obras de teatro y óperas audiodescritas por todo el territorio galo¹⁰. En España, los dos principales teatros operísticos estatales ofrecen la combinación de AD con audiosubtítulos y AI: el Liceu de Barcelona desde 2004 (Matamala y Orero, 2007), y el Teatro Real de Madrid desde 2015. También en Madrid, en el Teatro de la Zarzuela se oferta AD, además de visitas táctiles y servicios accesibles destinados al público sordo, desde la temporada 2015-2016. La práctica, la evolución y las tecnologías aplicadas en estos teatros se detallarán en el apartado 2.4.3.

2.2.2. Legislación en materia de audiodescripción

El 13 de diciembre de 2006 es una fecha clave para la accesibilidad audiovisual: las Naciones Unidas aprueban la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad. Para nuestros propósitos, el artículo 30 recoge que los «Estados Partes reconocen el derecho de las personas con discapacidad a participar, en igualdad de condiciones con las demás, en la vida cultural», y que para ello deben adoptar las medidas pertinentes para que las personas con discapacidad sensorial «tengan acceso a programas de televisión, películas, teatro y otras actividades culturales en formatos accesibles» (Naciones Unidas, 2006, p. 25). En Europa, la Convención entra en vigor el 22 de enero de 2011¹¹. En 2012, la Comisión propone redactar una Ley Europea de Accesibilidad con el fin de derribar las barreras ocasionadas por las diferencias en la legislación de los distintos Estados Miembros. La publicación de una propuesta se pospondrá hasta 2015, y la directiva (UE) 2019/882 será aprobada finalmente en marzo de 2019. En ella se disponen los requisitos de accesibilidad de diversos productos y servicios —servicios de comunicaciones electrónicas y de comunicación audiovisual, de transporte, bancarios y de pago, entre otros—, incidiendo en la necesidad de armonizar dichos requisitos entre los países de la Unión (Comisión Europea, 2019). Entretanto, la promulgación de leyes relativas a la accesibilidad audiovisual y la fijación, por ejemplo, de unas horas mínimas de retransmisión televisiva audiodescrita no ha sido y continúa sin ser uniforme en los distintos países miembros.

¹⁰ Vid. <https://accesculture.org/>

¹¹ Vid. <https://ec.europa.eu/social/main.jsp?catId=1138&langId=en>



Figura 3. Mapa de los países con legislación en materia de accesibilidad.

Fuente: Media Accessibility Platform

En lo que se refiere a España, «en junio de 2001 (BOE, 10 de julio de 2001) se aprueba La Ley de Fomento y Promoción de la Cinematografía y el Sector Audiovisual, en la que se incentiva con subvenciones públicas a cualquier obra cinematográfica que incorpore AD y SPS» (Orero, Pereira y Utray, 2007, p. 37). Más adelante, el primer Plan Nacional de Accesibilidad, publicado en julio de 2003 y en vigor desde 2004, y la Ley de igualdad de oportunidades de 2003 confirman el interés de las instituciones públicas por impulsar la accesibilidad de los medios, incluyendo por vez primera las nociones de diseño para todos y accesibilidad universal. Pero ha sido sobre todo la promulgación de la Ley General de la Comunicación Audiovisual de 2010, centrada en los servicios de radiotelevisión, la que ha jugado un papel fundamental concretamente en la expansión de los servicios de AD. Dicha ley recoge que los canales de servicio público tienen la obligación de incluir 10 horas semanales de AD en su programación, que se reducen a dos horas en el caso de los canales privados que emiten en abierto. Y, en efecto, si saltamos a los datos relativos a los diferentes canales de la TDT en 2016, ese año se audiodescribieron «más de 8500 horas, lo que supone un incremento superior al 30 % respecto al año 2015, cuando se audiodescribieron alrededor de 6600 horas» (Comisión Nacional de los Mercados y la Competencia, 2017, p. 40). No obstante, «las más de 8500 horas registradas en 2016 se redujeron a cerca de 7900 en 2017» (Comisión Nacional de los Mercados y la Competencia, 2019, p. 20). En el último informe disponible, la Comisión Nacional de los Mercados y la competencia (2020) reconoce que

en 2018 se ha recuperado la tendencia positiva que se había truncado en 2017, en especial en los canales públicos.

En lo que respecta a la accesibilidad para las artes escénicas, en noviembre de 2011 se aprobó el Real Decreto que crea y regula el Foro de Cultura Inclusiva. Su objetivo es respaldar la aplicación de la Estrategia Integral Española de Cultura para Todos, propuesta que, a su vez, pretende garantizar la aplicación del artículo 30 de la Convención Internacional sobre los derechos de las personas con discapacidad antes citado (Ruiz *et al.*, 2013). Más adelante, con el Real Decreto Legislativo 1/2013, las instituciones asumieron un compromiso mayor:

Los poderes públicos garantizarán la prevención, los cuidados médicos y psicológicos, los apoyos adecuados, la educación, la orientación, la inclusión social y laboral, el acceso a la cultura y al ocio, la garantía de unos derechos económicos, sociales y de protección jurídica mínimos y la Seguridad Social. (BOE, 29 de noviembre de 2013, p. 29)

Aun así, como veremos más adelante, tanto en el sector público como en el privado se siguen aplicando las medidas de accesibilidad de manera desigual, desde obras audiodescritas todos los meses en algunos teatros hasta iniciativas solo esporádicas en otros.

En Cataluña, la Llei d'Accessibilitat (13/2014) contempla de manera explícita el acceso a la cultura en su artículo 35. En este caso, sí se hace mención de unos «criterios mínimos» que el Govern debe establecer para garantizar la accesibilidad a los «equipamientos y servicios culturales, deportivos y de ocio». A fin de concretar los criterios citados por la ley, el Pla d'accessibilitat dels equipaments escènics i musicals públics (2015-2020) se compromete a diagnosticar la situación preexistente, determinar las actuaciones para garantizar la accesibilidad, establecer criterios de prioridad para las acciones que se llevarán a cabo, definir las medidas de seguimiento, mantenimiento y actualización, y establecer la fecha máxima para su revisión. Siguiendo a Bestard (2019, p. 15), este plan es un ejemplo de «intervención pública en accesibilidad cultural». Esta intervención se compromete, a fecha de 2020, a formar a los técnicos de equipamientos escénicos en accesibilidad, a establecer criterios para homologar descuentos o para financiar planes y auditorías de accesibilidad, entre otros. El caso legislativo catalán es destacable, para nuestros propósitos, por su compromiso tangible con las artes escénicas.

Dado que en el grueso del Estado no existen unos «mínimos de accesibilidad» acotados por ley para las artes escénicas, la inclusión de la AD y otras modalidades accesibles en los teatros fue, en un origen, impulsada por iniciativas particulares o bien promovida por los propios teatros, auditorios, circuitos y festivales, por norma general por los de titularidad pública, siendo la financiación el mayor impedimento en plazas más pequeñas. La promoción pública de la accesibilidad en las artes escénicas se refleja, por ejemplo, en las medidas implantadas por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), que ha impulsado la AD y la instalación de tecnologías para la accesibilidad (bucle magnético, sobretitulado) en el Centro Dramático Nacional. Por otro lado, aun cuando sigue sin haberse establecido un mínimo estatal de obras inclusivas en la programación de la temporada teatral u operística, sí se aprecia una toma de conciencia progresiva (véase el apartado 2.4.3), además de una transición desde el trabajo voluntario a la profesionalización de los audiodescriptores.

2.2.3. Guías de buenas prácticas

En la actualidad, es habitual que los diferentes países en los que se ofrecen servicios de apoyo sensorial regulen la práctica de la AD por medio de estándares o recomendaciones que fijan instrucciones sobre cómo llevarla a cabo. Perego (2017, p. 218) las clasifica en:

- normas oficiales: la norma UNE 153020 en España (AENOR, 2005), las normas de la Broadcasting Commission of Ireland (2005), las ITC (2000) y Ofcom (2017) británicas y la Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis (Ministério da Cultura Secretaria do Audiovisual, 2016) en Brasil;
- pautas propuestas por profesionales: Dosch y Benecke (2004) en Alemania, Busarello y Sordo (2011) en Italia;
- pautas impulsadas por asociaciones: Morisset y Gonant (2008) en Francia, American Council of the Blind (2010) en EE. UU., Media Access Australia (2010) y Accessible Media Inc. (2014) en Canadá;
- pautas redactadas por académicos: Remael (2005) en Flandes (Bélgica), Georgakopoulou (2008) en Grecia, Neves (2011) en Portugal y las recomendaciones europeas ADLAB (2015).

Paralelamente, distintos autores han realizado un ejercicio de comparación de las recomendaciones, a menudo con la finalidad subyacente de proponer una guía de buenas prácticas común a nivel internacional (Orero, 2007c). Así, Vercauteren (2007) comparó las pautas de Flandes, Alemania, España y Reino Unido, más bien criticando las limitaciones de todas ellas por ser demasiado generales, reconducibles al mero sentido común o abiertas al buen criterio de cada audiodescriptor. Otro ejercicio de comparación es el que llevaron a cabo Rai, Greening y Petré (2010) entre las guías españolas, alemanas, francesas, las estadounidenses, las griegas y las británicas. A partir de esta comparación concluyeron que las diferencias entre normativas y recomendaciones son escasas, con algunas excepciones como las directrices discordantes a la hora de introducir el nombre de los personajes (Rai, Greening y Petré, 2010, pp. 10-11). En cualquier caso, la necesidad de una guía de buenas prácticas internacional, común y fundada en los resultados de investigaciones académicas se materializó en el contexto europeo con el proyecto ADLAB (2015).

Como denominador común, las pautas hasta aquí enumeradas abogan por «describir lo que se ve», en otras palabras, «what you see is what you say» (ACB, 2010, p. 12). Si bien la mayor parte se refieren a la AD fílmica, a continuación extraeremos, por un lado, las pautas lingüísticas extrapolables a la AD operística y, por otro, las indicaciones referentes a la música. Dirigiremos especial atención a aquellas propuestas que profundizan en estos dos aspectos: las recomendaciones ITC (2000), ADLAB (2015), ACB (2010) y la norma circunscrita a España UNE 153020 (AENOR, 2005). A continuación, en el apartado 0.1 nos detendremos más en profundidad en las recomendaciones específicas de la AD para las artes escénicas, incluyendo allí la literatura científica circunscrita a nuestro tema.

Las pautas británicas ITC (2000, p. 12) proponen varias recomendaciones léxicas, gramaticales y sintácticas concretas. En el plano gramatical, se recomienda utilizar los tiempos verbales en presente. Además, para evitar ambigüedades, la guía desaconseja el uso de los pronombres personales cuando haya, por ejemplo, varios personajes en pantalla. Si no queda suficientemente claro se preferirán los nombres propios (ITC, 2000, p. 20). En cuanto a la sintaxis, las pautas favorecen la claridad de la oración simple frente a la oración compuesta. El orden de la información seguirá el esquema cuándo, dónde, quién y qué (ITC, 2000, pp. 13-14). En último lugar, las recomendaciones léxicas abogan

por la concreción semántica en los verbos —no utilizar siempre *walk*, sino alternar entre otras opciones y matizar con *swagger*, *lope*, *tiptoe*, etc.—. Por su parte, la adopción de ciertos adjetivos puede suscitar dudas al descriptor: es el caso de los calificativos relacionados con el atractivo físico o la raza. Las pautas recomiendan aquí al audiodescriptor evaluar la relevancia de esta información para la trama (ITC, 2000, pp. 20-21). A esto se añade que, en géneros concretos como los programas infantiles deben utilizarse «adjetivos interesantes y adverbios expresivos» (ITC, 2000, p. 29).

La norma UNE 153020 (AENOR, 2005, p. 8), por su parte, no se extiende en recomendaciones lingüísticas precisas. En el caso del léxico se limita a aconsejar una «terminología específica apropiada para cada obra» y adjetivos concretos para evitar imprecisiones. Al igual que las pautas ITC (2000), recomienda presentar la información siguiendo la regla espaciotemporal: cuándo, dónde, quién, qué y cómo. En términos sintáctico-gramaticales, el estilo del guion ha de ser «fluido, sencillo, con frases de construcción directa» que se entiendan de manera autónoma y que no caigan en cacofonías ni redundancias (AENOR, 2005, p. 7). Como apuntaba ya Vercauteren (2007) y como ampliamos más adelante, algunas de las máximas de la norma española son problemáticas, ya no solo por generalistas, sino también por imprecisas: ¿Qué entiende la norma por «terminología específica»? ¿En qué consiste, concretamente, el estilo fluido y sencillo que se pretende? ¿Se refiere a que se deben evitar las oraciones subordinadas, los incisos, el orden sintáctico no convencional? Los ejemplos, que sí se incluyen en otras normas, pueden ser un buen punto de partida para aclarar las pautas más vagas. Por lo demás, nos planteamos cada cuánto tiempo se deberían revisar las normas vigentes, en particular a medida que los servicios accesibles se desarrollan y las preferencias de los usuarios cambian.

Más concretas son las pautas propuestas por el ACB. Estas recomiendan un léxico cotidiano, «claro, conciso, conversacional» (ACB, 2010, p. 15). En el caso de que se introduzca un término más técnico, se recomienda acompañarlo con su descripción o definición: «she bends at the knees, a plié». Las normas estadounidenses agregan que las AIs pueden ser un buen recurso para introducir y definir la jerga teatral que empleará la AD en una obra escénica (ACB, 2010, p. 34). Sin abandonar el léxico, ACB recomienda la variedad y la precisión en los verbos de movimiento: pasearse, marcharse, apurarse, precipitarse... En el terreno gramatical, se pone énfasis en los verbos en tercera persona

del presente y la voz activa, pero no se incluyen indicaciones acerca de las oraciones, su complejidad o su estructura. Sí se recomienda evitar la fórmula «we see» (ACB, 2010, p. 16), lo que Bittner (2012, p. 2) denomina una expresión «with explicit perspective».

Sin abandonar las recomendaciones que atañen a la expresión lingüística, nos detenemos más en concreto en las recomendaciones europeas del proyecto ADLAB, ya que son las más extensas y las más detalladas en cuanto al léxico y la sintaxis. En particular, Taylor (2015, pp. 46–49) dedica una sección a concretar estas cuestiones. Respecto al léxico, plantea optar por un lenguaje claro y un vocabulario preciso, sin caer en una expresividad pomposa. Los detalles pueden expresarse por medio de adjetivos floridos y adverbios o frases adverbiales. El lenguaje debe ser «vívido» para conseguir hacer partícipe al receptor, mientras que la naturaleza visual del filme —o en nuestro caso, de la escena— se reproducirá por medio de verbos de movimiento, símiles, metáforas y otras figuras retóricas. En lo relativo a la gramática, la acción se describirá en presente, exceptuando ocasionales referencias a momentos anteriores, y predominarán los pronombres en tercera persona. En la sintaxis se preferirán las oraciones sencillas a las subordinadas y también abundarán los sintagmas sin verbos. Del orden en el que el descriptor introduce la información dependerá, por otro lado, lo fácil o difícil de asimilar que será la información. En este sentido, deberá aplicarse la lógica espaciotemporal, como ya veíamos en las pautas ITC (2000) y en la norma española (AENOR, 2005).

Si dirigimos el foco de atención a las directrices relativas a los recursos estilísticos, el documento ADLAB explicita, como acabamos de señalar, la interacción de la naturaleza visual fílmica con los símiles, metáforas y otras figuras retóricas (Taylor, 2015, p. 47). De igual modo, el documento de la ACB incide en la utilidad de la analogía con objetos corrientes al describir formas y tamaños: «Descriptive metaphors and similes are best when they are immediately relatable to the viewer (everyday objects) and/or the image itself» (ACB, 2010, p. 18). La norma UNE 153020 (AENOR, 2005), por su parte, no hace mención alguna al empleo de figuras retóricas, mientras que Los Angeles Radio Service (2013) recomienda evitar las metáforas, los símiles y demás recursos literarios. En los sectores académicos se hace más evidente aún la disparidad de criterios sobre este punto: mientras que Chapado Sánchez (2010, p. 182) desaconseja de manera explícita los usos connotativos y los valores figurados, Braun (2008) recomienda expresamente su uso. Estas divergencias teóricas se reflejan también en la práctica de la AD, puesto que se han

apreciado diferencias importantes, por ejemplo, entre las AD españolas y británicas, ofreciendo las segundas una mayor abundancia de material metafórico (Bourne y Jiménez Hurtado, 2007).

La cuestión metafórica nos sirve como puente para introducir uno de los temas más polémicos en lo que se refiere a las normas y recomendaciones de la AD: la cuestión de la objetividad en los GADs. Desde el punto de vista más general, la ACB (2010, p. 17) recoge que «[t]he best audio describers objectively recount the visual aspects of an image. Subjective or qualitative judgments or comments get in the way—they constitute an interpretation on the part of the describer and are unnecessary and unwanted». El resto de normas y recomendaciones ya citadas siguen esta misma máxima, con algunos matices como el que veíamos en las metáforas. La norma francesa sugiere que la descripción debe ser objetiva para evitar «imponer» los sentimientos propios del descriptor, en lugar de «suscitar» los propios de la audiencia (Morisset y Gonant, 2008). La norma española es igualmente categórica: «Debe evitarse transmitir cualquier punto de vista subjetivo» (AENOR, 2005, p. 8). En Reino Unido, las normas ITC (2000, p. 10) parten de una premisa similar («[g]ood audio description should be unobtrusive and neutral») y, en concreto, promueven el uso de adjetivos descriptivos en la AD: «A few well-chosen words can enhance a scene considerably, but they must not reflect the personal view of the describer». (ITC, 2000, p. 20).

Las recomendaciones europeas ADLAB (2015, p. 16) —las más actuales— admiten, contradiciendo a las anteriores e informadas por investigaciones más recientes, que toda AD incluirá algún grado de subjetividad, pues unos audiodescriptores presentarán la información de manera más explícita que otros. En la misma línea que ADLAB, sucesivos estudios —de recepción, pero también de corpus y orientados al proceso— han puesto en entredicho la «máxima» de la objetividad. Nos detendremos en ello en el apartado 2.3.

Por último, el tratamiento de la música es superficial en la mayor parte de guías normativas (Igareda, 2012, p. 235), con el consenso general de que la AD se introducirá en momentos de silencio o allí donde la música o los sonidos no sean relevantes para la comprensión de la trama (AENOR, 2005, p. 5). El documento de ACB aplica una lógica de «menos es más», en concreto, «los usuarios deberían poder escuchar las voces de los actores, los efectos de sonido, la música y el sonido ambiente de un museo» (ACB, 2010, p. 13, traducción propia). Igareda (2012, p. 236) señala que ciertas normas y

recomendaciones sí incluyen algunas pautas más concretas: es el caso de una versión antigua de las pautas Ofcom (2006), en Reino Unido, y Media Access Australia (2010). Según las primeras (Ofcom, 2006, p. 67), se podrá audiodescribir «por encima» de canciones con letra en aquellos momentos donde se repita un estribillo o si el texto de la canción no es relevante para la trama. Las recomendaciones de Media Access Australia (2010), por su parte, proponen respetar la integridad de la música, siempre que se pueda, dejando que esta también «cuenta la historia». En la propuesta de ADLAB, Chmiel (2015, pp. 36-39) lanza las siguientes consignas:

If dealing with music with vocals, determine how meaningful the lyrics are and whether describing the visuals is important for the narrative. If the lyrics are not meaningful and the visuals not important, decide how much description is needed. If the lyrics are not meaningful and the visuals are important, describe what is happening during the song. If the lyrics are meaningful and the visuals important, decide to what extent the AD may overlap with the lyrics (Chmiel, 2015, p. 38).

Ahora bien, las pautas citadas se ocupan principalmente de las AD grabadas (en particular, AD fílmica y televisiva), y no entran, en su mayoría, en las necesidades de expresiones artísticas como la ópera y los musicales, donde el diálogo cantado (y en muchas ocasiones, incomprensible para el público) es una constante. Las recomendaciones de ACB (2010) son una excepción, y nos centraremos más en ellas los apartados 2.4.1 y 2.5.3.

2.3. Revisión bibliográfica de la audiodescripción

En el presente apartado se agrupan los principales enfoques metodológicos aplicados a la literatura existente sobre AD. Con su revisión se pretende justificar y contextualizar el porqué de la metodología aplicada en la presente investigación. Dado que otros investigadores ya han ofrecido extensos repases bibliográficos acerca del estudio de la AD (Arma, 2011; Cabeza-Cáceres, 2013; Ramos Caro, 2013; Sanz-Moreno, 2017), el presente recuento bibliográfico pretende recopilar y actualizar datos.

2.3.1. Estudios generalistas y teórico-didácticos

Los trabajos académicos pioneros sobre AD fueron o de corte generalista —estados de la cuestión— o bien teórico-didáctico. En lo que se refiere a los primeros, Pfanstiehl y Pfanstiehl (1985) fueron pioneros en la definición de la AD, tras lo cual Hernández-

Bartolomé y Mendiluce-Cabrera (2004) ofrecieron un panorama general en cuanto a su contexto de aparición, pautas de creación del GAD y campos aplicables, mientras que Snyder (2007) se centró en la introducción a la profesión en EE. UU., y Orero (2005) en el contexto español. También aparecieron publicaciones que sintetizaban los pormenores históricos, técnicos y legislativos de la AD a nivel europeo (Orero, 2007c) y, más adelante, otros que comparaban las normas y recomendaciones de la AD en distintos países (Vercauteren, 2007; Rai, Greening y Petré, 2010; Bittner, 2012), como ya introducíamos en el apartado anterior. Si pasamos a los estudios teóricos-didácticos, Navarrete (1997) sintetiza cómo redactar y emitir una AD para teatro en el marco del sistema Audesc, mientras que Benecke (2004) hace lo propio basándose en su experiencia en la AD para la televisión en Alemania.

Si dirigimos el foco de atención precisamente hacia los diferentes géneros, cabe destacar los numerosos estudios de corte descriptivista aplicados a la modalidades fílmica y televisiva, la también denominada AD grabada (Matamala, 2007). Ejemplos de panorámicas generales por países o territorios son las investigaciones de Ballester Casado (2007), quien dibuja el estado de la cuestión en Europa; Greening y Rolph (2007), que indagan en los pormenores tecnológicos de la AD fílmica en Reino Unido, o Perego (2014), que hace lo propio en el contexto italiano. Orero, Pereira y Utray (2007), a su vez, dedicaron un artículo al desarrollo histórico de la AD en los medios audiovisuales españoles. Otros autores han tratado temas inherentes a la AD del género como la terminología cinematográfica (Fryer y Freeman, 2013), los créditos iniciales (Matamala y Orero, 2011), la música (Igareda, 2012) y la descripción de gestos y expresiones faciales (Mazur, 2014).

En particular ha sido la investigación en AD fílmica la que ha puesto en el punto de mira la máxima de la objetividad en los GADs, primero desde un enfoque *top-down* —o *maker/expert-centred*, siguiendo a Greco (2018)—, como venimos observando en este apartado, y después desde un enfoque *bottom-up* —o *user-centred*, siguiendo, de nuevo, a Greco (2018)—, como detallamos en el apartado 2.3.3. Recordemos que Miers (1995) definía la figura del audiodescriptor como una «verbal camera lens», que debe ofrecer un recuento objetivo y sucinto de la información visual (Díaz-Cintas, 2010, p. 174). Entre los primeros expertos en introducir la posibilidad de unas ADs (fílmicas) más subjetivas se encuentra Benecke (2007, pp. 6-7), con la propuesta de una «intended hyper

description», que no se limite a describir lo que ocurre en pantalla, sino que establezca conexiones con elementos que en ese momento no son explícitos. Más adelante, Finbow (2010) propone que las películas metacinemáticas con abundantes referencias culturales e intertextuales, tales como *Blade Runner* (1982), se planteen no como AD sino como «audionarraciones», las cuales actúan como un paratexto que combina diferentes tipos de discursos y lenguajes. Como decíamos, tales propuestas —y otras como la *auteur description* (Szarkowska, 2013)— cobran fuerza cuando se comienzan a poner a prueba en estudios de recepción con usuarios, tal y como exponemos en el apartado 2.3.3. A día de hoy, se asume que alcanzar la objetividad en la AD es imposible (Ramos Caro, 2016) y, de hecho, la «dicotomía» entre objetividad y subjetividad ha dejado de entenderse como tal y ha dado paso a un *continuum* entre descripción y narración (Kruger, 2010) con estrategias intermedias. Efectivamente, Kruger y Orero (2010, p. 141) afirman que el debate en torno a la objetividad vs. subjetividad es un «misguided dilemma», y aquí partimos del supuesto de que, también en la AD operística, se observarán distintas estrategias con mayor y menor grado de interpretación y creatividad en función de las necesidades de la obra, las restricciones de tiempo y sincronía, y el estilo del audiodescriptor, entre otros factores.

En lo relativo a las obras de arte plásticas, destaca el trabajo descriptivo de Jiménez Hurtado, Seibel y Soler Gallego (2012), quienes conciben el museo como un «evento comunicativo multimodal» e ilustran los diferentes tipos de guías multimedia accesibles. Proponen, además, varios perfiles formativos y profesionales para la accesibilidad universal museística (Jiménez Hurtado, Seibel y Soler Gallego, 2012, pp. 363-367). La cuestión de la subjetividad también se ha tratado en la AD museística, siguiendo, como los trabajos anteriores, un enfoque *top-down*. Neves (2012, p. 290), por ejemplo, propone el *soundpainting* como alternativa a la AD tradicional: «Carefully chosen words and a careful direction of the voice talent to guarantee adequate tone of voice, rhythm and speech modulation can all work together with specific sound effects and music to provide the “story(ies)” and emotions that a particular piece of art may offer». En otro orden de cosas, Edo (2018) observa el uso paradójico de expresiones figurativistas en la AD de obras plásticas cubistas y pertenecientes a las vanguardias, que a menudo recurren a analogías o símiles que se refieren a objetos cotidianos. En los últimos años, la investigación de la AD museística ha vivido un auténtico *boom*, desde el enfoque del producto (Luque Colmenero, 2019; Perego, 2019), como veremos en el apartado dedicado

a los estudios de corpus (2.3.2), pero también desde los estudios de recepción (Graven *et al.*, 2020; Hutchinson y Eardley, 2021).

Dado que más adelante nos detenemos en los pormenores de la AD para las artes escénicas (apartados 2.4 y 2.5), nos limitamos aquí a destacar las publicaciones iniciales más generalistas acerca de esta modalidad de AD. En el género dramático, antes citábamos los estudios inaugurales de Pfanstiehl y Pfanstiehl (1985) y Navarrete (1997), que presentaban la AD teatral desde un enfoque prescriptivista. Más adelante, Matamala (2007) establecía una distinción fundamental entre ADs planificadas y no planificadas en el marco de la AD en directo, situándose las artes escénicas en la AD planificada. Gran parte de los primeros estudios de AD operística comparten un enfoque descriptivo. En primer lugar, Orero y Matamala (2007) aportan una visión panorámica de las posibles estrategias de accesibilidad sensorial aplicables a la ópera, las cuales incluyen la AI, la AD, los audiosubtítulos y las visitas táctiles, además de los sobretítulos y subtítulos, la interpretación en lengua de signos y sistemas de sonido amplificado para el público sordo. Como se detallará más adelante (2.5.5), York (2007) expone su método de trabajo en ópera y ballet por medio de AIs, que condensan la información visual y el contexto de la obra antes de la representación de la obra. Por su parte, Matamala (2007) destaca los retos inherentes a la AD de ópera: la multiplicidad de códigos lingüísticos, el solapamiento de la AD con la música, los imprevistos de la función en directo y la pertinencia, en ocasiones, de la interpretación de la acción como estrategia para sintetizar la información.

Frente a estos planteamientos descriptivos y teórico-didácticos originales, la tendencia en la investigación de la AD se ha dirigido, en primer lugar, a cuestiones más concretas, orientadas al producto y al contexto. Lo podemos comprobar en estudios como el de Roofthoof, Remael y Van den Dries (2018), donde se plantea cómo debe adaptar la AD a producciones teatrales postdramáticas, o el de Tor- Carroggio y Casas-Tost (2020), que interroga el perfil de los audiodescriptores en China. Una segunda tendencia ha sido la participación de los creadores de los productos audiodescritos en la producción de la AD (Udo y Fels, 2010b; Fryer, 2018; Fryer y Cavallo, 2021), o bien la inclusión de la accesibilidad en el proceso de creación, proceso por el que aboga el *accessible filmmaking* (Romero-Fresco, 2018, 2019). En tercer lugar y tal vez el más relevante en la actualidad, los estudios de AD han pasado a centrarse fundamentalmente en el usuario, sus preferencias y necesidades, siguiendo el eslogan clásico de la comunidad con

discapacidad: «Nothing about us without us». En esta línea, Greco (2018, p. 206) defiende que en los Estudios de Accesibilidad a los Medios se han dado tres cambios: «the shift from particularist accounts to a universalist account of accessibility, the shift from a maker-centred to a user-centred approach, and the shift from reactive to proactive approaches». Dedicamos el apartado 2.3.3 a los estudios centrados en el usuario. Una cuarta tendencia consiste en la combinación de métodos, enfoque que adopta la presente tesis y que se hace especialmente notable en los estudios experimentales que emplean instrumentos psicofisiológicos, como argumentamos en otra publicación (Hermosa-Ramírez, 2022). Una última tendencia todavía incipiente es el estudio del proceso de creación de la AD (Fryer, 2020; Ramos Caro y Rojo, 2020; Jankowska, 2021). Para un recuento más pormenorizado acerca de los enfoques metodológicos que se han aplicado a la AD nos remitimos al capítulo de metodología de la tesis.

2.3.2. Estudios de corpus

Como antecedentes a los estudios de corpus de AD, podemos destacar algunos trabajos que podrían definirse como análisis textuales contrastivos. A pesar de que los estudios comparativos también fueron prolíficos al abordar temáticas como las pautas normativas (Bourne, 2007, *vid.* **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**) y la legislación por países (Fryer, 2016), aquí nos centraremos, por afinidad con el análisis lexicogramatical que ofrece la presente tesis, en la comparación de GADs en distintos idiomas. Este tipo de trabajos se llevaron a cabo 1) para contrastar versiones del mismo producto audiovisual, definiendo las diferencias estilísticas entre países y 2) para poner de relieve el debate en torno a la objetividad normativa. Ejemplos de este tipo de trabajos son los estudios de Bourne y Jiménez Hurtado (2007), Seibel (2007), y Matamala y Rami (2009). Se encontraron diferencias significativas entre las AD producidas en España y en Reino Unido, que apuntan a un uso más literario de la lengua en las producciones británicas, con un uso más frecuente de la metáfora, oraciones más complejas, guiones más extensos —con mayor grado de detalle—, mayor variedad léxica o una entonación más expresiva (Bourne y Jiménez Hurtado, 2007; Luque Colmenero, 2015). Matamala y Rami (2009) comparan la AD en castellano con la AD en alemán de *Good-Bye Lenin* (2003) y observan que la versión en castellano emplea estrategias de amplificación, generalización y adaptación al tratar los referentes culturales más típicamente alemanes, para los que los usuarios de la AD en alemán no necesitarán aclaraciones adicionales. Las

autoras también constatan diferencias en la cantidad de información presentada, la descripción de las emociones y la adjetivación (que es más escueta en la versión española). Un ejemplo similar en otra combinación lingüística es el estudio de caso de Arma (2012, p. 51), quien compara los GADs en inglés e italiano de la película *Chocolat* (2000) y concluye que las AD italianas presentan una mayor variedad semántica y un registro más cercano al elevado escrito, además de una mayor complejidad sintáctica.

La limitación más notable de este tipo de trabajos, como también señalan Matamala y Remael (2015, p. 69), es que no podemos discernir si las diferencias estilísticas (de léxico, sintaxis y coherencia pragmática, entre otras) que recogen estos análisis se deben a cuestiones culturales o lingüísticas o bien responden al estilo personal del audiodescriptor, problemática que se aplicaría a todo estudio comparativo de una sola película. En este sentido, si pretendemos «caracterizar» el lenguaje de la AD en general, o en una modalidad y lengua particular, como ocurre en este trabajo acerca de la AD operística en castellano y en catalán, no parece que el estudio de caso o el análisis contrastivo del mismo producto audiovisual sean los métodos más indicados. Una alternativa que nos permite analizar una mayor cantidad de datos es la lingüística de corpus.

Las primeras tentativas de investigación de AD con corpus se centraron, como es comprensible, en una muestra reducida de guiones. En 2004, Piety compiló un corpus pequeño de cuatro GADs fílmicos en inglés (unas 23 000 palabras) que comparó con una muestra representativa del inglés oral y escrito. A partir de dicho corpus, Piety (2004) propuso seis tipos de información que transmite la AD: apariencia, acción, lectura, de indicación, punto de vista y estado; y cuatro elementos estructurales característicos: «insertions, utterances, representations, and words». Piety (2004) terminó certificando que el lenguaje de la AD no se correspondía con los patrones ni del lenguaje oral ni del lenguaje escrito.

Más adelante, en el marco del proyecto TIWO, Salway (2007) analiza un corpus de 91 GADs cinematográficos en inglés en busca de un lenguaje idiosincrático de la AD. Su objetivo es explorar una posible automatización en el redactado del GAD, que permitiría aplicar las tecnologías del lenguaje para crear una AD «asistida» (Salway, 2007, p. 166). Para ello, hace un inventario de las clases de palabras con una frecuencia relativa inusual, a saber, verbos y sustantivos que se refieren a los personajes y partes del cuerpo, las

acciones, los objetos y las escenas (Salway, 2007, p. 156). En su tesis doctoral, Arma (2011) retoma una parte del corpus del proyecto TIWO, en esta ocasión con el afán de analizar en profundidad los adjetivos en la AD fílmica. Dilucida las categorías semánticas más frecuentes en los adjetivos (relativos a la posición, las unidades de medida, los colores y la apariencia física) con respecto a dos subcorpus (de textos de lenguaje general) del British National Corpus.

El siguiente gran proyecto centrado en el tratamiento de corpus es el TRACCE, de la Universidad de Granada. El grupo liderado por Jiménez Hurtado compila y etiqueta 300 GADs fílmicos en castellano, junto a otros 50 en inglés, francés y alemán, y publica sucesivos estudios derivados del corpus. La particularidad del corpus TRACCE es que presenta un sistema de etiquetado a tres niveles: narratológico —relativo a las acciones, la ambientación y los personajes—, cinematográfico o de imagen —relativo a los planos de la cámara— y gramatical —relativo a la semántica, la morfología, la sintaxis y el análisis del discurso— (Jiménez Hurtado, 2010, p 70; Jiménez Hurtado y Seibel, 2012). La particularidad de este corpus es, de hecho, que no se limita al análisis lingüístico, sino que se trata de una de las primeras investigaciones con corpus multimodal en el campo de la AD (otra es el proyecto VIW, como veremos más abajo). El etiquetado multimodal se llevó a cabo mediante la herramienta de software Tagetti, creada ad hoc para el proyecto (Jiménez Hurtado y Seibel, 2012). A partir del corpus TRACCE, Jiménez Hurtado y Soler Gallego (2013) identifican que los elementos narratológicos (la acción, las ubicaciones exteriores e interiores, la distribución de los objetos, etc.) son los más frecuentes en la AD fílmica en español y que los GADs demuestran una clara preferencia por las oraciones simples.

En Bélgica, Reviere, Remael y Daelemans (2015) compilaron un corpus de GADs fílmicos y de series en neerlandés con el objeto, de nuevo, de discernir las características del lenguaje o registro particular de la AD, estableciendo diferencias estadísticamente significativas con respecto a una muestra de lengua general. Los autores apreciaron en la lengua de la AD particularidades similares a las observadas por Salway (2007), con más lexemas de clase abierta —sustantivos, verbos, adjetivos y adverbios— que en el lenguaje general (Reviere, Remael y Daelemans, 2015). Ambos estudios llegan a una conclusión similar: las pautas normativas influyen en una alta frecuencia de verbos, sustantivos y adjetivos. En el corpus ampliado de AD fílmicas y de series en neerlandés que analiza

Reviere (2017) en su tesis doctoral, la autora localiza un lenguaje idiosincrático a todos los niveles. Esto es, entre los GADs analizados se obtienen unos resultados consistentes a nivel lexicogramatical: pocos tiempos verbales en pasado, formas finitas casi en exclusiva, muchos nombres propios y una gran repetición del léxico (Reviere, 2017, pp. 199-200). En el capítulo 4, dedicado al análisis cuantitativo del corpus que nos ocupa, nos detenemos en más resultados de este y otros estudios relevantes para compararlos con los nuestros de AD operística.

Otro de los proyectos que se centra en el tratamiento de corpus de GADs fílmicos es el VIW (Visuals Into Words Project). Este proyecto compila un corpus multimodal y multilingüe a partir de un único estímulo —un corto creado *ad hoc* para el estudio, producido en inglés y traducido al español y al catalán— (Matamala y Villegas, 2016). El corpus, en acceso abierto, permite la comparación de diferentes AD en las distintas lenguas, creadas por profesionales y estudiantes. El corpus VIW se etiquetó a dos niveles: cinematográfico y lingüístico (Matamala, 2019), si bien nosotros nos centraremos en el segundo. En un artículo dedicado precisamente al análisis lingüístico de este corpus, Matamala (2018) analiza los guiones en castellano e identifica que las oraciones de la AD para este corto son más breves que las que encontramos en el lenguaje general, los verbos son más frecuentes en la AD y en esta abundan los campos semánticos relativos a las partes del cuerpo, el lenguaje fílmico, el movimiento, los procesos y el tiempo. Los resultados del corpus VIW también nos servirán para contrastar las características lexicogramaticales de la AD fílmica con la operística.

Si bien la AD fílmica ha sido el objeto principal de los estudios de corpus de AD, la AD museística comienza a despuntar como campo de interés investigador en nuestra área. Soler Gallego (2018, p. 245) compila un corpus de ADs de museos británicos y estadounidenses y comprueba que estos textos se ajustan a las recomendaciones de AD en cuanto al tipo de información que presentan, el nivel de detalle y el punto de vista desde el que se redactan. Asimismo, Perego (2019) investiga sobre un corpus de 18 ADs de obras de arte expuestas en el British Museum, donde examina los patrones textuales en la modalidad, concluyendo que la AD museística tiende a emplear un lenguaje vívido, incluye un gran número de adjetivos descriptivos, emplea oraciones largas y palabras cortas. Ambos estudios aplican parámetros de análisis clásicos como la densidad léxica y que nos permitirán comparar nuestros resultados con los suyos en el capítulo 4. También

en el marco de los estudios de corpus de AD museística se encuentra, por último, la tesis doctoral de Luque Colmenero (2019), que estudia la metáfora en las ADs pictóricas. Este último estudio, que comentamos más adelante, nos sirve para ilustrar que la investigación de AD con corpus no solo se ha empleado para caracterizar el lenguaje de la AD desde un punto de vista general, sino también para analizar en profundidad ciertos usos u estrategias particulares valiéndose, eso sí, de una gran cantidad de datos empíricos.

Con todo lo expuesto, hasta el momento no se ha explotado ningún corpus extenso de AD para las artes escénicas. Sí es cierto que, en el caso de la ópera, Cabeza-Cáceres y Matamala (2008) analizan los retos en la redacción de la AD de *Andrea Chénier* y *Aida* y, de manera similar, Corral y Lladó (2011) llevan a cabo un estudio de caso con el análisis de la AD de *Król Roger*, ambas investigaciones en el contexto del Liceu de Barcelona. Estos estudios son, pues, el precedente más inmediato de la investigación que nos ocupa.

En general, observamos varias razones que explican el vacío investigador en términos de estudios de corpus sobre AD para las artes escénicas. Como apunta Arma (2011, p. 286), el acceso a los guiones de AD no siempre es sencillo. Además: «When it comes to theatre audio description, even though the script is pre-prepared, the delivery is mostly live, so the final product might differ from the original one». Así, en la presente tesis proponemos trabajar sobre los GADs «de preproducción» del Liceu y del Teatro Real¹². Por supuesto, la AD para espectáculos en directo implica que los audiodescriptores adaptarán sus guiones a los posibles cambios respecto a los ensayos. Esta problemática se dará siempre en los estudios de corpus de AD para las artes escénicas, a menos que optemos por analizar obras grabadas que incluyan la pista de AD.

2.3.3. Estudios con usuarios

Los estudios centrados en el usuario han proliferado en las disciplinas de la TAV y la Accesibilidad a los Medios en los últimos años, siendo sus preferencias y necesidades una constante en gran parte de las investigaciones más recientes. Tanto es así que Greco

¹² Como aclaramos más adelante, la AI, la AD y los audiosubtítulos del Teatro Real sí se locutaron de manera fiel a partir de los guiones que pueblan nuestra muestra, ya que la estrategia que se emplea en la ópera madrileña consiste en pregrabar estos textos dividiéndolos en fragmentos de audio que un técnico sincroniza en directo el día de la actuación (comunicación personal con Aristia; Hermosa-Ramírez, 2020).

(2018) ha constatado un cambio de paradigma en el campo de la Accesibilidad a los Medios: desde un enfoque centrado en el creador o en el experto a un enfoque centrado en el usuario. Además, tal y como argumenta Di Giovanni (2018a, p. 231), «besides preferences and opinions, these studies should measure comprehension at different levels: lexical, syntactic, speed of delivery, etc.».

Siguiendo a Gambier (2009) y Tuominen (2018), en la actualidad convive la investigación acerca de la respuesta, la reacción y la repercusión. La respuesta se refiere a la capacidad de la audiencia de seguir una traducción (en nuestro caso, una modalidad accesible), mientras que la reacción y la repercusión están más ligadas al contexto: la reacción alude al contexto inmediato del visionado y las interpretaciones del usuario, y la repercusión se interesa por el contexto más amplio del impacto de la traducción en la vida del usuario o en la sociedad (Tuominen, 2018, p. 70). Entre los métodos de investigación que se pueden aplicar para medir la reacción y la repercusión se encuentran los cuestionarios de enfoque cualitativo y cuantitativo, las entrevistas, los grupos focales, la observación directa y los incipientes métodos derivados del modelo de la *user-centred translation* y la usabilidad. Además, en el caso de la respuesta (y, en menor medida, de la reacción) debemos agregar los trabajos de corte experimental que emplean instrumentos psicofisiológicos —principalmente el *eye tracking*, la respuesta galvánica, la electroencefalografía y la frecuencia cardíaca—, que se han extendido en los últimos años en la investigación de los procesos cognitivos y de recepción (Kruger, 2016). Tal y como exponemos en un artículo derivado de esta tesis (Hermosa-Ramírez, 2022), estos estudios suelen combinar experimentos que emplean instrumentos psicofisiológicos con los distintos métodos de investigación social antes citados. En los siguientes párrafos recorreremos las principales corrientes de estudio de las investigaciones con usuarios en el marco de la AD.

Siguiendo a Di Giovanni (2018a) son cuatro los ejes por los que se han interesado los estudios de recepción en AD: el eje «qué describir», el eje basado en la psicología, el eje de las propuestas alternativas de AD y el eje inclusivo. Dentro del *eje «qué describir»* encontramos la tesis doctoral de Cabeza-Cáceres (2013), quien investiga el efecto de la velocidad de la narración y la entonación en un grupo de usuarios con baja visión. Otro ejemplo dentro de esta temática es la recepción del lenguaje cinematográfico en la AD fílmica. Varias normas y códigos de buenas prácticas de la AD rechazan el uso de este

tipo de jerga (ITC, 2000, p. 8; Morisset y Gonant, 2008), si bien otras más actuales como las recomendaciones del proyecto ADLAB (2015, p. 34) sí reconocen su utilidad en algunos casos:

Basically you can decide to name the technique (“now in close-up”), to name it and describe its function (“a close-up reflects the fear in her eyes”) or only describe the function or meaning of the close-up (“fear is reflected in her eyes”). The decision of when and how to describe a technique will also depend on the film’s (director’s, genre’s, studio’s) style. If the technique is not significant, you can decide not to describe it. If on the other hand, a technique is very significant, occurs frequently, contributes greatly to the style, you might want to make sure that you convey that in your AD. If you need to mention the same technique more than once, use the same linguistic formulation throughout the AD.

Fryer y Freeman (2013) crearon una AD «cinematográfica» para comparar su recepción por los usuarios con el mismo fragmento sin AD y con una AD «estándar» (sin menciones a los movimientos de la cámara). Los participantes en su estudio se mostraron satisfechos con la versión «cinematográfica», si bien es cierto que factores como el nivel de familiaridad de los participantes con la AD y el grado de visión tuvieron un efecto en los resultados. Partiendo de una premisa similar, Bardini (2020) cotejó tres tipos o estilos de AD con un grupo de usuarios en Cataluña: una AD denotativa o convencional, una AD cinematográfica y una AD narrativa con una gran profusión de interpretaciones. A partir de los resultados de unos cuestionarios y un grupo de discusión, Bardini (2020) concluye que las ADs cinematográficas y convencionales expresan de manera más satisfactoria los elementos emocionales de la obra original. Un último ejemplo en esta línea es el trabajo de Wilken y Kruger (2016). En un experimento con cuestionarios con participantes videntes, los autores observaron que la elusión de los elementos de la cámara en la AD influyó negativamente en la manera de identificar a los personajes, en la interpretación de la escena y, en general, en la inmersión de la audiencia en el mundo ficticio de la película.

Las conclusiones de estos últimos trabajos podrían comportar algunas implicaciones para la AD de las artes escénicas. En el apartado 2.4.1 comprobamos que algunas guías de buenas prácticas se muestran reacias al empleo de jerga teatral en la AD para las artes escénicas (ACB, 2010, p. 21). Siguiendo la lógica de los estudios antes citados, cabe preguntarse si es pertinente extrapolar el rechazo o la aceptación de la terminología cinematográfica a la jerga teatral u operística. Presentamos aquí un vacío investigador

relevante para nuestra investigación que, de igual modo, se incluiría en el eje «qué describir» que apuntaba Di Giovanni (2018a).

Dentro del *eje basado en la psicología* se sitúan varios estudios con usuarios que investigan los niveles de presencia en la AD. Walczak y Fryer (2017) definen la presencia como la ilusión subjetiva de encontrarse en un lugar distinto del que se está físicamente, la también denominada «suspensión de la incredulidad». A este respecto, Fryer (2016, p. 6) distingue dos tipos de intereses investigadores bien diferenciados: «Equivalence of meaning can be assessed through measures of comprehension. However, presence makes it possible to measure equivalence of experience directly, comparing people with and without sight». Numerosas investigaciones, entre las que destacan las de Fryer y Freeman (2012) han tomado como parámetros de medición los niveles de presencia espacial y *engagement*, aplicando, en su caso, el ITC-Sense of Presence Inventory (Lessiter *et al.*, 2001).

Si nos planteamos emprender estudios basados en la psicología (especialmente aquellos que utilizan instrumentos psicofisiológicos) en el marco de la AD para las artes escénicas, nos encontraremos con ciertos problemas de validez ecológica. El diccionario de la American Psychological Association define la validez ecológica como «the degree to which results obtained from research or experimentation are representative of conditions in the wider world». Así pues, manifestamos aquí ciertas dudas acerca de: 1) la viabilidad de llevar a cabo estudios experimentales en el entorno físico por excelencia de las artes escénicas: el teatro, en especial si el experimento incluye dispositivos engorrosos o costosos como el encefalograma o el *eye tracker* portátil; 2) la validez ecológica propiamente dicha de los estímulos grabados que se utilizan en condiciones de laboratorio. Es preciso recordar que, en el marco de los estudios experimentales en la TAV, Orero *et al.* (2018, p. 112) recomiendan utilizar materiales que sean tan auténticos como sea posible e, idealmente, completos o al menos comprensibles por sí solos. Por supuesto, no podemos esperar la misma respuesta en una obra de teatro o en una ópera pregrabada que en una representación en directo, por lo que proponemos pilotar este tipo de estudios o, al menos, reconocer sus posibles limitaciones en este sentido.

En el *eje de las rutas alternativas* se encuentra la aplicación de las voces sintéticas en AD, aspecto en el que nos detenemos en profundidad en el apartado 2.4.3, ya que tales voces sintéticas están enormemente extendidas dentro del contexto teatral español. Como

antecedentes destacan varios estudios que comparan la recepción de las voces sintéticas (*text-to-speech AD*) con la locución en distintos géneros dentro de la AD fílmica. Szarkowska (2011) publica un primer estudio de recepción en Polonia con el objetivo de comprobar el grado de aceptación de las voces sintéticas en la AD de una película aplicando una metodología de cuestionarios. La mayor parte de los 24 participantes en el estudio expresaron que la AD con voces sintéticas les parecía aceptable como solución provisional (el 95 %) e incluso como alternativa a la AD locutada por una persona (el 58 %) (Szarkowska, 2011, p. 156). Desde este estudio inaugural, se han sucedido otros con resultados similares. En un estudio que cotejaba la recepción de un fragmento de película con AD con voces sintéticas vs. voces humanas, Fernández-Torné y Matamala (2015) comprobaron que los usuarios aceptaban las voces sintéticas como alternativa a la locución humana, en especial en el caso de las películas, las series de televisión y los documentales (y en menor medida para las artes escénicas). Respecto a la aceptabilidad y el disfrute de la AD con voces sintéticas en función del género audiovisual o modalidad de AD, Walczak y Fryer (2018) observan, en otro estudio de recepción, que, según los participantes, las voces humanas son más adecuadas para las películas de ficción, mientras que las voces sintéticas son más aceptables en los documentales. De nuevo, no existe ningún estudio de recepción dedicado específicamente a la aplicación de las voces sintéticas a la AD para las artes escénicas, lo cual llama poderosamente la atención si tenemos en cuenta que su uso, como se ha dicho anteriormente, está muy extendido en los teatros españoles (Hermosa-Ramírez, 2020 y apartado 2.4.3).

En realidad, es en el *eje inclusivo* donde situaríamos algunos de los trabajos más relevantes sobre AD para las artes escénicas. Por eje inclusivo Di Giovanni (2018a, p. 234) entiende «whereby comprehension, as well as users' preferences and opinions, are elicited as part of larger experiments featuring non blind individuals and so far mainly related to the live enjoyment of art or entertainment». Esta es la tónica que siguen algunos de los trabajos de John Patrick Udo y Deborah I. Fels, precursores de la noción de la AD en colaboración con el equipo creativo. A modo ilustrativo, Udo, Acevedo y Fels (2010) llevan a cabo un estudio de recepción con una AD para *Hamlet* creada de manera conjunta con el equipo creativo que se alejaba de una AD convencional mimetizándose con el texto de Shakespeare —adaptando el lenguaje y redactada en pentámetro yámbico—. El estudio de recepción consistió en un cuestionario antes de la función y otro posterior con

22 participantes con diversos grados de baja visión. Los participantes se mostraron favorables a este enfoque de AD que de alguna manera se fundía con la obra original.

En el contexto operístico, la tesis doctoral de Eardley-Weaver (2014) es otro ejemplo claro de investigación inclusiva. Parte de este trabajo se orienta a la recepción de la AD y visitas táctiles de un grupo de usuarios con baja visión y sus acompañantes mediante cuestionarios preliminares y posteriores a la representación. Los resultados de esta investigación apuntan a que los usuarios están satisfechos con la experiencia operística multisemiótica que les proporcionan estas modalidades accesibles, si bien señalan un margen de mejora en la traducción de los aspectos emocionales de la ópera y en la percepción del espectáculo como experiencia compartida (Eardley-Weaver, 2014, p. 226). Sin duda, la combinación de la AD con las visitas táctiles ofrece una experiencia más interesante que la mera AD.

Los estudios de Di Giovanni (2018b, 2018c) en el marco del Festival de Ópera de Macerata detallan la experiencia —positiva— de involucrar a participantes con y sin baja visión en la redacción, la locución, la grabación y la ejecución de las AD para el festival. En estos estudios, que se enmarcan en la *action research*, la investigación, la participación de los usuarios en la creación de la AD y su transmisión propiamente dicha se funden en una sola actividad enriquecedora para todas las partes.

En el extremo más cualitativo, se han publicado algunos testimonios de los propios usuarios, sin mediación por parte de los investigadores, también de gran valor. Maley (2018), usuario experimentado de AD operística, opina de manera contundente sobre el debate entre priorización de la música o la palabra: cuando acude a la ópera, le interesa compartir la experiencia y que le sorprendan, no solo escuchar la música. En este sentido, podemos hablar de la accesibilidad a la experiencia, el acceso a la *obra de arte total* de Wagner —la música, la danza, la poesía, la pintura, la escultura y la arquitectura—.

Especialmente relevantes son también las investigaciones académicas que emprenden los propios usuarios: los *service user researchers*. Kleege (2014) relata su experiencia con la pérdida de visión como estudiante de baile y posterior participación en un taller de accesibilidad mediante el tacto y movimiento activo. Desde su posición simultánea de investigadora y usuaria, aprovecha para recomendar a los descriptores que aludan a la memoria muscular para despertar la empatía kinestésica en los usuarios. En el

taller mencionado, los participantes con baja visión expresaron que establecían un vínculo —positivo o negativo— entre las sensaciones táctiles del baile y la memoria emocional (Kleege, 2014, p. 12). Cavallo (2015) detalla su experiencia artística al audiodescribir un espectáculo protagonizado por ella siendo, simultáneamente, usuaria de AD. Curiosamente, la investigación liderada por los usuarios en el campo de la Accesibilidad Audiovisual ha partido, hasta el momento, de investigadoras que no provienen de los Estudios de Traducción ni de la TAV (Hermosa-Ramírez, en prensa).

Como conclusión a este apartado, destacamos que, aunque en este trabajo emplearemos una metodología descriptiva centrada en el producto, aquí hemos hecho hincapié en los estudios enfocados al usuario porque la combinación de ambos métodos puede ser fructífera en investigaciones futuras. Holsanova (2022, p. 71) es de la misma opinión: «Another promising future scenario is to combine *descriptive research* with data-driven *experimental studies* and to test the effect of the AD product on actual BVI». Entendemos, en este sentido, que el presente trabajo puede ser utilizado en el futuro como base para diseñar un estudio de recepción con usuarios.

2.4. La audiodescripción en las artes escénicas

2.4.1. Buenas prácticas para la audiodescripción de las artes escénicas

En términos generales, la Direcció General de Cooperació Cultural del gobierno catalán define una función accesible como aquella que garantiza las condiciones de accesibilidad para que cualquier persona la pueda disfrutar, comprender y participar en ella (2019, p. 12). Dentro de la AD como herramienta para la accesibilidad, Matamala (2007) establece, como ya hemos indicado, una subdivisión entre las AD en directo y las AD grabadas. Fuera de las artes escénicas, algunos eventos en directo con AD potencial serían los actos oficiales, determinadas expresiones artísticas propias de otras culturas, como la danza del león china propuesta por Leung (2018), y los eventos deportivos, en este último caso con el añadido del componente espontáneo y la práctica imposibilidad de redactar un guion.

El teatro fue, como se ha descrito anteriormente, la expresión artística pionera en el uso de la AD concebida como tal, durante los años 80 en EE. UU., así como la primera en aterrizar en Europa (véase el apartado 0). En nuestro marco normativo estatal, la norma

UNE 153020 (AENOR, 2005, pp. 9-10) recoge varios requisitos específicos para la confección de GADs de las obras teatrales en directo:

- a) Visionado y análisis previo de la obra.
- b) Confección del guion: «el guionista, descriptor de teatro, debe estar familiarizado con la nomenclatura teatral básica que le permita nombrar adecuadamente los acontecimientos escénicos».
- c) Locución desde una cabina insonorizada desde donde el descriptor pueda visualizar y escuchar la escena directamente o a través de monitores.
- d) Recepción de la información:
 - a. El usuario debe escuchar la locución de forma nítida.
 - b. El espectador invidente o con visión reducida recibe un auricular monoaural que no entorpezca la escucha del sonido en directo.
 - c. Antes de la obra el locutor lee el programa y describe el espacio escénico (escenografía, elementos escénicos, iluminación ambiental, etc.) y el vestuario.
- e) Se recomienda ofrecer una copia del programa en braille y en macrocaracteres.

Otras guías de buenas prácticas de entre las enumeradas en el apartado **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.** se detienen también en las particularidades de la AD teatral. En la propuesta europea de ADLAB, Reviers (2015a, pp. 64-68) describe esta modalidad comparándola con la AD fílmica. El teatro, apunta Reviers (2015a, p. 64), muestra varias particularidades que la AD debe reflejar: cuenta con sus propias técnicas para construir la narrativa; el audiodescriptor de teatro se encarga, a menudo, de locutar su guion en directo, al contrario de lo que ocurre en la AD fílmica; y la AD en directo suele ir acompañada por la AI. La autora efectúa varias recomendaciones:

- a) La AD teatral tiende a sintetizar y «agrupar la información en bloques de varias oraciones», puesto que el público asimila mejor las descripciones más largas.
- b) Dentro de estos bloques de oraciones, organizar la información por orden de relevancia: con un primer pasaje con la información esencial y el segundo con la información más accesoria. Puede ser una estrategia útil en pasajes donde sabemos que apenas hay tiempo o donde los actores aumenten el ritmo.
- c) Es preferible introducir las acciones descritas con un ligero retardo, puesto que en el género dramático hay lugar para la improvisación. Se puede anticipar información en los casos en los que el audiodescriptor esté seguro (Reviers, 2015a, pp. 64-68).

La primera recomendación hace referencia al hecho de que es más complejo alternar constantemente la atención entre el sonido de la obra y la AD que prestar atención a la AD en momentos más puntuales, aunque el bloque de descripción sea más extenso. No obstante, en nuestra muestra de guiones de ópera comprobamos que esto no siempre es posible en el género lírico, ya que la AD va constantemente acompañada de los audiosubtítulos. Como explicamos más adelante, en el análisis cualitativo de esta tesis, en ocasiones los audiosubtítulos se sintetizan y se locutan en un solo bloque, mientras que en otras (en la mayor parte de los casos en el Teatro Real) se «sincronizan» con los sobretítulos a medida que estos aparecen. Se ha de matizar, en cualquier caso, que existe un vacío investigador en este sentido: ¿prefieren los usuarios la estrategia del agrupamiento o prefieren recibir la información acompasada con la acción?

Disponemos de algunos antecedentes. En el caso de la AD en general —y más en particular la AD fílmica y televisiva—, los 100 usuarios que respondieron al cuestionario del proyecto europeo ADLAB PRO (2016-2019) señalaron que los «peores» errores de la AD eran la mala sincronización de los bocadillos de AD con respecto al diálogo original, los sonidos importantes y la imagen; el solapamiento de la AD con el diálogo o sonidos importantes; y los problemas de coherencia (2017, p. 28). En el caso de la zarzuela, llevamos a cabo un grupo focal con usuarios donde los participantes escucharon cuatro estímulos de AD para una misma escena —una versión minimalista y anticipadora; una versión musical, que evitaba interrumpir el canto; una versión teatral, que se superponía al canto, pero con más detalles sobre las acciones y el aspecto de los personajes; y una versión que combinaba AD con audiosubtítulos— (Hermosa-Ramírez y Edo, en prensa). De todas ellas, los usuarios se mostraron, en general, más favorables a las tres primeras y recalcaron su preferencia por una AD menos «invasiva» con respecto al canto. En el caso de la ópera, en cualquier caso, sigue abierta la cuestión de si se debe priorizar la sincronía (mediante una AD y unos audiosubtítulos más fragmentarios) o el respeto por la música (mediante una AD y unos audiosubtítulos que tienden a agruparse en fragmentos más extensos, pero más dispersos).

Respecto a la segunda recomendación de Reviere (2015a), relativa al desglose de la información en varias oraciones (con la información más importante en las primeras), entendemos que sí es extrapolable al contexto operístico. La tercera recomendación sí requiere algunos matices si la aplicamos a la AD operística: la ópera es un género menos

dado a la improvisación que el teatro hablado, por lo que anticipar la acción es, si queremos, menos arriesgado.

Por su parte, las pautas publicadas por la ACB en Estados Unidos son la hoja de ruta más extensa de entre todas las publicadas, tanto sobre la AD en general como en la sección dedicada a la AD teatral. A modo de resumen, reproducimos los elementos más relevantes de la citada sección (2010, pp. 21-31):

- a) Suspensión de la incredulidad: Plantear la descripción atendiendo a la trama, en lugar de hacer referencia explícita a la «experiencia teatral». Para ello, evitar didascalias o términos teatrales.
- b) Jerga: Evitar la jerga teatral, en particular las referencias al equipamiento técnico, pues reduciría el involucramiento del público en la historia (ruptura de la cuarta pared).
- c) Número de descriptores: En algunas representaciones participan dos descriptores. Uno describe el espectáculo, mientras que el otro se encarga de la AI y de las notas introductorias en los entreactos. Este segundo puede actuar también como audiodescritor «de respaldo», de manera análoga a dos intérpretes en cabina.
- d) Evaluación: Ofrecer al público con baja visión la posibilidad de valorar el servicio y dar su opinión mediante impresos en braille o en macrocaracteres cuando devuelvan el equipo.
- e) *To Script or Not To Script*: El número de asistencias a los ensayos puede variar de una producción a otra. El audiodescritor trabajará sobre las notas que tome en estos visionados previos y el día de la representación no leerá el GAD que prepare, sino que lo utilizará como apoyo mientras sigue los posibles cambios.
- f) Programación de la AD: Las AD se suelen ofertar de una a tres funciones por espectáculo. Algunas asociaciones piden un preaviso de dos semanas. En ocasiones, los teatros pueden contratar a un audiodescritor para que se prepare y esté disponible en todas las funciones, de alguna manera actuando como descriptor «bajo demanda».
- g) Equipamiento: Emisión inalámbrica retransmitida por un micrófono y recepción mediante auriculares. Algunos sistemas habituales de emisión son infrarrojos o por radio FM.

- h) «Pisar las líneas»: La AD se introduce en los huecos de diálogo, idealmente evitando otros elementos sonoros que puedan ser importantes. No obstante, el descriptor podrá hablar por encima del diálogo cuando sea necesario: la comprensión es prioritaria.
- i) Identificar personajes: Indicar el nombre de los personajes únicamente una vez se les haya identificado/nombrado en el diálogo. Hasta entonces, identificarlos con alguna característica física y, una vez les hayan nombrado, vincular el nombre con el atributo físico. Después llamar al personaje por su nombre.
- j) El momento justo: Siempre que sea posible, las sorpresas deberán llegar de manera simultánea a toda la audiencia. No arruinar la sorpresa a quienes escuchan la AD adelantándose a los acontecimientos.
- k) Sonidos: Describir el origen de los sonidos no identificables que sean importantes para seguir el contenido.
- l) AI y notas en los entreactos: Véase el apartado 2.5.5.

Entre estas pautas destacamos a continuación las más sustanciosas, cuestionadas por otras guías o divergentes con respecto a la práctica en el teatro y en la ópera en España. En primer lugar, nos detenemos en la cuestión de la suspensión de la incredulidad o la ruptura de la cuarta pared en la AD para las artes escénicas, estrechamente relacionada con la elusión de la jerga teatral. En concreto, las pautas ACB (2010, p. 21) recomiendan evitar «theatrical references or jargon, especially names for technical equipment and devices, which would draw listeners’ attention away from their involvement in the story (“break the fourth wall”) and may introduce confusing, unknown terms». Navarrete (1997, p. 3) contradice esta pauta al destacar que el audiodescriptor de teatro, además de demostrar conocimientos teatral-literarios, tendrá que «estar al corriente de estilos, plástica escenográfica, técnicas de apoyo lumínico, sonoro y otros efectos, vestuario de época, maquillaje, etc., manejando correctamente la nomenclatura teatral»¹³. Siguiendo esta lógica, si el audiodescriptor introduce nociones teatrales en sus guiones, la experiencia de los usuarios de la AD no solo será accesible, sino en cierto modo didáctica.

¹³ Fryer (2018) y Fryer y Cavallo (2021, p. 80) han llevado la lógica del audiodescriptor como experto en teatro más allá, acuñando la modalidad de AD «integrada»: «Where the access professional (audio describer, signer, captioner) is not brought in at the end of the creative process as an external expert to wave their magic access wand and solve the access challenges, but instead is involved from the start as an integrated member of the company or artistic team».

Tanto en el capítulo dedicado a los resultados cuantitativos como en el dedicado a los resultados cualitativos del corpus de AD operística encontraremos la respuesta a la incógnita de si los guiones del Liceu y del Teatro Real incluyen jerga teatral y musicológica o bien la eluden.

En lo relativo al número de audiodescriptores, el equipamiento tecnológico y la programación de la AD, nos remitimos a la sección 2.4.3, dedicada a los modos de prestación de AD para las artes escénicas, ya que en el contexto español encontramos casos similares, pero también divergentes a lo que indican las pautas de ACB (2010). Por su parte, tratamos los pormenores del redactado del guion en el apartado siguiente (2.4.2). Nos centramos, ahora, en la cuestión de pisar las líneas.

Varias normas y guías de buenas prácticas desaconsejan de manera categórica la «interrupción» de los diálogos, los efectos sonoros y la música relevantes, más allá de la ACB e independientemente de la modalidad de AD (Remael, Reviere y Vercauteren, 2015, p. 54; AENOR, 2005; Dosch y Benecke, 2004; ITC 2000, p. 9, Morisset y Gonant, 2008, p. 4). Además, antes veíamos que los usuarios de AD señalaban que la superposición de la AD sobre el diálogo original es uno de los errores que puede cometer este servicio (ADLAB PRO, 2017, p. 28). Con todo, las mismas pautas ACB (2010, p. 45) matizan lo siguiente:

If a description is essential and a pause is minimal, the describer may have to step on the first syllable or two of dialogue or narration. This often occurs when the “next voice” must be identified so listeners will understand the speaker’s vantage point. It is acceptable to “cover” dialogue when the original soundtrack begins with dialogue that is, in the context of the overall production, relatively inconsequential (“Uh ...”, “Er ...”, “Hmm ...” etc.). This is especially true of educational/training productions where appreciation/enjoyment of content (while still important) is secondary to the stated learning goals of the program.

En cualquier caso, se entiende que el respeto por la integridad de los diálogos es una máxima, también, de la AD teatral (con el matiz de que el audiodescriptor debe adaptarse a los posibles cambios y, en consecuencia, omitir o posponer la información si se adelanta un diálogo). En el apartado 2.6 comprobaremos que no ocurre lo mismo con la ópera, debido a la barrera lingüística que caracteriza a este arte en nuestro contexto y a la consiguiente incorporación de los audiosubtítulos en el guion de AD.

Poco tenemos que añadir a las cuatro últimas recomendaciones de ACB (2010), pero sí podemos adelantar que la identificación de los personajes será una cuestión capital en los guiones de ópera que pueblan nuestra muestra, tanto desde el punto de vista cuantitativo como desde el punto de vista cualitativo. Como último apunte sobre las recomendaciones explícitas para la AD para las artes escénicas, incluimos una aportación de Fryer (2016, p. 115) sobre la importancia de comprender las particularidades de los géneros dentro de las modalidades de la AD (Tabla 2). La autora plantea algunos ejemplos de la necesidad de adaptación de la AD a las necesidades de distintos géneros en las artes escénicas: así, en una pantomima o en una comedia musical de éxito podría ser necesario describir al público en los momentos en los que interactúa con los artistas.

Tabla 2. Diferencias entre la AD para espectáculos en directo y para AD fílmica y televisiva (traducido y adaptado de Fryer, 2016, p. 18)

Espectáculos en directo	AD fílmica y televisiva
Sentimiento de ocasión especial	Proceso «para las masas»
La respuesta de la audiencia influye en las decisiones de la AD	Visionado (posiblemente) en solitario, por lo que no se tiene muy en cuenta la respuesta de la audiencia
Por lo general, se dispone de un mayor plazo de tiempo para su preparación	Entrega en plazos cortos
Dado que las representaciones se repiten, el guion de AD puede mejorarse (si bien debe estar bien la primera vez).	Suele ser una experiencia aislada, si bien la grabación se puede refinar repitiendo las tomas.
Prestación en directo, calidad técnica variable	Prestación pregrabada, con calidad de sonido de estudio
Colaboración con la audiencia o la compañía	Es posible establecer un contacto con los creadores, pero es infrecuente
Varias perspectivas posibles	Una sola perspectiva dictada por el actor, dicho de otro modo: desde el punto de vista de la cámara
Necesidad/espacio para la improvisación	Totalmente guionizada
Oportunidad de que la audiencia participe	Pocas posibilidades de involucrar activamente a la audiencia
No regulada	Regulada por guías de buen estilo
Emplea a algunas personas <i>amateur</i>	Totalmente profesionalizada
Sincronización variable	Sincronización invariable
Las AIs son práctica habitual	Actualmente las AIs no son habituales
Es posible organizar un recorrido escénico (<i>touch tour</i>)	No es posible organizar un recorrido escénico (<i>touch tour</i>)
Acción susceptible de cambios, debido a la naturaleza imprevisible de los actos o los cambios en el elenco	Acción inamovible, que solo se puede modificar a partir de la edición

Para terminar, no podemos concluir este apartado sin referirnos a los estudios que han abogado por contradecir deliberadamente las normas y recomendaciones. Holland (2009, p. 179) describe la práctica de la AD teatral en Reino Unido, cuestionándose el enfoque que adopta la AD convencional en cuanto a la expresión del contenido visual. El autor argumenta que el descriptor debe plasmar la experiencia en su conjunto, sin limitarse a ofrecer un mero recuento de la información visual, puesto que, de lo contrario, se romperá la suspensión de la incredulidad del usuario. También desde un enfoque rompedor con la objetividad que se presupone en la AD, Cavallo (2015) explora la AD teatral creativa por medio de una descripción en primera persona por parte de los personajes. Otra propuesta es la de Roofthoof, Remael y Van den Dries (2018, p. 243), quienes exploran las implicaciones del género teatral postdramático en la AD, subrayando los beneficios de elaborar la AD junto con los directores de la obra, puesto que así tanto la representación como la AD partirán de la misma fuente: la visión del director (Roofthoof, Remael y Van den Dries, 2018, p. 243).

2.4.2. El proceso de la audiodescripción para las artes escénicas

Centrándonos en los pormenores prácticos de la AD para las artes escénicas, la labor del descriptor es larga y debe planificarse y comenzar con la suficiente antelación antes de la función (Matamala, 2007). En el caso del teatro, el audiodescriptor necesita tener acceso al guion unas dos semanas antes de la actuación junto con una grabación en vídeo de la obra y el programa de mano (Hernández-Bartolomé y Mendiluce-Cabrera, 2004, p. 272; Navarrete, 1997). Después, el descriptor redacta el GAD a partir del vídeo proporcionado y acude a un ensayo a realizar los ajustes pertinentes (Matamala, 2007). Tras el proceso de preparación, Navarrete (2003, s. p.) sintetiza la labor del audiodescriptor teatral en los siguientes términos:

Primero se confecciona el guión situando cada bocadillo de información en el lugar exacto donde debe incluirse. Desde una cabina insonorizada, un locutor lo va emitiendo en directo a través de un equipo inalámbrico que cubre la sala. El usuario recoge a la entrada un pequeño receptor portátil y un auricular ultralibiano que coloca en una de sus orejas, dejando la otra libre para escuchar sin impedimento el sonido directo del escenario.

Matamala (2007) recoge un procedimiento y unas condiciones muy similares para la labor del audiodescriptor y la difusión de la AD el día de la representación, y precisa que el equipo receptor funciona por radiofrecuencia o infrarrojos, empleando un sistema

similar al de la interpretación simultánea. Con todo, con posterioridad a su artículo, el desarrollo de nuevas tecnologías —aplicaciones móviles, inteligencia artificial— ha posibilitado nuevas opciones, más allá de los receptores inalámbricos (apartado 2.5.3).

Las audiodescriptoras Singh y Germain (2018) proponen una hoja de ruta bastante similar a la que planteaban Navarrete (2003) y Matamala (2007). Según estas autoras, el audiodescriptor deberá probar el equipamiento técnico de AD en el teatro con toda la antelación que le sea posible, si no lo ha usado antes. En un plazo de dos semanas antes de la representación, debería haber recibido una grabación de la obra que va a describir, e idealmente una semana antes de la representación ya debería estar ultimando el guion. En esa última semana asistirá al ensayo técnico y al ensayo general (idealmente en compañía de un asesor con baja visión) (Singh y Germain, 2018).

Algo más alejada de la planificación para las artes escénicas, pero igualmente aplicable a la preparación de los guiones de esta modalidad (Remael y Reviers, 2022, pp. 147-148) es la propuesta de análisis funcional de la AD de Mazur (2020). Mazur propone una hoja de ruta para redactar el guion de una AD a partir de un análisis tripartito: contextual, macrotextual y microtextual. En el análisis contextual se dilucidan las funciones textuales del texto de origen, el medio por el que se transmite y su finalidad. En el análisis macrotextual se incluye el cotejo del contenido del texto original (temática, detalles espaciales y temporales, diálogos, etc.), de la forma (estructura del contenido, registro lingüístico, lenguaje fílmico, sonidos, etc.) y de una combinación de ambos (Mazur, 2020, pp. 232-233). Por último, el análisis microtextual parte de las funciones ya identificadas en los niveles contextual y macrotextuales, pero se interesa por las unidades de AD más concretas (escenas y tomas) y decide las prioridades funcionales de la escena (el énfasis en la acción, la función narrativa) (Mazur, 2020, p. 241). Para una adaptación de este modelo a la AD teatral remitimos a Remael y Reviers (2022).

De nuevo, dado que la investigación basada en el proceso es aún muy reciente en la AD en general (Fryer, 2020; Ramos Caro y Rojo, 2020; Jankowska, 2021), y prácticamente inexistente en el contexto de las artes escénicas, existe un gran potencial para ahondar en la investigación en esta línea, si bien este no será el interés principal de esta tesis. Además, las fases que hemos desgranado en esta sección forman parte de lo que denominaríamos una AD «tradicional»; cambiarían radicalmente si se tratara de una AD integrada (Fryer, 2018; Fryer y Cavallo, 2021) —también llamada *director-led AD*

(Udo y Fels, 2010b)—, en la que el equipo creativo es partícipe de la redacción de la AD, o bien de una AD participativa en la que los usuarios asumen un papel activo en la creación del GAD (Di Giovanni, 2018b; Greco, 2018). Asimismo, los procesos de trabajo citados más arriba concluyen siempre con la locución de la AD en directo: el proceso de trabajo no será igual si la AD se presta en semidirecto o su difusión se automatiza. Esta última cuestión nos sirve para enlazar con el siguiente apartado.

2.4.3. Modos de prestación de AD para las artes escénicas

Son varias las innovaciones tecnológicas que se han introducido a lo largo de los últimos años en la AD para las artes escénicas. En la actualidad y en el contexto en el que se enmarca la presente investigación se emplean, sobre todo, dos métodos: la locución en vivo por el audiodescriptor y la locución grabada y posteriormente lanzada en directo a través de tecnología de software, con voz humana o voces sintéticas (Ruiz *et al.*, 2013, pp. 53-54). Comprobaremos que, en el plano teatral español, la estrategia más generalizada es, de hecho, esta segunda, de la mano del proyecto Teatro Accesible¹⁴, ya que es la que se utiliza principalmente en las obras que salen de gira. En el marco de este proyecto se desarrolla la herramienta de software Startit¹⁵, que permite, por un lado, redactar la AD separándola por fragmentos y, por otro lado, reproducir y sincronizar los fragmentos manualmente el día de la representación (Hermosa Ramírez, 2020). En los siguientes párrafos nos detendremos en estos dos tipos de prestación de la AD, además de una tercera: la AD automatizada, que, mediante técnicas basadas en el *deep-learning*, permite la sincronización de los fragmentos de AD con la obra sin necesidad de una intervención humana.

Lo cierto es que las pocas guías que se detienen en la cuestión de la AD para las artes escénicas presuponen que la AD se locutará en directo, sin mencionar posibles alternativas en semidirecto o automatizadas (AENOR, 2005; Remael, Reviers y Vercauteren, 2015). La excepción son las recomendaciones estadounidenses de la ACB (2010, p. 24): «Increasingly, certain long-running and/or touring productions have recorded description keyed to lighting cues and accessed via PDAs attached to seatbacks». Por su parte, el manual sobre AD de Fryer (2016, p. 18) también menciona la

¹⁴ <https://www.teatroaccesible.com/es/>

¹⁵ <https://aptent.es/startit/>

posibilidad de una AD en semidirecto: «Alternatively, AD for live events is pre-recorded but triggered live, its delivery cued by a member of the stage crew, such as the stage manager». En este sentido, volvemos a constatar la necesidad de actualizar los estándares y guías de buenas prácticas, ya no solo incorporando las necesidades y los requisitos de los usuarios, sino también adaptándose a los avances tecnológicos.

Centrándonos en la aplicación práctica de cada una de las tres estrategias de prestación de AD por separado, la locución en vivo es, sin duda alguna, la que más recorrido histórico tiene y la que ha sido objeto de reflexión en la mayoría de los estudios previos sobre AD operística y teatral (Cabeza-Cáceres y Matamala, 2008; Cabeza-Cáceres, 2010; Eardley-Weaver, 2010; Eardley-Weaver, 2014; Holland, 2009; Orero y Matamala, 2007; Udo y Fels, 2010b). Dentro de esta estrategia, la persona que ha escrito el guion suele ser la misma que lo locuta en directo (Matamala, 2007) y la locución se retransmite mediante unas petacas de radio FM o infrarrojas (ACB, 2010, p. 24). Entre las ventajas de esta estrategia —que también recogíamos en el artículo que resumimos aquí (Hermosa-Ramírez, 2020, pp. 21-22)— se encuentran las siguientes: 1) La AD en directo es, estrictamente hablando, la única que puede adaptarse a *cualquier* cambio imprevisto. Aquí se incluyen tanto las improvisaciones en escena como cualquier incidencia entre el público. 2) La AD en directo implica una locución humana. El trabajo de locución agrega una capa de significado a la AD —en la que volveremos a detenernos más adelante, ya que también está presente en la AD pregrabada—. Siguiendo a Fryer (2016, p. 87): «the supra-linguistic aspects of speech convey meaning through stress, pitch, tempo, dynamic range and, especially, the way the words are segmented, i.e. those momentary pauses and intakes of breath, often indicated by, but not restricted to, those indicated by punctuation». 3) La presencia *in situ* del audiodescriptor permite, en muchas ocasiones, la posibilidad de encontrarse con los usuarios tras la representación y recopilar y aplicar sus comentarios en actuaciones futuras. Se entabla, de esta manera, una relación de confianza entre los usuarios y el audiodescriptor muy valorada por estos primeros (Hermosa-Ramírez y Edo, en prensa).

Los inconvenientes de la AD en directo están relacionados con las omisiones, los errores al elegir las palabras, una AD excesiva, una sincronización errónea y confusiones al identificar a los personajes o a la acción (Fryer, 2019). A estos agregamos los errores más comunes en la grabación de AD, identificados también por Fryer (2016, p. 98):

tropezar con las palabras, respirar fuerte en un momento inoportuno, la falta de claridad en la dicción, iniciar una palabra en falso, interrumpirse con el micrófono, acentuar una palabra cuando no procede, titubear, chasquear la lengua, emitir ruidos molestos, alterar el ritmo innecesariamente, exagerar las consonantes oclusivas e incurrir en una mala pronunciación.

Otra desventaja de la AD en directo, también señalada por Eardley-Weaver (2014, p. 34), tiene que ver con la limitación de las funciones con AD a una sola representación o unas pocas representaciones, limitación que tampoco las AD en semidirecto han logrado superar, y que no constituye un problema menor, dado que esta dinámica va en contra de los principios primero y segundo del diseño universal (Connell *et al.*, 1997, s. p.): el uso equitativo («[p]rovide the same means of use for all users: identical whenever possible; equivalent when not») y la flexibilidad en el uso («[p]rovide choice in methods of use»).

Para superar las limitaciones de disponibilidad, Oncins (2021) plantea reutilizar las AD traduciendo y adaptando GADs ya existentes con el objetivo de ampliar su oferta y ahorrar costes. Las recomendaciones ACB (2010, p. 24) proponen una opción similar: «For touring productions, experiments have been made with scripts that have been produced in one locale that can be shared with describers in another city».

Si pasamos a la AD en semidirecto (pregrabada o con voces sintéticas), no cabe duda de que un elemento de absoluta actualidad es la explotación de las nuevas tecnologías. La innovación tecnológica para la accesibilidad se posiciona como una pieza clave para poder llegar a un público lo más amplio posible. Esto está estrechamente relacionado con el objetivo de reducir el largo proceso de preparación y los costes de producción de la AD, ambos obstáculos para la difusión de la accesibilidad (Szarkowska, 2011, p. 143). En este sentido, la ventaja principal de la AD en semidirecto es que se puede reproducir de manera ilimitada en diferentes teatros y funciones. Además, en el caso de la AD pregrabada, los posibles errores de locución en directo que destacábamos antes quedan superados, pues es posible repetir el mismo fragmento hasta que el resultado de la grabación sea óptimo (Hermosa-Ramírez, 2020, p. 28). Por su parte, la AD con voces sintéticas puede suponer una reducción de los costes crucial para algunos teatros de menor presupuesto. En la otra cara de la moneda, la AD en semidirecto no permite incorporar cambios de última hora: no contempla la improvisación, posibles emergencias o la interacción con la audiencia.

Di Giovanni (2018b, p. 202) propone una definición de AD en semidirecto especialmente válida, llevada a la práctica en el marco del Festival de Ópera de Macerata: «an operator manually launched pre-recorded audio clips and delivered them to the B&PS's [blind and partially sighted] cabled seats with headsets». Como hemos adelantado más arriba, la AD puede haber sido pregrabada con voces humanas en varios fragmentos o bien reproducida mediante voces sintéticas, también dividida en segmentos. En ambos casos, un técnico —no necesariamente la misma persona que ha redactado o locutado la AD— se encarga de sincronizar estos *clips* durante la representación de la obra, a menudo compaginando la sincronización de la AD con el lanzamiento de los sobretítulos o subtítulos (proyectados, por lo general, encima del proscenio y destinados al público vidente que no comprende la lengua de la representación, así como el público sordo). Combinar ambas tareas es posible, siguiendo a Oncins *et al.* (2013, p. 156), debido a que los programas de *software* existentes establecen una dependencia entre subtítulos y AD: «AD is usually never delivered when meaningful audio can be heard; in short, the AD is complementary to the subtitles». Siempre que haya sobretítulos proyectados, la AD no se superpondrá a ellos. Además, también es posible proyectar los sobretítulos en varios idiomas. En el caso de los sobretítulos operísticos, la posibilidad de elegir el idioma (catalán, castellano o inglés) es una realidad en el Liceu desde que se instalaron las pantallas TFT y TXT, coincidiendo con la reconstrucción del teatro a raíz del incendio de 1994 (Orero *et al.*, 2019, p. 3). Esta parece ser la tendencia en las grandes casas de ópera, como comprobamos también en la Metropolitan Opera de Nueva York, que ofrece en todas sus actuaciones sobretítulos en inglés, castellano y alemán, e italiano en las representaciones en este idioma¹⁶. Más allá del contexto operístico, los festivales de cine también implementan el sobretitulado plurilingüe. Oncins *et al.* (2013, p. 148) señalan que en el Festival Internacional de Cine de Locarno se proyectan sobretítulos hasta en tres idiomas distintos: inglés, italiano y alemán.

Así pues, las aplicaciones móviles han hecho posible la combinación de servicios para la accesibilidad lingüística y sensorial, pero Oncins y Orero (2020) argumentan que no tenemos por qué restringir su uso a los usuarios con discapacidad, sino que lo más oportuno, si queremos alejarnos del modelo médico de la discapacidad, es dirigir la atención a las capacidades de los usuarios. La aplicación MyAcc, por ejemplo, «allows

¹⁶ Vid. <https://www.metopera.org/about/faq/met-titles/>.

interaction based on real-time multimedia content messaging. It also allows the content creator to send and personalise multimedia messages — audio, video, image, text — to any device connected to the Internet via the mobile app» (Oncins y Orero, 2020, p. 203). Con todo, y a pesar de que este planteamiento es muy prometedor, las soluciones móviles extendidas en nuestro contexto y que desarrollamos a continuación se limitan, por el momento, a los servicios de accesibilidad.

La AD pregrabada (con locución humana) puede reproducirse por medio de transmisores de radio o infrarrojos, que los propios teatros reparten entre los usuarios, o bien mediante aplicaciones móviles. La primera combinación —AD pregrabada y difundida mediante transmisores de radio— es la más extendida en la AD operística en Francia. Siguiendo a Resche (2015), la asociación Accès Culture graba las descripciones y los audiosubtítulos, con voces diferenciadas, valiéndose del programa informático de uso interno Accuseq:

For opera productions, the describers create an Excel file with two main columns: namely one for the AD script and another intended for the translated chant. Once the scripts have been completed, the file is imported to Accuseq. From there, one person records the AD fragments and another voices the libretto translation (Hermosa-Ramírez, 2020, p. 25).

Durante la representación, un técnico lanza los distintos fragmentos, siguiendo la partitura de la obra (Frédéric Le Du, comunicación personal). El Teatro Real de Madrid sigue una estrategia muy similar, si bien la AD no se distribuye mediante los transmisores de radio clásicos, sino que se pone a disposición de los usuarios mediante la aplicación para móviles Teatro Real Accesible. Por lo demás, en la grabación de la AD se sigue la misma lógica: una persona locuta la AI y la AD y otra se encarga de los audiosubtítulos. Durante la función, estos fragmentos se sincronizan manualmente, conforme a la proyección de los sobretítulos para los espectadores videntes y a la ejecución de la acción en escena.

La AD con voces sintéticas es, no obstante, y como ya se ha dicho, la opción más extendida en España para el teatro hablado. El proyecto Teatro Accesible, que además de AD ofrece otros servicios como la proyección de sobretítulos y subtítulos para el público vidente —con y sin sordera—, la instalación de bucles magnéticos, interpretación de lengua de signos, programas adaptados en lectura fácil y visitas táctiles, es el artífice de esta estrategia. Distintos teatros españoles emplean los servicios del proyecto para las

obras que salen de gira. Teatro Accesible hace uso de este tipo de tecnología y opta por la sincronización manual de fragmentos de AD locutados con voces sintéticas.

El proyecto Teatro Accesible emplea un programa informático específico para la creación de las AD: Startit. Startit es un software desarrollado por la empresa de accesibilidad Aptent, responsable también del proyecto Teatro Accesible. Startit permite la redacción (y posterior reproducción) paralela de AD y sobretítulos. Siguiendo la lógica de que la AD solo aparecerá cuando no haya sobretítulos (es decir, cuando no haya diálogo), el *software* permite «lanzar» ambos segmentos de manera simultánea. La principal diferencia con otras propuestas como la de la asociación francesa Accès Culture es que la AD se reproduce, como decimos, mediante voces sintéticas, bien mediante transmisores FM, bien mediante la aplicación móvil también llamada Startit (Hermosa-Ramírez, 2020, p. 25).

Para ilustrar el enorme alcance de la AD en semidirecto dentro del contexto teatral en España, apuntaremos que el proyecto Teatro Accesible ofrece o ha ofrecido sus servicios en diversas salas en las localidades de: A Coruña, Alcalá de Henares, Alcobendas, Almagro, Ávila, Barcelona, Elche, Gijón (desde 2018), Granada, Logroño, Madrid, Málaga, Móstoles, Murcia, Olite, Olmedo, Pamplona, Pozuelo de Alarcón, Sant Cugat del Vallès, Santa Cruz de Tenerife, Sevilla, Tarragona, Terrasa, Toledo, Valladolid y Vitoria-Gasteiz. Asimismo, en el momento de la redacción de la presente tesis (2022) hay programadas obras audiodescritas en el Auditorio Montserrat Caballé (Arganda del Rey), el Gran Teatro de Huelva, las Naves del Español-Matadero (Madrid), el Teatre Auditori Sant Cugat (Sant Cugat del Vallès), el Teatre Goya (Barcelona), el Teatre Nacional de Catalunya (Barcelona), el Teatre Principal de Palma (Palma de Mallorca), el Teatre Romea (Barcelona), el Teatro del Bosque (Móstoles), el Teatro Español (Madrid), el Teatro Jovellanos (Gijón), el Teatro María Guerrero (Madrid), el Teatro Municipal de Almagro, el Teatro Valle-Inclán (Madrid) y el Teatro de la Zarzuela (Madrid).

La tercera alternativa a la AD en directo y semidirecto —la más innovadora y menos extendida hasta el momento— es la AD automatizada, que también puede estar grabada por voces humanas o reproducirse mediante voces sintéticas. La diferencia entre la AD en semidirecto y la AD automatizada es que esta última no requiere de una sincronización humana durante la representación. En España, el único ejemplo del que tenemos constancia en el marco de las artes escénicas se materializó en 2017 de la mano del grupo

de investigación SoftLab de la Universidad Carlos III de Madrid, con la aplicación Stage-sync. Este *software* utiliza técnicas de la inteligencia artificial, de *deeplearning* y de procesado avanzado de audio e imagen para sincronizar la AD, los subtítulos y la traducción en lengua de signos al ritmo de la representación de manera cada vez más precisa, «aprendiendo» con cada representación en la que se aplica. De este modo, consigue simplificar el proceso de distribución de la AD, al tiempo que abarata los costes: ya no es necesaria la intervención de una persona que sincronice la AD en directo y la obra será accesible todos los días que se represente, y allí donde se represente. Hasta la fecha, este tipo de tecnología se ha aplicado únicamente al musical *La familia Addams*, en su gira de 2017-2019.

Más allá del contexto español, un grupo de investigadores de la Universidad de Nueva York está trabajando en un sistema de reconocimiento de audio activable en distintas funciones para una misma producción con un algoritmo capaz de alterar la duración de los fragmentos de audio —es decir, de predecir la duración de un diálogo, por ejemplo, en función de la velocidad con la que un personaje comienza un parlamento— para sincronizar la AD automáticamente (Vander Wilt & Farbood, 2019). Como en el caso del grupo SoftLab, lo han probado con una obra de teatro musical con unos resultados de precisión del 79 al 86 % (Vander Wilt & Farbood, 2019, p. 108). Las perspectivas de aplicación de estos métodos a la ópera parecen, por el momento, menos halagüeñas: «tracking live opera with state-of-the-art On-Line Time Warping (OLTW) is inaccurate, not robust, and leads to severe errors during transitions between scenes» (Brazier y Widmer, 2020, p. 376).

Por un lado, y como ya se ha dicho, las ventajas de la AD automatizada se refieren a un aumento de la disponibilidad del servicio y a una reducción de los costes, en mayor medida incluso que en la AD en semidirecto, donde sigue siendo necesaria la presencia y la labor de un técnico que sincronice los fragmentos. Por otro lado, Oncins y Orero (2020, p. 198) reconocen varios retos que aún están pendientes en la AD automatizada: situaciones en las que los actores se saltan partes del guion, improvisan, introducen cambios en el ritmo o la prosodia, tienen un fuerte acento, hay mucho ruido de fondo, entre otros.

Ahora bien, las aplicaciones tecnológicas hasta aquí descritas se han utilizado hasta ahora en el marco de la AD tradicional (creada *post-hoc*, sin el input del equipo creativo

y sin la participación de los usuarios). Frente a este modelo «clásico», lo que planteamos es que incorporar la accesibilidad al proceso del diseño artístico —como defiende Romero-Fresco (2019) en el contexto del *accessible filmmaking*— sería doblemente útil. En primer lugar, por los argumentos que otros investigadores ya han puesto sobre la mesa:

AD should be considered a creative and integral aspect of the production process as it represents important visual elements of the production to blind and low-vision audiences. Adding AD on at the end of the process contravenes the principles of universal design and further propagates the notion of access as residing outside a ‘normal’ process rather than being part of it (Udo y Fels, 2010b, p. 200).

[E]l propio director de escena puede concebir la obra para todos sus espectadores y [...] es él quien debe decidir qué elementos transmitir y cómo desea hacerlo (Ojeda y Flys, 2015, p. 24).

In creating access, a theatremaker should not necessarily consider whether they wish to prioritise their art or its access; rather, the question should be reframed as how can their art and its access enhance each other, to reach the widest possible audience and increase that audience’s aesthetic engagement? Fryer y Cavallo (2021, p. 133).

En segundo lugar, la colaboración con el equipo creador puede servir para un propósito tan concreto e inmediato como es el que aquí nos ocupa: decidir el modo de prestación que será más adecuado para la obra (Hermosa-Ramírez, 2020), en función de la naturaleza de la pieza, las perspectivas de gira o posibles pases internacionales, entre otros elementos. En los ejemplos prácticos citados en este apartado ilustramos que las óperas (en Francia y en el caso del Teatro Real) han tendido a adoptar la AD en semidirecto pregrabada, mientras que en el teatro —en España y muy en particular en el caso de las producciones que salen de gira— se está optando por una AD en semidirecto con voces sintéticas. Lo que desconocemos, por el momento, es hasta qué punto están conformes los equipos creadores con el modo de prestación que se aplica a la AD de sus obras, si es que lo conocen, y si los usuarios tienen una preferencia clara por unos u otros modos de prestación de la AD para las distintas artes escénicas: ¿Serían aceptables las voces sintéticas en la AD operística, frente a la AD teatral? ¿Serían aceptables los audiosubtítulos en voces sintéticas, acompañando a una AD con voces humanas? Concluimos este apartado con estas incógnitas y dirigimos a continuación el foco de interés hacia la AD operística y los elementos que influyen en ella.

2.5. Audiodescripción operística

En el presente apartado se ofrecerá una exposición sintética sobre los tipos de traducción de la ópera (2.5.1), se delimitarán los servicios accesibles que se aplican en la actualidad a este arte (2.5.2) y después se centrará la atención en la AD operística propiamente dicha. Para ilustrar esta modalidad nos detendremos en las recomendaciones y buenas prácticas (2.5.3), entre ellas la selección de la información; y los estudios previos sobre esta modalidad (2.5.4). Por último, dedicamos dos subapartados específicos a la AI (2.5.5) y a los audiosubtítulos (2.5.6).

2.5.1. La traducción en la ópera

A grandes rasgos, Williams (2010) define la ópera como un drama cantado y escenificado, si bien él mismo reconoce que esta explicación deja abiertas varias cuestiones, como si el *recitativo secco* es estrictamente una forma inequívoca de canto. En el contexto en el que se inscribe esta tesis —los grandes teatros de ópera en España: el Teatro Real de Madrid y el Liceu de Barcelona—, la lengua de la representación no coincide con la lengua del público y, aunque coincida, la comprensión del texto es deficiente, pues se da prioridad a la sonoridad y a la expresión musical. De Frutos (2013, p. 40) aclara que, hasta el siglo XIX, el idioma predominante en el género fue el italiano, si bien en los siglos XVII-XVIII competiría con el francés (Desblache, 2007, p. 159) y con las primeras óperas inglesas y germanas. La mayor parte del repertorio está, pues, escrito en italiano y en menor medida en alemán y francés, y a pesar de que compositores como Puccini y Wagner se mostraron favorables a la representación de sus obras traducidas a la lengua del público, el debate en torno a la conveniencia de traducir o de mantener el canto en la lengua original ha sido una constante a lo largo del siglo XX (Low, 2002, p. 98), siendo este un tema controvertido tanto en los Estudios de Traducción como de Musicología (Orero y Matamala, 2007, p. 262).

En un debate que gira en torno a la pugna entre el peso artístico de la música y de la palabra: «While logocentrism, a view defending the general dominance of the word in vocal music, may be characterized by the aphorism, *prima le parole e poi la musica*, musicocentrism is expressed in its opposite, *prima la musica e poi le parole*» (Gorlée, 1997, p. 237). Y es un debate que se explica aún más si atendemos a que la ópera incluye los tres tipos de traducción propuestos por Jakobson (1963): interlingüística,

intralingüística e intersemiótica. Siguiendo a Corral (2012, p. 112), ejemplos de traducción interlingüística son la traducción impresa de un libreto o bien el canto traducido, tal y como desarrollamos más abajo. La traducción intralingüística interviene menos, pero también está presente, por ejemplo, en el proceso de creación de los sobretítulos: a partir de la traducción del libreto, los sobretítulos deben adaptarse a las restricciones de sincronía y espacio inherentes a su formato. El caso de los audiosubtítulos, como veremos más adelante, sería su análogo en el canal sonoro. La traducción intersemiótica se encuentra, por un lado, en la puesta en escena: el equipo creativo parte de un doble código escrito —la partitura y el libreto— y los traduce al código sonoro y visual. Por otro lado, la AD es también un tipo de traducción intersemiótica que parte, principalmente, del código visual para transformarlo primero en código escrito y después reproducirlo mediante el canal sonoro. En las siguientes líneas justificamos que las visiones logocéntrica y musicocéntrica puedan aplicarse a los distintos tipos de traducción que conjuga la ópera: interlingüística en primer lugar (no traducción, traducción de los libretos, canto traducido y sobretítulos) e intersemiótica en segundo lugar (AD y AI).

Partiendo de una visión más musicocéntrica, la primera opción es la *no traducción*: la obra se representa en su idioma original, sin apoyo alguno para el público y presuponiéndose que este está familiarizado con la trama. Esta sería la opción adoptada por los primeros críticos a los sobretítulos y, en la actualidad, no es la estrategia extendida ni en el Liceu ni en el Teatro Real. El equivalente a este planteamiento en el marco de la accesibilidad sensorial sería la omisión total de la AD y, por supuesto, de los audiosubtítulos. La AI en solitario sería la alternativa más cercana al enfoque musicocéntrico y la opción propugnada por York (2007, p. 218), como ampliamos más adelante (apartado 2.6.2): «certainly my experience in the last thirteen years has indicated that, with just a few exceptions, vision-impaired patrons at musical events accept the limitations of the audio introduction».

En siguiente lugar, la *traducción de los libretos* (en prosa o en verso) puede estar destinada a 1) el lector o el público, a modo de guía y en prosa, o bien 2) al elenco, como texto «para ser cantado», en este caso adaptándose a la música con sus restricciones de sincronía y manteniendo el esquema de la rima, el isosilabismo, etc. (Bassnett, 2000, p. 96; Gorlée, 1997, p. 245; Low, 2002, pp. 99-100; Orero y Matamala, 2007, pp. 262-263).

Como diferencia principal con respecto a las sucesivas estrategias de traducción, destacamos, precisamente, que los libretos traducidos para el público no están sujetos a ninguna restricción relativa a la sincronía.

Centrándonos en la estrategia del *canto traducido* propiamente dicho, si bien es cierto que en España el canon imperante en la actualidad es la interpretación de la obra en el idioma original, este no ha sido el criterio estético preponderante en otras épocas históricas (De Frutos, 2011). Se da hoy, en España, un «rechazo generalizado, y en muchos casos poco sustentado, a la interpretación de ópera cantada en versión traducida al idioma del público» (De Frutos, 2013, p. 429). En su lugar, la estrategia más generalizada son los sobretítulos acompañando a la ópera cantada en su idioma original. No obstante, las óperas adaptadas para niños y los musicales son la excepción y se representan traducidas, con una buena recepción del público. En otros países sí conviven las interpretaciones operísticas en la lengua original y en la lengua vernácula. A modo de paradigma representativo de la coexistencia de ambas opciones destacan la Royal Opera House de Londres, donde las obras se interpretan en el idioma original con sobretítulos, y la English National Opera (ENO), donde todas las obras se cantan en inglés, acompañadas de sobretítulos, también en inglés. En la ENO, además, una representación de cada 10 se ofrece sin sobretítulos, para aquellos que los consideran una distracción: «We believe that singing in English enhances the emotional connection between performers and audiences»¹⁷. Ambos teatros de ópera ofrecen, en cualquier caso, AI iniciales de diez a quince minutos y otras más breves, de cinco minutos, entre actos, como se detallará más adelante (York, 2007).

Para terminar, los *sobretítulos* constituyen la estrategia de traducción interlingüística más extendida en el contexto de la presente tesis: «una traducción escrita resumida del texto origen que se proyecta de forma simultánea a la transmisión cantada de ese libreto en una pantalla situada en la parte superior del proscenio del teatro durante la representación operística» (Mateo, 2002, p. 51). El primer espectáculo operístico con sobretítulos tuvo lugar en Toronto en 1983: tras unas pruebas con la *Elektra* de Strauss, la primera ópera sobretitulada oficialmente sería *L'incoronazione di Poppea*, de Monteverdi (Mateo 2002, p. 52), ambas en el O'Keefe Centre. La primera ópera

¹⁷ Vid. <https://www.eno.org/about/enos-mission/>.

sobretitulada en Europa, en 1986, sería *Die Meistersinger von Nürnberg* de Wagner, de la mano del Maggio Musicale Fiorentino (Mateo, 2002, p. 53). En el Liceu se instalaron en 1988 y a partir de 1994 pasó a ser posible seleccionar entre varios idiomas (catalán, castellano e inglés), por medio de pantallas en las butacas y en los palcos (Orero *et al.*, 2019). Su uso se extendería después, definitivamente, en la década de los 90 y, en la actualidad, ya se dan por supuestos en todo espectáculo operístico. De hecho, su uso se está extendiendo también en el teatro hablado y no solo acompañando a producciones en idiomas extranjeros (Mateo, 2007, p. 145), sino también en las producciones en el idioma local, visibles tanto para el público sordo como no sordo.

Volviendo a la ópera, Virkkunen (2004) subraya que los sobretítulos pueden adoptar dos enfoques distintos en función del material que toman como texto de origen: 1) los sobretítulos que se basan en el libreto, que emulan las mismas repeticiones y estructura adaptada a la música y 2) los sobretítulos que toman la interpretación en escena como el texto de origen, más condensados. A estas tipologías habría que añadirle una tercera, los sobretítulos creativos o «meateatrales», que se integran en el espacio escénico y añaden otra capa de significado a la obra, además de aportar un efecto visual o provocador (De Frutos, 2013, p. 127). La inclusión dinámica de los sobretítulos en escena e incluso la interacción de los actores con estos y otros elementos proyectados ha sido posible gracias al amplio desarrollo tecnológico en el marco de las artes escénicas y, como no podría ser de otra manera, comporta implicaciones interesantes para la AD y la accesibilidad en general (véase el apartado 6.1.4). Brodie (2020, p. 460) agrega a este respecto: «whether intentional or incidental, captioning technology, in the process of improving accessibility to theatrical translation, has brought surtitling into the realm of dramaturgy and performance and created an environment for human-posthuman assemblage». La misma autora (Brodie, 2020, p. 451) destaca que la inclusión de los sobretítulos en el escenario da a la traducción una posición central, en vez de relegarla a su espacio habitual de la periferia. Agregaríamos que algo semejante ocurriría en una posible AD creativa «en abierto», reproducida para toda la audiencia, práctica inexistente en nuestro contexto operístico, pero con la que sí ha experimentado Cavallo (2015), como ilustraremos más adelante.

De la accesibilidad lingüística pasamos a la accesibilidad sensorial con la AD operística, un tipo de traducción intersemiótica que —como hemos dicho— toma como

texto de origen la información visual para transmitirla por el canal sonoro. La investigación en AD operística tiene a sus espaldas un largo recorrido sobre todo en el contexto del Liceu de Barcelona, donde se audiodescriben óperas desde la temporada 2004-2005 (Cabeza-Cáceres, 2010; Cabeza-Cáceres y Matamala, 2008; Corral y Lladó, 2011; Matamala, 2007; Matamala y Orero, 2007; Orero y Matamala, 2007; Puigdomènech, Matamala y Orero, 2008). En el Teatro Real de Madrid se ofrece AD para todas las óperas representadas desde 2015, si bien es cierto que las prácticas de accesibilidad sensorial en este teatro no han recibido tanta atención investigadora, con algunas excepciones como el estudio piloto de esta tesis (Hermosa-Ramírez, 2021). A estos dos teatros se les añade la programación habitual de ADs en el Teatro de la Zarzuela desde la temporada de 2015-2016, y una única representación con AD en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria —de *Così fan Tutte*, en abril de 2012—¹⁸, salvo excepciones que hayan podido escapar a nuestro conocimiento. Otros teatros estatales que programan óperas de manera puntual no ofrecen AD, incluso los que sí audiodescriben, al menos durante una función, las obras de teatro hablado.

2.5.2. Servicios accesibles en la ópera

Si nos referimos a la accesibilidad a la ópera desde un sentido más amplio, este arte ha ganado popularidad en los últimos años a medida que se han introducido iniciativas de apertura a sectores de la población más amplios de los que tradicionalmente consumían este tipo de espectáculo:

For many people opera represents (whether this is understood positively or negatively) the very embodiment of “high culture”. Yet lately there have been signs that its status is changing, as opera becomes more and more a feature of everyday cultural life (Storey, 2002, p. 32).

Aparte de las propuestas para la accesibilidad del público con discapacidad sensorial, se han puesto en marcha diversas políticas de apertura social que han adoptado, entre otros, también los principales teatros de ópera en España. Por ejemplo, el Teatro Real ofrece precios especiales para los asistentes menores de 30 años, entradas de último minuto y funciones escolares. Por su parte, el Liceu ofrece tarifas ventajosas para menores de 35 años, estudiantes menores de 29 años, personas en paro, personas con discapacidad

¹⁸ <https://idetic.ulpgc.es/idetic/index.php/es/como-se-ha-llevado-a-cabo>

y mayores de 65 años si adquieren las entradas el día de la representación. Estas medidas se han traducido, por ejemplo, en una bajada efectiva en la media de edad del público del Liceu de casi 8 años, de 56.9 a 49.1 años de la temporada 2013/14 a la 2015/16. Mateo (2002, p. 66) apunta a que los sobretítulos también han influido en la «apertura» de la ópera a nuevos públicos:

se reconoce que los sobretítulos han hecho más accesible la ópera y, al facilitar al público la comprensión de un texto hasta ahora inaprensible —al menos, durante la representación—, han contribuido [...] a incrementar su disfrute de este arte, lo cual a su vez ha supuesto un aumento espectacular del número de aficionados que acude a los teatros.

Agregamos aquí que las modalidades accesibles *stricto sensu* también han contribuido a esta apertura a nuevos públicos. La Direcció General de Cooperació Cultural catalana (2019, p. 13) considera que, para que una función sea accesible, debe incorporar alguno de los siguientes servicios: AD en directo, sobretítulos o audiosubtitulado, interpretación en lengua de signos, aplicación de elementos sensoriales que estimulen los sentidos y faciliten la percepción del espectáculo (sonidos, olores, estímulos táctiles, etc.), guías o fichas explicativas del espectáculo y de los personajes (guías pedagógicas) y un programa de mano o materiales de difusión en Lectura Fácil. A los servicios enumerados en esta lista cabría aún añadir las funciones relajadas¹⁹ destinadas principalmente a usuarios en el espectro autista, con demencia o con discapacidad cognitiva, así como los nuevos servicios que combinan la accesibilidad sensorial con la accesibilidad cognitiva: ADs y sobretítulos fáciles de entender (Bernabé y Orero, 2020; Arias-Badia y Matamala, 2020). En el contexto de la presente tesis matizamos que tanto el Teatro Real como el Liceu priorizan la prestación de AD (con AI, audiosubtítulos y la AD propiamente dicha) y de sobretítulos, modalidades a las que se suman los resúmenes argumentales en lectura fácil, el bucle magnético y una guía de orientación en braille en el caso del Liceu²⁰. El Teatro de la Zarzuela, por su parte, agrega

¹⁹ Siguiendo a Fletcher-Watson (2015), las funciones relajadas crean un ambiente acogedor para la audiencia evitando los sonidos fuertes e imprevistos, familiarizando al público con el espacio físico antes de la función, manteniendo encendidas unas luces suaves, reservando una zona para abandonar el espectáculo brevemente, presentando las posibles sorpresas en una introducción previa a la obra, etc.

²⁰ <https://www.liceubarcelona.cat/es/node/17780>

las visitas táctiles a su oferta accesible, siendo el único teatro lírico que las incluye en el contexto estatal.

De todas las modalidades accesibles hasta aquí enumeradas, nos centraremos ahora en las alternativas destinadas (principalmente) al público con baja visión más allá de la AD (2.5.3 y 2.5.4), la AI (2.5.5) y los audiosubtítulos (2.5.6). Nos referimos, en concreto, a las traducciones del libreto en braille y en caracteres ampliados, y a las visitas táctiles. Para esta síntesis nos apoyaremos principalmente en los trabajos de Eardley-Weaver (2010, 2014), quien ha estudiado estas modalidades con más profundidad en el contexto británico.

Comenzando por las traducciones de libretos en braille, encontramos varios precedentes en el Reino Unido: en la Glyndebourne Opera y en The Grand en Leeds, donde se optó por la distribución de versiones traducidas de los libretos completos, priorizando este formato frente a la audición de los sobretítulos traducidos (Eardley-Weaver, 2014, p. 62). La misma Eardley-Weaver (2014, p. 63) destaca las posibilidades musicocéntricas de la distribución de libretos en braille: «For Braille users, the advantage of Braille libretti over audio subtitles is that Braille libretti provide a way of accessing the sung text of a foreign opera without interfering with their reception of the music». La autora agrega que los libretos en braille pueden distribuirse en todas y cada una de las funciones de una obra, al contrario de lo que ocurre con la AI, AD y audiosubtítulos actuales. Asimismo, uno de los usuarios que participó en el estudio de recepción paralelo a esta tesis (Hermosa-Ramírez y Edo, en prensa) señaló una cierta omisión de las necesidades de los usuarios de braille con respecto a la oferta creciente de modalidades y servicios a través del canal auditivo: «Lo que lamento es que últimamente a los usuarios de braille nos tienen un poco marginados, pero, en fin... A mí me pasa como a las personas que les gusta leer, que prefieren hacerlo en soporte de papel; a mí me pasa con el braille». Quizás ha llegado el momento de cuestionarnos, como investigadores y como profesionales de la accesibilidad, si estamos priorizando en exceso las modalidades de accesibilidad a través del canal auditivo, en detrimento de otras alternativas perceptibles a través del resto de sentidos.

En esta línea, los *touch tour* o visitas táctiles permiten examinar el escenario, la utilería y el vestuario para familiarizarse con la producción, y son además una actividad

que también ha recibido el interés del público sin baja visión (Orero y Matamala 2007, p. 273). Además, muchas visitas táctiles no se centran únicamente en el sentido del tacto:

Most touch tours, for example, are led by one or several individuals associated with the production who explain the significance of each piece within the context of the performance, including information such when an item is used, who uses it and why it is used. Some touch tours are run by members of the cast and crew that are performing while others are run by theatre management (Udo y Fels 2010c, p. 232).

De este modo, muchas visitas táctiles ya forman parte de la noción de «accesibilidad integrada» (Fryer y Cavallo, 2021), donde los creadores son partícipes de la accesibilidad a sus obras. Las visitas táctiles son, además, especialmente interesantes para nuestros propósitos ya que devuelven al usuario una «agencia» auténtica: los usuarios con baja visión traducen ellos mismos la información que recopilan por medio del tacto (texturas, peso, etc.) para crear su propia imagen mental sin necesidad de una mediación externa (Eardley-Weaver, 2010, s. p.). El hecho de que el público general también se interese por esta propuesta no es baladí, puesto que las visitas táctiles podrían diseñarse siguiendo las máximas de la accesibilidad universal (Udo y Fels, 2010c). Que las modalidades accesibles atraigan a públicos distintos a aquellos para los que se diseñaron es una buena noticia tanto en términos de concienciación social como en términos de disponibilidad.

La última alternativa a la AD tradicional que presentamos aquí bebe de la propuesta de Thompson de abandonar toda aspiración oculocéntrica y abrazar la noción de «blindness gain». Chottin y Thompson (2021, p. 33) definen esta propuesta en los siguientes términos: «Instead of subscribing to dominant conceptions of blindness as a problem, deficit or lack, we choose to position blindness as a solution, benefit or “gain”». Este concepto es una adaptación del «deaf gain» —«the notion that the unique sensory orientation of Deaf people leads to a sophisticated form of visual-spatial language that provides opportunities for exploration into the human character» (Bauman y Murray, 2010, p. 216)— al caso de la ceguera. Chottin y Thompson (2021) crean una AD pictórica que, de hecho, podría reemplazar la experiencia visual del público vidente. Aquí argumentamos que las visitas táctiles pueden ser un ejemplo, precisamente, del «blindness gain», por estar dirigidas al público con baja visión, al tiempo que son del interés de todas las personas.

2.5.3. Normas y recomendaciones en la audiodescripción operística

También en el caso de la ópera las pautas ACB son las que analizan más en profundidad los retos específicos de la modalidad, por no decir las únicas de las que tenemos constancia que dedican un apartado completo a este arte (2010, pp. 38-42). Así, enumeran las siguientes estrategias para solventar las particularidades del género que nos ocupa:

- a) Sobretítulos: la ópera requiere que se lean los sobretítulos proyectados, aunque el idioma de la representación coincida con el del público. Dos descriptores —una voz femenina y una voz masculina— se encargan, uno de leer los sobretítulos y el otro de locutar la AD. Quien lee los sobretítulos tiene prioridad frente al descriptor e irá modulando la voz para distinguir entre personajes. Además, el encargado de los sobretítulos (o, en este caso, audiosubtítulos) a menudo tendrá que resumir las intervenciones, especialmente en los pasajes donde varios personajes cantan al mismo tiempo, y priorizar la información esencial. Las AIs —iniciales, pero también las introducciones a cada acto— también pueden ser un buen recurso para introducir fragmentos del diálogo para los que sabemos que no habrá tiempo después.
- b) Preservar la integridad de la música: los usuarios acuden al teatro para disfrutar de la obra, no para escuchar la AD. En este sentido, el descriptor deberá respetar las arias y limitar la AD a los pasajes orquestales. El encargado de los audiosubtítulos sí tendrá que superponerse al canto. Puede hacerlo en los momentos más repetitivos de las arias. También conviene dejar el principio de un recitativo o un pasaje del coro libre para que el público se haga una idea y solo después «pisarlo» con los audiosubtítulos.
- c) Conocimientos sobre el género: abusar de la jerga escénica puede resultar contraproducente. No obstante, en la AD para ópera puede ser muy útil estudiar la partitura y el libreto para decidir con exactitud cuándo introducir la descripción. Como a menudo solo se podrá acudir a un número limitado de ensayos en los que tomar notas, el descriptor deberá trabajar por su cuenta, con el libreto y la partitura, pero también viendo vídeos de funciones previas, etc.
- d) *Pre-show notes*: véase el apartado 2.5.5.

- e) Pronunciación: las AI deberían incluir todos los nombres de los personajes y otros posibles términos desconocidos (por ejemplo, en otro idioma) que vayan a aparecer.

A pesar de que hemos afirmado que estas recomendaciones son las más prolijas, observamos que quedan no pocas incógnitas abiertas. Por un lado, no entran en cuestiones como la suspensión de la incredulidad: ¿se presenta la información como real o se incide en la «teatralidad» del género (indicando, por ejemplo, si los personajes «abandonan la escena» o bien si «abandonan la cocina»)? Si el locutor de los audiosubtítulos resume los parlamentos, ¿sigue adoptando distintas modulaciones de la voz para diferenciar a los personajes? Por otro lado, estas recomendaciones, si bien serían fácilmente aplicables al método del Teatro Real, donde también se diferencia los audiosubtítulos de la AD, no contemplan otras tradiciones bien asentadas. Es el caso del Liceu, donde la tradición desde hace más de quince años es la locución de la AD combinada con los audiosubtítulos por una sola persona. Yendo más lejos aún: ¿tiene sentido intentar universalizar las recomendaciones de ciertas modalidades como la ópera? La replicación de estudios puede ser una vía a tener en cuenta en este camino hacia la «universalización», como plantean también Díaz-Cintas y Szarkowska (2020).

2.5.4. Investigación y práctica de la audiodescripción operística

La ópera, el arte multimodal por naturaleza, se vertebra alrededor de cuatro elementos principales: 1) la música, la voz humana y la orquesta; 2) el libreto y su trama; 3) la actuación de los personajes, y 4) la escenografía y todos los elementos que en ella se engloban (Cabeza-Cáceres, 2010, p. 228). Teniendo estos elementos en cuenta y agregando los requisitos de la AD, los «cuatro ejes que marcan la elaboración del guión de la AD son los personajes, los sonidos no musicales, el libreto y la escenografía» (Cabeza-Cáceres y Matamala, 2008, s. p.). Dada la presencia simultánea de todos estos elementos y si agregamos el debate en torno a la traducción de la ópera (Puigdomènech, Matamala y Orero, 2008), no es de extrañar que los investigadores en accesibilidad se hayan interesado por el reto que supone la AD operística prácticamente desde los inicios de su práctica, tanto desde el enfoque descriptivo como desde los estudios de recepción con usuarios.

Para los propósitos del presente trabajo, comenzamos con un recorrido histórico de la AD en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. En las temporadas de 2004 a 2007 (las primeras en las que se ofreció AD en el Liceu), en este teatro se daba la circunstancia de que en ocasiones se ofrecían GADs distintos (que redactaban y locutaban dos audiodescriptores distintos) en funciones de una misma producción. Cada una de las ADs estaba destinada a una asociación diferente: la Associació Discapacitat Visual Catalunya y la ONCE ofrecían las ADs por separado, cada una para sus afiliados (Cabeza-Cáceres y Matamala, 2008). A partir de 2007 y hasta la actualidad, el Liceu ha colaborado con distintos miembros del grupo de investigación Transmedia Catalonia para la prestación y la investigación de la AD en la ópera²¹. Desde entonces no hay ADs diferenciadas en función de la asociación. También en 2007 se experimentó con la prestación de audiosubtítulos (Orero, 2007a), como desarrollamos en el apartado 2.5.6.

Matamala y Orero (2007, p. 207) explican las primeras iniciativas accesibles ejecutadas en dicho teatro y resumen en los siguientes términos el enfoque que seguía la AD en Cataluña: «Throughout the performance the describer [...] speaks over the music and on some occasions over songs. He provides information about what is taking place on stage and also the plot». A pesar de que la práctica de la AD se ha adaptado a los tiempos y a las necesidades de los usuarios, este esquema básico se ha mantenido. Precisamente, Cabeza-Cáceres y Matamala (2008) y Cabeza-Cáceres (2010) llevaron a cabo un estudio de las preferencias de los usuarios para incorporarlas al modo de trabajo en el Liceu, ejemplificando los retos particulares de dos obras de características muy dispares: *Andrea Chénier* y *Aida*. Corral y Lladó (2011), por su parte, ilustraron sus prácticas en *Król Roger*. Puigdomènech, Matamala y Orero (2008) defienden, también a propósito de las experiencias llevadas a cabo en el Liceu, la pertinencia de unas pautas específicas para la AD operística: si es preciso emplear un lenguaje estándar o si también son válidos los dialectos, si se utilizará una terminología específica en función de la temática, entre otras variables. No obstante, es un trabajo que se limita a identificar estas lagunas en las recomendaciones y normas de la AD. Esta tesis pretende, precisamente, contribuir a la definición del lenguaje de la AD con una base empírica —en nuestro caso, desde un enfoque descriptivo de corpus—.

²¹ Véase, por ejemplo, el proyecto europeo Traction (2020-2022): <https://www.traction-project.eu/>.

Desde un enfoque comparativo, Braun (2008) resalta las diferencias entre la práctica británica (York, 2007) y el recorrido de la AD en el Liceu de Barcelona, haciendo hincapié en la prioridad musicocéntrica en Reino Unido frente a la estrategia logocéntrica del Liceu —donde la AD y los audiosubtítulos sí «interrumpen» la música y el canto—. Asimismo, Braun (2008, s. p.) plantea una incógnita tremendamente relevante y que aún sigue sin respuesta: «This calls for further research into audience expectations and preferences, but it also raises more general questions about the social conditions for AD practice, and in particular the question of whether and how the social context of AD encourages or suppresses particular strategies» (Braun, 2008, s. p.). Ya en el apartado anterior abordábamos esta problemática, pero aquí vuelve a hacerse evidente.

Una década después, Orero *et al.* (2019) informan acerca de las innovaciones más recientes en el Teatre del Liceu. En 2015, se probó una aplicación móvil para ofrecer subtítulos en los tres idiomas habituales del teatro (catalán, castellano e inglés), en concreto para las representaciones del programa Liceu a la Fresca, donde se proyectan obras al aire libre en diferentes localidades (Orero *et al.*, 2019, p. 249). La idea era poder sincronizar tanto los subtítulos como los fragmentos de la AD en los momentos «sin subtítulos». A pesar de que los usuarios que participaron en las pruebas se mostraron satisfechos con el resultado, el teatro no ha implementado esta tecnología móvil en sus representaciones habituales.

Otros teatros líricos en España —en particular el Teatro Real y el Teatro de la Zarzuela— no han recibido, hasta el momento, tanta atención investigadora. La presente tesis trabajará sobre los GADs del Teatro Real, pero la AD del Teatro de la Zarzuela quedará fuera de nuestro ámbito de estudio simplemente porque nuestros reiterados intentos por acceder al material han resultado infructuosos. Recuérdese que la zarzuela se caracteriza por ser un «híbrido» entre el teatro y la ópera, similar a otros géneros ligeros como la *opéra comique*, el vaudeville, la comedia musical, la opereta y el *Singspiel* (De Frutos, 2013, p. 58). Se interesa por situaciones más costumbristas o populares que la ópera, se escribe y canta en lengua vernácula (español) e incluye fragmentos hablados. Así, en el Teatro de la Zarzuela, se proyectan sobretítulos durante las partes cantadas, no así durante las partes habladas. A propósito de los sobretítulos, De Frutos (2011) plantea el desafío que supone plasmar en ellos los rasgos propios de la oralidad, advirtiendo «de la posible pérdida de rimas, juegos de palabras, ambigüedades o referencias culturales».

De acuerdo con la autora, este sería un reto más significativo en la zarzuela o en los géneros cómicos antes citados que en la ópera seria.

Si extendemos nuestro campo de interés al teatro hablado, la plataforma de préstamo Teatroteca²² tiene un gran potencial investigador, pues aloja, a fecha de redacción de este trabajo, 23 obras audiodescritas, subtituladas e interpretadas en lengua de signos. El Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM) permite, con algunas condiciones, exhibir las grabaciones de la Teatroteca para actividades de carácter académico, como puede ser un estudio de recepción (Hermosa-Ramírez y Edo, en prensa). Planteamos, pues, una nueva vía de investigación en la AD para las artes escénicas grabadas.

Retomando la AD operística, a pesar de que esta modalidad está muy restringida a los dos grandes teatros de ópera en España y al Teatro de la Zarzuela, no ocurre así en otros países europeos. En Francia, la oferta de AD operística está muy extendida desde el punto de vista geográfico. A modo ilustrativo, en la temporada 2018-2019 se programaron representaciones audiodescritas en la Opéra de Lille, el Centre Lyrique Clermont-Auvergne en Clermont-Ferrand, la Opéra de Rennes, la Opéra Orchestre National de Montpellier, el Théâtre National de Bretagne, la Opéra National y el Théâtre des Champs-Élysées en París, la Opéra National de Burdeos y el Théâtre du Capitole en Toulouse²³. Con todo, que nos conste, la investigación sobre AD operística en Francia se ha limitado, hasta el momento, a un único estudio (Resche, 2015) que ofrece una panorámica histórica de la práctica de esta modalidad y de sus estrategias de prestación (véase el apartado 2.4.3) y de selección de los elementos que se audiodescriben.

Reino Unido también constituye un ejemplo de oferta prolífica de AD para la ópera. Solo en 2021, la entidad benéfica VocalEyes ofreció ADs para distintas obras en la Royal Opera House, la Opera Holland Park, Glyndebourne, el Theatre Royal Newcastle, el Marlowe Theatre de Canterbury y el Theatre Royal and Royal Concert Hall Nottingham. La investigación sobre AD operística en el contexto británico se ha centrado, en gran medida, en las AIs (Fryer, 2021; Fryer y Romero-Fresco, 2014; York, 2007), cuestión en la que nos detenemos en el subapartado 2.5.5. La tesis doctoral de Eardley-Weaver (2014)

²² <http://teatroteca.teatro.es/opac/>

²³ <https://accessculture.org/saison-archive/>

también se encuentra circunscrita a este contexto, si bien, entre otras temáticas, presenta un estudio de corte social con audiodescriptores y usuarios de AD operística y visitas táctiles.

Por último, como ya introducíamos en el apartado 2.3.3, la AD operística en Italia (y muy en especial el programa de accesibilidad del festival de ópera de Macerata) ha sido un terreno de cooperación muy fértil entre la práctica y la investigación de la AD para ópera. Destacan especialmente los estudios de Di Giovanni (2018b, 2018c), quien, partiendo del *action research* describe las experiencias del festival con la «accesibilidad participativa»:

[P]articipatory accessibility refers to the design, creation, revision and consumption of access services in an inclusive way: the blind, partially sighted and non-blind; the deaf, hard of hearing and non-deaf; children and adults; they can all work together in the making of truly shared access services for the media, for live performances, for museums. In fact, when referring to participatory accessibility, even the word ‘services’ becomes inappropriate: what is created and enjoyed should rather be seen as an inclusive experience, not merely a service (Di Giovanni, 2018c, p. 156).

Siguiendo este modelo, la experiencia accesible y cultural comenzaría incluso antes de la representación. Di Giovanni *et al.* (2022) destacan que las iniciativas por la inclusión que se llevan a cabo en este festival contribuyen al desarrollo de la comunidad, promueven la participación democrática y se interesan por el bienestar de los usuarios.

2.5.5. Audiointroducción

En el documento de buenas prácticas de ADLAB, Reviers (2015b, p. 58) define la AI en los siguientes términos:

An Audio Introduction (AI) is a continuous piece of prose, providing factual and visual information about an audiovisual product, such as a film or theatre performance, that serves as a framework for blind and visually impaired patrons to (better) understand and appreciate a given ST [source text].

Romero-Fresco (2022, p. 424) agrega algunas particularidades relativas a las AIs para los espectáculos en directo, haciendo hincapié en las que se graban y distribuyen con antelación:

AIs for live events often include musical extracts or interviews with members of the cast and provide relevant information from the printed programme,

including running time, cast and production credits, as well as detailed descriptions of the set, costumes and characters.

Tradicionalmente, las AIs han formado parte de la AD para las artes escénicas aprovechando el tiempo en que la audiencia toma asiento antes de que comience la representación (Fryer y Romero-Fresco 2014, p. 11), si bien en la actualidad esta práctica convive, en algunos teatros, con la posibilidad de escuchar la AI desde la página web del teatro o bien una página de transmisión en *streaming* (véase la Figura 4). En algunos contextos como en el teatro Toneelhuis en Bélgica, se ha planteado, de hecho, ofrecer los dos tipos de AI —en directo y disponibles previamente a la representación— con contenidos y propósitos diferentes (Reviers, Roofthoof y Remael, 2021), tal y como detallamos más abajo. En los siguientes párrafos introducimos las recomendaciones existentes acerca de la AI, para después detenernos en su contenido y sus funciones.

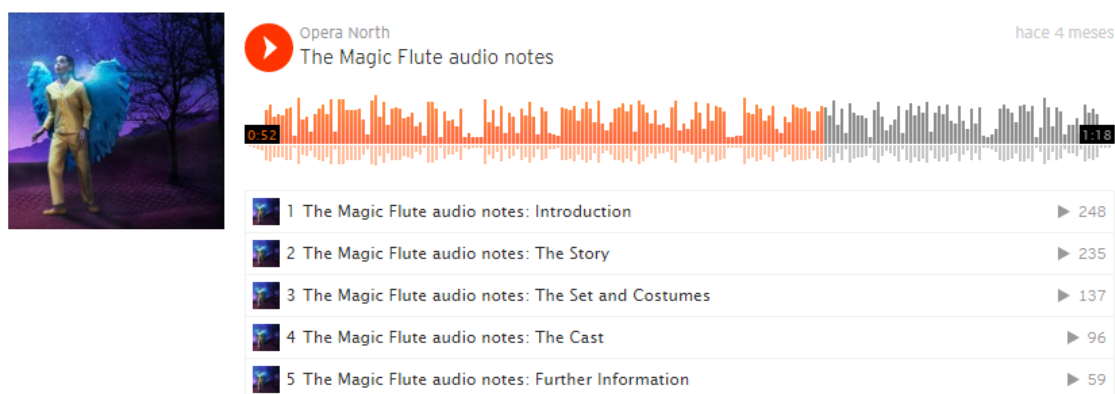


Figura 4. Ejemplo de estructura de las AI. Fuente: Opera North

La propuesta originaria de York (2007) para la ópera y el ballet en Reino Unido fue la de una AI pura o autónoma, sin AD ni audiosubtítulos durante los actos, pero con una introducción complementaria antes de cada acto. Su premisa era evitar a toda costa interrumpir la música y los pasajes cantados, defendiendo que una introducción completa y cuidada es suficiente para garantizar una función accesible. Las AIs de la empresa Talking Notes (fundada por York) para la ENO y la Royal Opera House consistían, en efecto, en una introducción de quince minutos antes de la representación y otros cinco minutos complementarios antes de cada acto, aunque el propio York (2007) termina por reconocer que a menudo esto no era suficiente. Las máximas o las recomendaciones para la AI operística que recoge el autor y que comentamos por separado a continuación son las siguientes (York, 2007, pp. 219-227):

- a) **Comprensión:** Incluir la máxima información visual sin repetirse.

Esta recomendación, si bien pudiera parecer evidente para la AI «autónoma», es relevante al plantearnos si la AD debe repetir la información ya incluida en la AI o no. Fryer (2016, p. 161) aborda esta cuestión y aboga por la repetición de la información en algunos contextos: «Lines of description from the AI may be woven into the dynamic AD, particularly at the change to a new setting, to act as a reminder of the more detailed description with which AD users will already be familiar». No obstante, en el marco de un estudio de recepción sobre AD para zarzuela, los participantes se mostraron reacios a repetir en la AD elementos ya establecidos en la AI. De acuerdo con ellos, no hay razón para repetir la información: a menos que se introduzca un cambio, insistir en lo establecido en la AI sería redundante (Hermosa-Ramírez y Edo, en prensa).

- b) **Evitar la sobrecarga de información:** Variar la densidad de la información, los espectadores no tienen por qué acordarse de todo.

En general, las AI duran entre cinco y quince minutos (Fryer y Romero Fresco, 2014, p. 9) e incluyen, como ya hemos mostrado en la Figura 4, información relativa al evento, la obra y su contexto, detalles sobre la producción actual, la trama, la escenografía y los personajes (Reviere, Roofthoof y Remael, 2021, p. 75). A pesar de que la duración y los contenidos de la AI están muy asentados en la literatura sobre esta modalidad, los participantes en el estudio de recepción sobre AI y AD para zarzuela al que nos referíamos antes también expresaron ciertas dudas sobre la pertinencia de incluir una gran cantidad de información contextual, pues, si les interesan los detalles históricos y musicológicos de la pieza, ellos mismos pueden documentarse antes de acudir al teatro. En concreto, los participantes enfatizaron la importancia de incluir la descripción de la escenografía y la utilería, el aspecto físico de los personajes y su vestuario, y una introducción más inmediata sobre aquello que se ve u ocurre en el escenario coincidiendo con la obertura y el comienzo de la AD (Hermosa-Ramírez y Edo, en prensa). Por un lado, los usuarios participantes en el citado grupo de discusión se mostraban más reacios a la inclusión de detalles musicológicos, históricos y literarios y, sobre todo, al «destripe» completo de la trama. Los participantes del estudio sí se mostraron interesados en este tipo contenidos presentados en un formato diferente de la AI tradicional. En este sentido, los usuarios estuvieron de acuerdo en que la personalización de la AI podría ser una vía interesante de cara al futuro: mientras que la AI en directo podría reducirse al mínimo necesario para la

comprensión de la obra, una AI pregrabada y disponible unas semanas antes de la función podría detenerse más en profundidad en los detalles no visuales o en la información privilegiada aportada por el equipo creativo, al estilo de la AD integrada (Fryer, 2018; Reviers, Roofthoof y Remael, 2021).

- c) Créditos principales: Mencionar el reparto, equipos creativos y de producción, traductores, etc.
- d) Síntesis argumental: Identificar a los personajes y resumir la trama.

Si bien estamos de acuerdo con que esta información es necesaria en el caso de la ópera, en gran medida a causa de la barrera lingüística y del escaso peso de la trama dentro del espectáculo operístico, tenemos razones para matizar que algunos usuarios prefieren ser sorprendidos y no conocer de antemano el desenlace de la obra o de los actos (Hermosa-Ramírez y Edo, en prensa).

- e) Planteamiento conceptual de la producción: Describir el concepto del equipo creativo (estilo del vestuario, el decorado).

Para introducir el concepto del equipo creativo, lo más interesante puede ser acudir a la fuente: involucrar directamente al director de escena, a los actores, etc. Fryer y Cavallo (2021, p. 187) se basan en las experiencias previas de distintos grupos teatrales y profesionales de la accesibilidad para recomendar diez requisitos fundamentales en torno a la accesibilidad integrada: 1) cuestionarnos nuestras motivaciones, 2) diseñar el acceso desde el principio, 3) planificar las medidas de accesibilidad, 4) presupuestar los fondos para la accesibilidad, 5) colaborar con los teatros, asesores, profesionales y la audiencia, 6) investigar, 7) trabajar con compañías diversas, 8) mantener un enfoque flexible, 9) no temer al fracaso y 10) sopesar todo el proceso mientras dure.

- f) Contar las cosas tal y como son: La narración no *parece* real, lo es.

En este sentido, York (2007, p. 223) sugiere evitar las referencias a la cualidad dramática de la modalidad, es decir, la AI busca mantener la suspensión de la incredulidad: «what looks real is taken to be real. I believe this helps to keep the listener focused on the story and the descriptions, and to disregard the theatrical artifice». En concreto, York (2007, p. 226) se opone frontalmente a mencionar que un personaje entra o sale de escena: «Since you are trying to create a real event for the listener, it is simply not good enough to say that a character ‘enters’, and even worse that he ‘exits’. Those terms are too ‘stagy’

and draw attention to the unreality of the situation». No obstante, ya hemos incidido en que las tradiciones y expectativas varían en los diferentes contextos geográficos. Nos preguntamos si los GADs que conforman nuestro corpus seguirán la recomendación de York (2007) o bien si incidirán en la «teatralidad» del espectáculo.

- g) Identificarse con la audiencia: «I prefer to address the listener as ‘you’ in the singular, and to describe things as if we were seeing them together» (York, 2007, p. 223).

A pesar de que en el capítulo 5, dedicado a los resultados cuantitativos del corpus, entramos en profundidad en la persona verbal y en el empleo de los pronombres en los GADs operísticos, aquí ya podemos avanzar que en la tradición de la AI y AD catalanas y españolas es infrecuente encontrar fórmulas que se alejen de la tercera persona. Es por esta razón que insistimos en la importancia de considerar siempre la diversidad de expectativas entre diferentes países y públicos (Braun, 2008).

- h) Particularidades del ballet: Para poder transmitir las sensaciones de la coreografía es recomendable entrevistarse previamente con el coreógrafo o el maestro de ballet (véase la observación e).
- i) Narración: La ilustración de la trama debe ser vívida.
 - a. Aclaraciones relativas a los sonidos diegéticos no musicales. York (2007, p. 224) puntualiza que la AI mencionará tales sonidos como «pistas» que alertan al público de un momento fundamental para la trama.
 - b. Hay que hacer referencia a los pasajes musicales que anticipan acciones importantes para la trama.
- j) Afinidad con la escena: Emplear un adecuado a la producción.

Ya hemos visto que las recomendaciones en la línea del aspecto j) son muy habituales en las normas y recomendaciones de la AD en general, pero no somos los primeros en destacar que esta máxima va poco más allá del sentido común (Puigdomènech, Matamala y Orero, 2008). York (2007, p. 225) propone una estrategia concreta: se puede emplear un lenguaje arcaico o argot si la ambientación de la obra se sitúa en otra época en un contexto social particular. Por otro lado, el descriptor será más formal cuando narre una muerte trágica y empleará un tono más ligero cuando el contexto sea cómico.

- k) Estilo: debe ser un estilo literario, si bien directo y sencillo. Se utiliza el tiempo presente.

A propósito de las características propiamente lingüísticas y estilísticas de la AI, Fryer y Romero-Fresco (2014, p. 24) abogan por un estilo fluido, claro y directo, que evite construcciones excesivamente literarias, homónimos que puedan resultar confusos y trabalenguas involuntarios. En cuanto a las construcciones sintácticas, prefieren las oraciones simples a las demasiado largas, con varias frases relativas; por norma general, son preferibles las coordinadas a las subordinadas (Fryer y Romero-Fresco, 2014, p. 24). Por su parte, Reviere (2015b, p. 61) hace hincapié en que una AI debe mantener el interés del espectador y, dado que se trata de un texto largo y con mucha información que retener, sugiere el uso de un vocabulario concreto, el siguiente elemento destacado por York (2007).

- l) Hincapié en el vocabulario: Riqueza léxica, ejemplificada con la variedad en el uso de verbos de movimiento. El audiodescriptor debe evitar repeticiones excesivas.
- m) Expresión de los colores y las formas mediante un lenguaje evocativo, adjetivos contundentes y aludiendo a otros sentidos más allá de la vista.

Dado que los aspectos l) y m) comprenden algunos de los temas centrales de la presente tesis, remitimos aquí a los capítulos 5 y 6.

La propuesta de York (2007), en definitiva, nos sirve de pretexto para debatir si la AI «autónoma» es suficiente en la ópera. En su favor, argumentamos que este tipo de AIs son reutilizables: podrían estar disponibles en todas las funciones, pues una vez se han grabado pueden reproducirse un número ilimitado de veces sin ningún coste añadido. Los teatros pueden publicar las AIs con antelación para que el público —también el general— decida si un espectáculo es de su interés. Algunas de las problemáticas que se presentan se refieren a una posible sobrecarga de información en la AI, que, en principio, se vería atenuada si se combinan la AI y la AD. Por supuesto, las AIs autónomas pregrabadas, sin AD, nunca podrán recoger acciones inesperadas o emergencias.

En el contexto estadounidense, las pautas de ACB (2010, p. 28-31) identifican siete aspectos fundamentales para la AI teatral, extrapolables a la modalidad operística:

- a) Finalidad: las AI —o, siguiendo la terminología del autor, las *notas introductorias*— deben incluir las descripciones para las que no habrá tiempo durante la obra. Además de presentar al reparto, la AI incluirá la descripción de la escena, con las entradas y salidas; los atributos físicos de los personajes, su descripción física y psíquica, sus características más notables, etc. Todo ello sintetizado en 10-15 minutos.
- b) Terminología: se recomiendan referencias específicas al vestuario y la arquitectura de época, o la utilería.
- c) Orden de presentación de la información: se recomienda describir las escenas y el vestuario por orden de aparición. Además, se propone mantener siempre el orden de la descripción (por ejemplo, de izquierda a derecha y de arriba abajo). Describir primero los elementos fijos y más grandes. En el caso de un escenario abstracto, valerse de símiles que expliquen las dimensiones y los tamaños. Explicar primero a los personajes —y sus relaciones entre sí— y después el decorado (2010, pp. 29-30).
- d) Identificación de las características peculiares de los personajes.
- e) Inclusión de la sinopsis argumental.
- f) El teatro como espacio: se recomienda avisar de posibles retrasos al inicio, si ocurre una emergencia entre el público o cualquier contratiempo en el escenario, así como de posibles efectos de sonido que puedan afectar a los animales de servicio.
- g) Si hay entreactos, la AI se podrá limitar a la sinopsis del primer acto, aprovechando los entreactos para ofrecer un resumen de los actos siguientes. Avisar a los usuarios de la organización de estas introducciones para que puedan decidir qué información les interesa escuchar.

A los elementos citados por las recomendaciones de York y de la ACB, agregamos que en la AI no solo «se describe todo lo referente al espacio teatral y escénico», sino también «la localización de los aseos, entradas, salidas, salidas de emergencia y aspectos característicos de utilidad o interés arquitectónico o de otro tipo» (Ruiz *et al.*, 2013, pp. 49-50). Este tipo de información sería el equivalente en directo a la «pre-visit information» (Fryer, 2021), uno de los elementos definitorios de la AI pregrabada y disponible con antelación:

It is access information that for the most part is independent of the production. Its aim is to provide geographical and physical context and practical information about the venue including its location, how to get there and what to expect when you arrive, as well as more descriptive information about the appearance and layout of the theatre building (Fryer, 2021, p. 719).

Sin abandonar aún las recomendaciones para la redacción de las AIs, hacemos una rápida parada en el documento más reciente, publicado por la organización VocalEyes en Reino Unido (Hutchinson, Thompson y Cock, 2020). Este documento, centrado en cómo presentar la diversidad en la AD para teatro recoge, entre otras buenas prácticas, 12 principios para describir las características de los personajes durante la AI (pp. 61-62). Entre ellos se destaca que la raza del elenco no debe darse por sentada —en particular, VocalEyes recomienda no asumir el «blanco» por defecto—, y que el descriptor ha de aceptar su subjetividad y aprovecharla para introducir información tal como la etnia, el género o la discapacidad del actor (información que ha podido adquirir interactuando directamente con el equipo creador).

Con todo, por encima del conjunto de pautas hasta aquí indicadas, nos hacemos eco de una apreciación de Romero-Fresco (2022, p. 431) que nos invita a mantener una posición crítica con respecto a toda prescripción acerca de la AI:

[AIs] seem notoriously difficult to pin down in order to be included in a set of prescriptive guidelines. However, rather than being a problem, this may be their most valuable asset, as they remain a little “pocket of freedom” in an otherwise constrained environment where what can be described (and how) is strictly constrained by time and guidelines.

Centrándonos en los criterios para escoger la información más relevante, Reviere (2015b, pp. 59-60) y Reviere, Roofthoof y Remael (2021) otorgan a la AI cuatro funciones principales, a las que añaden dos «subfunciones» más:

La *función informativa* alude a la información incluida en el programa impreso o disponible en internet: director, reparto y créditos, género, compositor, sinopsis, duración, etc. A modo ilustrativo citamos un extracto de la AI del Liceu para *La fille du régiment* donde destaca esta función:

Aquesta composició és una òpera còmica amb llibret de Jean-François-Alfred Bayard i Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges. Fou estrenada a París el 1840 a l'Opéra Comique, on va obtenir un èxit discret, a més de l'hostilitat dels músics francesos, que recelaven de la fama creixent de Donizetti. I mateix

1840, La Scala n'estrenà la versió italiana, però l'èxit decisiu arribà a París el 1850 amb la famosa soprano Henriette Sontag. A partir d'aquell moment, aquesta òpera es mantingué en el repertori francès amb assiduitat i el 1914 assolí les mil representacions.

La función informativa puede contener, asimismo, una *función narrativa*, que explicita algunos elementos de la trama. Reviers, Roofthoof y Remael (2021) agregan que esta función requerirá un nivel mayor o menor de detalle en función de las características de la obra. Aquí vemos un ejemplo en la AI de *La clemenza de Tito* para el Teatro Real:

Despechada por el anuncio de que Tito va a casarse con la extranjera Berenice, Vitellia hace jurar a su amante Sesto que urdirá una conspiración para asesinar al César, a lo que Sesto se pliega pese a su incondicional admiración por Tito. Annio llega entonces con el anuncio de que Tito ha decidido finalmente tomar una esposa romana en lugar de Berenice...

La siguiente función principal es la *función anticipadora (foreshadowing function)*, que ofrece contenido relativo a los personajes (su físico, vestuario), a las localizaciones u a otras características que no podrán incluirse en la AD en el caso de que no haya tiempo suficiente durante la representación para explicitar estos contenidos en la propia AD. Dentro de la función anticipadora se explicitan también las posibles referencias intertextuales (Reviers, 2015b, p. 59), todo un reto para el conjunto de la audiencia, por no decir para colectivos como el de los traductores de libretos (Edo, 2020), y se recogen posibles advertencias sobre luces estroboscópicas, efecto de humo o disparos (Fryer 2016, p. 158). Veamos un ejemplo en la AI del Liceu de *La Cenerentola*:

Pel que fa a l'escenari, cal remarcar que tota l'obra transcorre en el mateix espai. Es tracta d'una gran sala amb una paret vidres translúcids al fons, que van canviant de color per situar cada acció. És negra quan representa la casa de la Cenerentola, blanca per representar les sales del palau, i vermella per representar el celler reial. Hi ha una passarel·la amb barana que la recorre horitzontalment a un segon nivell, a la part esquerra de la qual hi ha una escala recta que baixa fins a la planta baixa.

La *función estético-expresiva* (Reviers, 2015b) o *explicativa* (Reviers, Roofthoof y Remael, 2021) proporciona detalles sobre el estilo escénico y la naturaleza estética del material de origen. En este sentido, Reviers (2015b, p. 59) sugiere que podría ser necesario ahondar en ciertas técnicas teatrales. Otro ejemplo sería aclarar si la

escenografía es realista-naturalista o irrealista (Cervera, 2003). Dentro de nuestro corpus, podemos citar el siguiente fragmento de la AI de *La flauta mágica* para el Teatro Real:

Una pared blanca ocupa el escenario de lado a lado. [...] Sobre esa pared-pantalla se proyectan las imágenes en dibujos animados que componen el movimiento y los escenarios de la obra. Así, la reina de la noche es un personaje situado en la puerta central de la segunda planta de la que solamente se ve la cabeza y cuyo cuerpo es el dibujo de una araña gigante, cuyas patas llegan al suelo y ocupan la pared de lado a lado. En otras ocasiones, la proyección de la reina es un enorme par de alas negras o un esqueleto.

La función *instructiva*: recoge información técnica acerca del funcionamiento de la AD y la AI. Por un lado, se puede explicar cómo se hará referencia a los personajes, el decorado, etc. Por otro lado, se puede avisar de las escenas en las que será oportuno aumentar el volumen de los auriculares porque la música sonará más fuerte, recordar que los asistentes apaguen sus teléfonos, indicar la ubicación de los baños y otras informaciones prácticas (Reviere, 2015b, p. 60). Esta función sería la equivalente *in situ* o en directo de la «pre-visit information» (Fryer, 2021) que hemos definido más arriba.

2.5.6. Audiosubtítulos

Tal y como sugiere su nombre, los audiosubtítulos consisten en la reproducción oral de los subtítulos o sobretítulos de un producto audiovisual grabado o espectáculo en directo (Remael, Reviere y Vercauteren, 2015). Suponen una alternativa a los sobretítulos o subtítulos para las personas que no pueden verlos, o leerlos: «This includes persons watching content on a small or far away screen, persons with sight loss, persons with dyslexia, persons with reading difficulties, among many others» (Matamala, 2022, p. 434). En este apartado sintetizaremos las recomendaciones acerca de los audiosubtítulos en las guías de buenas prácticas, nos detendremos en los campos de aplicación de los audiosubtítulos combinados con la AD y terminaremos con una exposición sobre su aplicación específica en la ópera.

Desde un punto de vista más general, encontramos ciertas referencias breves a los audiosubtítulos ya en los primeros estándares y guías de buenas prácticas de AD. A modo ilustrativo, Rai, Greening y Petré (2010, p. 5) destacan, en su comparación de diversas pautas, que las AD deben incluir aquellos sonidos no identificables de inmediato, los subtítulos, los letreros, los mensajes escritos, los símbolos significativos y los créditos iniciales y finales. En concreto, las pautas francesas (Morisset y Gonant, 2008), las

alemanas (Dosch y Benecke, 2004), la norma española (AENOR, 2005), las recomendaciones británicas (ITC, 2000) y las estadounidenses (ACB, 2010) aluden a la locución de los audiosubtítulos. La mayoría son generalistas e imprecisas, aunque las más sustanciosas tal vez sean las recomendaciones de Dosch y Benecke (2004), quienes matizan que, cuando se introduzcan los audiosubtítulos por primera vez, deberán acompañarse con una fórmula del tipo «aparecen subtítulos». Tras esta fórmula, la modulación de la voz podrá alterarse para subrayar la distinción entre AD y audiosubtítulos. A esto añadimos que en la práctica se puede ir un paso más allá, diferenciando la AD de los audiosubtítulos mediante dos voces diferentes (ACB, 2010). Esto es habitual en la AD pregrabada para ópera en los teatros franceses (Resche, 2015) y en el Teatro Real, pero no en la AD en directo que se ofrece en el Liceu.

En el plano de las recomendaciones internacionales, las pautas ADLAB (Remael, Reviers y Vercauteren, 2015, pp. 61-64) se detienen en profundidad en la cuestión de los audiosubtítulos para la AD fílmica. Los autores introducen un matiz tangencialmente relevante para la ópera: «The original subtitles are sometimes read as they are, sometimes they are expanded and/or adapted to resemble spoken language more closely and to include information from the dialogues that had been left out in the subtitling process» (Remael, Reviers y Vercauteren, 2015, p. 62). En este sentido, será labor del audiodescriptor determinar si va a leer los subtítulos o si los va a adaptar de alguna manera (Remael, Reviers y Vercauteren, 2015, p. 63). A este respecto, en el apartado 2.5.3 ya veíamos que las recomendaciones ACB (2010, p. 38) propugnaban la reformulación y síntesis de los sobretítulos dentro de la AD operística. En los capítulos de resultados de la tesis buscaremos dar respuesta a la incógnita de si los GADs del Liceu y del Teatro Real prefieren la lectura literal de los audiosubtítulos o su reformulación y síntesis.

Si pasamos de las guías de buenas prácticas a los trabajos de investigación propiamente dichos, Braun y Orero (2010) se encuentran entre las primeras autoras en presentar los retos que comporta la combinación de AD y audiosubtítulos, con un énfasis en el medio fílmico. Por medio de un estudio de corpus pequeño, las autoras evalúan las técnicas aplicables a la modalidad combinada, planteando, por ejemplo, la posibilidad de reproducir los audiosubtítulos con efecto *voice-over* o bien con efecto de doblaje, sustituyendo en este caso la pista de audio original. Entre los retos que enumeran, se

encuentran la identificación de los personajes, la naturalidad del mensaje y la comprensión.

Desde la publicación del estudio de Braun y Orero (2010), la investigación sobre audiosubtítulos ha aumentado de manera exponencial. Matamala (2022) resume esta década de investigaciones distinguiendo dos enfoques principales desde los que se ha tratado la cuestión de los audiosubtítulos: descriptivo, como en el caso de Braun y Orero (2010), y de trabajos centrados en la ópera ya reseñados en el apartado 2.5.4 (Cabeza-Cáceres y Matamala, 2008; Orero, 2007a) y un segundo enfoque orientado al usuario, mediante estudios de recepción y experimentales (Iturregui-Gallardo y Matamala, 2021), centrados, hasta el momento, en las preferencias y las reacciones psicofisiológicas de los usuarios respecto a la locución de los subtítulos en formato *voice-over* o doblaje, siempre en el contexto de la AD fílmica. Tal polémica no puede extrapolarse a la AD operística, que siempre se reproducirá siguiendo el modelo *voice-over*, pues nunca se busca «sustituir» el canto y la música en directo. La cuestión debatible respecto a los audiosubtítulos para la ópera tiene que ver con el debate musicocéntrico vs. logocéntrico que, como hemos visto, ya concierne las estrategias de traducción de este género. Siguiendo a Dewolf (2001):

should accessibility of the meaning of the words be sacrificed in favour of fidelity to the composer's intended fusion of words and sound? Or, on the contrary, should the fidelity on which purists insist yield to intelligibility? Is there an inescapable incompatibility between the two approaches? (cit. Gambier y Gottlieb 2001, p. 182)

En el contexto del Liceu, se ha optado por la opción logocéntrica, validada por los usuarios en distintos estudios de recepción en los primeros años del servicio. Así, Orero (2007a) describe una prueba piloto de audiosubtitulado en directo que se realizó en el Gran Teatre de Liceu de Barcelona con la versión concierto de *Roberto Devereux*. En este piloto se leyeron los sobretítulos, aunque se solaparan con la música y los pasajes cantados. El estudio de recepción que se condujo demostró que el público había reaccionado positivamente a esta propuesta: los mismos participantes se sorprendieron de que los audiosubtítulos no les hubieran supuesto una molestia (Orero, 2007a, p. 145). En la temporada 2004-2005, la ACCDV (Associació Discapacitat Visual Catalunya, actualmente B1+B2+B3) había ofrecido audiodescripciones y audiosubtitulado, «hasta

encontrar una propuesta a medio camino que el audiodescriptor Blasi ha bautizado como ADAST (audiodescripción + audiosubtitulación)» (Cabeza-Cáceres y Matamala, 2008).

Teniendo en cuenta la abultada experiencia del Liceu con esta modalidad combinada, Orero *et al.* (2019, pp. 4-5) ofrecen varios argumentos en favor del uso de los audiosubtítulos en el contexto de la ópera incluso para el público general, pues evitan el efecto de dividir la atención entre la acción, la escena, y la pantalla donde aparecen los subtítulos, por ejemplo. También pueden ser utilizados por personas con problemas de lectura y, por último, se pueden reproducir con voces sintéticas, cuya calidad ha mejorado en los últimos años hasta ser aceptable por los usuarios (Fernández-Torné y Matamala, 2015; Szarkowska, 2011; Walczak y Fryer, 2018). Aun así, y pese a estas perspectivas halagüeñas, en la actualidad las voces sintéticas no se aplican en la AD en el contexto del Liceu.

Otra voz favorable a los audiosubtítulos es especialmente significativa porque procede del contexto británico, donde la estrategia que primó durante años fue la AI. Se trata del testimonio de un usuario entrevistado por la empresa de servicios de accesibilidad VocalEyes:

I think it would be useful to hear the surtitles and it follows, I suppose, that I do not regard the singing as uninterrupted if it means making better sense of the experience. If I want to hear the singing without interruption I can do that at home in my own sitting room». [...] «And I do not regard the music as sacrosanct: that is, I don't come to an opera to hear the music alone. I come for a shared experience and I come to be surprised. (Maley, 2018)

Este testimonio nos sirve para enlazar con la síntesis de los enfoques principales para la AD operística (Tabla 3).

Tabla 3. Enfoques en la AD operística

	Únicamente AI: modelo de York (2007)	AI + AD + audiosubtítulos: modelo del Liceu (Cabeza- Cáceres y Matamala, 2008) y del Teatro Real	Únicamente audiosubtítulos (Orero, 2007a)
Prioridad de la música	Ninguna interrupción durante los actos	Algunos solapamientos durante los números cantados, aunque se intenta limitarlos lo más posible	Solapamiento con los recitativos y los números cantados
Prioridad de la acción	Se favorece la música frente a la acción	Solución intermedia	Se favorece la acción
Retención de la información	Mucha información condensada	Información condensada y diseminada	Información diseminada
Disponibilidad	Posibilidad de distribución previa a la función (en el sitio web del teatro o en plataformas de retransmisión de audio)	Posibilidad de acceso previo a la AI. En la práctica, tanto la AI como la AD se ofrecen en directo	Exclusivamente en directo
Barrera lingüística	Constante	Superada en algunos casos	Superada

Cabe matizar que estas propuestas, si bien han sido las más extendidas en ciertas épocas (York, 2007) o han recibido el visto bueno de los usuarios mediante estudios de recepción (Orero, 2007a), no son las únicas combinaciones posibles. La propia Orero (2007a, p. 147) destaca que una solución alternativa para la accesibilidad visual a la ópera podría ser la combinación de la AI al estilo de York (2007) con audiosubtítulos durante la representación, en este caso sin AD, estrategia de la que no tenemos constancia en la práctica.

Finalizamos este apartado destacando una vez más las diferencias entre las expectativas de los usuarios en diferentes contextos (Bourne y Jiménez Hurtado, 2007, p. 185), al igual que ocurre en el plano de la AD fílmica. Las técnicas y las combinaciones de las modalidades vigentes en cada teatro —AI, AD y audiosubtítulos— influyen en las preferencias de los usuarios. En este trabajo buscamos dar respuesta a la pregunta de si el contenido y el lenguaje en los GADs del Teatro Real y del Liceu es semejante o diverge totalmente. Por la razón que mencionábamos ahora, deberemos ser cautos al generalizar nuestros resultados.

3. La ópera, una plétora de signos

Desde sus orígenes, el espectáculo operístico se caracteriza por su rico entramado semiótico. Wagner demostró tener plena conciencia de ello al enunciar la noción de ópera como *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), es decir, como síntesis de las artes musicales, escénicas, visuales y literarias. Y es evidente que ni el audiodescriptor ni el investigador pueden obviarlo: coincidimos con Hutcheon (2006) y Kramer (2004) en que un arte que congrega texto literario, representación dramática y música debería estudiarse en toda su multimodalidad. Las dimensiones multimedia de la ópera, por otro lado, no son estáticas. En primer lugar, porque las expectativas del público y las tendencias han cambiado en sus cuatro siglos de historia y, en segundo lugar, porque autores como Hurt (1996) y Virkkunen (2004)²⁴ han incluido los sobretítulos como parte de la obra de arte total, dejando así la puerta abierta a códigos nuevos, entre los que también hay que contar la propia AI y la AD. Por su parte, Sindoni y Rossi (2016, p. 399) postulan que los recursos semióticos de la ópera (sus sistemas de signos), como los de todo producto multimodal, funcionan en conjunto, pero es pertinente examinarlos por separado para esclarecer cómo se construye el significado. En este capítulo se decodificarán a modo de preludeo teórico al análisis semiótico de la AD en el capítulo 6.

En primer lugar, los signos coexistentes no cuentan todos por igual, ni en la ópera ni en cualquier otro texto plurisemiótico. Se da, en las distintas artes, y muy especialmente en las de orden audiovisual, una jerarquización. Así, en el teatro hablado, Pfister (1991, pp. 7-8) propone la siguiente distinción:

The dominant acoustic sign system is usually language, but this may be accompanied or replaced by non-verbal acoustic codes such as realistic noises, conventionalized sound effects (bells, thunder etc.) and music. Similarly, the visual component of the supersign 'dramatic text' presents itself as a structured complex of individual visual codes. The most important of these are the stature and physiognomy of the actors, choreography and the grouping of characters, mime and gesture, mask, costume and properties, the size and form of the stage itself, the set and, finally, lighting.

²⁴ Virkkunen (2004) distingue entre dos estrategias de creación de sobretítulos en función del texto de origen que se emplea. La primera toma como fuente el libreto, reproduciéndolo al pie de la letra. La segunda toma como fuente la interpretación escénica, plasmando únicamente el contenido esencial y priorizando así la atención al resto de signos que conforman el espectáculo.

En cambio, Snell-Hornby (1997, p. 189) argumenta que el principal signo teatral es visual o acústico, pero no verbal: «The verbal sign is secondary and indirect, valid not in isolation or in its own right, but only by virtue of its position within a constellation of non-verbal factors, commonly called the dramatic situation». Así, queda patente un cierto debate en torno a cómo establecer la jerarquización de los signos. Una jerarquización que, por otro lado, tal vez no sea generalizable, pues variará de una producción a otra, así como de un espectador a otro, e incluso no será concebida de igual modo por el emisor que por el público, conforme a la máxima según la cual en todo acto de comunicación «la competencia del destinatario no coincide necesariamente con la del emisor» (Eco, 1993, p. 77).

En el caso de la ópera, la música se ha percibido, desde un determinado momento, como el elemento más estimable, quedando el libreto relegado a un rango inferior por su presumible escaso valor literario. Tampoco esta jerarquía, sin embargo, está exenta de controversias. Así, por poner un ejemplo, Mozart se mostraba crítico con la calidad de los libretos contemporáneos:

En la ópera, la poesía no debe sino actuar como hija obediente de la música. De lo contrario, ¿cómo es posible que las óperas cómicas italianas triunfen en todas partes con unos libretos tan lamentables? Yo mismo he sido testigo. Porque allí la música prevalece, y uno se olvida de lo demás (Mozart, 13 de octubre de 1781) [Carta para Leopold Mozart (traducción propia)].

Sin embargo, Monrabal García (2018, p. 504) matiza que Mozart se refería «al ritmo poético de los versos, no a la narración de su contenido argumental» y defiende que el compositor encontró en Da Ponte un digno libretista que le aportaría una base dramática a la altura de sus partituras.

Por su parte, Dewolf (2001, p. 181) cuantifica la importancia de la música y el elemento dramático en un 75-80 % de la experiencia operística, mientras que los versos representarían el 20 % restante. No obstante, según la misma autora, los sobretítulos habrían revertido estos porcentajes: el 20 % de la experiencia se convierte en el 80 %, y la música pasa a un segundo plano (en Matamala y Orero, 2007, p. 206). Esta puntualización concerniría también a la AD, puesto que ambos son elementos «intrusivos».

Por el contrario, Desblache (2007, p. 156) concluye que la música, la producción y el texto en la actualidad ya no «compiten» por prevalecer en la creación del significado, como sí ocurría en los inicios de la ópera, sino que cada uno de los signos construye el significado de forma independiente.

Llegados a este punto, nuestro objetivo es analizar la interacción de los recursos semióticos y su jerarquización en la ópera dentro del contexto del GAD, en este capítulo desde una perspectiva teórica, y en los siguientes de manera práctica por medio de un análisis de corpus.

Partiendo —como premisa— de la necesidad de abordar la cuestión de la AD operística desde una perspectiva multimodal, y atendiendo a cómo el GAD crea el significado mediante la combinación de los signos, proponemos para el presente capítulo la siguiente estructura: en primer lugar, justificaremos la pertinencia de vincular la disciplina de la semiótica con la traducción y con la accesibilidad audiovisual. En segundo lugar, ofreceremos un breve recuento de las principales corrientes en multimodalidad. En tercer lugar, acotando la temática que nos ocupa, repasaremos varias propuestas previas de categorización de los códigos semióticos de la ópera, tras lo cual definiremos los signos del modelo semiótico escogido como paradigma. Por último, plantearemos si los fundamentos teóricos para la selección del contenido en estudios previos sobre AD se pueden aplicar a la priorización de los signos operísticos en la AD de esta modalidad.

3.1. Semiótica y traducción

Con el objetivo último de analizar la representación de los signos en el GAD operístico, la presente tesis se sitúa dentro de una determinada tradición: la de vincular la Traducción (audiovisual) con la semiótica y, más adelante, las modalidades accesibles con la Multimodalidad. Kress y van Leeuwen (2001, p. 1) ejemplifican la plasticidad del análisis semiótico en los siguientes términos:

The desire for crossing boundaries inspired twentieth-century semiotics. The main schools of semiotics all sought to develop a theoretical framework applicable to all semiotic modes, from folk costume to poetry, from traffic signs to classical music, from fashion to the theatre. [...] within a given socio-cultural domain, the ‘same’ meanings can often be expressed in different semiotic modes.

Una primera alusión frontal a la vinculación entre las disciplinas de la semiótica y la traducción la hallamos en una célebre distinción de Jakobson (1975, p. 69):

- 1) La traducción intralingüística o reformulación [*rewording*] es una interpretación de los signos verbales mediante otros signos de la misma lengua.
- 2) La traducción interlingüística o traducción propiamente dicha [*translation proper*] es una interpretación de los signos verbales mediante cualquier otra lengua.
- 3) La traducción intersemiótica o transmutación [*transmutation*] es una interpretación de los signos verbales mediante los signos de un sistema no verbal.

Desde entonces, han sido varios los autores que han defendido la conexión entre ambas disciplinas. Dinda L. Gorlée (1994, 2016) acuña el término *semiotraducción*, con el que busca difuminar la distinción entre semiosis y traducción para enfatizar así que los Estudios de Traducción deberían superar su obcecación con el lenguaje verbal: «In a semiotic paradigm, equivalence is thus not merely a linguistic affair: it is always connected with function and related to a purpose, and emphasis is placed on the idea of growth through interpretation» (Gorlée, 2004, p. 102).

Por su parte, Steconi (2004, pp. 17-24), utilizando como pretexto la premisa de *Decir casi lo mismo* de Umberto Eco (2009), propone cinco razones concretas por las que la aplicación de la semiótica es provechosa para los Estudios de Traducción:

- Se trata de una teoría de los signos en general, y no exclusiva del lenguaje verbal: «Multimedia Translation shows the limitations of theories based on verbal language and call for a general theory of translation that overcomes the distinction between verbal and nonverbal signs» (p. 17).
- Ayuda a enunciar un modelo más viable para el acto de traducir, inspirado en la teoría de los signos de Peirce (1931–58), según la cual los signos se desglosan en tres partes: el representante o signo (la forma que adopta el signo, también llamada «vehículo del signo»), el objeto (el referente) y el interpretante (el sentido del signo).
- Obliga a redefinir la imagen tradicional de la traducción como trasvase o transmisión de palabras.
- Aporta una nueva dimensión a los conceptos de equivalencia y pérdida: «Like all semiosis translation happens *because of* the selection of a ground, not *in spite of* it» (p. 22).
- Permite investigar las condiciones lógico-semióticas de la traducción, pues aún a los conceptos de diferencia, similitud y mediación.

En el caso concreto del género teatral, un último paradigma de la estrecha relación entre traducción y semiótica es la naturaleza misma del texto dramático, pues para autores

como Scheer, el paso del texto al espectáculo dramático también puede ser considerado como un tipo de traducción:

To the extent that it is poietic translation, the mise-en-scène of a dramatic text can be understood as the attempt, through embodiment and articulated sensory processes [*sinnliche Prozesse*], not only to lend form to the realization of the work for the stage, but beyond that, to expand the field of that which can be meaningfully experienced [*des sinnvoll Erfahrbaren*] (Scheer, 2001, p. 102, traducción de Levin, 2007, p. 76).

En lo relativo a la vinculación de la semiótica y la AD, la tesis doctoral de McGonigle (2013) analiza el contenido visual de la AD de diez películas desde un enfoque cualitativo, interesándose específicamente por los significantes con sentido connotativo. En concreto, McGonigle parte de dos preguntas: *a)* ¿Puede la AD articular el contenido semiótico relevante en una película, más allá del «esqueleto de la historia» o la fábula, siguiendo la terminología de Eco (1993)?; *b)* ¿muestran interés por los signos fílmicos (puesta en escena, técnicas cinematográficas y de montaje, música y sonidos) los usuarios ciegos o con baja visión? McGonigle (2013, p. 242) concluye que los distintos aspectos del género, la escenografía, las técnicas de la cámara y de montaje, junto con los elementos sonoros, ofrecen la oportunidad de crear significados culturales, temáticos e intertextuales que aportan un sentido más profundo a la narrativa de la película. Con todo, los resultados de su análisis cualitativo indican que, si bien la AD comunica con éxito los eventos situados en el «esqueleto de la historia», la reproducción de los significantes connotativos (los elementos estéticos de los signos fílmicos) es incoherente o no siempre equivalente (McGonigle, 2013, p. 197).

Los demás estudios que se han interesado por la vinculación de la AD con la semiótica han seguido una tónica similar a la que marca la tesis de McGonigle, adoptando —de hecho— en su mayoría un enfoque incluso más explícitamente multimodal. En concreto, han aplicado las metodologías de corpus multimodal y, en menor medida, el análisis de transcripciones multimodales (Jiménez Hurtado y Seibel, 2012; Jiménez Hurtado y Soler Gallego, 2013; Reviers, 2017; Reviers, 2018; Taylor, 2003). En el siguiente apartado presentaremos las bases teóricas de dicha multimodalidad y su aplicación a la AD y a la ópera.

3.2. Multimodalidad

3.2.1. Las bases del análisis multimodal

La investigación de corte multimodal está estrechamente relacionada con la semiótica en el sentido de que asume que todo texto, ya sea una película, un cómic, una obra teatral o una página web, es la integración o el producto de varios recursos semióticos (Baldry y Thibault, 2006). Dicha investigación se ha aplicado a disciplinas y temáticas tan dispares como la simbiosis de la palabra y la imagen en libros infantiles (Moya, 2010), la traducción de materiales publicitarios (Torresi, 2009), o la arquitectura de la Ópera de Sidney (O'Toole, 2004).

La esencia del análisis multimodal —en los estudios lingüísticos, de representación y de comunicación— es la combinación de varios modos semióticos que crean un significado en una situación social y cultural (Bezemer y Jewitt, 2010; Kress y van Leeuwen, 2006). Sus tres premisas fundamentales, de acuerdo con Jewitt, Bezemer y O'Halloran (2016, p. 3), son:

- 1) Meaning is made with different semiotic resources, each offering distinct potentialities and limitations.
- 2) Meaning making involves the production of multimodal wholes.
- 3) If we want to study meaning, we need to attend to all semiotic resources being used to make a complete whole.

Se han desarrollado principalmente tres propuestas de análisis: la lingüística sistémico-funcional de Halliday (1982, 1994), la semiótica social de Kress y van Leeuwen (2006) y el análisis conversacional de Sacks, Schlegloff y Jefferson (1974), pero las tres parten de unos denominadores comunes: el estudio del lenguaje en uso y la creación del significado más allá de los signos meramente lingüísticos (Jewitt, Bezemer y O'Halloran, 2016, p. 7).

El análisis conversacional se centra más específicamente en la organización de la interacción social, ya sea en contextos cotidianos o especializados. Uno de sus intereses primordiales es la organización de los turnos en una conversación (Sacks, Schegloff y Jefferson, 1974), basándose su método de análisis en la observación y transcripción de conversaciones con el objetivo de desgajar las reglas por las que se rigen. En consecuencia, su alcance empírico es más reducido que el de las otras dos propuestas, las cuales, como ejemplificamos más abajo, se pueden aplicar a todo tipo de contextos

(Jewitt, Bezemer y O'Halloran, 2016). Es por esta razón que descartamos el análisis conversacional como enfoque aplicable al presente trabajo, mientras que la lingüística sistémico-funcional y la semiótica social sí ayudan a delimitar el enfoque más oportuno para estudiar la AD operística desde un punto de vista multimodal.

3.2.2. Lingüística sistémico-funcional

La lingüística sistémico-funcional es una teoría del lenguaje que, inicialmente, pone su foco de atención en describir cómo la lengua construye el significado en su contexto (Caffarel, 2015; Halliday, 1994; Halliday y Matthiessen, 2014). No solo se interesa — pues— por el texto en sí, sino por los elementos externos al mismo. En concreto, Halliday desgrana la estructura semiótica de toda situación comunicativa en tres variables por medio de las cuales la lengua se adecúa a la situación y al registro: campo, tenor y modo.

- 1) El campo [*field*] es el «marco» en el que ocurre la situación comunicativa. Se sitúa en el nivel discursivo, a saber, el tema que se está tratando y el papel que juega la lengua en ese contexto. (Por ejemplo: ¿qué actividad está teniendo lugar? ¿Es más o menos especializada?).
- 2) El tenor [*tenor*] se refiere a la relación y al tipo de interacción entre los participantes en la comunicación. Incluye la posición que toman unos y otros, y su relación tanto en términos generales (familiaridad) como en cada momento de la interacción. Los papeles que pueden adoptar los participantes pueden ser: 1) institucionales, 2) de status, 3) nivel de contacto (desde íntimos a desconocidos), 4) sociométricos (carga emocional neutral, positiva o negativa). (Por ejemplo: ¿los participantes son una institución?).
- 3) El modo [*mode*] se refiere a cómo se presenta la lengua en la interacción: por escrito, de forma oral, de manera espontánea o planificada; por medio de un libro, una clase, la televisión, etc. Asimismo, el modo establece la división de las tareas en actividades semióticas y sociales, o actividades lingüísticas y otras actividades semióticas. (Por ejemplo, ¿se trata de un diálogo preparado o es espontáneo?) (Halliday, 1982; Halliday y Matthiessen, 2014, p. 33-34; Thompson, 2014, p. 40; Young, 2011, p. 631).

Además de las tres variables contextuales, una aportación fundamental de la lingüística sistémico-funcional de Halliday consiste en la teoría según la cual el potencial de significado de los recursos semióticos se categoriza en tres metafunciones diferentes:

- el *significado ideativo* (es decir, nuestra concepción del mundo), que incluye, a su vez:
 - el *significado experiencial*: la representación y la forma en que retratamos nuestra experiencia en el mundo (equivalente al *campo*);
 - el *significado lógico*: la construcción de relaciones lógicas en ese mundo;
- el *significado interpersonal*: la puesta en acción de las relaciones sociales o cómo se emplea la lengua para interactuar con los otros (equivalente al *tenor*), y
- el *significado textual*: la organización del significado en forma de textos y unidades coherentes, de modo que encaje en su contexto (equivalente al *modo*) (O'Halloran, 2011, p. 79; Thompson, 2014, p. 30).

Ahora bien, de todos los aportes de la teoría sistémico-funcional, tal vez el mayor sea la posibilidad de aplicarla como marco de análisis a todo tipo de modalidades de comunicación y expresiones artísticas. De hecho, diferentes autores han tomado las variables del contexto social y las metafunciones, entre otras nociones sistémico-funcionales inicialmente planteadas para el análisis lingüístico, y las han aplicado a otros medios, desarrollando distintos modelos o gramáticas de análisis multimodal. Destacamos en primer lugar la propuesta de análisis del discurso multimodal de O'Halloran (2011, p. 76), quien —en sus propias palabras— «amplía el estudio del lenguaje *per se* al estudio del lenguaje en combinación con otros recursos tales como las imágenes, el simbolismo científico, la gestualidad, las acciones, la música y el sonido». Otros exponentes del enfoque sistémico-funcional han asignado metafunciones a modos distintos al lenguaje. Por citar dos ejemplos paradigmáticos, Kress y van Leeuwen desarrollan una gramática de la imagen (2006), y O'Toole (2004) elabora una taxonomía de elementos arquitectónicos a propósito de la Ópera de Sidney.

Para entrar en los pormenores de un método de análisis multimodal, escogemos como modelo ilustrativo el de Baldry y Thibault (2006), quienes proponen desglosar e identificar los componentes verbales, visuales y auditivos del texto multimodal por medio de una transcripción detallada en tablas. Concretamente, se trata de transcribir el texto fílmico en seis columnas: 1) códigos de tiempo, 2) fotograma, 3) contenido visual de la imagen (perspectiva, ubicación, elementos destacados, color y enfoque), 4) acción kinésica, 5) banda sonora (diálogos, música y sonidos), y 6) interpretación metafuncional (experiencial, interpersonal, textual y lógica). En nuestro campo de estudio, Taylor (2003) aplicó el modelo de Baldry y Thibault (2006) a la traducción para subtítulos sustituyendo únicamente la columna de las metafunciones por otra dedicada a los subtítulos. Con todo,

Kokkola y Ketola (2015, p. 223) se muestran críticas con este método de transcripción y análisis puesto que prioriza algunos modos frente a otros. En particular, el foco de atención recaería en la relación entre los elementos visuales y verbales, descuidando el resto de elementos sonoros. Sea como sea, desde nuestro punto de vista, lo importante es que el análisis multimodal rompe con la obcecación por el texto verbal (Gorlée, 2004) en la TAV y en las modalidades de accesibilidad, tal y como ilustran los estudios recogidos en la sección 3.2.4. Nos adherimos a este principio al tiempo que adoptamos también, a lo largo del presente capítulo, para examinar los diferentes signos que confluyen en la ópera, si no exactamente las tablas de Baldry y Thibault (2006), sí las variables campo, tenor y modo aplicadas a cada uno de dichos signos, así como las correspondientes metafunciones (experiencial, interpersonal y textual).

3.2.3. Semiótica social

De acuerdo con Kress (2010), la teoría semiótico-social se interesa por las motivaciones sociales y culturales de los signos, además de por el significado en todas sus formas, significado que —a fin de cuentas— se presenta en los entornos sociales y en las interacciones sociales. Dicho de otro modo, «lo social» genera el significado, los procesos semióticos y las formas:

A social-semiotic approach asks: ‘*Whose interest and agency is at work here in the making of meaning?*’, ‘*What meaning is being made here?*’, ‘*How is meaning being made?*’, ‘*With what resources, in what social environment?*’, and ‘*What are the meaning potentials and the resources that have been used?...*’ (Kress, 2010, p. 57).

Así pues, la semiótica social se interesa por la relación social y de poder entre los agentes sociales que participan en una interacción. En el caso concreto de la ópera, Hutcheon y Hutcheon (2010) parten de la distinción entre los medios de producción (*production media*) y los modos de diseño (*design modes*) de Kress y van Leeuwen (2006) para definir la semiosis social en la ópera. Los modos de diseño en la ópera coincidirían con los elementos «invariables» de la ópera (el libreto, la partitura y el planteamiento estético original), independientes de los *production media* de la estética del espectáculo concreto (las voces de los cantantes y la música de la orquesta, los gestos, las acciones y movimientos en escena y los elementos de la escenografía de la producción).

A lo largo del presente capítulo haremos nuestra la citada distinción entre medios de producción y modos de diseño en referencia a la siguiente cuestión: ¿qué signos son

invariables y cuáles se ajustan a la estética de cada representación? En el capítulo dedicado al análisis semiótico de nuestra muestra de guiones daremos respuesta a la cuestión de si la AD operística es más profusa en la identificación de los medios de producción o en los modos de diseño.

3.2.4. Análisis multimodal en audiodescripción

Al igual que hemos justificado la relevancia de vincular traducción y semiótica, coincidimos con Tuominen, Jiménez Hurtado y Ketola (2018, p. 1) en que aplicar un enfoque multimodal es pertinente en el marco de los Estudios de Traducción, ya que «a significant number of the texts being translated nowadays are multimodal, ranging from user manuals, websites, textbooks and comics to audiovisual products such as films and videogames».

En su recorrido relativamente reciente, las tres principales metodologías multimodales aplicadas en los Estudios de Traducción han sido: 1) el análisis metafuncional del enfoque sistémico-funcional, 2) el análisis de corpus, y 3) el abanico metodológico que engloban los estudios de recepción y experimentales (Tuominen, Jiménez Hurtado y Ketola, 2018).

Dentro del alcance de lo que Tuominen, Jiménez Hurtado y Ketola denominan los Estudios de Traducción Multimodal, la AD tiene el potencial de erigirse como un ejemplo prototípico. Aquí nos centraremos en las aportaciones de aquellos estudios que se han interesado por la interacción de *modos* en la AD, en particular en el ámbito fílmico: Braun (2011), Jiménez Hurtado y Seibel (2012), Jiménez Hurtado y Soler Gallego (2013), Matamala (2019), Reviers y Remael (2015), Reviers (2018), y en el ámbito museístico: Jiménez Hurtado, Seibel y Soler Gallego (2012) y Taylor (2019).

En primer lugar, Braun (2011, p. 660) se vale del enfoque multimodal para extrapolar o recrear la coherencia *intermodal* (entre las imágenes, el sonido y el diálogo) e *intramodal* (entre imágenes) propias del texto fílmico en la AD: «AD involves the translation of intermodal links between images, sound and dialogue into a) intermodal links between sound and AD, and b) intramodal verbal links between dialogue and AD, as required» (2011, p. 650). El modelo de coherencia que aquí se aplica pone de relieve el papel fundamental del receptor a la hora de reconocer vínculos explícitos e implícitos en un texto para construir un discurso coherente. En concreto, el receptor utiliza la

información que recibe de la AD y de la banda sonora para extraer inferencias y recrear así la conexión intermodal entre las imágenes y el sonido. Por medio del estudio de caso de una escena de la película *La joven de la perla* (2003), Braun ejemplifica la importancia de vincular e identificar la AD con el sonido, pues esta sería la manera de recrear la coherencia entre los elementos visuales y sonoros. Por su parte, Reviers y Remael (2015) se preguntan por los mecanismos de cohesión multimodal en dos extractos de películas neerlandesas multilingües con AD y audiosubtítulos. Las autoras identifican mecanismos de cohesión léxica (como la reiteración y el uso de colocaciones) y mecanismos de complementariedad de los modos visuales y verbales. En estos últimos mecanismos, la complementariedad visual-verbal se sustituye por otra análoga entre la AD y la información que aportan los audiosubtítulos (Reviers y Remael, 2015, p. 69). De ambos estudios se desprende que la *interacción* de la AD con los elementos sonoros del texto original es fundamental para la cohesión: la AD no puede limitarse a ser un «añadido». Aquí identificamos —como ya lo han hecho autores como Jiménez Hurtado y Soler Gallego (2013)— una de las lagunas de la presente tesis precisamente en el hecho de que se centra en el análisis de un corpus de GADs y no de obras audiodescritas, limitación que sería hasta cierto punto extrapolable a todo trabajo sobre GADs en directo, siempre que no dispongamos de grabaciones sincronizadas con la AD. La cohesión multimodal no es, pues, uno de nuestros principales temas de interés.

En segundo lugar, dentro de los estudios que combinan la metodología de la lingüística de corpus con la metodología de corpus multimodal, el proyecto TRACCE de la Universidad de Granada compiló un corpus de más de 300 GADs fílmicos en español, además de otros 50 en inglés, alemán y francés, y desarrolló un sistema de etiquetado semántico a tres niveles: narratológico, cinematográfico y gramatical (Jiménez Hurtado y Seibel, 2012; Jiménez Hurtado y Soler Gallego, 2013). El nivel narratológico nos interesa aquí especialmente debido a que comprende etiquetas que también se dan en la ópera: acción, ubicación, distribución de los elementos, expresión facial, introducción del personaje, entre otros (Jiménez Hurtado y Soler Gallego, 2013, p. 583). Por lo demás, el

proyecto desarrolló su propio software de anotación multimodal, denominado *Taggetti*, que permitía la anotación simultánea a los tres niveles y automatizaba ciertos procesos²⁵.

Otro proyecto, el VIW, de la Universitat Autònoma de Barcelona (Matamala, 2018, 2019), desarrolló un corpus multimodal disponible en acceso abierto compuesto por las ADs de un corto —producido exprofeso para el proyecto— que elaboraron varios profesionales y estudiantes en catalán, español e inglés. La anotación del corpus se llevó a cabo a nivel lingüístico (siguiendo la tradición de la lingüística de corpus, por medio del análisis de frecuencias por categoría gramatical, etiquetado semántico, etc.) y a nivel fílmico/cinemático, dentro del cual Matamala (2019) incluye cinco subniveles: el nivel de escena (ubicación y ambientación); el nivel de secuencia para anotar el movimiento de la cámara; el nivel de sonido, que incluye los elementos paralingüísticos, los efectos de sonido, la música, etc.; el nivel de identificación de personaje, y el nivel del texto, que recoge los elementos visual-verbales. El corpus VIW se está utilizando actualmente para analizar las preferencias de los usuarios de AD en lo relativo a la prosodia (Machuca, Matamala y Ríos Mestre, 2020), como ampliamos brevemente más abajo.

Un último estudio sobre AD fílmica que combina el análisis lingüístico de corpus con el análisis multimodal (siguiendo el enfoque sistémico-funcional), por medio de una serie de tablas de transcripción inspiradas en Baldry y Thibault (2006), es la tesis doctoral de Reviers (2017). La autora basa su análisis en un corpus de GADs fílmicos en neerlandés. Centrándose en el valor semiótico del sonido en los textos de AD, la autora analiza tres escenas a partir de su transcripción multimodal, en la que incluye la AD, la anotación de los tipos de sonidos y sus propiedades, comentarios acerca de la sincronización, la identificación intermodal de los personajes, objetos, acciones y ubicaciones, junto al efecto que puede desempeñar el sonido. A pesar de que el estudio de Reviers (2017) es una de las fuentes de las que más directamente bebe nuestro trabajo, reconocemos aquí la práctica imposibilidad de emular dicho ejercicio de transcripción sin disponer, como ya hemos señalado arriba, de la obra original, que en nuestro caso

²⁵ Uno de los mayores obstáculos en los estudios de corpus multimodal sigue siendo el laborioso proceso de segmentación y anotación semántica de los textos. Al contrario de lo que ocurre en los corpus textuales no multimodales, dicho etiquetado todavía se realiza de forma manual (Tuominen, Jiménez Hurtado y Ketola, 2018 p. 8).

corresponde al espectáculo operístico en directo. Sí podremos aplicar, como también hace Reviere, las funciones experiencial, interpersonal y textual a la AD operística.

Antes de abandonar la AD fílmica, en la vanguardia del estudio multimodal de la AD se encuentra la aplicación de análisis multimodales a la automatización de la AD (Starr, Braun y Delfani, 2020). El modelo informático que emplean las autoras «distingue» las imágenes por fotogramas y las deconstruye en una serie de objetos y acciones, si bien todavía no es capaz de conectar estos objetos para crear una narrativa coherente (Starr, Braun y Delfani, 2020, p. 165). Hasta el momento, las descripciones automáticas de los productos audiovisuales pueden identificar el género de los personajes (con algunos errores) y ciertos objetos, pero no las pistas visuales que sugieren un paso del tiempo.

En el marco de la AD museística, Jiménez Hurtado, Seibel y Soler Gallego (2012, p. 378) se plantean como objetivo la «comprensión de los mecanismos de construcción de significado de cada modo semiótico individual y en interacción con otros modos». Proponen dos niveles de análisis: uno macrotextual, que se corresponde con la exposición artística como género, y un nivel microtextual: «los objetos de la exposición y las relaciones que se establecen entre ellos como textos que actualizan tipos textuales» (Jiménez Hurtado, Seibel y Soler Gallego, 2012, p. 358). En un estudio posterior, Taylor (2019, p. 201) sostiene que la accesibilidad a los museos no solo ha de centrarse en la AD propiamente dicha, sino en un «efficacious blending of the senses». De acuerdo con el autor, una experiencia multimodal auténtica aunarà no solo la AD y las visitas táctiles, sino también elementos como sonidos, fondos musicales, movimiento, olores y sabores.

No será preciso añadir que el presente trabajo se inscribe dentro de la todavía incipiente tradición de los Estudios Multimodales de Traducción que hemos resumido hasta aquí. Nos inspiramos principalmente en los diferentes niveles de anotación de corpus de los proyectos TRACCE (Jiménez Hurtado y Soler Gallego, 2013) y VIW (Matamala, 2018, 2019), puesto que ambos atienden tanto a las características lingüísticas como al etiquetado de los signos, en su caso fílmicos. Combinaremos así dos enfoques metodológicos orientados al producto: en primer lugar el enfoque propio de la lingüística de corpus (¿qué caracteriza al lenguaje de la AD operística?) y en segundo lugar el enfoque semiótico (¿cómo se priorizan los signos operísticos en la AD?).

3.4. Modelos semióticos para la ópera

Al margen del ámbito de la Traducción, y atendiendo a ese objetivo último de la semiótica, que no es otro que describir y analizar cómo los signos crean significado, diversos autores —en particular semiólogos, pero también investigadores de los campos del teatro y la musicología— han planteado taxonomías para desgranar qué signos coexisten en las diferentes expresiones artísticas. Antes de pasar revista a las que se han propuesto específicamente en la ópera, nos detendremos en la que establece Kowzan (1997) para el teatro hablado. Propone, para empezar, una categorización de trece códigos semióticos, a saber: «la palabra, el tono, la mímica, el gesto, el movimiento, el maquillaje, el peinado, el traje, los accesorios, el decorado, la luz, la música y el sonido». Tales códigos se pueden reagrupar en función de varios criterios. Uno es la naturaleza y ubicación de los signos:

signos en el actor y signos externos al actor; signos visuales y signos auditivos; signos en el tiempo y signos en el espacio; todos ellos localizados en cinco ámbitos: en el texto oral (palabra, tono); en la expresión corporal (mímica, gesto, movimiento); en la apariencia externa del actor (maquillaje, peinado, vestuario); en el espacio escénico (accesorios, decorado, iluminación); y efectos sonoros no articulados (música, efectos sonoros) (Kowzan, 1997, en Bobes Naves, 2004, p. 504).

Otro criterio, del propio Kowzan (1997), resulta especialmente significativo para la redacción y organización de la AI y la AD. Se trata de una distinción en tres categorías. La primera afecta a la interpretación de los actores: comprende la palabra, el tono, la mímica, el gesto y el movimiento, que corresponden a los códigos «lingüístico, paralingüístico, mimético y proxémico». La segunda incluye maquillaje, peinado, vestuario, accesorios y decorado. La tercera, la luz, la música y el sonido. Habitualmente, la primera y la tercera cambian continuamente, mientras que la segunda permanece constante, o bien durante toda la representación o al menos durante un acto o escena (Bobes Naves, 1987, pp. 105-106). Esta distinción, al menos desde un punto de vista teórico, implica que la AD de los cinco primeros códigos (palabra, tono, mímica, gesto y movimiento) y los tres últimos (luz, música y sonido) requerirá un alto grado tanto de sincronización como de síntesis, puesto que los ocho códigos serán simultáneos. En cambio, el maquillaje, el peinado, el vestuario, los accesorios y el decorado podrán tratarse con una mayor flexibilidad en la AI, en una visita táctil o en una posible introducción más breve en el entreacto. Reviers, Roofthoof y Remael (2021, p. 72)

incluyen estos elementos pertenecientes a la segunda categoría en la función anticipadora o *foreshadowing function* de la AI: «descriptions of (mostly visual) information that anticipates the performance, because it could not be included in the actual AD due to time restrictions. This often entailed a description of the set, lighting, the characters, their physical characteristics and costumes».

Pasando a las propuestas concretas para la ópera, van Baest (2000) diseña un análisis semiótico que se centra en la relación sincrética entre el libreto y la música, mientras que excluye de su análisis el signo teatral. La justificación que aduce para no contemplar la acción dramática es que esta depende de la existencia del libreto y que la representación escénica no pertenece a la ópera en sí: «The operatic sign is the copresence of libretto and music, and staging should be considered an interpretant of this composite sign instead of being a part of it» (van Baest, 2000, p. 52). No estaríamos de acuerdo con estas tesis, en especial porque la AD se centra principalmente en la «interpretación» de la puesta en escena. Ahora bien, van Baest enuncia un enfoque semiótico de lo que llama la experiencia operística en el teatro (en oposición a la experiencia operística grabada o a la experiencia de la audición de un disco), que sí vamos a recoger en nuestro análisis. Según el autor, lo que define esta experiencia es la cualidad del teatro como evento social (códigos de conducta, etc.), las cualidades del edificio teatral (la acústica, el aforo, etc.) y las cualidades relativas a la puesta en escena de la ópera (la calidad musical, los gestos, la iluminación, etc.) (van Baest, 2000, p. 142-143). Todos estos elementos influyen en el proceso de creación del significado y son distintivos de esta manifestación artística con respecto a otras como las producciones fílmicas.

Desde un enfoque estrictamente multimodal, Rossi y Sindoni (2017) desarrollan un marco de análisis sociosemiótico basado en la gramática sistémico-funcional de Halliday (Figura 5). Aluden a tres niveles semánticos dentro de la ópera, por orden descendiente: los sistemas semióticos (lengua, música, *mise-en-scène*), los recursos semióticos (libreto, partitura, actuación, escenario) y los componentes semióticos (el verso y la prosa, la música vocal e instrumental, la voz, la kinésica, la iluminación, el vestuario, etc., con sus subdivisiones en la cuarta columna):

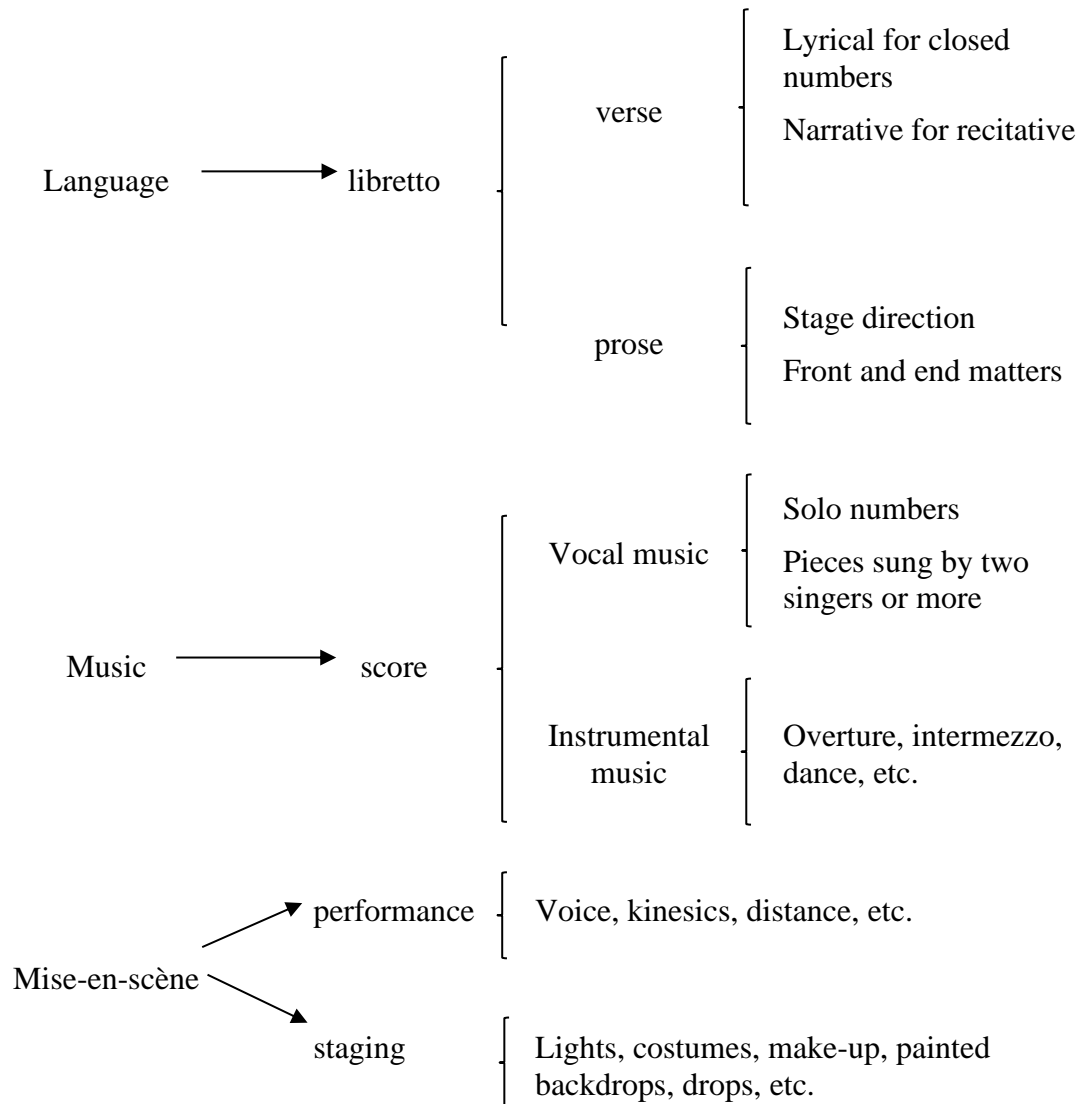


Figura 5. Análisis multidimensional de la ópera. Fuente: Rossi y Sindoni (2017, p. 70)

Rossi y Sindoni contemplan, además, un sistema de creación del significado en la ópera, partiendo también aquí del enfoque sistémico-funcional (Kress y van Leuween, 2006; O’Halloran, 2004; O’Toole, 1994). Dicho sistema se compondría de cuatro niveles metafuncionales: *representational*, *interactive*, *compositional* y *logical*. Reproducimos a continuación la tabla resultante (Rossi y Sindoni, 2017, p. 72). Esta tabla podría ser, agregamos, una buena herramienta de análisis multimodal para los investigadores y estudiantes de Accesibilidad a los Medios, así como para los propios audiodescriptores de ópera.

3. La ópera, una plétora de signos

Tabla 4: Niveles metafuncionales de los recursos semióticos en la ópera. Fuente: Rossi y Sindoni (2017)

<i>Semiotic resources</i>	<i>Representational (Field)</i>	<i>Interactive (Interaction/Contrast)</i>	<i>Compositional (Order/Arrangement)</i>	<i>Logical (Relations)</i>
Libretto	Contents of the story (who, when, where, why, etc.) Figures, Participants, Circumstances: material, verbal, relational, mental, behavioural, processes, etc.	Narrative verses (recitative) Lyrical verses (closed numbers)	Structure in Acts and Scenes Stage directions (how the contents of the story need to be constructed in performance in mind of the librettist/composer)	Temporal, causal, modal relations, etc.
Score	Vocal music	Solo piece vs. piece for two or more singers Modality, e.g. degrees of truth attached to: tension = uncertainty; release = truth	Interweaving of melody, harmony, etc.; time and tone movement, etc.,	Instrumental music
Performance	Voice (as meaning making in its own right): It communicates its own meanings independently of both libretto and score	Kinesics/distance between: Characters Singers Characters/singers and the audience Modality markers in the use of voice (e.g. whispers vs. full-throated), use of kinesics (e.g. singing in foreground or background)	Kinesics/distance between characters as the move onstage and make performance progress	Continuity vs. discontinuity (e.g., when performers are interrupted by applause, the performance stops)
Staging	How the stage is constructed drawing on the audience's knowledge of the world (scripts and frames)	Socio-semiotic distance Materiality/affordances (e.g., ancient vs. new building, number of seats, floors, levels; sitting vs. standing seats, etc.)	Physical arrangements of props that are used to create order/organization of the scenes (e.g. lights, costumes, makeup, painted backdrops)	How scenes are changed/moved (e.g. are they changed behind the curtains? Are transitions revealed or hidden and why?)

Por su parte, en su investigación sobre la accesibilidad en la ópera en el contexto del Reino Unido, Eardley-Weaver (2010, p. 2 y 2014, p. 7) establece un esquema semiótico que se caracteriza por los sentidos mediante los que se percibe la ópera: un sistema de signos visuales, auditivos, táctiles, olfativos y gustativos, los cuales, a su vez, pueden ser verbales o no verbales. En su clasificación, aúna los signos operísticos que suelen enumerar todos los estudiosos de la semiótica de la ópera —en la línea de van Baest (2000)—, pero incide en los aspectos experienciales vividos por la audiencia, tales como la vibración del escenario, los cambios de temperatura, o el consumo de comidas y bebidas durante el espectáculo (Eardley-Weaver, 2014, pp. 7-8).

Para terminar, reproduciremos el macrocódigo de la ópera de Rędzioch-Korkuz (2016), que es el que adoptaremos, con algunos matices, como paradigma por cercanía temática (en su caso, parte de este macrocódigo para estudiar los sobretítulos, un servicio que catalogamos dentro de la accesibilidad lingüística). En su libro *Opera surtitling as a special case of audiovisual translation. Towards a semiotic and translation based framework for opera surtitling*, la autora describe el proceso de creación de los sobretítulos desde un punto de vista teórico, en el que incluye el engranaje semiótico de la ópera y la relación entre sus signos. La división semiótica que propone Rędzioch-Korkuz (Figura 6) es útil para nuestros propósitos porque parte de tres: «*le parole*», «*la musica*» y «*le immagini*», es decir, la lengua, la música y los sonidos, y las formas teatrales; y nos permite replicar un sistema de códigos. Estos códigos se dividen, a su vez, en sistemas semióticos que pueden ser más o menos relevantes en función de la obra (Rędzioch-Korkuz, 2016, p. 43). Para aplicar esta propuesta al análisis de los GADs del Liceu y el Teatro Real, hemos de descartar, eso sí, dos sistemas de códigos: los códigos prosódicos/paralingüísticos y las reacciones no verbales de la audiencia. Esto se debe, una vez más, al hecho de que trabajamos sobre unos guiones que denominaríamos «de preproducción».

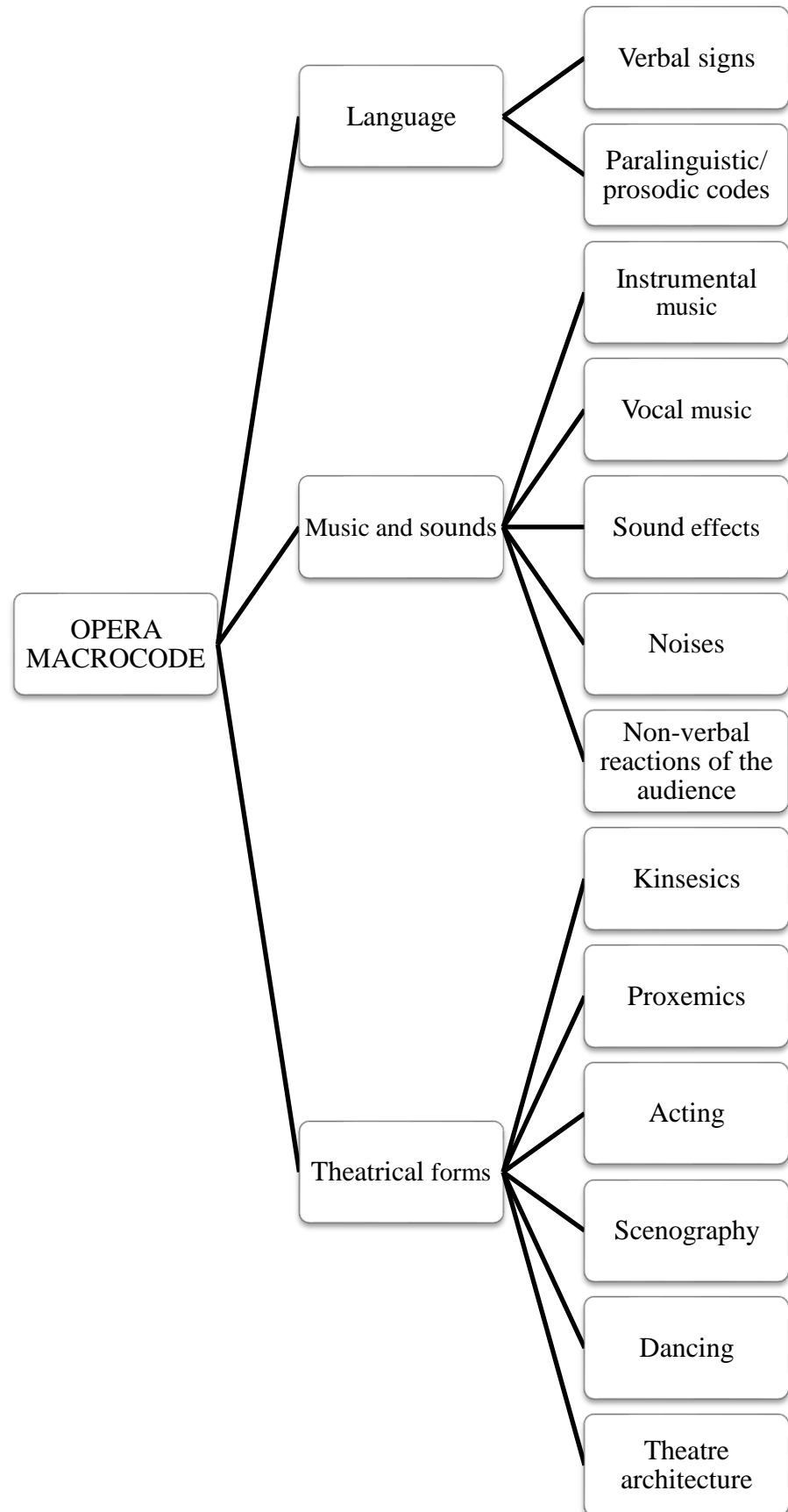


Figura 6. Sistemas semióticos específicos de la ópera. Fuente: Rędzioch-Korkuz (2016, pp. 42-43).

Los matices a los que aludíamos al principio del párrafo anterior se refieren a las aportaciones que adoptamos del etiquetado del proyecto TRACCE (Jiménez Hurtado, 2010). Para el etiquetado multimodal de su corpus, TRACCE estableció un sistema de tres niveles. El nivel narratológico alude a los personajes y las acciones, el tiempo y el espacio. El nivel cinematográfico se refiere al lenguaje de la cámara. El nivel gramatical alude a los dominios semánticos, las estructuras sintácticas y discursivas (Jiménez Hurtado y Seibel, 2012). Concretamente del nivel narratológico importamos a nuestro sistema, por un lado, dentro de «Formas teatrales», la etiqueta de identificación de personaje, y, por otro lado, dos subetiquetas también dentro de «Formas teatrales» pero como subdivisión de «Escenografía»: iluminación y utilería. Agregamos una última etiqueta independiente del macrocódigo de Rędzioch-Korkuz (2016) y del etiquetado de TRACCE que alude a la acotación de AD.

La Figura 7 ilustra el etiquetado semiótico resultante a partir de las propuestas de Rędzioch-Korkuz (2016) —relevante en el aspecto operístico— y Jiménez Hurtado (2010) —relevante en el aspecto audiodescriptivo—. Ahondaremos en esta clasificación y la relación entre los códigos que comprende en el Capítulo 6.

Etiquetado semiótico	Lengua	Sobretítulos (sintetizados)	
	Música y sonidos	Música instrumental Música vocal Sonidos	
	Formas teatrales	Personaje Kinésica Proxémica Actuación Escenografía Vestuario Arquitectura teatral Danza	Iluminación Utilería
	Acotación de AD ²⁶		

Figura 7. Mapa conceptual del etiquetado semiótico. Adaptado de Rędzioch-Korkuz (2016) y Jiménez Hurtado (2010)

²⁶ Tal y como ampliamos en el Capítulo 6, las acotaciones de AD incluyen notas del audiodescriptor para sí. Estas se refieren a la estructura propia de la AD, a las indicaciones acerca del ritmo, el volumen, etc., a ciertos elementos independientes de la acción, fuera del espacio escénico, entre otros.

3.5. Lengua

3.5.1. Signos verbales

El elemento vehicular del componente narrativo y teatral de la ópera es la palabra. En palabras de Lang (2011, p. 12):

La música por sí sola no puede crear el *dramatis personae*; para hacerlo debe aliarse con la palabra. Sin ella la música de una ópera, por muy buena que sea, sigue siendo como un espíritu sin cuerpo. No obstante, una vez que un texto ha esbozado un personaje de ópera, la música se hace cargo de él y lo desarrolla mucho más de lo que está implícito en las palabras.

La cita de Lang es relevante no solo porque alude tangencialmente a la «tensión» entre música y *parole*, que ya recogíamos en el capítulo anterior, sino porque destaca que la palabra es la conductora principal de la trama. La fuente verbal primera en la ópera es el libreto, un género literario que aporta información sobre las categorías narrativas de los «acontecimientos» y los «personajes» (van Baest, 2000, p. 143). No obstante, de nuevo aludiendo a la tensión entre sistemas semióticos, autoras como Gorlée (2016, p. 587) apuntan a que el libreto no deja de ser una suerte de manual para la representación de la obra, pues carece del componente dramático que caracteriza al género operístico. Es por ello que, en este apartado, al hablar de los signos verbales, nos referimos al texto cantado y no tanto al libreto: nuestro texto de origen será siempre la representación teatral.

A continuación, recogemos una serie de convenciones propias de los signos verbales en la ópera que la diferencian del teatro hablado, así como de otros productos audiovisuales. A modo introductorio, el libreto a menudo se ha relegado a una concepción de género secundario o “subliteratura” (Delgado Cabrera, 1993, p. 58). Se le ha atribuido un escaso valor estético e incluso la comprensión de su contenido se torna secundaria en las representaciones cantadas. Además, a pesar de que los versos cantados debieran imitar de alguna manera el lenguaje auténtico, muchas veces carecen de ese «factor natural» debido a una excesiva complejidad retórica que, siguiendo a Rędzioch-Korkuz (2016, p. 44), los convierte en textos artificiosos, pomposos o incluso ridículos. Por supuesto, a esta artificiosidad verbal hay que añadirle una falta de verosimilitud en la interpretación: las convenciones artísticas permiten que los personajes entonen un aria mientras se están muriendo. Asimismo, ciertas características de carácter extralingüístico, como la alternancia de turnos, no

son respetadas en el contexto operístico. El canto y las respuestas de los personajes a menudo se superponen. En resumidas cuentas, «the usual rules by means of which the semiotic system of the natural language is interpreted will be subject to the macrocode of opera and modified further for the sake of operatic communication» (Rędzioch-Korkuz, 2016, p. 44). Las obras de teatro hablado también incurren en estas prácticas, pero en la ópera se dan de forma mucho más constante y sistemática.

La organización del contenido en los números cantados, por su parte, sigue unas convenciones rígidas, distinguiéndose claramente los recitativos de las arias. Los recitativos «facilitan el seguimiento de la acción, y las arias, dúos y escenas de conjunto sirven para expresar los sentimientos o estados anímicos de los personajes» (Delgado Cabrera, 1993, p. 61). Más en concreto, Maeder (2013, p. 282) destaca que las situaciones comunicativas en las óperas siempre siguen la misma estructura: en primer lugar, los personajes conversan, dialogan, discuten (en forma de recitativo) y después expresan sus emociones (en forma de aria). En la Tabla 5 reproducimos las características de unos y otros números cantados.

Tabla 5. Esquema del contenido en los números cantados (adaptado de Maeder, 2013, p. 282)

Recitativo	→	Aria
+diálogo, +información, –emociones		–diálogo, –información, +emociones
+estructura irregular, +dinámico, +teleológico		+repetitivo, +regular, +circular
+arreglo de orquesta mínimo		+acompañamiento orquestal pleno

En el plano puramente lingüístico, los libretos (y, por ende, el texto cantado) se caracterizan por estar escritos en verso con y sin rima²⁷, con aliteraciones y asonancias (Gorlée, 1997), por incluir repeticiones y por introducir usos arcaicos del lenguaje, tanto en términos de léxico como en términos gramaticales (véase Edo, 2011, para una descripción pormenorizada del registro en los libretos de ópera en italiano), si bien, por supuesto, la tradición de los libretos de ópera es lo suficientemente extensa para dificultar la generalización de los usos lingüísticos «típicos» del libreto, no siendo tampoco este el interés de esta tesis.

²⁷ Maeder (2013, p. 281) establece una nueva dicotomía entre los recitativos, que suelen utilizar *el verso sciolto* endecasílabo y sin rima, similar a la prosa y las arias, con un verso isométrico y un esquema rítmico regular.

Siguiendo la taxonomía de los elementos sistémico-funcionales, en el signo verbal operístico, el *campo* es, en esencia, la trama: el texto plasmado en el libreto y cantado en la representación escénica. Además, dentro del *campo* de la ópera podemos incluir todas las posibles modalidades de traducción intralingüística (canto traducido, sobretítulos, interpretación en lengua de signos, audiosubtítulos) e intersemiótica (AI y AD). En segundo lugar, el *tenor* estará conformado por el libretista, el traductor, el conjunto del elenco y el público, además del sobretitulador, el audiodescriptor y el intérprete de lengua de signos, si los hubiera. En tercer lugar, el público espectador de la ópera recibe los signos verbales que la conforman a través de diferentes *modos*, ya sea antes de la representación (por medio del libreto, o de resúmenes argumentales distribuidos por el teatro o publicados en internet) o simultáneamente a ella, por medio del canal auditivo en el caso del canto vocal, la AI, la AD o los audiosubtítulos; visualmente en el caso de la interpretación en lengua de signos, o visualmente por escrito en el caso de los subtítulos²⁸. En la muestra del corpus de la que nos ocupamos en el Capítulo 6 (apartado 6.1.11), estudiaremos los signos verbales tal y como aparecen en la AD: en forma de sobretítulos sintetizados o audiosubtítulos.

3.5.2. Códigos prosódicos y paralingüísticos

De acuerdo con Rędzioch-Korkuz (2016, p. 44), los códigos prosódicos (como la entonación, las pausas y el volumen), ayudan a «vestir» el sistema semiótico del lenguaje natural. En la ópera, no obstante, la expresión vocal tiene preferencia frente a la precisión prosódica y paralingüística, al igual que frente a la inteligibilidad.

En segundo lugar, el canto operístico imita en cierta medida la prosodia del habla natural, pero con la gran diferencia —ya mencionada más arriba— de que la ópera desacata uno de los fundamentos de la comunicación oral: el respeto a los turnos de palabra. En el espectáculo operístico, varios personajes pueden dialogar de manera simultánea y no secuencial, como sería habitual en las interacciones habladas convencionales en las lenguas occidentales (van Leeuwen, 1999).

En tercer lugar, ciertas voces o tesituras clásicas de la ópera están asociadas a las características de los papeles que interpretan, como el tenor, que a menudo interpreta al

²⁸ En lo relativo a la cuestión de la traducción de la ópera, nos remitimos al apartado 2.6.

héroe o al protagonista romántico, o la soprano, que se pone en la piel de una mujer joven y frívola, y en ocasiones sobrenatural, como la reina de la noche en *La flauta mágica*. Dado que este aspecto linda muy de cerca con el signo de la música vocal, ampliamos la cuestión de las tesituras y sus implicaciones en la creación de significado en el apartado 3.5.1.

Asimismo, diferenciamos claramente la prosodia de los recitativos y de las arias, acercándose más los primeros al habla convencional (Maeder, 2013). Boyden (1997, p. 653) define los recitativos en los siguientes términos:

Semi-sung dialogue and narrative in opera. In its rhythmic freedom it is closer to dramatic speech than to song. Unlike arioso, there is no written melody, only a guide to the harmonic foundation, which the singer follows at his or her discretion.

Vemos, en los números cerrados, pero también en los recitativos, que la prosodia está altamente condicionada por la música y a menudo subordinada a ella. Como también observábamos en el apartado anterior, se trata de una prosodia que sigue una regularidad métrica propia de la escritura poética tradicional. Tales «metrical rigors of a rigidly pre-set prosody» suponen precisamente una de las principales restricciones para el canto traducido (Apter, 1989 p. 27).

En buena parte se solaparían con la prosodia aquellos que se conocen como elementos paralingüísticos: en ambos casos se trata de características no verbales de la voz que se transmiten mediante el canal auditivo. No obstante, cabe matizar que, según algunos autores, la paralingüística incluye también elementos que no se transmiten por el canal auditivo (expresión facial y gestual). Es el caso de Poyatos (2002), quien propone una estructura triádica del habla conformada por la lengua, el paralenguaje y la kinésica. Dentro del paralenguaje, el autor plantea una categorización conformada por *cualidades primarias* como el timbre, la resonancia, el tempo, el rango de tonos, etc.; *calificadores* como el control de la respiración, articulario y labial; *diferenciadores* como la risa, el jadeo, el bostezo²⁹, entre otros, y *alternantes*, es decir, ruidos nasales, laringales, dentales,

²⁹ Estas tres formas paralingüísticas son un nuevo ejemplo ilustrativo de la delgada línea que separa los sistemas semióticos que aquí presentamos. A pesar de que la risa, el jadeo, el bostezo, así como el llanto, la tos o el suspiro son formas paralingüísticas en el habla, podemos argumentar que, en el contexto dramático de la ópera, cabría categorizarlas dentro de los signos de la kinésica o de la actuación.

etc. dotados de significado (reproche, impaciencia, ironía, etc.) (Poyatos, 2002, p. 3). Aquí entendemos la prosodia como las cualidades primarias del paralenguaje de Poyatos. La kinésica en el marco del habla, dentro de la estructura triádica de Poyatos (2002, p. 140), correspondería con movimientos como el arqueado de las cejas, el asentimiento o negación con la cabeza, la mirada de reojo, la tensión en la mandíbula, los brazos cerrados, entre otros. Esta puntualización es relevante puesto que otras categorizaciones de la semiótica operística, como las de Rędzioch-Korkuz (2016) y Rossi y Sindoni (2017) —y de hecho como planteamos también en nuestro análisis— incluyen la kinésica dentro de las formas teatrales, y no en el marco paralingüístico.

Con el fin de definir los signos kinésicos seguimos a Helbo (1987) y Korte (1997) e incluimos los gestos, las expresiones faciales, los movimientos corporales, los movimientos de los ojos y las reacciones fisiológicas automáticas. Por su parte, la proxémica alude al «lenguaje del espacio interindividual, y formaliza el significado que se genera por la distancia entre los actores» (Helbo, 1987, p. 39, traducción propia), así como entre los actores y la audiencia. La actuación, por último, hace referencia a todas acciones corporales que realiza el elenco más allá de sus movimientos por el escenario (que en nuestra codificación se incluyen en el código de la escenografía) y de los signos kinésicos y proxémicos. El Capítulo 6 amplía los límites entre unas y otras categorías semióticas, sobre todo entre aquellas que son tan cercanas como la kinésica, la proxémica y la actuación, para evitar así ambigüedades en el etiquetado cualitativo de la muestra de GADs.

Huelga decir que la prosodia también desempeña un papel importante en la creación de significado en la AD. Machuca, Matamala y Ríos Mestre (2020) sintetizan las recomendaciones nacionales e internacionales a este respecto, y concluyen que son poco concretas y a menudo quedan abiertas a la interpretación. Estas recomendaciones abogan por una AD neutral, que de alguna manera refleje la naturaleza del producto que describe. Los estudios de recepción con usuarios de Cabeza-Cáceres (2013) y Machuca, Matamala y Ríos Mestre (2020), entre otros, han buscado precisamente dilucidar con más exactitud los gustos de los usuarios en términos de velocidad, entonación —enfática, adaptada (al contenido original) o uniforme— y explicitación en el caso de Cabeza-Cáceres (2013), y tono —calidad de la voz—, amplitud —volumen— y velocidad en el caso de Machuca, Matamala y Ríos Mestre (2020). El estudio más reciente aborda esta temática (Jankowska

et al., 2022) mediante dos métodos de autoevaluación —Self-Assessment Manikin y el cuestionario de autoevaluación de la presencia ITC-SOPI—, una entrevista y con la medición de la frecuencia cardíaca para valorar las preferencias de los participantes entre una entonación adaptada y una entonación enfática. Los participantes en el estudio de Jankowska *et al.* (2022) prefieren una entonación adaptada al contenido original, si bien la enfática obtuvo una respuesta positiva para algunos géneros concretos como la comedia romántica o las películas bélicas.

Aclaremos que, en nuestro análisis cualitativo de los GADs operísticos, no dedicamos un apartado específico a la prosodia, ya que no disponemos de las grabaciones de AD en directo. Sí podremos encontrar algunas indicaciones propias de los audiodescriptores en este sentido dentro del código «Acotación de AD» (apartado 6.1.6): indicaciones para «pisar» ciertos pasajes, aumentar la velocidad, etc.

Nos detenemos, por último, en la gramática sistémico-funcional de los códigos prosódicos y paralingüísticos. Siguiendo a Rossi y Sindoni (2017, p. 70), la voz es parte integral, precisamente, del *campo* de la ópera: es capaz de crear un significado no necesariamente incluido en la partitura. La prosodia y los elementos paralingüísticos pueden, por ejemplo, comunicar nerviosismo, cariño, ira, determinación, en definitiva, las actitudes de los personajes. De ahí que Rossi y Sindoni (2017) incluyan la voz dentro de los elementos dramáticos y no musicales, separando la prosodia y los elementos paralingüísticos precisamente de la música vocal. En lo relativo al *tenor*, van Leuween (1999, p. 27) destaca la cualidad de la voz como factor para establecer la distancia social. Propone un *continuum* que engloba la distancia íntima (mediante susurros, por ejemplo), la distancia personal (con un tono relajado y volumen bajo), la distancia informal (con un volumen y tono más altos), la distancia formal (con una voz proyectada, más alta y más tensa) y la distancia pública (con el volumen más alto posible). Lo interesante en la ópera y en el contexto de nuestra investigación es que varias distancias se establecen de manera simultánea: 1) entre los personajes, 2) entre los personajes y el público, y 3) entre el audiodescriptor y los usuarios. Por último, en el *modo* de la prosodia interviene fundamentalmente el canal acústico verbal, si bien no únicamente, puesto que, siguiendo la clasificación de Poyatos, en los elementos diferenciadores o en la kinésica interviene, o interviene también, el canal visual. Por ello, y por las razones aducidas en otros puntos de este apartado, incluimos este código en las formas teatrales.

3.6. Música y sonidos

3.6.1. Música instrumental y música vocal

Al igual que diversos estudiosos de Traducción Audiovisual o Traducción en general han vinculado los intereses de su disciplina a los de la semiótica (véase el apartado 3.1.), el campo de la musicología también se ha interesado por los sistemas semióticos que conforman el lenguaje de la música. Esto no tiene nada de extraño, puesto que evidentemente la música es capaz de generar emociones, que varían en función de las condiciones de escucha: en el caso de la ópera, Balteş *et al.* (2011) encontraron diferencias (tanto a nivel subjetivo como a nivel fisiológico) entre las experiencias de escuchar un fragmento grabado, volver a escuchar una grabación tras leer acerca de la trama y ver una representación, en este caso en formato de vídeo. Además, se ha constatado que la música genera unas emociones concretas, como la felicidad, la serenidad, el amor, la tristeza, la excitación y la nostalgia, frente a otras que no son tan frecuentes como el miedo, la vergüenza o la envidia (Juslin *et al.*, 2010, p. 609). Asimismo, ciertos instrumentos, como la voz humana, el violonchelo, la viola, el violín y el piano son percibidos como capaces de generar sentimientos de tristeza, frente a otros como el triángulo, los platillos, la pandereta, la caja china y el xilófono, que no se estiman capaces de producir esta emoción (Huron, Anderson y Shanahan, 2014). Dicho esto, en este apartado no nos interesa tanto la capacidad de la música de generar emociones, sino sus posibilidades de crear significado.

En principio, planteamos que la música instrumental es un arte «con significantes, pero sin significados» (Ryan, 2004, p. 267), pero no todo el mundo lo ve así, habiéndose debatido durante siglos sobre la capacidad de la música de crear significado, hasta el punto de que la teoría narrativa se ha incorporado a los estudios de Musicología en los últimos años. En el debate acerca de hasta qué punto la música posee la capacidad de transmitir una historia, Ryan (2004, pp. 8-9) propone tres condiciones mínimas para la narratividad que, de acuerdo con el autor, no se dan en la música instrumental:

- 1) Un texto narrativo crea un mundo y lo puebla de personajes y objetos.
- 2) El mundo al que se refiere el texto debe pasar por cambios de estado (transformación de un estado de cosas a otro). La música discurriría de tal manera que casi todo el mundo lo interpretara como cambios de estado.
- 3) El texto debe permitir la reconstrucción de una red interpretativa de metas, planes, relaciones causales y motivaciones psicológicas en torno a los eventos narrados, creando una red implícita (la trama).

Siguiendo a Ryan (2004), Kafalenos (2004, p. 279) reconoce en la música instrumental las condiciones 2) (cambios en el estado de las cosas) y 3) (una red implícita de relaciones causales y lógicas). Aquí agregamos que, en la ópera, la condición 1) queda cubierta por los elementos no musicales, principalmente por los signos verbales y por las formas teatrales. La narratividad dramática y la narratividad musical conforman así un conjunto inseparable en el espectáculo operístico. Antes de abandonar, no obstante, las posibilidades narrativas de la música instrumental, recordamos que Agawu (1991) también reconoce en ella unas estructuras retóricas y una armonía que indican comienzos, partes intermedias y finales. En este sentido, concordamos con Sindoni y Rossi (2016) en que la música —independientemente de si es instrumental o vocal— puede estudiarse en términos tanto semánticos como semióticos.

Es, en cualquier caso, la vocal la que constituye el componente clave en el espectáculo operístico, muy por encima de la instrumental y por encima de su propio contenido: «Vocal music indeed often distorts what is actually said to the point that what is most valued in opera (e.g. vocalizes) makes language completely non-understandable» (Rossi y Sindoni, 2017, p. 69). En el contexto operístico, la música vocal ha sido y es, también en la actualidad, pero especialmente en ciertos momentos concretos de la historia, el reclamo principal para la audiencia. Durante el barroco, los *castrati* y «la exhibición casi circense de esos fenómenos vocales» suponían el foco de interés más destacado para el público, a menudo en detrimento de la propia música y la calidad dramática (Rivas Iturralde, 2005, pp. 7-8). Y en la actualidad se ha dado continuidad a la relativa primacía de la música vocal —con matices, ya que seguimos entendiendo la ópera como «espectáculo total»— en torno a la figura de los divos y divas: «More than any other musical genre, opera is utterly dependent on these performers—its “divas” and “divos”—for its successes, failures, for its very identity» (Poriss, 2014, p. 374). La obsesión con la figura de la diva en particular como «monstruo divino» detestable en el trato, pero excepcional en su calidad artística, ha trascendido y continúa trascendiendo el espectáculo propiamente dicho, como demuestran las incontables publicaciones de todo tipo, desde la prensa generalista a enciclopedias, autobiografías, páginas web, novelas y tuits sobre estas figuras, por mucho que se trate a menudo más de un estereotipo que de una realidad (Poriss, 2014).

Como ya adelantábamos en el apartado acerca de los códigos prosódicos y paralingüísticos, las tesituras en el canto vocal muestran algunos vínculos con las características de los personajes de la ópera. Antes de entrar en el tema, definimos la tesitura como la porción del «perímetro» vocal que más utiliza un intérprete (Thurmer, 1988, p. 327), a menudo relacionado con la altura. Aquí nos planteábamos si la tesitura de los personajes comporta significado, es decir, si los papeles de soprano, tenor, bajo, etc. van ligados a ciertos rasgos de la personalidad de los personajes. Shanahan y Huron (2014) probaron esta hipótesis y descubrieron que, del grupo de personajes masculinos definidos como «héroes», el 90 % eran tenores. Dentro del grupo de los villanos, el 94 % eran bajos o barítonos. Las heroínas que mueren son sopranos, y si no mueren, terminarán emparejadas con el héroe (el tenor) (Grover-Friedlander, 2014; Shanahan y Huron, 2014). Asimismo, a pesar de que no conviene generalizar y de que no existe una fórmula inamovible, Clément (2001) constata que la soprano es la víctima perseguida, el tenor representa el valor y la rebeldía, el barítono la «oposición organizada», la mezzosoprano la resistencia, la brujería y la traición, y el bajo y la contralto las figuras religiosas. Encontramos en la tesitura vocal, pues, una herramienta de creación de significado, tal vez no narrativo, pero decididamente dramático. Más allá de los personajes individuales, si observamos el coro como recurso semiótico, este desempeña exclusivamente dos papeles en la ópera: el de una turba hostigadora y el de una comunidad conciliadora, jubilosa o fiel (Auden, 1962, p. 471).

Como elemento conciliador de la música instrumental y vocal, el *leitmotif* —por excelencia tal como se utiliza en Wagner— es una frase musical breve y recurrente que se asocia con un personaje, una emoción o un objeto (Boyden, 1997, p. 652). Siguiendo a Colas (2014), el *leitmotif* puede seguir varias prácticas o funciones: 1) la *señalización* o *signposting*, que consiste en la imitación de sonidos como los rayos y truenos por parte de la orquesta, y que sirve para alertar a los espectadores de ciertos momentos cruciales en la acción; 2) la *asociación* de un personaje con una instrumentación concreta; 3) la *reminiscencia*, que alude a los elementos que no están presentes en escena: «*leitmotifs* are used as metaphors in absentia» (Colas, 2014, p. 197). Para nuestros propósitos, las prácticas del *leitmotif* abren varias posibilidades para la AI y la AD: la asociación de un personaje con un pasaje concreto, en particular, resulta especialmente interesante como herramienta para recrear una experiencia multimodal en la AD operística.

Si aplicamos el análisis sistémico funcional a la música instrumental y vocal, el *campo* —el significado experiencial en términos de Rossi y Sindoni (2017)— coincide con las experiencias internas y externas de la música y la voz, que son menos referenciales que su contenido lingüístico propiamente dicho. En el *tenor* interactúan, en esencia, el director de orquesta, los músicos, los intérpretes (además del audiodescriptor, en nuestro caso), todos ellos desde una posición institucional, y la audiencia, que no participaría activamente en el acto musical. Tal vez el elemento más destacable en este sentido sea que los músicos y los intérpretes establecen, al mismo tiempo, una relación semiótica entre sí y con el público, si bien la interacción explícita con el público se reduce, en el contexto de las obras analizadas en esta tesis, a poco más que los aplausos, las ovaciones y el saludo final. Respecto al *modo*, en el contexto operístico es destacable la constante síntesis de la música vocal y no vocal con los elementos dramáticos, visuales y otros elementos orales no verbales, que desgranamos a continuación.

3.6.2. Efectos de sonido, ruidos y reacciones no verbales de la audiencia

Los estudios semióticos también se han interesado por la capacidad de crear significado del sonido y del ruido. En palabras de van Leeuwen (1999, p. 4): «la semiótica del sonido se ocupa de describir lo que se puede “decir” con el sonido, y cómo se puede interpretar lo que otros “dicen” con el sonido» (traducción propia). En el contexto particular de la ópera, anticipamos que la música tendrá mucho más que decir que los efectos de sonido y los ruidos.

Precisamente, van Leeuwen (1999, p. 22) señala que, dado que diversos sonidos simultáneos coexisten en el sistema semiótico auditivo, este sistema los divide en grupos con mayor o menor importancia para el receptor, quien interactúa con ellos en diferente medida, de nuevo en función del contexto. Así, un sonido se puede dividir en tres grupos (*Figure, Ground and Field*) o dos grupos (*Figure and Ground* o *Figure and Field*). *Figure* hace referencia al sonido que se percibe como más importante, el sonido con el que el receptor tiene que identificarse o con el que debe interactuar (van Leeuwen, 1999, p. 23). Un sonido posicionado como *Ground* sigue formando parte del mundo social del receptor, pero este solo se interactuará con él de manera secundaria. Van Leeuwen ilustra este grupo como un contexto que damos por sentado y que solo percibimos cuando deja de existir. Por último, el grupo *Field* existiría únicamente en el mundo físico del receptor, pero no en su mundo social. El autor puntualiza que cualquier sonido puede situarse en

Figure, *Ground* o *Field*, en función de la posición del receptor. No obstante, en el paisaje sonoro operístico prototípico, situaríamos la música vocal, la melodía principal de la música instrumental, los sonidos diegéticos y extradiegéticos, y los aplausos, ovaciones y abucheos en el grupo *Figure*. La respiración y el resto de los sonidos que emiten los vecinos en el patio de butacas, así como las melodías más secundarias en *Ground*, y los sonidos residuales que puedan llegar desde la calle, o bien los ligeros chirridos de las máquinas en el escenario en *Field*.

En términos de análisis sistémico-funcional, la Tabla 6 recoge, de manera sucinta, el campo, tenor y modo de los efectos de sonido, ruidos y reacciones no verbales de la audiencia.

Tabla 6. Gramática sistémico-funcional de los sonidos y ruidos en la ópera

Variables contextuales desde una perspectiva sistémico-funcional		
Campo (función experiencial)	Tenor (función interpersonal)	Modo (función textual)
Los efectos de sonido, ruidos y las reacciones del público (que se ubican en <i>Figure</i> , <i>Ground</i> y <i>Field</i>), además de su interacción con la música y otros signos	Equipo técnico, elenco (rol institucional) Público	Auditivo no verbal

3.7. Formas teatrales

Dado que las formas teatrales son las protagonistas absolutas del Capítulo 6 —pues corresponden a los sistemas semióticos más visuales, por los que se interesa principalmente la AD—, nos limitamos aquí a ofrecer una visión introductoria de la semiótica teatral en el marco de la ópera, junto a su análisis sistémico funcional. Retomando la categorización que proponía Kowzan (1997), las formas teatrales visuales que incluimos en nuestro sistema de etiquetado se clasificarían de la siguiente manera:

- Signos en el actor: actuación, danza, kinésica, proxémica y vestuario (incluyendo maquillaje y peinado), a los que añadiríamos la identificación del personaje
 - Signos de expresión corporal: actuación, danza, kinésica, personaje, proxémica y movimiento por el escenario
 - Signos de apariencia externa del actor: vestuario (incluyendo maquillaje y peinado)
- Signos externos al actor: arquitectura teatral, escenografía (incluyendo iluminación y utilería)

3.7.1. Signos de expresión corporal

Una delgada línea separa los signos no verbales: kinésicos, como la sonrisa o la expresión facial de la ira; proxémicos, como el abrazo o la reverencia; y relativos a la actuación. Comenzando por este último signo, aquí lo entenderemos como las acciones físicas más allá de la gestualidad y de la interacción con el espacio de otros miembros del elenco y con respecto al público³⁰. Siguiendo a Williams (2014, p. 442), la actuación es el elemento fundacional de todos los tipos de teatros y consiste en la encarnación de un personaje con una identidad diferente a la del actor. En términos sencillos, «[w]hen a character does something, we call that an action. Things like confronting an enemy, calming someone down, confessing a secret or avoiding an awkward subject are all actions because they're things that you do» (Deer y Dal Vera, 2021, p. 26). Una actuación teatral excelente es capaz de hacer que el público se olvide de que está presenciando el trabajo de un actor. Para ello, siguiendo a Williams (2014, p. 442), el buen actor posee unas grandes capacidades miméticas o imitadoras, la habilidad de imaginar y externalizar la vida interna del personaje, un control magistral de sus habilidades físicas y vocales y una presencia emocionante para la audiencia.

Por actuación también podemos entender, como así lo hace Rędzioch-Korkuz (2016), un sistema o método de actuación, como pueden ser el de Stanislavsky o el de Brecht. Podría suponerse que este tipo de sistemas teatrales serán más secundarios en la ópera, de nuevo debido a las propias convenciones del género —o bien, siguiendo la terminología de la TAV, sus *constraints*—, como las restricciones físicas impuestas por el canto, entre otras. Con todo, no puede excluirse que los divos y divas los conozcan y adopten, o los adopten sin haberlos estudiado. Así ocurre, por ejemplo, con ciertas técnicas y ejercicios de ensayo típicos del método Stanislavsky, como la respiración controlada, la tensión y relajación muscular consciente, o el análisis gestual para ponerse en la piel del personaje (Gainor, 2002, p. 164). Es más, el propio Stanislavsky aplicó con entusiasmo su método a la ópera, cuando le fue encomendada la tarea de revitalizar el teatro Bolshói e introducir el arte operístico a los nuevos públicos proletarios en 1918 (Carnicke y Rosen, 2013, p. 125). El objetivo que se fijó fue, en concreto, encontrar un equilibrio entre música vocal y actuación en la formación de los cantantes. La cuestión aquí es, en cualquier caso, la

³⁰ Véase el Capítulo 6 para una descripción pormenorizada de las diferencias entre los signos en la expresión corporal.

siguiente: ¿es el «método» de actuación percibido como signo generador de significado por el espectador? ¿Es percibido, acaso, por el audiodescriptor? Si el método fuera evidente, relevante y, sobre todo, continuado a lo largo de la representación, cabría mencionarlo al menos en la AI. En esta línea, podemos argumentar que en la ópera coexisten los movimientos con y sin significado. Siguiendo a Zhang (2018, p. 20): «When voluntary non-verbal behavior is successfully decoded, the communication succeeds. If it is misinterpreted or fails to be interpreted, the intended meaning will not come across».

Más en general a propósito del conjunto de los signos de expresión corporal, es natural que tanto la dirección escénica como el elenco acudan en primera estancia a la fuente primaria: las acotaciones del libreto. Independientemente de si la producción sigue una línea estética tradicional o propone una interpretación escénica novedosa, cada vez que se representa una ópera, el equipo creativo parte de esta misma fuente. En la Tabla 7 ilustramos varios ejemplos, que alternan signos kinésicos, proxémicos, relativos a la escenografía y también a la actuación. Por supuesto, los cantantes a menudo priorizan una gestualidad que les facilite el canto en lugar de respetar las acotaciones a rajatabla, o adaptan su interpretación de las acotaciones en función de sus capacidades físicas.

Tabla 7: Acotaciones en los libretos de *Carmen* y *La Traviata*

Original	Traducción ³¹
Primer acto de <i>Carmen</i>	
Micaëla paraît : hésitante, embarrassée, elle regarde les soldats, avance, recule, etc.	Aparece Micaela: titubeante, avergonzada, mira a los soldados, avanza, retrocede, etc.
Clairon de loin derrière la scène auquel répond la trompette de l'orchestre. Un officier sorte du poste. Les soldats du poste vont prendre leur lances et se rangent en ligne devant le corps de garde. Les passants forment un groupe pour assister à la parade. De petits gamins entrent en courant de tous les côtés. La garde montante paraît : deux fifres et un clairon d'abord, puis Zuniga, Don José et les soldats de la garde montante. Les petits gamins marchent au pas de dragons.	Clarín lejano detrás del escenario, al que responde la trompeta de la orquesta. Un oficial sale del puesto de guardia. Los soldados van a tomar sus lanzas y forman filas ante el cuerpo del guardia. Los paseantes se agrupan para asistir al desfile. Entran corriendo chiquillos desde todas partes. Aparece la guardia entrante: primero dos pífanos y un clarín; después Zúñiga, Don José y los soldados de la guardia entrante. Los chiquillos desfilan a paso de dragones.
Primer acto de <i>La Traviata</i>	
Il Visconte Gastone de Letorières entrando con Alfredo Germont. Servi affaccendati intorno alla mensa.	Entra el Vizconde de Letorières con Alfredo Germont. Siervos atareados en torno a la mesa.
Tercer acto de <i>La Traviata</i>	
Annina presenta a Violetta una veste ch'ella fa per indossare, ed impeditane dalla debolezza la getta a terra.	Annina ofrece un vestido a Violetta que ella trata de ponerse, pero, imposibilitada por su debilidad, lo tira al suelo.

³¹ Los ejemplos provienen de las ediciones bilingües publicadas por Planeta de Agostini en 1989, *Carmen* en traducción Victoria Llorente, y *La Traviata* en traducción de Roberto Andrade.

Entre los signos de la expresión corporal, la danza se incluye como elemento fundamental del proceso de significación en la ópera francesa del siglo XVIII (*ópera-ballet*), y en diferente medida, de forma regular y con fines artísticos, narrativos y de entretenimiento a lo largo de toda la tradición operística. Abbate y Parker (2012) ejemplifican el uso de las escenas de ballet como forma de «descanso» del canto en las óperas francesas hasta el siglo XIX, pero también como un entretenimiento ajeno a la obra representada —en los entreactos o una vez finalizada la ópera— en la *opera seria* italiana.

En términos de análisis multimodal, es relevante tomar como punto de partida los principales modelos de anotación de la danza, entre los que Maiorani (2017) destaca el análisis del movimiento de Laban y la notación del movimiento Benesh. Los dos son sistemas complejos de transcripción con sus propios símbolos, que se utilizan para mantener un registro o un archivo coreográfico. Entre ellos, tal vez el sistema más notorio sea la teoría de análisis del movimiento de Laban: un sistema desarrollado en la primera mitad del siglo XX que permite anotar la coreografía del ballet aludiendo a la posición de las partes del cuerpo en el espacio y la cualidad física de su movimiento (Maiorani, 2018, p. 2). En particular, Laban propone una categorización de ocho movimientos básicos: golpear, flotar, cortar, deslizar, torcer, palpar, presionar y sacudir, además de cuatro factores de movilidad: el peso, el espacio, el tiempo y el flujo (Laban, 1987, p. 28).

El propio Laban (1987, p. 16) pone unas limitaciones en su empresa: la «danza pura no tiene una historia describable. Con frecuencia, resulta imposible enmarcar con palabras precisas el contenido de una danza, si bien siempre se puede describir el movimiento». En cualquier caso, es indiscutible que la danza ofrece unas posibilidades semióticas que llevan a plantearse su tratamiento en la AD. De hecho, la adopción del análisis del movimiento de Laban en la AD se ve recogida de forma explícita en el documento de recomendaciones del American Council of the Blind y en Snyder y Geiger (2022). Estos últimos proponen aplicar la terminología y las categorías típicas de dicho análisis para ganar en precisión al describir el movimiento (véase el apéndice C, ACB, 2010, pp. 75-78). Además, Snyder y Geiber (2022) recomienda que la descripción de la danza debería incluir el «cómo» y no solo el «qué».

Aquí proponemos tres estrategias generales de las que dispone el descriptor al abordar la descripción de la danza: *a*) la descripción detallada del movimiento (siguiendo,

por ejemplo, los movimientos básicos de Laban, como flotar, deslizar...); *b*) pese a las reticencias del propio Laban, una interpretación narrativa o metafórica de la danza, para la que se recomienda involucrar al equipo creativo, en este caso la figura del coreógrafo, y *c*) el equivalente de la estrategia de la generalización en traducción para aquellos momentos en los que el audiodescriptor puede indicar simplemente que los personajes bailan por cuanto el resto de signos simultáneos no permiten mayor precisión.

En general, el método de Laban no plantea, como tal, un análisis del discurso de la danza, ni tampoco un análisis multimodal. Con el objeto de llenar este vacío, Maiorani (2017) propone un modelo de gramática funcional aplicado a este arte. En él, el campo (significado experiencial) corresponde a las direcciones narrativas (hacia delante, hacia abajo, hacia los lados) de las proyecciones de los brazos, manos, piernas y pies. El tenor (significado interpersonal) hace referencia a las direcciones interactivas de las proyecciones (hacia otros cuerpos y objetos en el escenario o hacia la audiencia), así como a los patrones de modalidad de estas proyecciones (saltos, giros, piruetas). Por último, el modo (significado textual) hace referencia a la composición coreográfica: un solo, un *ensemble*, etc.

Examinados los signos de la actuación y la danza, pasamos a continuación a diseccionar la kinésica de la ópera. Como ya hemos adelantado más arriba, este signo presenta una serie de particularidades específicas en el género operístico. En primer lugar, si comparamos la kinésica de la ópera con la kinésica del teatro hablado, encontramos una cualidad mucho más estática en la ópera, y un menor grado de realismo (Guccini, 1988, en Rossi y Sindoni, 2017, p. 78) En segundo lugar, la modulación de la voz y la dicción en el canto influyen en la capacidad de gestualizar y controlar el movimiento facial del elenco:

Singing puts special demands on singers, making them often unable to fully control the movements of their muscles. Some gestures, on the other hand, may seem typical of the genre, for they may often contribute to a better performance (e.g. it is believed that raising hands may prove beneficial, especially in the case of higher registers) (Rędzioch-Korkuz, 2016, p. 46-47).

Como decíamos, las indicaciones kinésicas del libreto no siempre son respetadas por los cantantes-intérpretes. Si comparamos las acotaciones del libreto con las grabaciones de las actuaciones operísticas, observamos que las primeras a menudo no se siguen. Los cantantes tienden a moverse menos de lo que prescribe el libreto.

No obstante, tanto en el caso de la kinésica como en la actuación (y en la proxémica, como veremos a continuación) se aplica la siguiente apreciación de Williams (2014, p. 443): «Despite the uneasy relationship between acting and singing, for at least the last one hundred years, discussions of operatic performance have been continuously informed by a sense that each generation considers that acting values have become increasingly important in contrast to the previous generation».

Por último, la proxémica se refiere al estudio del uso y la percepción del espacio, en particular en la interacción entre personas. Hall (1966), uno de los precursores del estudio de este factor, lo definía como «the interrelated observations and theories of man's use of space as a specialized elaboration of culture» (1966, p. 1). De acuerdo con Hall (1966), en la proxémica se distinguen tres sistemas «sintácticos»: el espacio fijo, el espacio semifijo y el espacio informal. El espacio fijo está determinado por las estructuras arquitectónicas. El espacio semifijo se refiere a los elementos movibles, pero no dinámicos. El espacio informal —el que más nos interesa para los propósitos de esta investigación— se refiere a las relaciones de distancia y proximidad entre las personas.

A modo de ejemplo, en un estudio realizado con personas de distintos países por Watson (1970), las tres medidas más cercanas a nuestra definición para evaluar los comportamientos proxémicos de los participantes (véase también el Capítulo 6) fueron: 1) el eje sociofugal-sociopetal —medida basada en la relación del eje de los hombros de una persona respecto a otra— (Figura 8); 2) la distancia entre una persona y otra —en contacto corporal, a distancias variables (con posibilidad de tocarse con el antebrazo extendido, con el brazo...) y sin posibilidad de tocarse—; y 3) el código del tacto —que incluye agarrarse, acariciarse, palparse y tocarse durante tiempos variables y con y sin intencionalidad—.

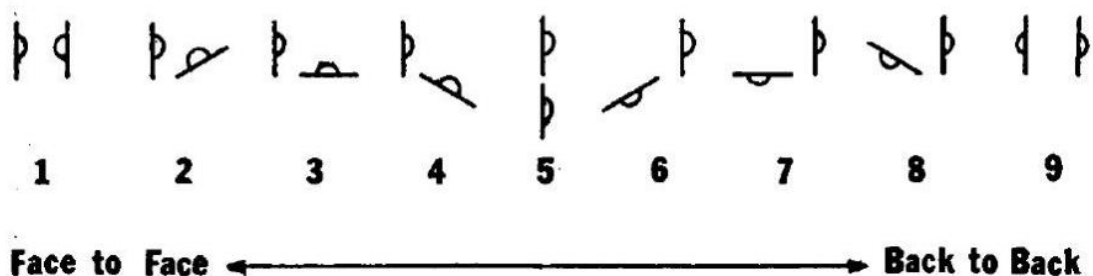


Figura 8. Eje sociofugal-sociopetal (Watson, 1970, p. 56)

Más allá de la proxémica en su sentido general, el uso del espacio y de la distancia de los personajes en el escenario transmite información sobre la cercanía o distancia en sentido metafórico y sobre el afecto entre ellos, su estatus o nivel sociocultural. Asimismo, la proxémica está también presente en la distancia entre los propios actores y el público. Recuperando de nuevo a Hall (1966), Elam (2002, p. 51) establece que el espacio fijo en el teatro se refiere al edificio en sí, la forma y las dimensiones del escenario y de la sala. El espacio semifijo sería el decorado y la iluminación. El espacio informal son las relaciones dinámicas entre los pares actor-actor, actor-espectador y espectador-espectador.

En general, desde el punto de vista de la lingüística sistémico-funcional, destacaríamos en el *campo* las distintas expresiones de la cercanía social y de la relación entre los personajes, a saber, el grado de familiaridad y estima entre los mismos (comunicado, por ejemplo, mediante reverencias, abrazos, etc.), entre los personajes y el público, y entre los propios miembros del público. Por tanto, en el *tenor* de la proxémica (al igual que en todos los signos de la expresión corporal) destacaríamos al elenco y al público, además de al director de escena, en una fase previa a la representación. El *modo* de comunicación será, por supuesto, físico y perceptible a través del canal visual.

3.7.2. Signos de apariencia externa del actor

En el ámbito de la apariencia externa del actor (Kowznan, 1997) tenemos el vestuario, el peinado, el maquillaje y, en menor medida que en el teatro, debido a la necesidad de proyectar la voz, la máscara. Centrándonos en el principal de estos signos —el vestuario—, Isaac (2014, p. 553) expone su relevancia tanto en la vida diaria como sobre los escenarios:

Whether we reject, embrace, or create our own fashion, the clothing we adopt and how we adorn ourselves make an immediate visual statement, signifying our desire to conform to, or opt out of, society. The theater has often been described as a “mirror” of the public world, which though often deliberately skewed or imperfect, mimics our habitats, behavior, and clothing. The characters that inhabit this contrived universe wear garments that, even when endeavoring to recreate a past or imagined world, are inextricably connected with contemporary dress.

Independientemente de la influencia de la moda actual en la puesta en escena, en el contexto operístico la semiótica del vestuario tendría la capacidad de comunicar los siguientes significados: el lugar de origen (en el caso del vestuario tradicional), la

profesión, la clase social, la edad y el estado civil y la religión del personaje (van Leuuwen, 2005, pp. 39-41). Además, los elementos de caracterización generarán una cierta narrativa, por ejemplo si un personaje urde un engaño disfrazándose para después revelar su verdadera identidad —como ocurre en *La Cenerentola*—, o para enfatizar una caída en desgracia, como la de *Roberto Devereux*. En concreto, cumplen con dos de las tres condiciones para la narratividad que postula Ryan (2004): 1) crean un mundo y lo puebla de personajes y objetos y 2) este mundo pasa por cambios de estado.

Siguiendo de nuevo a Isaac (2014, p. 556), el vestuario es también un indicador visual de la importancia dramática de un personaje en una obra: «In most instances, the more elaborate or distinctive the garment, the more important and substantial the role will be». La propia autora reconoce que existen excepciones a esta regla, en particular cuando un protagonista pertenece a una clase social baja. Pone como ejemplo a la protagonista de *Aida*, una princesa etíope convertida en esclava por sus captores:

To mitigate the effect and cue the audience in such cases where a character is wearing the “wrong” attire, designers frequently provide other clues to the true identity through hair, makeup, or accessories—in the case of *Aida*, almost never obliterating the expected beauty of the heroic captive princess.

En general, en cualquier espectáculo operístico la caracterización tendrá siempre, al menos, una doble función: 1) como valor meramente estético (colores vivos, confecciones intrincadas, pelucas llamativas) y 2) como signo conformador de significado, en gran medida «definiendo» al personaje. En este sentido, Ubersfeld (1999) agrega que la elección de los colores del vestuario también agrega un valor simbólico asociado a ellos. Es por ello y por todo lo expuesto en este apartado que la caracterización representa un conjunto de signos extremadamente polisémicos.

Si aplicamos el análisis lingüístico sistémico-funcional a los signos de apariencia externa del actor, el *campo* alude a todos los significados que se pueden extraer de la caracterización (la época, la clase social, la profesión) y que pueden ser más o menos evidentes en función de los conocimientos de la audiencia. Por ejemplo, un espectador interesado en estos temas podrá llegar a distinguir el diseñador o la tendencia que inspiró los vestidos, mientras que uno versado en historia podrá distinguir, a través del vestuario, el maquillaje y el peinado, la época y la localización concreta en la que se desarrolla la acción. Dentro del *tenor*, además del elenco y la audiencia (y el audiodescriptor)

encontramos, aquí sí, al equipo técnico del teatro. El *modo* de los signos de apariencia externa del actor es enteramente visual, si bien, para nuestros propósitos puede ser interesante la dimensión táctil del vestuario. En su estudio de recepción con usuarios, Eardley-Weaver (2014, p. 213) destaca que uno de los aspectos que los participantes más valoraban en las visitas táctiles antes de la representación de una ópera era, precisamente, la experiencia táctil en primera persona con el vestuario, junto con la posibilidad de formular preguntas.

3.7.3. Signos externos al actor

Dentro de los signos externos al actor —la arquitectura teatral y la escenografía, que a su vez engloba la utilería y la iluminación—, comenzamos por la arquitectura teatral. En términos generales, el teatro de ópera es la síntesis de un teatro al uso y una sala de conciertos, lo que influye enormemente en su diseño: el escenario debe ser profundo, para permitir un amplio rango de movimiento y almacenaje, la ubicación del director debe ser visible tanto para la orquesta como para el elenco, etc. (Long, 2014, p. 726). Las salas³² de los teatros de ópera tienen en común el arco del proscenio, el telón decorado y el foso de la orquesta justo delante (Mackintosh, 1993). Por lo general, suelen tener forma de herradura, como es el caso de Liceu y el Teatro Real.

En este apartado ejemplificaremos la enorme capacidad de creación del significado de la arquitectura teatral desde el punto de vista histórico, urbanístico y cultural (Allwood, 2014; Balibrea, 2001; Parsons, 2003; Solà-Morales, Dilmé y Fabré, 2000). Comenzando por la ubicación de los teatros que nos ocupan,

both the Real and the Liceu have prime city-centre locations in their respective cities, but for different reasons. The La Rambla/carrer Sant Pau location of the Barcelona opera house is by and large somewhat serendipitous; while the position of the Teatro Real was more conditioned by royal intervention as well as urban planning; the location of the Teatro Real directly to the east of the Palacio Real in the historic Los Austrias area of the city underlines the importance of the royal input into both the building and its location (Allwood, 2014, p. 99)

³² Aquí entendemos por sala el espacio físico que comprende el conjunto del patio de butacas y los palcos, —en general, el espacio que ocupa el público— hasta llegar al escenario, pero sin incluirlo.

Más en concreto en el caso del Liceu, Balibrea (2001, p. 196) relaciona la concepción del Museu Nacional d'Art de Catalunya, la reconstrucción del Liceu, la inauguración del Teatre Nacional de Catalunya y el nuevo Auditori como instrumentos clave en la construcción del nacionalismo catalán, así como la consolidación de Barcelona como capital catalana, más en concreto. Por su parte, Allwood (2014, p. 75) vincula la reconstrucción de la Universitat de Barcelona y del Liceu y la finalización de la fachada de la catedral con el crecimiento económico resultante de la industrialización catalana a mediados del siglo XIX.

En el caso de Madrid, la apertura de multitud de teatros como el propio Teatro Real (1850), el Teatro de la Zarzuela (1857), el Teatro de la Comedia (1875), el Circo Price (1880), entre otros, en la segunda mitad del siglo XIX, fue reflejo de la consolidación de la sociedad burguesa en la ciudad, de acuerdo con Parsons (2003, p. 67). El estilo lujoso y neoclásico de estos edificios, continúa la autora, casaba con su objetivo como lugar de encuentro donde «being part of the crowd was as, if not more, important than the events on the stage itself».

El recorrido histórico de los edificios que nos ocupan comienza, en el caso del Liceu, en el convento de los trinitarios descalzos de la Rambla, construido durante el siglo XVII. En 1844, el Ayuntamiento cedería la propiedad al Liceo Filarmónico Dramático Barcelonés y en 1873 pasaría a pertenecer a la sociedad del Gran Teatro del Liceo (Solà-Morales, Dilmé y Fabré, 2000). Sucesivos cambios en la decoración y en el edificio se introducirían como respuesta al incendio de 1861 y algo similar ocurriría en el de 1994. Este último proyecto de reconstrucción supondría una importante modernización tecnológica, incorporándose nuevos sistemas de movimiento, acústicos, de sonido, para facilitar las grabaciones por televisión e, interesante para nuestros propósitos, pantallas TFT en las butacas (Matamala y Orero, 2007).

La historia del edificio del Teatro Real dista de la del Liceu ya que fue concebido desde su origen como teatro ligado a la corona, con la ambición de rivalizar con otros teatros europeos de la época. Se diseñó siguiendo la reforma de la plaza de Oriente, motivo de su forma hexagonal irregular, y sus obras duraron desde 1831 hasta 1850. El edificio se ha reformado sucesivamente para paliar ciertos defectos en sus cimientos y en su distribución, pero manteniéndose siempre su uso primitivo (Cabezuela *et al.*, 2009).

Como puente entre la arquitectura teatral y la escenografía, Bobes Naves (2004, p. 5050) destaca la división entre mundo real y mundo ficcional que separa a ambos elementos:

El sentido del teatro empieza a formarse en la disposición del edificio donde se representa la obra. En este punto adquiere un gran relieve semiótico el «ámbito escénico», es decir, el conjunto de escenario y sala y las relaciones que se establecen entre ellos: la sala pertenece al mundo real; el escenario es parte del mundo ficcional

Para explorar las posibilidades de significación de la escenografía propiamente dicha en la ópera comenzaremos reconociendo una división semiótica del ámbito escénico en sala y escenario:

Denominamos «ámbito escénico» a la unidad de la sala y el escenario, es decir, el conjunto de dos espacios integrados en la unidad del edificio teatral y del proceso semiótico de comunicación dramática, pero funcionalmente distintos (hasta opuestos) el de la acción o emisión (representación) y el de la expectación o recepción (visión y audición), y el tipo de relaciones que se da entre ellos (Bobes Naves, 2001, p. 86).

Específicamente en el marco *escenario*, Bobes Naves (2001, p. 83) propone una categorización de los *espacios escénicos* en *espacio lúdico*, *espacio escenográfico* y *espacio dramático*, como reproducimos en la Tabla 8. En esta categorización, que es la que adoptaremos en la presente tesis, la escenografía se circunscribe exclusivamente al llamado *espacio escenográfico*: el decorado, la utilería, la iluminación y las máquinas.

Tabla 8. Espacios escénicos (adaptado de Bobes Naves, 2001)

Espacio lúdico	La presencia, las distancias y los movimientos de los actores convierten el espacio vacío en espacio lúdico. Un ejemplo de espacios lúdicos son las entradas y salidas de los personajes.
Espacio escenográfico	Los objetos y la decoración convierten el espacio lúdico en espacio escenográfico. Este espacio puede adoptar una estética realista, constructivista, etc. Ejemplos de espacios escenográficos son la utilería, la iluminación, el decorado y las máquinas.
Espacio dramático	Los espacios dramáticos son el lugar donde se desarrolla la obra y se crea la fábula, por donde se mueven los personajes. Como tal, el espacio dramático no tiene por qué limitarse al escenario. Por ejemplo, en el momento en el que el elenco interactúa con el público la sala se convierte también en espacio dramático.

En el ámbito del diseño escénico de la ópera propiamente dicho, Williams (2010) reconoce dos tendencias radicalmente opuestas que han prevalecido en los últimos años. Por un lado, existe un tipo de propuesta escénica que recrea la «“autenticidad” de la interpretación orquestal y vocal, basada en la investigación histórica» (Williams, 2010, p. 174). Por otro lado, se suceden otras «puestas en escena y decorados que exhiben todos los grados de replanteamiento y creatividad hasta los extremos hoy bien conocidos de fantasía caprichosa de los directores de escena». Estas segundas, agrega Williams (2010), han terminado prevaleciendo no solo en la realidad, sino también en las expectativas del público.

Para calificar el diseño escénico, además de la dicotomía entre autenticidad y creatividad, también se han empleado muchas otras: ostentoso-minimalista (Hutcheon y Hutcheon, 2010), analógico-tecnológico, estático-dinámico, etc. Siguiendo a Collins y Nisbet (2010), el director de escena de la ópera actúa «as a catalyst to a gradual revelation by means of precise suggestions. He provides the atmosphere for a solo or a choral passage, but must himself remain invisible. The designer must achieve an intangible effect by tangible mean». Retomamos el papel del director escénico en el análisis sistémico funcional que cierra este apartado.

Otra característica que influye en las posibilidades escenográficas de la ópera y que la distinguen del teatro hablado es más prosaica: la cuestión presupuestaria. Una puesta en escena costosa, a la última en términos tecnológicos es más viable en los teatros de ópera si tenemos en cuenta que los ingresos provisionales del Teatro Real para el año 2019 ascendieron a 56 434 029 € y a 48 273 406 € para la temporada 2019-2020 los del Liceu, teniendo en cuenta el importe de las entradas, las subvenciones, etc. A modo de comparación, el Teatre Nacional de Catalunya obtuvo 12 236 130 € en ingresos para el ejercicio de 2021. En este sentido, Rius-Ulldemolins (2021) confirma que los ayuntamientos de las dos ciudades aportan una fracción importante de la financiación de los teatros de ópera (en concreto, un 10 % del presupuesto total del Liceu y un 6.2 % del presupuesto del Teatro Real en 2011).

Concluimos este apartado con un breve análisis sistémico funcional de la arquitectura teatral y la escenografía. Respecto a la primera, el *campo* de la arquitectura teatral es el edificio propiamente dicho, y, en general, todas las salas del teatro. Las opciones de transporte hasta el teatro y de accesibilidad física también podrían agruparse en el *campo*

de la arquitectura teatral, pues se sitúan en el «marco» en el que discurre la situación comunicativa. Respecto al *tenor* de la arquitectura teatral, el edificio y sus trabajadores ostentan el papel institucional y activo, mientras que los asistentes comunican su diferente *status* en función del asiento que ocupan en la sala (y en el resto de espacios), desde el gallinero hasta la platea. El precio que pagan determina su posición física en el teatro y su «cercanía» a la institución en sí. Esta posición también se traduce en la visibilidad que tiene cada espectador. Por último, en lo relativo al *modo* en la arquitectura teatral, la interacción del público con este medio es principalmente táctil y visual. Esta interacción es a menudo planificada y puede ser más o menos «exploratoria»: el espectador se mantiene en su butaca durante toda la actuación o sale al Saló dels Miralls en el Liceu, se hace fotos en la escalera, etc. La interacción con la arquitectura teatral, al contrario que con la escenografía, es también posible desde fuera del edificio, donde el nivel de distancia entre la institución y el viandante aumenta.

Respecto a la escenografía, el *campo* puede ser una producción, como decíamos antes, de tipo «auténtica o creativa», ostentosa o minimalista, etc. (Hutcheon y Hutcheon, 2010; Williams, 2010). Se refiere a si la escenografía ofrece elementos estáticos o dinámicos, si incluye proyecciones o si presenta la acción en varios niveles o pisos, por ejemplo. En definitiva, responde a la pregunta de cómo interpreta el director escénico la historia que discurre en el libreto. El *tenor* incluye a la persona encargada de la dirección escénica y todos los artesanos y técnicos encargados de «materializar» la idea del creador. Este grupo pertenecería al medio institucional y se distinguiría del espectador que es el «receptor» de la escenografía. El modo por el que se transmite el significado escenográfico es, por supuesto, eminentemente visual, con una gran planificación.

Para el análisis de los elementos concretos de la escenografía (iluminación y utilería, pero también otros más específicos presentes en nuestro corpus, como las proyecciones digitales y la inclusión de sobretítulos creativos en el espacio escenográfico), nos remitimos al Capítulo 6.

4. Marco metodológico: Compilación y presentación del corpus

En los capítulos anteriores hemos abordado el estado de la cuestión de la AD, en particular en su modalidad operística, además de sentar las bases semióticas de este espectáculo. En este capítulo presentaremos el paradigma metodológico central de la tesis: un corpus que será objeto de análisis lingüístico y semiótico, cuyo diseño y proceso de compilación describimos a continuación. Para contextualizar la metodología que aquí presentamos, empezaremos recordando los objetivos principales de nuestra investigación: 1) caracterizar el lenguaje de la AD operística (en los grandes teatros de la ópera en España), y 2) analizar la jerarquización de los signos operísticos en el GAD y los elementos simbólicos que priorizan. Además, como objetivos lingüísticos secundarios propondremos la comparación de nuestros resultados con *a*) los resultados de corpus previos de AD (fílmica y museística), y *b*) muestras de corpus del lenguaje general (en castellano y catalán).

El material empírico sobre el que se cimienta esta investigación parte de las aproximadamente 86 óperas audiodescritas en el Liceu desde la temporada 2007-2008 hasta la temporada 2019-2020 y 40 en el Teatro Real desde la temporada 2015-2016 hasta 2018-2019. De todas ellas, como detallamos en el apartado 4.2.4, trabajaremos sobre una muestra de 15 GADs del Liceu y 13 del Teatro Real. La muestra se limita a estos dos teatros por ser, por un lado, los que audiodescriben el género operístico en su sentido estricto —al contrario que el Teatro de la Zarzuela— y de manera sistemática —al contrario que el Teatro Pérez Galdós de las Palmas de Gran Canaria, donde solo se ha audiodescrito una ópera esporádica—, y, por otro lado, porque fueron los únicos que nos cedieron los textos con fines de investigación.

El capítulo sigue la estructura siguiente: En primer lugar, situamos la metodología adoptada —que combina la lingüística de corpus y el análisis semiótico— dentro del paradigma de los métodos mixtos. En segundo lugar, delimitamos la tipología del corpus que nos ocupa. En tercer lugar, describimos el diseño del corpus y los retos que plantean las nociones de equilibrio y representatividad en la compilación del mismo. Por último, detallamos las herramientas informáticas que utilizaremos para la anotación y posterior análisis del corpus (Capítulo 5 y Capítulo 6).

4.1. Paradigma metodológico

4.1.1. Posicionamiento filosófico de la investigación

La metodología de este trabajo combina dos enfoques metodológicos: un enfoque cuantitativo —la lingüística de corpus— y un enfoque cualitativo —el análisis semiótico— para analizar un mismo conjunto de datos. Antes de entrar en el paradigma metodológico propiamente dicho, consideramos —no obstante— oportuno dejar constancia de nuestra posición teórica, en tanto en cuanto nos alineamos con quienes, como Creswell y Plano Clark (2018, p. 34) o Meister (2018), subrayan la relevancia de explicitar las posturas filosóficas subyacentes a todo trabajo doctoral.

Partiendo del supuesto de que —como veremos en el siguiente apartado— nuestro estudio adopta el enfoque de los métodos mixtos, constatamos que existen cuatro paradigmas que justifican la combinación de varias *cosmovisiones*³³: el pragmatismo, el enfoque dialéctico, el realismo crítico y el paradigma transformador-emancipatorio (Shannon-Baker, 2016). Así, mientras que la investigación de corte cuantitativo se ha asociado a una epistemología positivista o postpositivista³⁴ (Kutter, 2018) y la investigación cualitativa se ha asociado al constructivismo (Creswell y Plano Clark, 2018), los paradigmas aplicables a los métodos mixtos combinan ambas epistemologías, suplen carencias del otro método o bien complementan resultados.

En primer lugar, el pragmatismo reconcilia las visiones (post)positivista y constructivista y ofrece la oportunidad de observar el problema objeto de la investigación desde varios enfoques. De acuerdo con Johnson y Onwuegbuzie (2004), esta cosmovisión entiende que el conocimiento se basa en parte en la realidad del mundo natural y en parte en la construcción que hacemos de ella. Esta cosmovisión hace especial hincapié en las preguntas objeto de la investigación y en la creación de significado en conjunto (Shannon-Baker, 2016). Asimismo, Tashakkori y Teddlie (2003) defienden el vínculo entre la

³³ Siguiendo a Creswell y Plano Clark (2018, p. 35-38), emplearemos el término *cosmovisión* (*worldview*) para referirnos a los presupuestos filosóficos de los enfoques ontológicos y las epistemologías que se asocian a ellos.

³⁴ Mientras que el positivismo asume que existe una realidad perceptible o comprensible, el postpositivismo presupone que la realidad existe, pero que solo se puede comprender en parte, ya que los mecanismos intelectuales humanos son imperfectos (Guba y Lincoln, 1994). La diferencia entre ambas es principalmente ontológica y epistemológica, pero comparten las metodologías experimentales o cuasiexperimentales.

4. Marco metodológico: Compilación y presentación del corpus

cosmovisión pragmatista y los métodos mixtos indicando, por ejemplo, que las decisiones metodológicas de este tipo de trabajos se guiarán por una filosofía práctica y aplicada, por ejemplo, para intervenir en un problema. Acercando esta lógica a nuestros intereses, el pragmatismo podría tener el potencial de «zanjar» la disputa entre objetivismo y subjetivismo en la AD (Walczak y Fryer, 2017). En definitiva, la noción subyacente a este paradigma es la *complementariedad* de los enfoques (Moseholm y Fetters, 2017, p. 2).

El segundo paradigma que permite aplicar varias cosmovisiones dentro de un mismo estudio es la dialéctica. El paradigma dialéctico resulta especialmente adecuado en estudios que comparan posiciones teóricas o conjuntos de datos contradictorios (Greene y Hall, 2010). La noción clave en el paradigma dialéctico es la búsqueda de *divergencias* entre los resultados, siguiendo a Shannon-Baker (2016). En nuestro caso, dado que partimos del mismo conjunto de datos para el análisis lingüístico y el análisis semiótico, entendemos que difícilmente obtendremos resultados contradictorios.

En tercer lugar, el realismo crítico aúna una ontología realista —según la cual existe un mundo «real», independientemente de nuestras percepciones y teorías— con una epistemología constructivista (Creswell y Plano Clark, 2017, p. 40). La tesis principal de este paradigma radica en que ambas cosmovisiones son *compatibles*. Además, el realismo crítico mantiene que la investigación cualitativa y la cuantitativa pueden «aliarse» para suplir la una las carencias de la otra (Shannon-Baker, 2016, p. 329). A pesar de que el pragmatismo y el realismo crítico comparten varias características, se diferencian, entre otros aspectos, porque el realismo crítico pone el énfasis en el proceso y en reflejar «voces diversas» (Shannon-Baker, 2016).

En cuarto y último lugar, el paradigma transformador-emancipador se interesa por las necesidades de los grupos minoritarios vulnerables y colabora con ellos para desarrollar las preguntas de investigación, determinar los métodos más apropiados, contactar a los participantes (Shannon-Baker, 2016). La prioridad aquí es que la investigación aporte un beneficio a la comunidad en la que se circunscribe y que *logre un cambio*. En otros trabajos (Hermosa-Ramírez, 2022, en prensa) ya hemos destacado la oportunidad e incluso la necesidad de aplicar este paradigma a la Accesibilidad a los Medios, pues la práctica totalidad de los estudios revisados en el Capítulo 1 no han sido

concebidos por los usuarios de los servicios de accesibilidad. Entendemos que aquí puede estar uno de los grandes cambios de paradigma en nuestro campo.

Con todo, habida cuenta del carácter eminentemente descriptivo del presente trabajo, adoptaremos la cosmovisión pragmática. El principal motivo que nos empuja a inclinarnos por esta cosmovisión es la ya mencionada cuestión de la *complementariedad* entre los métodos deductivos e inductivos. Con ello evitaremos obsesionarnos por establecer una jerarquía entre el enfoque postpositivista o el constructivista (Shannon-Baker, 2016). En definitiva, consideramos prioritario incorporar una diversidad de parámetros de análisis que nos faciliten estudiar en profundidad el fenómeno central (los GADs operísticos). E interrelacionarlos en la medida de lo posible, pero centrándonos en «what works», la máxima del pragmatismo.

4.1.2. El paradigma de los métodos mixtos

Dado que nuestro objetivo pasa por combinar dos métodos, resulta natural que inscribamos la presente tesis en el «tercer paradigma de investigación» (Johnson, Onwuegbuzie y Turner, 2007, p. 112): los métodos mixtos. Para ello, recuperaremos en primer lugar varias definiciones de este paradigma:

A mixed methods study involves the collection or analysis of both quantitative and/or qualitative data in a single study in which the data are collected concurrently or sequentially, are given a priority, and involve the integration of the data at one or more stages in the process of research (Creswell *et al.* 2003, p. 212).

Johnson, Onwuegbuzie y Turner (2007), tras reseñar los requisitos enunciados por diferentes expertos en el paradigma —la mayoría de ellos procedentes de las Ciencias Sociales y de la Educación³⁵—, acuñan ellos mismos una definición, haciendo hincapié en las posibilidades de profundización y corroboración inherentes a estos métodos:

Mixed methods research is the type of research in which a researcher or team of researchers combines elements of qualitative and quantitative research

³⁵ Dado que los métodos mixtos se han desarrollado principalmente desde las ciencias sociales, no es de extrañar que las técnicas que se han combinado más frecuentemente hayan sido las entrevistas, las observaciones y los grupos focales, dentro del enfoque cualitativo, y los cuestionarios, los registros de pulsaciones del teclado, las medidas fisiológicas, el *eyetracking*, etc., dentro del enfoque cuantitativo (Creswell y Plano Clark, 2017).

4. Marco metodológico: Compilación y presentación del corpus

approaches (e.g., use of qualitative and quantitative viewpoints, data collection, analysis, inference techniques) for the broad purpose of breadth and depth of understanding and corroboration (Johnson, Onwuegbuzie y Turner, 2007, p. 123).

Por su parte, Leech y Onwuegbuzie (2009, p. 267) proponen en su definición un *continuum* entre los estudios monométodo y los métodos mixtos:

[M]ixed methods research represents research that involves collecting, analyzing, and interpreting quantitative and qualitative data in a single study or in a series of studies that investigate the same underlying phenomenon. Moreover, mixed methods research falls on a continuum from not mixed (i.e. monomethod designs) to fully mixed methods, with partially mixed designs occupying regions somewhere between monomethod designs and fully mixed method designs.

De todo ello se deduce, pues, que los métodos se pueden combinar de forma distinta en fases diferentes de la investigación y que no es necesario que ambos métodos tengan el mismo peso dentro de la misma. Incluso podemos ir más allá: uno de los matices que pasan por alto las tres definiciones arriba citadas es que, de acuerdo con Brannen (2005), los métodos mixtos no se limitan a combinar métodos cualitativos y cuantitativos, sino que también abarcan la combinación de distintos métodos cuantitativos o la combinación de distintos métodos cualitativos.

Habiendo establecido en qué consisten los métodos mixtos, nos detenemos a continuación en las principales razones por las que aplicaremos este paradigma. Para ello empezaremos por los motivos para aplicarlo que, ya en los primeros estadios de su conceptualización, aducían Greene, Caracelli, y Graham (1989, pp. 258-260):

Triangulation seeks convergence, corroboration, correspondence of results from the different methods.

Complementarity seeks elaboration, enhancement, illustration, clarification of the results from one method with the results from the other method.

Development seeks to use the results from one method to help develop or inform the other method.

Initiation seeks the discovery of paradox and contradiction, new perspectives of frameworks, the recasting of questions or results from one method with questions or results from the other method.

Expansion seeks to extend the breadth and range of inquiry by using different methods for different inquiry components.

4. Marco metodológico: Compilación y presentación del corpus

Más adelante, Bryman (2006, p. 105-107) ampliaría los motivos hasta 16, entre los que destacamos aquellos más relevantes para nuestro estudio: complementariedad, compensación de los puntos débiles de cada enfoque, ampliación del alcance de la investigación, respuesta a diferentes preguntas objeto de la investigación, credibilidad de los resultados y utilidad de los resultados. En este mismo estudio, Bryman (2006) lleva a cabo un metaanálisis de 232 estudios donde concluye que el *rationale* más habitual en los estudios que aplican métodos mixtos es la complementariedad. Dado que este motivo coincide con una de nuestras principales motivaciones para combinar métodos de investigación, suscribimos —asimismo— la metáfora de la que echan mano Erzberger y Kelle (2003, p. 461), observar un objeto físico desde dos perspectivas diferentes: «Both viewpoints provide different pictures of this object that might not be useful to validate each other but that might yield a fuller and more complete picture of the phenomenon concerned if brought together».

Una vez definido el paradigma y los motivos para aplicarlo, señalaremos a continuación sus tipologías más relevantes. Creswell *et al.* (2003) proponían seis estrategias o tipos dentro de los métodos mixtos, atendiendo a la secuencia de la implementación de los métodos, la priorización de un método u otro, el momento en el que se integra cada uno y la perspectiva teórica subyacente (por ejemplo, si tienen un afán transformador u orientado a la acción). Así, los seis grandes grupos de estrategias serían los siguientes:

4. Marco metodológico: Compilación y presentación del corpus

Tabla 9. Estrategias o tipos de métodos mixtos (adaptado de Creswell *et al.*, 2003)

		Orden y prioridad	Integración de los métodos	Objetivos
Estrategia secuencial	explicativa	QUAN - qual		El método qual se aplica para aclara r los resultados del QUAN
	exploratoria	QUAL - quan	En la fase de interpretación del estudio	El método quan se aplica para facilita r la interpretación de QUAL
	transformadora	El orden puede ser cualquiera de los anteriores		Se diferencia de los anteriores en que aplica una perspectiva teórica (ideológica, activista...)
Estrategia concurrente	de triangulación	Idealmente, la prioridad entre los métodos es la misma, pero no siempre es así	En la fase de interpretación del estudio.	Corroborar y validar resultados Solventar los puntos débiles de cada método
	de nido	Uno de los métodos es predominante	Los datos qual y quan se recogen de forma simultánea	Ampliar el enfoque de la investigación
			Los datos se mezclan en la fase de análisis	Estudiar grupos o niveles diferentes dentro del mismo diseño
	transformadora	La prioridad es la misma, o uno de los dos métodos es predominante	Esta estrategia puede ser, a su vez, de triangulación o de nido Por lo general, los datos se mezclan en la fase de análisis	Se diferencia de los anteriores en que aplica una perspectiva teórica (ideológica, activista...)

A pesar de que profundizaremos en ello en las conclusiones de este apartado, adelantamos ya aquí que la estrategia concurrente de nido sería, *a priori*, la más adecuada para nuestros objetivos. La razón es que priorizamos uno de los métodos sobre el otro, en concreto el análisis lingüístico (cuantitativo) sobre el análisis semiótico (cualitativo), puesto que el primero nos permitirá llevar a cabo comparaciones tanto con la lengua general como con los corpus de AD de otras modalidades. Además, nuestro objetivo es, efectivamente, ampliar los resultados del análisis léxico-gramatical y complementarlos con los resultados del análisis semiótico. En tercer lugar, la estrategia de nido abre la puerta a formular preguntas de investigación diferentes para cada uno de los métodos aplicados: «This nesting may mean that the embedded method addresses a question

4. Marco metodológico: Compilación y presentación del corpus

different from that addressed by the dominant method or that the embedded method seeks information from different levels» (Creswell *et al.*, 2003, p. 229).

Con el paso de los años, Creswell y Plano Clark (2017) han reducido las seis estrategias o diseños a tres: el diseño explicativo secuencial, el diseño exploratorio secuencial y el diseño convergente. El diseño explicativo secuencial y el diseño exploratorio secuencial sustancialmente no varían respecto a lo expuesto en la Tabla 9, si bien ahora se incide más en el propósito del diseño, y no tanto en el momento de la recogida de datos o en la prioridad de cada método. El diseño de nido, por su parte, desaparecería como tal y, siempre siguiendo a Creswell y Plano Clark (2017), se englobaría ahora en cualquiera de los tres nuevos diseños, en función del objetivo del diseño. De igual modo, las estrategias transformadoras son ahora una cosmovisión o filosofía que se puede aplicar a cualquiera de los métodos (Creswell y Plano Clark, 2017, pp. 59-61). Por último, la triangulación concurrente es la que ha evolucionado hasta el diseño convergente, un diseño que compara o combina los resultados cuantitativos y cualitativos. La pregunta es: ¿dónde se situaría nuestro estudio dentro de esta nueva clasificación?

El diseño explicativo será, en este caso, el más pertinente, puesto que los resultados cualitativos del análisis semiótico nos servirán para ampliar los resultados cuantitativos del análisis lingüístico. No obstante, no compartimos uno de los principales objetivos de este diseño, que es explicar los resultados cuantitativos con los resultados cualitativos. En su lugar, buscamos **expandir** el alcance del estudio combinando los dos métodos, cada uno con preguntas de investigación diferentes. Es, pues, en la interpretación de los resultados respectivos donde se analizarán los puntos comunes.

Dicho esto, y con el fin de seguir acotando el alcance de nuestra investigación, procederemos ahora a dilucidar qué tradición tiene la aplicación de los métodos mixtos en los Estudios de Traducción. En primer lugar, Hammersley (2008) constata, en tales estudios, cierta confusión terminológica entre el paradigma de los métodos mixtos y la triangulación:

Some TIS scholars have explored the methodological underpinnings of triangulation and addressed the epistemological foundations that guide its different purposes. Still, in most cases, the term triangulation is often used as a synonym of combination of multiple or mixed methods and applied without justifying how it contributes to construct validity and trustworthiness.

4. Marco metodológico: Compilación y presentación del corpus

Efectivamente, damos la razón a Hammersley. Esta ambigüedad en torno al concepto de la triangulación y su posición en el paradigma de los métodos mixtos puede observarse, por ejemplo, en Saldanha y O'Brien (2014, p. 23) cuando definen la triangulación en los siguientes términos: «When two methods are used to collect and analyze data on the same research question, this is called triangulation, which means cross-checking the results one set of data provides with results from another set of data». Si recordamos las fuentes antes citadas (Creswell *et al.*, 2003; Creswell y Plano Clark, 2017; Bryman, 2006), la triangulación puede ser o bien una justificación para utilizar el paradigma de los métodos mixtos, o bien un tipo de diseño dentro de este paradigma. No será nunca un paradigma en sí mismo, sino que se inscribe dentro de los métodos mixtos. En Hermosa-Ramírez (2022) ampliamos la problemática de la terminología de la triangulación. Retomaremos, en cualquier caso, esta controversia en el apartado 4.1.4, poniendo el énfasis en su aplicación a los estudios de corpus.

En una línea similar a Hammersley (2008), Meister (2018) analiza diez tesis doctorales de Traducción y argumenta que en nuestra disciplina es práctica habitual combinar métodos y teorías, también de disciplinas afines, pero sin aludir al paradigma de los métodos mixtos de forma explícita. En las diez tesis que examina Meister (2018) la combinación de métodos más habitual se da entre el análisis (descriptivo) de las traducciones y los datos obtenidos mediante entrevistas, a menudo con el objetivo de complementar los resultados. Y específicamente en la TAV encontramos investigaciones de corte social con cuestionarios (véanse las tesis doctorales de Williamson, 2016 y Beuchert, 2017, acerca de la industria del subtítulo).

Por último, en el contexto del *boom* de la investigación experimental en TAV, Orero *et al.* (2018, p. 115) también recomiendan triangular los datos recogidos mediante diferentes métodos:

Online measures like eye tracking and EEG can be supplemented by offline measures like post-hoc self-report scales, comprehension and recall tests, or other offline measures like interviews. Such triangulated data also provide a more comprehensive picture of the phenomenon investigated. In view of the multidisciplinary nature of such experiments, it is important to assemble a team of experts from adjacent fields like psychology, cognitive science, cognitive film studies, and educational psychology, as well as members with appropriate knowledge of statistics.

4. Marco metodológico: Compilación y presentación del corpus

Insistimos, pues, en la pregunta inicial de este apartado: ¿podemos afirmar que el presente estudio se sitúa en el paradigma de los métodos mixtos? Bryman (2006, p. 100) planteaba una posible problemática en un caso como el nuestro. Por un lado, el análisis lingüístico del corpus se enmarca claramente en el enfoque cuantitativo, por los datos estadísticos que recoge y por aplicar parámetros habituales en la metodología de lingüística de corpus. Por otro lado, el análisis semiótico es cualitativo en tanto que las etiquetas fueron escogidas a partir de la literatura previa (Capítulo 2), y el proceso de etiquetado semiótico es manual. Ahora bien, uno de nuestros objetivos es precisamente cuantificar los datos cualitativos con el objetivo de proponer una jerarquización de los signos operísticos en la AD. Aquí es donde Bryman verbaliza sus dudas acerca de la combinación de paradigmas: «This kind of quantification of qualitative data is more properly regarded as indicative of a quantitative research approach». En cualquier caso, a este propósito habría que recordar que los métodos mixtos pueden situarse en un *continuum* y que la combinación cuantitativa-cualitativa no es la única opción dentro de este paradigma.

4.1.3. Metodología de la lingüística de corpus

El análisis cuantitativo que llevamos a cabo para caracterizar el lenguaje de la AD operística se inscribe dentro del ámbito de la lingüística de corpus. Si dejamos de lado el debate acerca de si la lingüística de corpus es un paradigma de investigación (Laviosa, 2002), una teoría, o una metodología (Saldanha y O'Brien, 2014, p. 8), sobre lo que sí hay consenso es sobre la definición de corpus como una colección de textos auténticos seleccionados para investigar sus características comunes en una variedad del lenguaje (Sinclair, 1991). En el presente trabajo suscribimos el enfoque de la lingüística de corpus como metodología o conjunto de métodos que utilizan textos legibles por ordenador como base para dar respuesta a una serie de preguntas de investigación (McEnergy y Hardie, 2012). Además, para perfilar la definición que aquí manejamos, recuperamos las cuatro características del análisis de corpus enunciadas por Biber, Conrad y Reppen (1998, p. 4): en primer lugar, se trata de un planteamiento empírico que observa los patrones del lenguaje en textos reales (ya sean orales o escritos); en segundo lugar, utiliza una colección de textos «grande y fundamentada»; en tercer lugar, recurre a herramientas informáticas para el análisis automático o interactivo y, en cuarto lugar, aplica técnicas de análisis cuantitativo y cualitativo.

4. Marco metodológico: Compilación y presentación del corpus

A su vez, dentro de la metodología de la lingüística de corpus, nos parece pertinente la distinción teórica entre los enfoques *corpus-based* y *corpus-driven*, introducida por Tognini-Bonelli (2001). Por un lado, la metodología *corpus-based* adopta un enfoque inductivo y se aplica típicamente para probar teorías o hipótesis ya formuladas en corpus de uso general, a menudo de gran tamaño: «The term corpus-based is used to refer to a methodology that avails itself of the corpus mainly to expound, test or exemplify theories and descriptions that were formulated before large corpora became available to inform language study» (Tognini-Bonelli, 2001, p. 65).

En cambio, el enfoque *corpus-driven* adopta un enfoque deductivo y defiende que el corpus mismo es la fuente de las hipótesis sobre el lenguaje. Es decir, el corpus «is seen as more than a repository of examples to back pre-existing theories or a probabilistic extension to an already well defined system», siendo los postulados teóricos «fully consistent with, and reflect directly, the evidence provided by the corpus» (Tognini-Bonelli, 2001, p. 84). En los siguientes párrafos enumeramos algunas diferencias concretas entre los enfoques *corpus-based* y *corpus-driven* formuladas por Corpas-Pastor (2008, p. 50-54).

La primera diferencia es el momento de formulación de los presupuestos teóricos: *a priori* para el enfoque *corpus-based* y *a posteriori* para el enfoque *corpus-driven*. Esto acarrea algunas carencias en ambos casos: el enfoque *corpus-based* puede dejarse llevar por la teoría preestablecida y tender a alcanzar o destacar los resultados «esperados», en detrimento de aquellos que no encajan en el modelo. Por su parte, la investigación que adopta un enfoque *corpus-driven* pretende omitir todas las presuposiciones teóricas ya establecidas en el campo de investigación, pero en la práctica no es tan sencillo aplicar una *tabula rasa*.

La segunda diferencia es la aplicación de métodos intuitivos e introspectivos en el enfoque *corpus-based*, en contraposición a los métodos estadísticos aplicados por el enfoque *corpus-driven*.

En tercer lugar y retomando la cuestión de las categorías previas, los enfoques *corpus-based* se asocian a corpus lematizados y anotados, mientras que los enfoques *corpus-driven* prefieren corpus sin codificación previa, extensos y representativos. Con todo, Corpas-Pastor (2008, p. 53) matiza que el enfoque *corpus-driven* no rechaza categóricamente la anotación morfosintáctica, para lo cual aporta el ejemplo de las

4. Marco metodológico: Compilación y presentación del corpus

técnicas de alineamiento necesarias para la explotación de los corpus paralelos (Sinclair, Payne y Pérez Hernández, 1996).

Por último, las investigaciones *corpus-based* estudian los patrones gramaticales, en contraposición a las *corpus-driven*, que investigan los patrones léxico-gramaticales y fraseológicos.

Nuestros objetivos son, por un lado, definir las características idiosincráticas del lenguaje de la AD operística y, por otro lado, establecer la jerarquización semiótica en los guiones sin formular ni asumir hipótesis concretas *a priori*, tales como que los GADs operísticos poseen una mayor variedad léxica que los GADs fílmicos, o que la escenografía es el signo teatral que más se repite en el GAD operístico. Evitando los apriorismos, utilizamos el corpus para identificar tendencias y patrones en el lenguaje —aplicando la lingüística de corpus— y en la jerarquización de los signos —llevando a cabo un análisis semiótico—. Siguiendo esta lógica, el presente estudio de corpus se inscribiría en la metodología *corpus-driven*: «Within this view, the corpus serves not to test a linguistic model but to create a linguistic model» (Anthony, 2013, p. 146).

Con todo, tenemos motivos fundados para dudar de que nuestro estudio encaje inequívocamente en dicha categoría. Según Tognini-Bonelli (2001), el enfoque *corpus-based* entiende la lingüística de corpus como un método, mientras que el enfoque *corpus-driven* entiende la lingüística de corpus como una posición teórica neo-Firthiana. Pero no siempre se respeta esta distinción:

[I]t is not clear that the terms have always been used with this significance. The term corpus-driven in particular has been used to refer to any inductive, bottom-up research using raw corpus data, whether or not the research has a commitment to neo-Firthian theoretical positions (McEnery y Hardie, 2012, p. 150).

Este es precisamente nuestro caso. Asimismo, no podemos pretender que el estudio del presente corpus vaya a obviar por completo todo supuesto previo, y más concreto supuestos tales como los estándares y las recomendaciones sobre la AD (UNE 153020, 2005; ADLAB PRO, 2015). Además, tal como detallamos en el apartado 4.3, nuestro estudio de corpus utiliza, para posibilitar el análisis estadístico, programas informáticos de anotación morfosintáctica. Por todo ello, consideramos que lo más prudente es no incidir más en la dicotomía objeto de controversia. De aquí en adelante, aludiremos al enfoque de corpus como metodología.

4. Marco metodológico: Compilación y presentación del corpus

Para resumir la historia de dicha metodología, o —lo que es lo mismo— el recorrido de los estudios de corpus en Traducción, recordaremos que el paradigma de la lingüística de corpus comenzó a extenderse en tales estudios en los años 90 (Laviosa, 1998). En particular, el influyente estudio inaugural de Baker (1993) planteaba que los corpus posibilitan la investigación y búsqueda de universales, normas y convenciones en la traducción. Desde entonces, la lingüística de corpus se ha aplicado ampliamente «to identify features or regularities of translated language – such as simplification, explicitation, translation of unique items, standardization – for which purpose monolingual comparable corpora are particularly useful» (Saldanha y O'Brien, 2014, p. 67). Por otro lado, en la práctica, «translation memories, which are a specific type of dynamic parallel corpora, are a standard tool of the trade. Translators often compile their terminologies from corpora, and corpus management and analysis skills have become part translational competence» (Zanettin, 2013, p. 20).

En el marco de la TAV, los estudios descriptivos de corpus han trabajado, sobre todo, con corpus paralelos para explorar las normas que rigen la toma de decisiones en la traducción (Arias-Badia, 2020), así como fenómenos consustanciales a la modalidad en cuestión, como la oralidad prefabricada o la espontaneidad fingida en el doblaje (Baños, 2013), entre otros. Añadiendo la dimensión multimodal que ya adelantábamos en el capítulo anterior, Jiménez Hurtado y Martínez (2018) estudiaron las estrategias de traducción (interlingüísticas, intralingüísticas e intersemióticas) más comunes en un corpus de subtítulos para sordos (TRACCE-SpS), añadiendo —además— la capa de análisis multimodal.

Dentro del mismo ámbito, el objetivo de nuestro estudio lingüístico de corpus es, a fin de identificar patrones en el lenguaje de la AD operística, establecer similitudes y diferencias con otras modalidades previamente estudiadas como la fílmica y la museística. Así pues, para caracterizar el lenguaje de la AD operística llevaremos a cabo un análisis léxico-gramatical del corpus aplicando indicadores de legibilidad, variedad, densidad y explicitación léxica, registro, etc. por medio de la estadística descriptiva y la estadística inferencial.

4.1.4. Metodología del análisis semiótico

En el Capítulo 3 hemos dado cuenta de la complejidad del sistema de signos operísticos y del potencial de significación de cada uno por separado. El segundo enfoque metodológico que aquí presentamos consiste en un análisis semiótico que nos llevará a ahondar precisamente en los mecanismos de creación del significado y de selección del contenido en el GAD operístico. Es decir, nuestro objetivo es trascender el enfoque logocéntrico del corpus lingüístico y abordar la naturaleza multimodal de la ópera tal y como se presenta en la AD en el contexto español.

Las preguntas que motivan el análisis semiótico son las siguientes: ¿Cómo se seleccionan y jerarquizan los signos de la ópera en la AD? ¿Qué nos dice de las producciones de ópera contemporáneas la interpretación de los signos que llevan a cabo los audiodescriptores en la AD? ¿Se ha «impuesto» la palabra, como lamentaban algunos con la introducción de los sobretítulos (Pountney, en Burton, 2009, p. 61), en detrimento del espectáculo en general? ¿O bien se priorizan los elementos visuales novedosos presentes en las producciones³⁶?

Aquí partimos de la noción de que parte del proceso de la elaboración de la AD pasa precisamente por realizar un análisis semiótico y multimodal, como también apunta Mazur (2020). Es decir, defendemos que, entre las competencias del audiodescriptor, destaca la habilidad para comprender el lenguaje de la ópera y saber interpretar sus signos. La traducción intersemiótica que ya proponía Jakobson (1975) supondría, en este caso, un proceso doble: 1) Identificar los códigos que confluyen en el espectáculo operístico, 2) Representarlos exclusivamente mediante el medio oral. Nuestra hipótesis es que, durante este proceso, los audiodescriptores jerarquizan unos signos frente a otros. Para demostrarla, esta investigación no se centra en el proceso, sino en el producto, es decir, los guiones. Analizaremos, pues, la jerarquización de los signos tal y como se presentan en el GAD, y las relaciones que se crean entre ellos.

³⁶ Es bien conocido el estatismo que, de un tiempo a esta parte, predomina en la programación operística (Sánchez Sanz, 2016, p. 145). Así, los teatros de ópera privilegian un repertorio clásico en detrimento de las composiciones contemporáneas, y se permite innovar solo «a los escenógrafos, diseñadores de vestuario o a los artistas audiovisuales que participan en los montajes escénicos». Excepciones serían, en el Liceu: *LByron: Un estiu sense estiu* (2011), *Quartett* (2017), *L'enigma di Lea* (2019); y en el Teatro Real: *Brokeback Mountain* (2014), *El Público* (2015), *Dead Man Walking* (2018).

4. Marco metodológico: Compilación y presentación del corpus

El estudio de la interacción entre los signos ha sido un reclamo constante en la investigación semiótica (Fischer-Lichte, 1992; Pennycook, 2019). Son muchos los que piensan que «diseccionar» los códigos que conforman un texto, una representación teatral, un producto audiovisual, etc. no es suficiente para realizar un análisis de sus mecanismos de creación de significado. De igual modo, en el marco del análisis del discurso y en el análisis multimodal del discurso también encontramos posiciones críticas con la mera «extracción» de los códigos, sin observar cómo estos funcionan en conjunto. En palabras de Thibault (2000, p. 321):

Multimodal text analysis does not accept the notion that the meaning of the text can be divided into a number of separate semiotic ‘channels’ or ‘codes’: the meaning of a multimodal text is instead the composite product/process of the ways in which different resources are co-deployed and in which the phase is taken as an enactment of ‘locally foregrounded selections of options’.

En sintonía con estos postulados, el método que aplicamos en este estudio es un análisis cualitativo de los GADs que consistirá en su codificación mediante un sistema de etiquetas que aluden a los distintos signos representados en el texto. Dicho sistema se inspira en:

- los tres grandes sistemas semióticos de la ópera: la música, la *parole* y la representación;
- análisis multimodales previos en AD: etiquetado de Narratología de TRACCE, sistema de análisis por niveles de VIW (Matamala, 2018);
- categorizaciones semióticas de los signos operísticos de Rędzioch-Korkuz (2016) y, desde el enfoque sistémico-funcional, Rossi y Sindoni (2017).

Una vez definido el sistema de etiquetado, anotaremos y extraeremos los códigos apoyándonos en la herramienta de análisis cualitativo ATLAS.ti (véase el apartado 4.3). A partir de los datos exportados analizaremos los resultados siguiendo los siguientes pasos: 1) cuantificar la incidencia de cada código, 2) examinar los significados connotativos y denotativos código por código, 3) observar la interacción entre los códigos atendiendo a sus esquemas de coaparición más habituales.

Por último, no queremos dejar pasar la oportunidad de ahondar en el aspecto multimodal del corpus. Así, utilizaremos las grabaciones y las imágenes difundidas de algunas de las óperas que estudiamos para constatar qué selección de los signos se ha

4. Marco metodológico: Compilación y presentación del corpus

efectuado en el GAD. No obstante, realizar un análisis multimodal en su sentido estricto queda fuera del alcance de esta tesis por dos razones. En primer lugar, la ópera grabada acusa notables diferencias con respecto al espectáculo operístico en directo. A modo ilustrativo, en la Tabla 10 proponemos algunas de estas diferencias atendiendo a la función interpersonal de Halliday:

Tabla 10. Diferencias en la función interpersonal de la ópera en directo y la ópera grabada

	Espectáculo operístico	Ópera grabada
Música	Calidad acústica característica del teatro en cuestión	Calidad acústica grabada, igual para todos los espectadores. Posibilidad de realizar mezclas de posproducción
	Volumen y calidad acústica variable en función del asiento que ocupemos	Opción de controlar el volumen, a excepción de las proyecciones de ópera en cines
	Posibilidad de observar al director y a la orquesta	Solo se observa a los músicos cuando la cámara los enfoca
Parole	Sobretítulos situados encima del prosenio, o bien en pantallas individuales en los asientos (Orero <i>et al.</i> , 2019)	Subtítulos: incrustados, o bien con la posibilidad de (des)habilitarlos
	Servicios de accesibilidad lingüística y sensorial en directo: posibilidad de escuchar la AI y AD, además de las visitas táctiles en el Teatro de la Zarzuela	Las grabaciones del Teatro Real y del Liceu no ofrecen servicios de accesibilidad asíncronos. Es decir, la AD y la AI se ofrecen exclusivamente en directo ³⁷
Representación	Diferente visibilidad en función del asiento, a menudo asociada al precio de la entrada	Misma grabación para todos los espectadores
	El público decide en qué elemento escénico o arquitectónico centrar la atención	El lenguaje de la cámara «guía» la atención del espectador. Es decir, al mismo tiempo añade y elimina significado ³⁸ con respecto a la representación espectacular
	Participación del público en el espectáculo operístico: petición de un bis, quejas, etc.	Opción de adelantar, pausar o repetir la reproducción, pero imposibilidad de influir en el ritmo de la representación como público
	El público puede comunicarse con los artistas por medio de aplausos, abucheos, risas, etc.	La comunicación es unidireccional; el espectador de la grabación no puede influir en el espectáculo

³⁷ Como respuesta a la crisis de la COVID-19, el Liceu ofreció de manera excepcional en *streaming* una grabación audiodescrita de *Don Giovanni*, entre el 10 y el 15 de noviembre de 2020: <https://www.liceubarcelona.cat/ca/la-programacio-online-del-liceu-dona-continuitat-lactivitat-artistica>

³⁸ En palabras de Bordwell y Thompson (1997 p. 169), relativas a la puesta en escena en el contexto fílmico: «[M]ise-en-scene includes those aspects of film that overlap with the art of the theatre: setting, lighting, costume, and the behavior of the figures. In controlling the mise-en-scene the director *stages the event* for the camera». Es decir, que la dirección y la producción gobiernan el contenido y el énfasis de la secuencia.

4. Marco metodológico: Compilación y presentación del corpus

En segundo lugar, recordemos que la muestra que investiga la presente tesis —en particular los GADs del Liceu, que se locutan en directo— son guiones de «preproducción». Esto implica que no contamos con grabaciones de las AD en directo con sus códigos de tiempo asociados, como sí sería el caso en las AD fílmicas. Sí disponemos de ciertas grabaciones disponibles —todas ellas sin AD— en DVD y en plataformas digitales como My Opera Player, además de los fragmentos grabados e imágenes que han compartido las propias óperas, que, no obstante, nos sirven para ilustrar las estrategias de AD analizadas en el Capítulo 6. Con todo, tan solo podemos conjeturar los momentos de sincronización de la AD con estos materiales.

En suma, aquí partimos de la hipótesis de que la AD es una suerte de ejercicio de transcripción y síntesis multimodal (véanse también Mazur, 2020; Remael y Reviers, 2022). No estamos en condiciones de realizar un análisis multimodal en sentido estricto, pero sí de preguntarnos cómo se resuelve este ejercicio en los guiones operísticos. Pregunta a la que daremos cumplida respuesta en el Capítulo 6, donde analizaremos la organización semiótica de los guiones.

4.1.5. Combinación de métodos en el estudio de corpus

Como ya se ha dicho, la articulación y combinación de diferentes diseños metodológicos con la lingüística de corpus tiene cierta trayectoria tanto en el marco de los Estudios de Traducción (Malamatidou, 2018; Meister, 2018) como en otras disciplinas, por excelencia la Educación (Mackiewicz y Thompson, 2018). Ahora bien, como también se ha dicho, en tales trabajos no suele aludirse de forma explícita a los métodos mixtos, sino que por lo general se habla de una triangulación de datos y métodos. En los siguientes párrafos, ilustramos, por un lado, ejemplos de estudios que sí aplican explícitamente los métodos mixtos y, por otro lado, estudios previos que se refieren en exclusiva a la triangulación. A continuación, repetimos esta búsqueda específicamente en los estudios de AD.

A rasgos generales, los estudios de corpus que, en el ámbito de la Traducción, inscriben su metodología dentro de los métodos mixtos a menudo se han combinado con métodos como el análisis del discurso y el análisis crítico del discurso: «On the basis of these shared principles, CDA and CL can be seen as compatible methodologies which can either complement each other, for example as a means to triangulate results, or be

4. Marco metodológico: Compilación y presentación del corpus

combined in one methodology, i.e. using corpora to do CDA» (Saldanha y O'Brien, 2014, p. 56). Otras combinaciones afloran sobre todo en distintos campos de la traducción especializada. Es el caso de Biel (2017), quien aboga por la inclusión de métodos del Derecho comparado en los estudios sobre traducción jurídica con corpus.

Si pasamos al concepto de triangulación, hay que partir, como premisa, de que no solo implica aplicar distintos métodos de análisis, sino también cruzar los resultados de cada método. En palabras de Malamitidou (2018):

Corpus method triangulation refers to the combination of different methods for the analysis of the same corpus. It can be further divided into within-method and between-method. Within-method corpus triangulation occurs when different quantitative techniques are employed in the analysis of the same corpus, while between-method corpus triangulation occurs when both qualitative and quantitative techniques are employed. [...] [Q]uantitative methods are always considered primary in corpus-based studies.

Ejemplo de triangulación —sin mención explícita al paradigma de los métodos mixtos— son los trabajos de Jiménez-Crespo (2016, 2017), quien combina la lingüística de corpus con métodos experimentales para explorar la causalidad de las tendencias lingüísticas localizadas en el corpus. En concreto, Jiménez-Crespo (2017) triangula la investigación de corpus con la investigación cognitiva para investigar las traducciones de textos médicos.

Centrándonos en las investigaciones de AD, son pocos los estudios que se adscriben de forma explícita al paradigma metodológico de los métodos mixtos. Registramos varias excepciones fuera del campo de los estudios de corpus. Entre ellas, destacan las experiencias de triangulación de entrevistas, grupos focales y propuestas experimentales llevados a cabo por Holsanova (2016) en la Universidad de Lund y en la Universidad de Estocolmo, todo ello con el objeto de estudiar los procesos cognitivos en la AD. Otro ejemplo es el de Jankowska (2020), cuyo estudio combinó grupos focales y cuestionarios para comprobar la usabilidad de la aplicación móvil AudioMovie. Por su parte, precisamente en su tesis doctoral sobre AD operística, Eardley-Weaver (2014) combina los métodos de observación directa y los cuestionarios para ofrecer una panorámica de la modalidad desde la perspectiva tanto de los audiodescriptores como de los usuarios. Si acotamos el terreno al caso específico de los estudios de corpus, cabe citar particularmente a Soler Gallego y Luque Colmenero (2018), quienes complementan su

4. Marco metodológico: Compilación y presentación del corpus

análisis de corpus —de corte cualitativo, acerca de las metáforas en la AD museística— con un análisis contextual —mediante entrevistas con gestores y educadores de museos, además de audiodescriptores—.

En definitiva, en los todavía escasos estudios de AD que aplican explícitamente el paradigma de los métodos mixtos, la tendencia es combinar métodos originarios de la investigación social, lo que no es de extrañar, puesto que los estudios de accesibilidad a los medios se orientan cada vez más a un enfoque centrado en el usuario (Greco, 2018).

Observamos, en cambio, que sí son muchas las investigaciones tanto de corpus como de AD en general que aplican el paradigma mixto de forma implícita. Por ejemplo, varias de las tesis doctorales presentadas como compendio de publicaciones en el marco del grupo de investigación TransMedia Catalonia podrían enmarcarse en este paradigma. A modo ilustrativo, Fernández Torné (2016) estudia la aceptación de los avances tecnológicos de la AD desde la perspectiva de las voces sintéticas, por un lado, y de la posesión, por otro lado, combinando cuestionarios con experimentos con medidas objetivas como el *keylogging* y el seguimiento de las acciones del ratón. Otros ejemplos son los destacados en el artículo «Physiological instruments meet mixed methods in Media Accessibility» (Hermosa-Ramírez, 2022), donde argumentamos que la mayoría de los estudios de AD que emplean instrumentos psicofisiológicos los combinan con cuestionarios que los participantes completan tras visionar los estímulos (véanse Ramos Caro, 2015, 2016; Iturregui-Gallardo y Matamala, 2021).

4.1.6. Conclusión

En el presente apartado hemos presentado las posibilidades que ofrece el paradigma de los métodos mixtos en nuestra(s) área(s) de conocimiento, los Estudios de Traducción y la Accesibilidad a los Medios y, en concreto, en los ámbitos de investigación de la AD. El objetivo final era fijar los paradigmas metodológicos que guiarán el presente trabajo. Retomamos, por consiguiente, la pregunta que planteábamos al principio: ¿se inscribe nuestra tesis dentro del paradigma de los métodos mixtos? Aquí argumentamos que sí, en tanto que:

- partimos del mismo conjunto de datos, que observaremos desde dos metodologías diferentes, de modo que la combinación de los métodos se da en la fase de análisis de los resultados;

4. Marco metodológico: Compilación y presentación del corpus

- cada uno de los métodos aplicados en el presente estudio responde a preguntas e hipótesis diferentes, ampliando los resultados del otro;
- observamos el mismo fenómeno —los textos de AD operística— desde dos enfoques diferentes (la lingüística de corpus y el análisis semiótico) para obtener una visión de conjunto más completa;
- los enfoques mencionados, si bien son diferentes, no son estrictamente independientes, puesto que confluyen en puntos comunes como la semántica (Føllesdal, 1997);
- situamos la integración de los resultados en la fase de análisis de los datos cualitativos, del mismo modo, siguiendo a Creswell y Plano Clark (2017), cuantificaremos una parte de los resultados cualitativos, que es una de las posibilidades del diseño convergente.

4.2. Diseño del corpus

4.2.1. Tipología del corpus

A la hora de diseñar un corpus, existen varios parámetros a tener en cuenta. Es precisamente el objetivo del presente apartado definir los ejes angulares del diseño de nuestro corpus, tras lo cual incidiremos en las cuestiones de la representatividad, el tamaño y expondremos un protocolo de compilación.

En primer lugar, el que proponemos es un corpus bilingüe conformado por guiones de AD operística en catalán —realizados para el Liceu desde 2007 hasta 2020— y en español —realizados para el Teatro Real desde 2015 hasta 2019—. Además de bilingüe, es un corpus comparable en tanto en cuanto, siguiendo la tipología de Johansson (2003, p. 136), recoge textos originales de características similares (en nuestro caso, GADs operísticos) en dos o más lenguas. Pero, además, se ha compilado sobre la base de otros criterios igualmente relevantes en términos clasificatorios. Aquí seguimos la tipología propuesta por Corpas-Pastor (2001, pp. 158-159), quien, a su vez, se apoya en autores como Torruela y Llisterri (1999) y Baker (1995) para distinguir los tipos de corpus en función de:

- a) el porcentaje y la distribución del texto (corpus extenso, equilibrado, piramidal, monitor, paralelo o comparable)
- b) la especialización de los documentos (corpus general, especializado, genérico, diacrónico...)

4. Marco metodológico: Compilación y presentación del corpus

- c) la cantidad de texto por documento (corpus textual, a saber, que recoge documentos completos; de referencia, que recoge fragmentos en lugar de documentos completos; o léxico, que recoge fragmentos pequeños, pero de igual longitud)
- d) la anotación (corpus anotado lingüística o metatextualmente o no anotado)
- e) la documentación que acompaña al texto (corpus documentado o no documentado).

Siguiendo la citada clasificación, nuestro corpus se inscribirá dentro de los siguientes tipos: *a)* corpus comparable, *b)* corpus genérico: «representativo de un determinado género, que incluye textos pertenecientes a dicho género» (Corpas-Pastor, 2001, p. 158)³⁹, *c)* corpus textual y *d)* corpus anotado. Una cuestión más discutible será si podemos hablar de un corpus equilibrado o no, problemática que desarrollamos en la siguiente sección.

4.2.2. Representatividad y equilibrio en el corpus

Afrontamos a continuación las características u objetivos tal vez más controvertidos en el diseño de corpus, en general, y en la selección de las muestras textuales, en particular: los conceptos de representatividad, equilibrio y tamaño adecuado.

Para empezar, no existe una definición consensuada sobre lo que implica la representatividad en los estudios de corpus. En palabras de McEnergy y Hardie (2012, p. 10), el equilibrio, la representatividad y la comparabilidad son *ideales* difíciles de alcanzar. Por su parte, Biber (1993) apunta que la representatividad «refers to the extent to which a sample includes the full range of variability in a population». Una propuesta más restrictiva será la de Leech (2007, p. 135):

‘[R]epresentative’ means that the study of a corpus (or combination of corpora) can stand proxy for the study of some entire language or variety of a language. It means that anyone carrying out a principled study on a representative corpus (regarded as a sample of a larger population, its textual universe) can extrapolate from the corpus to the whole universe of language use of which the corpus is a representative sample.

³⁹ Cabría también considerarlo especializado, en la medida en que los GADs operísticos emplean un lenguaje o un registro especializado (Jiménez-Hurtado y Seibel, 2012). En el capítulo 5 ahondaremos en esta cuestión calculando las diferencias significativas entre nuestros resultados y otros corpus generales en catalán y español. Además, investigaremos si los guiones de otras modalidades de AD comparten con la nuestra y entre sí las suficientes características léxico-gramaticales como para converger en un mismo lenguaje especializado.

4. Marco metodológico: Compilación y presentación del corpus

No obstante, el propio Leech (2007, p. 142) matiza que la representatividad de un corpus a menudo actúa en detrimento de la comparabilidad del mismo —como hemos visto, otro de los ideales a los que se debe aspirar— y viceversa.

Por último, desde el punto de vista de la estadística aplicada a los estudios de corpus, Oakes (1998, p. 9-10) argumenta que una muestra será representativa de una población únicamente si es una muestra aleatoria: «a sample chosen in such a way that every possible sample has an equal chance of being selected». Sintetizamos, por todo lo expuesto, que para que un corpus de AD sea representativo —es decir, para que podamos extrapolar los resultados a toda la población—, su muestra debe incluir una selección aleatoria de textos, estos deben ser variados (por ejemplo, en términos diacrónicos, en términos de autoría, etc.) y los resultados deben ser comparables.

En relación con el tamaño, diferentes estudios han propuesto fórmulas para calcular el número mínimo de palabras que dé representatividad a un corpus especializado. La ley de Zipf (Zipf, 1949) es un ejemplo paradigmático. De acuerdo con esta ley, las palabras más frecuentes son pocas, pero se utilizan con mucha frecuencia. En concreto, las frecuencias de las palabras de un corpus decaen rápidamente: la primera palabra más frecuente de un listado de frecuencias es el doble de frecuente que la segunda, mientras que la tercera palabra tendrá solo un tercio de la frecuencia de la primera y así sucesivamente (Brezina, 2018, p. 44). Siendo más precisos, existe una correlación entre la frecuencia de los *tokens* y su posición en las listas de frecuencias de los *tipos* del corpus, independientemente de la lengua⁴⁰. A partir de ahí varias han sido las propuestas que se han basado en la ley de Zipf o la han modificado a fin de determinar ese anhelado tamaño mínimo representativo: véase una reseña de ellas en Yang, Cantos Gómez y Song (2000) y Seghiri (2014).

Situándose al margen de la ley de Zipf, Corpas-Pastor y Seghiri (2007) desarrollan una aplicación informática para calcular *a posteriori* el tamaño mínimo en cuestión para que el corpus pueda considerarse representativo. Esto es «una vez que se ha terminado de compilar el corpus, durante la compilación o durante la fase de análisis y verificación»

⁴⁰ Recordemos que los *tokens* son los ítems que resultan cuando se cuenta el número de palabras totales que aparecen en un texto, incluyendo todas las repeticiones. En cambio, los *tipos* son los ítems que resultan cuando se cuentan solo las palabras distintas (la base de una palabra tal como la encontraríamos en el diccionario).

4. Marco metodológico: Compilación y presentación del corpus

(Corpas-Pastor y Seghiri, 2007, p. 171). Las autoras proponen, así, un sistema que se basa en el análisis de la frecuencia de los tipos y los tokens de cada uno de los archivos:

Se parte de la idea de que el cociente entre las palabras reales de un texto y las totales —*types/tokens*—, que da cuenta de la densidad o riqueza léxica de un texto, no aumenta proporcionalmente a partir de un número de textos determinado (Corpas-Pastor y Seghiri, 2007, p. 170).

Partiendo de este razonamiento, desarrollan un programa informático (ReCor) mediante el cual establecen el «umbral mínimo de representatividad a partir de un algoritmo (N-Cor) de análisis de la densidad léxica en función del aumento incremental del corpus» (Corpas-Pastor y Seghiri, 2007, p. 166). Reproducimos a continuación la ecuación del algoritmo, en el que (*d*) corresponde a la densidad léxica y (*C*) a los aumentos incrementales:

$$C_n = d_1 + d_2 + d_3 + \dots + d_n$$

Figura 9. Algoritmo N-Cor (Corpas-Pastor y Seghiri, 2007)

El umbral mínimo de representatividad llega, siguiendo este cálculo, en el momento en el que los documentos apenas suman tipos. Es decir, cuando el número de tipos nuevos por documento se acerca a cero. Es entonces cuando podemos considerar que el corpus posee representatividad desde el punto de vista cuantitativo. En el apartado 4.2.4 pondremos a prueba la representatividad de nuestro corpus con el programa ReCor.

Con todo, no es menos importante plantear y evaluar la representatividad de un corpus desde el punto de vista cualitativo. Van Doorslaer (1995) incide precisamente en los beneficios de combinar los enfoques cuantitativo y cualitativo a la hora de seleccionar la muestra para el corpus. Los resultados de los estudios de corpus de traducción ganarán en relevancia —afirma— si, además de aplicar criterios cuantitativos como la aleatorización de las muestras, observamos y aplicamos criterios extratextuales como el medio, la editorial, la intención del autor, el lugar o la fecha de publicación. En nuestro caso estos criterios extratextuales podrían ser el teatro donde se produjo la AD, la variabilidad de audiodescriptores, entre otros que desglosaremos en el apartado 4.2.4.

A continuación ilustraremos cómo han justificado (o no) hasta ahora la representatividad cualitativa los estudios de corpus de AD. En primer lugar, la posibilidad

4. Marco metodológico: Compilación y presentación del corpus

de compilar un corpus representativo ha estado estrechamente ligada a la disponibilidad de los guiones y la mayor o menor tradición de la que goza la modalidad de AD en cuestión (fílmica, teatral...) en cada país o lengua. Un ejemplo es el estudio de corpus fílmico de AD en holandés de Reviere, Remael y Daelemans (2015). Los autores indican que, en el momento en que desarrollaron la investigación, tenían conocimiento de la existencia de tan solo 30 GADs fílmicos consultables en holandés. Así, para su estudio seleccionaron 17 guiones «representativos» de cinco géneros fílmicos: documental, drama, humor, drama histórico y acción. Priorizaron, por tanto, la variabilidad en los géneros. Más adelante, Reviere (2017) amplió y actualizó el corpus adoptando una muestra de 39 ADs fílmicas repartidas entre los géneros de acción (35 %), drama (62 %) y humor (3 %). Justificó haberse limitado a estos tres géneros aduciendo que eran los más representativos en el mercado de AD en holandés.

Similar es el caso del proyecto TIWO (Salway, 2007), cuyo corpus recoge nueve géneros fílmicos seleccionados «in terms of how the describers thought the language used for audio description would vary». Los géneros representados son los siguientes: 10 películas de acción, 8 películas infantiles de animación, 4 películas infantiles con imágenes reales, 13 comedias, 8 películas siniestras, 9 dramas de época, 11 películas románticas, 7 *thrillers* y 21 películas de géneros variados. Arma (2011) basa su investigación doctoral en un subcorpus de este mismo proyecto orientado al estudio exclusivo de los adjetivos. Justifica la representatividad (cualitativa) de su corpus por la variedad y equilibrio en los géneros de las películas que incluye, un total de 66 GADs fílmicos en inglés. Adoptando la taxonomía de géneros propuesta por el portal IMDb⁴¹, Arma (2011) incluye películas de aventuras, acción, animación, *biopic*, comedia, crimen, drama, familiar, fantasía, historia, romance, musical, misterio, *thriller*, *western* y bélica.

En el caso del corpus del proyecto TRACCE —el más extenso hasta la fecha—, Jiménez Hurtado y Soler Gallego (2013) también justifican su representatividad por la variedad y el equilibrio con respecto al subgénero cinematográfico. En este sentido, «six different film genres are represented in the sub-corpus: mystery, thriller, history, comedy, drama and science fiction. The drama genre is predominant due to its overrepresentation in the general corpus» (Jiménez Hurtado y Soler Gallego, 2013, p. 582). Ahora bien, en

⁴¹ <https://www.imdb.com/>

4. Marco metodológico: Compilación y presentación del corpus

otra publicación derivada del proyecto, Jiménez Hurtado y Seibel (2012, p. 410-411) aluden a otros factores como la variabilidad de las voces en la grabación de la AD: «[...] of approximately three hundred films, we have examples of only six different voices, this logically affected the representativeness of the corpus to a certain extent».

Aún dentro de los corpus de AD fílmica, el proyecto VIW supone —finalmente— un caso especial, debido a su concepción doblemente *ad hoc*, tanto por la producción del material audiovisual original —un corto producido específicamente para el proyecto—, como por estar compuesto por ADs producidas también *ad hoc*. Incluye 32 417 palabras repartidas de manera equilibrada entre los cuatro subcorpus, a saber: 10 GADs en catalán de audiodescriptores profesionales y 10 en español, 7 GADs en catalán de estudiantes de TAV y 10 en español (Matamala, 2018). Aquí, se busca un equilibrio en la representatividad de los perfiles de los audiodescriptores (profesionales y estudiantes) y de los idiomas (catalán, español e inglés).

Cambiando de tercio, los estudios de corpus de AD museística justifican igualmente la selección de sus muestras aludiendo a la disponibilidad de AD íntegras (Soler Gallego, 2018, p. 236) o a la representatividad de los géneros artísticos: «from modern art installations to artifacts of cultural or historical interest» (Perego, 2019, p. 336). Soler Gallego (2018) enfatiza que, para que un corpus sea representativo, no es tan importante el tamaño de la muestra cuanto la definición precisa de la población que la compone. Es decir, pone el acento en los criterios cualitativos de selección.

Se observa, en resumen, una tendencia predominante a justificar la representatividad cualitativa de los textos de los corpus mediante la variabilidad del género. En menor medida, también salen a colación la diversidad en las voces locutoras, la representatividad de las varias lenguas en el caso de los corpus multilingües y la pluralidad de los perfiles de los audiodescriptores (esto último, por ejemplo, cuando unos son profesionales y otros estudiantes).

Los precedentes expuestos en este apartado nos llevan a plantearnos si podremos generalizar los resultados de nuestro corpus de AD operística en catalán y en español, por ejemplo, a otros países de nuestro entorno. Entendemos que no, pues los resultados se adscriben únicamente a los contextos del Liceu y el Teatro Real. Por lo demás, ninguno de los estudios de corpus de AD hasta la fecha incluye una justificación de su representatividad desde el punto de vista cuantitativo (por ejemplo, ninguno escoge una

4. Marco metodológico: Compilación y presentación del corpus

muestra aleatoria de textos). Sí se alude al escaso número de guiones consultables, lo cual —a su vez— ha condicionado a menudo las justificaciones cualitativas. Así, muchos de los estudios partían de poblaciones tan limitadas que *a)* los materiales son insuficientes para poder aleatorizar la selección de las muestras y *b)* los resultados no son generalizables. Como detallaremos en el apartado 4.2.4, el estudio que aquí presentamos no estará exento de estas mismas limitaciones.

4.2.3. Tamaño del corpus

La noción del tamaño ideal de un corpus está estrechamente ligada a los conceptos de la representatividad expuestos en el anterior apartado. Aquí obviaremos la discusión acerca del tamaño de los corpus generales o megacorpus, como el British National Corpus, el CREA o el CORPES XXI. En su lugar, nos centraremos únicamente en la cuestión del tamaño de los corpus especializados.

Para empezar, se advierten dos factores que justifican la limitación del tamaño del corpus. Uno es la disponibilidad de los materiales: «There is no general agreement as to what the size of a corpus should ideally be. In practice, however, the size of a corpus tends to reflect the ease or difficulty of acquiring the material» (Giouli y Piperidis, 2002). Como hemos visto en el apartado anterior, este ha sido un factor determinante en el diseño de los corpus de AD elaborados hasta la fecha, y lo es también en el diseño del nuestro.

El segundo factor es el proceso de anotación manual. Olohan (2004) argumenta que los corpus grandes no tienen por qué ser más útiles que aquellos más pequeños, puesto que existe un límite en la cantidad de datos que el investigador puede analizar, y precisamente a ese propósito reconoce que limitar el tamaño de un corpus está justificado siempre que se vaya a anotar de forma manual, proceso que, lógicamente, requerirá más tiempo. Este también es nuestro caso en el análisis semiótico.

Por supuesto, los corpus pequeños por los que aboga Olohan (2004) no están exentos de limitaciones. La más importante desde luego, es que un tamaño reducido limita la posibilidad de hacer generalizaciones a partir de los resultados (Zanettin, 2012, p. 44), lo que en la práctica resta representatividad al corpus, si estamos de acuerdo con autores como Leech (2007) o Tognini Bonelli (2001) en que los resultados de un corpus representativo serán extrapolables a toda la población. Además, si disponemos de una población de tamaño reducido desde el inicio, el proceso de aleatorización puede ser

4. Marco metodológico: Compilación y presentación del corpus

contraproducente. En este sentido, recordemos que Oakes (1998) identificaba la aleatorización con la representatividad. Con todo, Koester (2010, p. 71) afirma que podemos compensar las limitaciones de un corpus pequeño si añadimos datos contextuales o pragmáticos al estudio. Este será nuestro objetivo cuando ahondemos en las estrategias técnicas de locución y distribución (Hermosa-Ramírez, 2020) y en las cuestiones formales (apartado 4.2.4).

Por último, algunos autores se han aventurado a fijar tamaños concretos válidos para los corpus especializados. A modo ilustrativo, en la Tabla 11 recogemos algunas propuestas. A continuación, en la Tabla 12 consignamos el tamaño de corpus previos al nuestro en la investigación sobre TAV.

Tabla 11. Recomendaciones acerca del tamaño de los corpus especializados

Autores	Número de palabras recomendado
Ahmad y Rogers (2001, p. 736)	Varias decenas de miles de palabras, frente a los millones de palabras necesarios para un corpus general
Biber (1993)	≥1000 palabras, diez documentos
Bowker y Pearson (2002)	Entre unos miles hasta unos cientos de miles

Tabla 12. Tamaño de corpus de otras modalidades de TAV

Modalidad de TAV	Autores	Tamaño del corpus
AD	Corpus TIWO: Salway (2007) Arma (2011)	618 859 palabras de AD fílmica en inglés Subcorpus de Arma (2011): 376 735 palabras
	Corpus TRACCE: Jiménez Hurtado (2010), Jiménez Hurtado y Seibel (2012)	300 películas audiodescritas en español, 50 en inglés, 50 en alemán, 50 en francés
	Corpus VIW: Matamala (2018, 2019)	30 000 palabras (divididas en ADs para un mismo corto en catalán, inglés y español, redactadas por profesionales y estudiantes)
	Reviers (2017)	113 137 palabras de AD fílmica y televisiva en neerlandés
	Soler Gallego (2018)	22 263 palabras de AD museística en inglés
	Perego (2019)	8163 palabras de AD museística en inglés
	Doblaje	Matamala (2008)
Baños (2013)		28 656 palabras (de las versiones originales en inglés) 26 494 palabras (de las versiones dobladas en castellano)
Pavesi (2013)		117 956 palabras (de las versiones originales en inglés) 111 865 palabras (de las versiones dobladas en italiano)
Subtitulado	Corpus VEIGA: Sotelo Dios y Gómez Guinovart (2012)	93 069 palabras (de las versiones originales en inglés) 68 089 palabras (de las versiones subtituladas en gallego)

4. Marco metodológico: Compilación y presentación del corpus

	Corpus CORSUBIL: Rica, Albarrán y García (2013)	9 000 000 palabras (de las versiones subtituladas en inglés) 9 000 000 palabras (de las versiones subtituladas en español)
	Arias-Badia (2020)	94 276 palabras (de las versiones originales en inglés) 84 008 palabras (de las versiones subtituladas en castellano)
Subtitulado para sordos	Jiménez Hurtado y Martínez (2018)	52 películas dobladas en español con subtítulos para sordos (no se explicita el número de palabras)
Voces superpuestas	Sepielak (2016)	Cuatro películas con voces superpuestas en polaco

En el caso específico de los corpus de AD, al tratarse de un tipo de texto menos habitual —basta con cotejar las horas de AD ofrecidas en televisión y en plataformas VOD con la oferta de subtítulos— y hasta cierto punto especializado, gran parte de los estudios previos han analizado corpus pequeños —generalmente, muy por debajo del millón de palabras—. Las dos notables excepciones son el proyecto TIWO (Salway, 2007), con 618 859 palabras en inglés, y el proyecto TRACCE, con más de 300 películas y series con AD en castellano y otras 50 en inglés, francés y alemán (Jiménez Hurtado, 2010). Los corpus de otras modalidades de TAV, por lo general paralelos o comparables, se mantienen entre las cifras propuestas en la Tabla 12, lo cual podría llamar la atención si consideramos la mayor disponibilidad de productos doblados y subtitulados. La gran excepción es el corpus paralelo CORSUBIL, que da un importante salto cuantitativo (varios millones de palabras, frente a las decenas o cientos de miles del resto de corpus). Nuestro corpus alcanzará, por lo demás, un tamaño más modesto, dentro de lo habitual en los corpus especializados, entre otras razones que destacamos a continuación por la relativamente baja disponibilidad de los GADs operísticos.

4.2.4. Compilación del corpus de guiones de audiodescripción operística

A continuación, desarrollamos los criterios de diseño y selección de la muestra del corpus, que es, siguiendo a Seghiri (2006), el primer paso para compilarlo. Adelantamos que, en un género especializado y relativamente infrecuente como es la AD operística en el contexto de España, difícilmente podremos presentar una muestra aleatoria.

Como ya decíamos en el apartado acerca de la representatividad del corpus, hemos aplicado criterios tanto cualitativos como cuantitativos (van Doorslaer, 1995). Empezaremos desglosando los criterios cualitativos.

En primer lugar, debíamos discernir los textos que conformaban la población de nuestro corpus. Definimos dos criterios para concretar el alcance de nuestra investigación: el género —la AD operística— y el ámbito lingüístico-geográfico —los guiones que

4. Marco metodológico: Compilación y presentación del corpus

conformaran nuestro corpus podían estar escritos en cualquier lengua del Estado y podían haber sido locutados en teatros de todo el Estado—. En el Capítulo 2 concluimos que, en España, la ópera audiodescrita únicamente figura con regularidad en los programas del Liceu de Barcelona y el Teatro Real de Madrid, a los que se añade la zarzuela en el Teatro de la Zarzuela, también en Madrid. Mediante diversas comunicaciones personales y valiéndonos del listado de la Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública, contactamos a los principales teatros de la geografía española para consultar si alguna vez habían ofrecido AD operística. La respuesta fue negativa, con la excepción del Teatro Pérez Galdós de las Palmas de Gran Canaria que, en el marco del proyecto THEOP4ALL⁴², representó una función accesible de la ópera *Così fan tutte*. Así pues, la población de los GADs operísticos en las lenguas del Estado estuvo limitada tanto por la predisposición de los teatros y los audiodescriptores a prestarnos sus textos con fines investigadores (obtuvimos el acceso a los guiones del Liceu y el Teatro Real, pero no del Teatro de la Zarzuela y de los promotores del proyecto THEOP4ALL) como por la oferta real de AD operística en nuestro contexto, menos dispersa geográficamente que en Francia o Reino Unido, por ejemplo. En este sentido, son el Teatro Real y especialmente el Liceu los teatros donde la AD operística ha tenido más recorrido y, por ello, los contextos más «representativos» de la modalidad en nuestro contexto. Con todo, defendemos la representatividad *cualitativa* del corpus sobre la base no solo de este, sino de varios criterios:

- El *género textual*: La población total corresponde a GADs de ópera en catalán o en español. Todos los guiones que conforman esta población siguen, además, una misma estructura textual: una AI previa a la representación precede a la AD propiamente dicha, si bien observaremos algunas diferencias formales entre los guiones del Teatro Real y los del Liceu.
- La inclusión de *textos completos* (Sinclair, 1991), en contraposición a una posible selección aleatoria de fragmentos, como hemos visto en van Doorslaer (1995).
- Cobertura del *recorrido diacrónico* de la AD en cada teatro de ópera: El Liceu de Barcelona implementó la AD en la temporada 2004-2005 (Cabeza-Cáceres y Matamala, 2008). Desde la temporada 2007-2008, distintos miembros del grupo de investigación TransMedia Catalonia han realizado la AD para este teatro,

⁴² <https://idetic.ulpgc.es/idetic/index.php/es/proyecto-theop4all>. Recuperado el 5 de octubre de 2020.

4. Marco metodológico: Compilación y presentación del corpus

siendo sus guiones los que conforman la muestra de nuestro estudio (guiones creados en el lapso de 2007 a 2020). Por su parte, el Teatro Real introdujo esta modalidad accesible en la temporada 2015-2016 y adquirimos varios de sus guiones del lapso del 2016 al 2019.

- Representatividad de los *audiodescriptores*: uno en el caso del Teatro Real (dado que siempre es el mismo) y cinco en el Liceu.
- *Repetición* de las obras: 14 de los guiones de la población corresponden a las mismas obras representadas en los dos teatros (si bien no necesariamente para las mismas producciones, por lo que aún menos podemos hablar de un corpus paralelo, que recoge textos originales y sus traducciones).
- Representatividad de diferentes *compositores*.
- Representatividad de diferentes *propuestas escénicas*: ambientación y caracterización de época, ambientación “contemporanzada”, ambientación mediante efectos especiales con proyecciones y luz.

Expuestos los criterios de selección cualitativos, desglosamos las limitaciones que atañeron a los mismos. Al margen de la escasa disponibilidad de material y las dificultades para acceder a los guiones, para este estudio nos enfrentábamos a obstáculos tales como cierto desequilibrio en la variabilidad de los audiodescriptores. A saber: mientras que en el Teatro Real el autor de las AD siempre ha sido el mismo audiodescriptor, los guiones del Liceu fueron realizados por cinco audiodescriptores diferentes. En este sentido, los textos del Liceu se seleccionaron de tal manera que quedara representado el trabajo de los cinco. En contrapartida, nuestro corpus «sobrerrepresenta» el trabajo del único audiodescriptor del Teatro Real precisamente para reflejar la realidad en este teatro.

Una segunda limitación cualitativa está ligada a la estrategia de locución de la AD. Recordemos que la práctica habitual en el Liceu es locutar en directo la AI y la AD, mientras que en el Teatro Real, la AD se locuta y graba previamente a la representación —con voces diferentes para distinguir los audiosubtítulos de la audiodescripción—. Durante la representación, un técnico sincroniza los fragmentos de audio con la acción en escena. Debido a esta diferencia, los guiones del Teatro Real que componen nuestra muestra se corresponden fielmente con la grabación sincronizada en directo durante el espectáculo. En lo que respecta al Liceu, antes presentábamos el símil entre nuestra

4. Marco metodológico: Compilación y presentación del corpus

muestra de guiones y el guion de preproducción fílmico. En este sentido, algunos audiodescriptores se ciñen fundamentalmente a su guion, mientras que otros desarrollan un mayor grado de improvisación.

En cuanto a la representatividad cuantitativa, retomamos necesariamente la cuestión de la disponibilidad de los guiones. A modo orientativo, en el Liceu se han audiodescrito, desde la temporada 2007-2008 y hasta la temporada de 2019-2020, unas 86 óperas⁴³. En el Teatro Real, desde la temporada 2015-2016 hasta la temporada de 2018-2019 se han audiodescrito unas 40 AD⁴⁴. Pero al solicitar los guiones a los audiodescriptores de ambos de teatros, obtuvimos una población de 45 AD en catalán y 13 AD en castellano. Para comprobar, en primer lugar, la representatividad *cuantitativa* de esta población total de la que partía nuestro corpus, utilizamos el programa informático ReCor. Recordemos que ReCor establece un número mínimo de tokens necesario para que el corpus pueda considerarse representativo (Corpas-Pastor y Seghiri, 2007). Mediante las siguientes representaciones gráficas comprobamos si esto ocurre o no con las poblaciones del Liceu (Figura 10) y del Teatro Real (Figura 11).

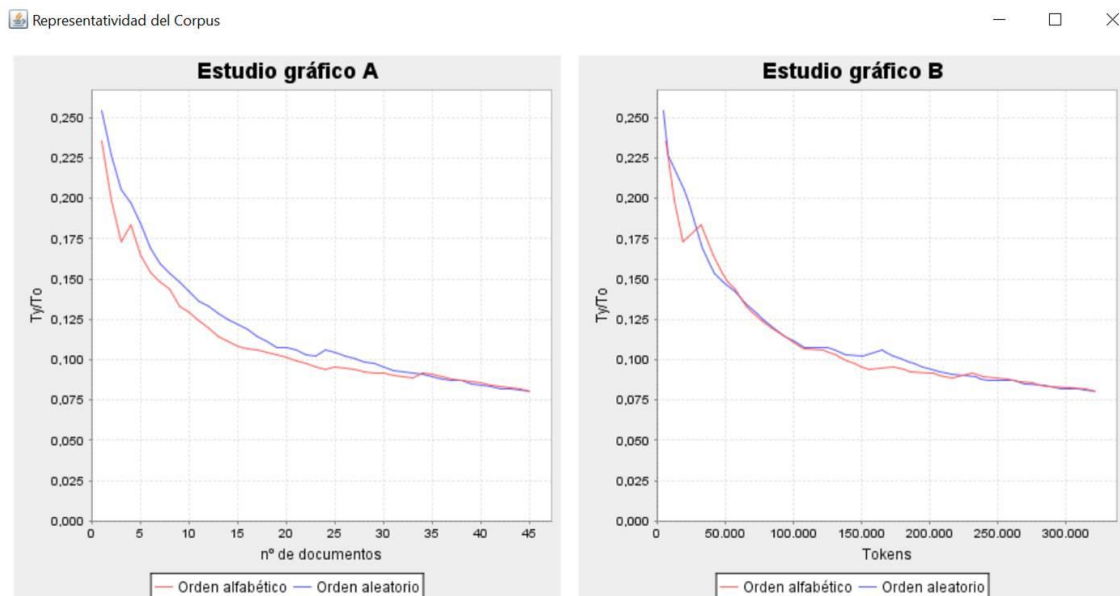


Figura 10. Representatividad de la población de GADs del Liceu (1-grama)

⁴³ De acuerdo con las memorias de las temporadas del Liceu disponibles en <https://www.liceubarcelona.cat/es/transparencia-memorias> y el historial de actividades accesibles recopilado por la asociación B1B2B3 y disponible en <https://www.b1b2b3.org/es/anem-hi.html>.

⁴⁴ De acuerdo con el listado de guiones subministrado por Antonio Vázquez por mediación de la editorial Tragacanto.

4. Marco metodológico: Compilación y presentación del corpus

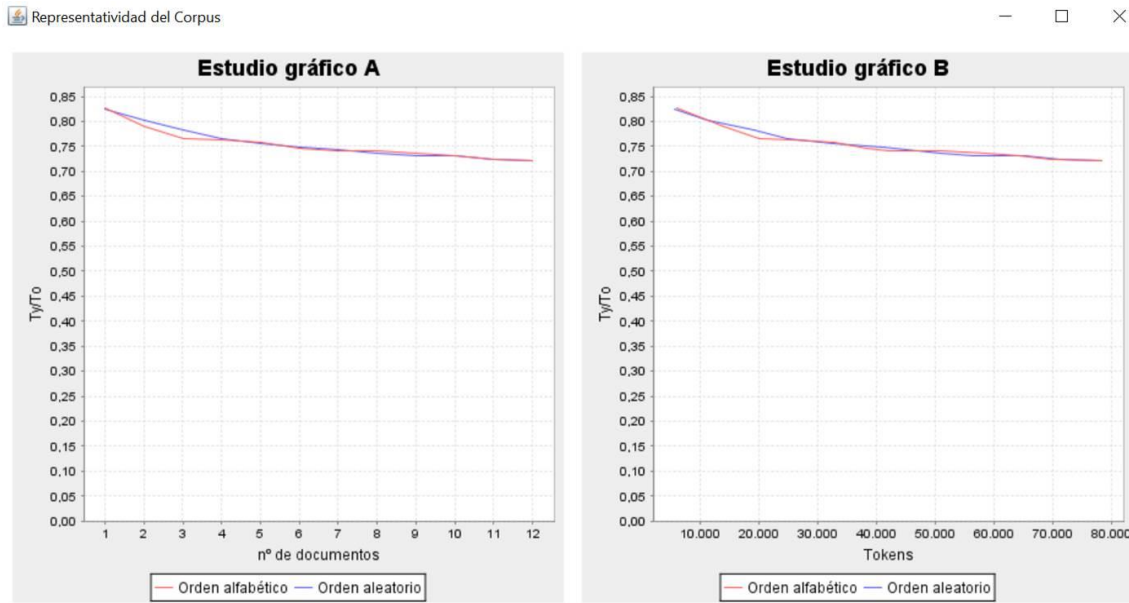


Figura 11. Representatividad de la población de GADs del Teatro Real (1-grama)

Observando las gráficas de las poblaciones de los GADs en ambas lenguas —que recogen el número de documentos en el eje horizontal en la gráfica izquierda, y el número de tokens en el eje horizontal de la gráfica derecha (Corpas-Pastor y Seghiri, 2007, p. 167)—, resulta evidente que distan de ser significativos de acuerdo con los parámetros de ReCor. Basándonos en las gráficas, entendemos que ni la población del GAD del Liceu ni, sobre todo, la población del Teatro Real, se acercan lo suficiente al valor 0⁴⁵ como para justificar su representatividad cuantitativa. Por tanto, a pesar de que podemos justificar la representatividad cualitativa en nuestra muestra, reconocemos las limitaciones de la cuantitativa.

Los textos que componen nuestro corpus serán, tras cotejar los criterios de representatividad cualitativa, 28 GADs operísticos completos, 15 del Liceu y 13 del Teatro Real. Las razones para limitar el número de textos son varias. Algunas ya se han mencionado: la menor disponibilidad de ADs operísticas en comparación con modalidades como la fílmica o la museística, el escaso número de teatros que ofrecen servicios de accesibilidad para las funciones operísticas y, como ya indicábamos más arriba, el hecho de que estos guiones no sean de acceso abierto y no en todos los casos se conservaran o cedieran. En segundo lugar, y esto explica que de los 45 del Liceu

⁴⁵ La línea roja representa los documentos incluidos alfabéticamente y la azul los documentos incluidos aleatoriamente.

4. Marco metodológico: Compilación y presentación del corpus

obtenidos bajemos a 15 analizados, el etiquetado semiótico y su posterior análisis cualitativo (Capítulo 5) supone una labor manual importante que, a pesar de la ayuda de los programas de anotación como ATLAS.ti (Subapartado 4.3.2), no se llega automatizar del todo. En último lugar, recordemos una vez más la necesidad de compilar también un corpus equilibrado (apartado 4.1.1.).

Antes de presentar nuestra colección de textos, consideramos relevante subrayar las diferencias y similitudes extratextuales en los dos teatros. En primer lugar, ya hemos aclarado que la combinación de la AI y la AD es la práctica habitual tanto en el Teatro Real como en el Liceu, pero que en cada teatro se emplea un método y un enfoque técnico diferente para la locución y distribución de la AI y la AD (Hermosa-Ramírez, 2020). El Liceu ofrece AI y AD en directo. Los usuarios pueden acceder a la AI y a la AD desde unas butacas específicas que disponen de pantallas donde enchufar los auriculares y escuchar la locución. Por su parte, las AI y las AD del Teatro Real, producidas por la empresa Aristia, son pregrabadas. Durante la representación, un técnico sincroniza los fragmentos de audio con el tempo de la obra, mientras que en el Liceu, al seguir la técnica de la locución en directo, se puede modificar el guion y adaptarlo a cambios e imprevistos. Asimismo, la tecnología de recepción de la AI y la AD también difiere. La AD del Teatro Real se retransmite mediante la aplicación de móvil Teatro Real Accesible, y para poder activar la AD, los usuarios deben escanear un código QR a la entrada del teatro.

Sin más dilación, listamos en la Tabla 13 la muestra de los GADs que conforman nuestro corpus, seleccionados según los criterios desarrollados en este apartado.

Tabla 13. Contenido del corpus de GADs operísticos

GAD del Teatro Real			GAD del Liceu		
Obra	Número de palabras	Año de producción	Obra	Número de palabras	Año de producción
<i>Aida</i>	AI: 768	2018	<i>Aida</i>	AI: 1637 AD: 5039	2007
	AD: 2929			AI: 806 AD: 3506	
<i>Carmen</i>	AI: 501	2017	<i>Carmen</i>	AI: 1415 AD: 4099	2010
	AD: 4028			AI: 1008 AD: 3957	
<i>El holandés errante</i>	AI: 569	2017	<i>El holandés errante</i>	AI: 1008 AD: 3957	2017
	AD: 3165			AI: 940 AD: 3670	
<i>Il trovatore</i>	AI: 633	2019	<i>Il trovatore</i>	AI: 940 AD: 3670	2017
	AD: 3243			AI: 764 AD: 2590	
<i>La bohème</i>	AI: 955	2017	<i>La bohème</i>	AI: 764 AD: 2590	2016
	AD: 3161			AI: 859 AD: 5682	
<i>La flauta mágica</i>	AI: 1262	2016	<i>La flauta mágica</i>	AI: 859 AD: 5682	2016
	AD: 5780				

4. Marco metodológico: Compilación y presentación del corpus

<i>L'elisir d'amore</i>	AI: 483	2019	<i>L'elisir d'amore</i>	AI: 5756	2018
	AD: 3337			AD: 8042	
<i>Turandot</i>	AI: 722		<i>Turandot</i>	AI: -	2009
	AD: 3149			AD: 2965	
<i>Lucia di Lammermoor</i>	AI: 451	2018	<i>La fille du régiment</i>	AI: 1843	2010
	AD: 3262			AD: 6796	
<i>Lucio Silla</i>	AI: 587	2017	<i>Rusalka</i>	AI: 1021	2013
	AD: 4018			AD: 4610	
<i>Madama Butterfly</i>	AI: 743	2017	<i>Salomé</i>	AI: 1396	2009
	AD: 4088			AD: 2288	
<i>Billy Budd</i>	AI: 675	2017	<i>La Cenerentola</i>	AI: 1525	2008
	AD: 4118			AD: 3632	
<i>La clemenza di Tito</i>	AI: 186	2016	<i>Quartett</i>	AI: 884	2017
	AD: 3054			AD: 3224	
	Palabras totales: AI: 8535 AD: 47 332		<i>Doña Francisquita</i>	AI: 1437	2010
				AD: 2052	
				Palabras totales:	
				AI: 21 291 AD: 62 152	

Tal y como refleja la tabla, el corpus está dividido en cuatro subcorpus, a los cuales nos referiremos de aquí en adelante como *AD_ES*, *AD_CAT*, *AI_ES* y *AI_CAT*. Así, además de por teatro y por idioma, proponemos una distinción entre la AI y la AD debido a sus hipotéticas diferencias lingüísticas (Hermosa-Ramírez, 2021), de contenido y relativas a las restricciones ligadas a la naturaleza multimodal de la ópera. En el Capítulo 5, dedicado al análisis léxico-gramatical del corpus, ahondaremos en las similitudes y disparidades entre el lenguaje de la AI y la AD. Aquí nos detendremos en las diferencias en el contenido de la AI y la AD y en las diferencias relativas a las restricciones temporales, de sincronía, de disponibilidad, etc. propias de las dos modalidades. Dicho de otro modo, justificamos en los siguientes párrafos la división del corpus en subcorpus de AI y AD.

En cuanto a las diferencias en el contenido, Remael y Reviers (2013, en Fryer y Romero-Fresco, 2014, p. 11) recogen las cinco funciones de una AI: 1) una función general de contextualización para comprender mejor la obra; 2) una función informativa, ya que la AI incluye datos extraídos del programa, tales como la duración de la obra o el elenco, además de describir el escenario, los personajes, el vestuario, etc.; 3) una función anticipadora, para introducir con mayor detalle los elementos visuales en los que no nos podremos detener en la AD; 4) una función explicativa o expresiva, que destaca la naturaleza estética de la obra, por ejemplo aclarando si los cambios de escena implican

4. Marco metodológico: Compilación y presentación del corpus

un corte o bien la obra sigue avanzando, y 5) una función instructiva que prepara al usuario para momentos concretos de la obra (por ejemplo, si deberá subir el volumen en algún momento). Reviere, Roofthoof y Remael (2021) actualizan posteriormente estas funciones (véase el Capítulo 2), pero lo que no destacan son las similitudes y las diferencias entre las funciones de la AI y la AD. Resulta, por un lado, evidente que la AD compartiría con la AI las funciones 2) informativa y 4) explicativa. Menos frecuentes en la AD son las funciones de 1) contextualización e 5) instructiva, por las restricciones temporales que comporta la sincronización de la AD con la imagen, la acción y la música. Por otro lado, la 3) función anticipadora se convertiría en la AD en una función de «descripción simultánea».

Igual de claras, o más, son las diferencias en las restricciones, en particular en lo relativo a la sincronización, la disponibilidad previa a la función o las restricciones temporales. En la Tabla 14 sintetizamos las más relevantes.

Tabla 14. Prioridades y restricciones en la AD y la AI operística

AD operística	AI operística
Sincronización con el ritmo de la obra.	Reproducción previa a la obra (ya sea una AI pregrabada o en directo).
Influencia de las restricciones temporales en la selección de la información y en el solapamiento de la AD con la música.	Influencia de las restricciones temporales en la selección de la información, pero no en el solapamiento con la música.
Disponibilidad generalmente limitada a uno o dos pases, en el contexto de la tesis.	Posible disponibilidad fuera del espacio físico del teatro (CD, SoundCloud, páginas web).
<i>A priori</i> , una menor carga cognitiva, por la discontinuidad del texto y la brevedad de las intervenciones.	<i>A priori</i> , una mayor carga cognitiva, por tratarse de un texto extenso y continuo.
Combinación de la AD propiamente dicha con la lectura o síntesis de los sobretítulos.	La AI funciona como ente independiente.

De las diferencias entre AI y AD que recoge la Tabla 14 destacaríamos la inmediatez en la sincronización de la AD frente a la posibilidad de escucha anticipada de la AI, en particular cuando se pone a disposición de los usuarios con una antelación de al menos unos días, ya sea en la propia página de los teatros o en una plataforma de alojamiento de audio como SoundCloud o Spotify. También sostenemos la hipótesis de que la carga cognitiva de la AI y la AD será diferente, debido a la distribución de la información en un bloque largo en la AI, frente a la información esparcida en fragmentos más breves de la AD. No obstante, tal y como argumenta Braun (2011), la AD requiere de un esfuerzo cognitivo adicional, pues el usuario de la AD debe recrear la coherencia de la AD con los sonidos. Tal esfuerzo cognitivo aumentará todavía más cuando la AD —debido a sus

limitaciones temporales— no especifique el origen de un sonido, origen que el usuario deberá inferir por su cuenta. Aquí añadimos que reconocer a los personajes por la voz será más complicado en la ópera debido a que: 1) se trata de diálogo cantado, 2) la ópera suele cantarse en su idioma original, por lo general diferente al de la audiencia, 3) son muy comunes los números en los que las voces se sobreponen. Proponemos, en esta línea, someter la hipótesis de la mayor carga cognitiva de la AI a un experimento con usuarios.

4.3. Herramientas y sistemas de anotación

4.3.1. Lingüística de corpus

Como venimos señalando, nuestro objetivo es explotar el corpus desde dos enfoques metodológicos diferentes, el primero de ellos desde la lingüística de corpus y el segundo a partir de un análisis semiótico. Por lo tanto, es evidente que necesitaremos herramientas de explotación y sistemas de anotación diferentes para cada enfoque. En la fase de análisis de los resultados (Capítulos 5 y 6), analizaremos el lenguaje característico de la AD operística, por una parte, y la priorización de los signos operísticos en el GAD, por otra parte, pero antes introduciremos aquí las herramientas utilizadas en nuestro análisis cuantitativo y cualitativo.

Comenzamos justificando la elección de las herramientas seleccionadas para el análisis cuantitativo. Ante todo, remitimos a la advertencia de Anthony (2013) cuando señala que debemos asegurarnos de establecer una separación clara entre las herramientas informáticas de corpus y los datos lingüísticos a estudiar. Así, las funcionalidades de los programas de corpus son, principalmente, la generación de concordancias y la generación de listas de frecuencia (Evison, 2010, p. 122), en ocasiones acompañadas de la posibilidad del etiquetado morfosintáctico. En lo que concierne a la función de búsqueda de concordancias, Sinclair (1991, p. 32) la define como la recopilación de las apariciones de una palabra, cada una en su contexto textual. A menudo, encontramos en las investigaciones de lingüística de corpus el acrónimo KWIC (Key Word In Context) para referirnos a este tipo de búsqueda. La Figura 12 ilustra una búsqueda de KWIC en nuestro subcorpus AD_ES.

4. Marco metodológico: Compilación y presentación del corpus

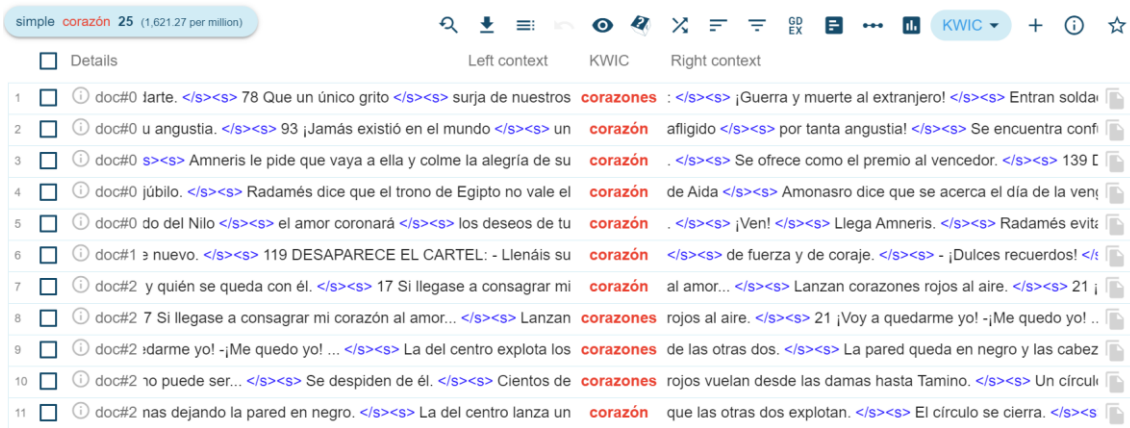


Figura 12. Ejemplo de KWIC en Sketch Engine en el subcorpus de AD_ES

Utilizamos un programa que abarca las tres funciones mencionadas (la generación de listas de frecuencia, la búsqueda de concordancias y el etiquetado morfosintáctico automático). Se trata de Sketch Engine, una herramienta en la nube concebida originalmente para fines lexicográficos (Kilgarriff *et al.*, 2014) que incluye, por defecto, un etiquetador morfosintáctico basado en Freeling⁴⁶, disponible tanto para catalán como español. Sketch Engine no solo permite al usuario cargar y compilar sus propios corpus, sino que también contiene varios corpus generales recopilados de la web —como el Spanish Web 2018 (esTenTen18) y el Catalan Web 2014 (caTenTen14 v2)—, así como otros especializados, como el corpus CHILDES, dedicado a la adquisición del lenguaje, o el corpus DGT, que es una memoria de traducción de documentos legislativos de la UE. De este modo, la herramienta permite comparar los resultados de nuestros corpus con muestras de lenguaje general extraídas de la web.

A continuación sintetizamos las posibilidades de la herramienta Sketch Engine que resultan más fructíferas para los objetivos que nos hemos fijado: Word Sketch, Concordance, Wordlist, N-gram y Keywords. En primer lugar, la función Word Sketch recogerá el comportamiento gramatical y colocacional de la palabra que busquemos (Kilgarriff *et al.*, 2014, p. 9), como se ilustra en la Figura 13.

⁴⁶ Freeling es un etiquetador estadístico y lingüístico de código abierto que permite la anotación automática del corpus. Para más información, véase: <http://nlp.lsi.upc.edu/freeling/>.

4. Marco metodológico: Compilación y presentación del corpus

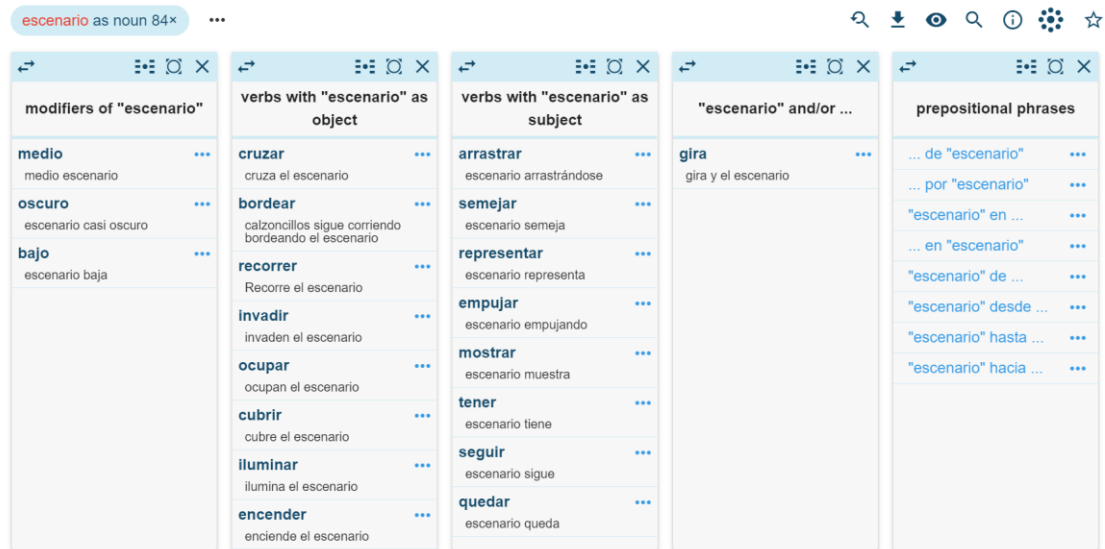


Figura 13. Ejemplo de comportamiento colocacional en el subcorpus de AD_ES

En segundo lugar, Sketch Engine ofrece un buscador de concordancias que permite la recuperación tanto de palabras como de colocaciones en su contexto. La función Concordance es, por tanto, el buscador de KWIC (véase la Figura 12) de Sketch Engine. Pero sin duda uno de los grandes protagonistas de nuestro análisis será Wordlist, un generador de listas de frecuencia que permite filtrar por categoría gramatical. Ilustramos en la Figura 14, por ejemplo, los sustantivos más habituales en el subcorpus AD_ES:

Lemma	Absolute Frequency [?]	Per Million	Lemma	Absolute Frequency [?]	Per Million	Lemma	Absolute Frequency [?]	Per Million
1 mujer	88 5,706.87419	...	18 soldado	32 2,075.22698	...	35 monostatos	17 1,102.46433	...
2 tamino	83 5,382.61997	...	19 niño	31 2,010.37613	...	36 noche	17 1,102.46433	...
3 papageno	69 4,474.70817	...	20 sarastro	30 1,945.52529	...	37 dama	17 1,102.46433	...
4 hombre	69 4,474.70817	...	21 mano	30 1,945.52529	...	38 telón	17 1,102.46433	...
5 pamina	51 3,307.393	...	22 escenario	29 1,880.67445	...	39 padre	17 1,102.46433	...
6 suelo	49 3,177.69131	...	23 flauta	28 1,815.82361	...	40 negro	16 1,037.61349	...
7 centro	48 3,112.84047	...	24 gato	28 1,815.82361	...	41 luz	16 1,037.61349	...
8 amor	46 2,983.13878	...	25 coche	25 1,621.27108	...	42 sacerdote	16 1,037.61349	...
9 carmen	42 2,723.73541	...	26 corazón	25 1,621.27108	...	43 árbol	15 972.76265	...
10 cartel	39 2,529.18288	...	27 reina	25 1,621.27108	...	44 mástil	15 972.76265	...
11 derecha	38 2,464.33204	...	28 aida	25 1,621.27108	...	45 brazo	15 972.76265	...
12 amneris	36 2,334.63035	...	29 dios	25 1,621.27108	...	46 lado	14 907.9118	...
13 radamés	36 2,334.63035	...	30 muerte	22 1,426.71855	...	47 cielo	14 907.9118	...
14 izquierda	35 2,269.77951	...	31 frase	20 1,297.01686	...	48 perro	13 843.06096	...
15 círculo	34 2,204.92866	...	32 madre	20 1,297.01686	...	49 voz	13 843.06096	...
16 josé	34 2,204.92866	...	33 fondo	18 1,167.31518	...	50 legionario	13 843.06096	...
17 pared	33 2,140.07782	...	34 rey	18 1,167.31518	...			

Figura 14. Ejemplo de Wordlist del subcorpus AD_ES

4. Marco metodológico: Compilación y presentación del corpus

De manera análoga, la función N-gram nos permite generar listas de frecuencia, en este caso de colocaciones o palabras coocurrentes. A modo ilustrativo, observemos los 3-gramas más frecuentes en nuestro subcorpus AD_CAT:

3-grams word (Items: 251, total frequency: 2,060) 🔍 ⬇️ 👁️ ⌚ ☆

Word	↓ Count ?	Word	↓ Count ?	Word	↓ Count ?	Word	↓ Count ?
1 de l' escenari	72 ...	14 a la porta	17 ...	27 que s' ha	12 ...	40 a la sala	11 ...
2 de la seva	30 ...	15 poc a poc	16 ...	28 hi ha una	12 ...	41 a la part	11 ...
3 a l' esquerra	30 ...	16 de la mà	16 ...	29 de la plaça	12 ...	42 a la boca	11 ...
4 a la dreta	29 ...	17 s' apropa a	15 ...	30 amb els braços	12 ...	43 Tot queda fosc	11 ...
5 per l' esquerra	28 ...	18 la mà i	14 ...	31 amb el cap	12 ...	44 Reina de la	11 ...
6 a la mà	26 ...	19 davant de l'	14 ...	32 a la seva	12 ...	45 una de les	10 ...
7 cap a la	23 ...	20 amb les mans	14 ...	33 a la plaça	12 ...	46 s' aixeca i	10 ...
8 per la dreta	20 ...	21 amb el seu	14 ...	34 l' escenari i	11 ...	47 per la porta	10 ...
9 al centre de	20 ...	22 la seva filla	13 ...	35 en el seu	11 ...	48 les mans i	10 ...
10 li diu que	19 ...	23 de les mans	13 ...	36 diu que no	11 ...	49 entren a escena	10 ...
11 entra a escena	17 ...	24 cercle de llum	13 ...	37 de la Nit	11 ...	50 el teló i	10 ...
12 el seu amor	17 ...	25 al davant de	13 ...	38 de l' òpera	11 ...		
13 centre de l'	17 ...	26 a les mans	13 ...	39 de l' holandès	11 ...		

Figura 15. Listado de N-gram en el subcorpus AD_CAT

Por último, la función Keywords es la que permite comparar nuestros subcorpus con los corpus de lenguaje general que Sketch Engine almacena por defecto. En esencia, las herramientas de búsqueda de palabras clave se basan en la comparación de las listas de frecuencia de nuestro corpus con las listas de frecuencia del corpus de referencia. Por tanto, Keywords ofrece la posibilidad de identificar los términos o las palabras «que más caracterizan» al corpus original. También es posible cotejar dos subcorpus —en nuestro caso, por ejemplo, AD_CAT y AI_CAT— para discernir las palabras clave en cada uno de ellos respecto al otro.

Además, para refinar algunos parámetros, como el cálculo de las palabras por frase o la densidad léxica, nos basaremos en Wordsmith Tools (v.4) a fin de suplir algunas de las carencias de Sketch Engine. Emplearemos el Separador i comptador de síl·labes en català de Softcatalà⁴⁷ para calcular el índice de legibilidad de los subcorpus del Liceu, y el programa informático INFLESZ, desarrollado por Barrio Cantalejo (2007), para hacer

⁴⁷ <https://www.softcatala.org/sillabes/>.

4. Marco metodológico: Compilación y presentación del corpus

lo propio en los subcorpus del Teatro Real. Ofrecemos más detalles acerca de estos programas y las herramientas utilizadas para el análisis estadístico en el Capítulo 5.

4.3.2. Análisis semiótico

En el Apartado 3.4. del capítulo anterior hemos recorrido distintos modelos semióticos de la ópera hasta crear nuestro propio sistema de etiquetado basado, sobre todo, en Rędzioch-Korkuz (2016) y Jiménez Hurtado (2010), pero recogiendo parcialmente a van Baest (2000) y Rossi y Sindoni (2017). Para analizar la jerarquización, interacción y estrategias de descripción relativas a los distintos signos operísticos, utilizaremos una herramienta de análisis cualitativo: la versión 8 de ATLAS.ti. ATLAS.ti es un programa informático de análisis cualitativo (computer-assisted qualitative data analysis software o CAQDAS) que permite crear sistemas de códigos (llamados redes), establecer relaciones entre los códigos, etiquetar materiales en distintos formatos (textos, vídeos, grabaciones de audio...) y, finalmente, cuantificar las apariciones de cada código. No obstante, no es una herramienta que automatice el proceso de análisis, ya que el etiquetado es manual.

En todo proceso de etiquetado manual, Jiménez Hurtado y Martínez (2018) observan un riesgo de falta de coherencia entre las personas que codifican; es decir, que otorguen códigos diferentes al mismo tipo de material. En el caso de esta tesis no existe este riesgo debido a que la autora ha acometido esta tarea en solitario. Otras de las limitaciones que señalan Jiménez Hurtado y Martínez (2018) y otros investigadores, especialmente en el etiquetado de un corpus multimodal, es, precisamente, la gran inversión de tiempo que requiere. Este es el motivo por el cual reducimos la muestra de GADs analizados desde el enfoque semiótico a 15: los GADs correspondientes a las obras que coinciden en uno y otro teatro (no necesariamente en la misma producción).

4. Marco metodológico: Compilación y presentación del corpus

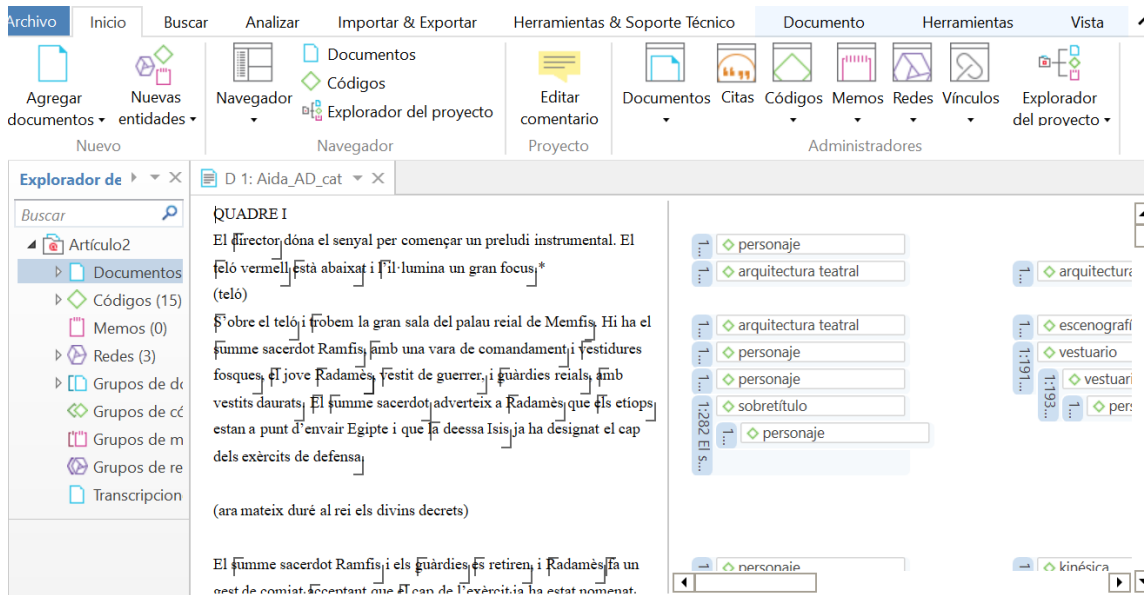


Figura 16. Interfaz de ATLAS.ti

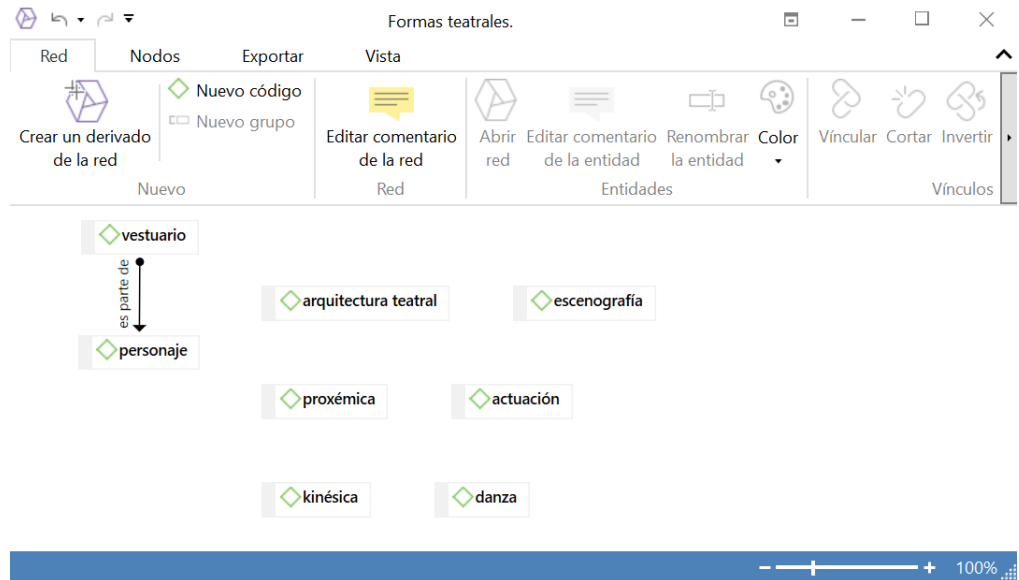


Figura 17. Red de formas teatrales en ATLAS.ti

En las Figuras 16 y 17 —y para concluir este apartado—, ilustramos el proceso de etiquetado en la interfaz de ATLAS.ti, así como la red de formas teatrales, donde se pueden establecer vínculos entre los diferentes códigos. ATLAS.ti permite, además, la exportación de datos, como las frecuencias de aparición de los códigos en cada uno de los textos o grupos de textos.

4.4. Conclusiones

Este capítulo ha presentado el diseño metodológico de nuestra investigación siguiendo un orden lógico desde su concepción más general —el posicionamiento filosófico de la investigación— hasta sus pormenores más prácticos: las funcionalidades de las herramientas informáticas para la explotación del corpus. Hemos resumido el planteamiento general de dicha metodología, pero también algunas de sus limitaciones, ya sean propias de nuestra investigación como habituales en nuestro campo de estudio.

En primer lugar, el paradigma de los métodos mixtos nos permite aunar los métodos de la lingüística de corpus y el análisis semiótico. De este modo, podremos definir las características léxico-gramaticales de la AD operística, identificar la jerarquización de los signos en el GAD e interrelacionar los resultados de ambos estudios haciendo hincapié en territorios comunes como la semántica. El paradigma que adoptamos para combinar los dos métodos es el pragmatismo, que nos da la opción de compaginar una epistemología postpositivista para el análisis cuantitativo del corpus con una epistemología constructivista para el análisis semiótico.

En segundo lugar, damos valor a la transparencia en la compilación de nuestro corpus y concluimos que, en tipos textuales especializados como es la AD operística, difícilmente podremos hablar de una representatividad cuantitativa (aunque sí cualitativa). Al igual que las investigaciones precursoras de corpus de AD (Salway, 2007; Arma, 2011; Jiménez Hurtado, 2010; Reviere, 2017; Matamala, 2018, 2019; Perego, 2019), no seleccionamos una muestra aleatoria para la investigación debido a la disponibilidad limitada de nuestros materiales. No podemos pretender extrapolar nuestros resultados a toda la población de GAD. Sí reconocemos que este podría ser un nuevo horizonte en la investigación de AD desde el enfoque de la lingüística de corpus, a medida que la AD siga desarrollándose y sea cada vez más frecuente en todas sus modalidades.

En tercer lugar, la presentación de las herramientas de análisis se marca como objetivo facilitar la replicación de este estudio de corpus de AD operística en otros contextos u otras lenguas, y se ampliará en los dos capítulos siguientes.

5. Análisis lexicogramatical del corpus

5.1. Estadísticas generales del corpus

El objetivo del presente capítulo es definir las características idiosincráticas del lenguaje de la AD operística en los contextos del Liceu y el Teatro Real. Como introducíamos en el marco metodológico, el método cuantitativo que adoptaremos será la lingüística de corpus. Mediante un acercamiento empírico a los textos y los usos auténticos, este método permite definir patrones y regularidades de un lenguaje de especialidad, y supone una herramienta más sólida que la mera intuición del investigador. Entre los campos de aplicación de esta metodología destacamos, para los propósitos de nuestra investigación, la lexicografía, la estilística, y los estudios contrastivos y de traducción⁴⁸. En las siguientes páginas exponemos los resultados lexicogramaticales derivados de nuestro análisis cuantitativo.

Antes de entrar en materia, recordemos la hipótesis lingüística general que se planteaba al inicio: los guiones de AD operística presentan unas características lexicogramaticales que los diferencian de otros géneros de AD, por un lado, y del lenguaje general propiamente dicho, por otro lado. La última hipótesis plantea que las AI y las AD también esgrimen particularidades lingüísticas que las diferencian entre sí.

El capítulo seguirá la siguiente estructura. Comenzaremos presentando las estadísticas generales del corpus, incluyendo la distribución por categoría gramatical (densidad léxica) y los listados de frecuencias. A partir de estos últimos, desglosaremos las categorizaciones semánticas de las palabras léxicas más frecuentes, además de detallar otras cuestiones gramaticales específicas, como los tiempos verbales y la tipología de los adjetivos. Más adelante evaluaremos los siguientes parámetros: variedad léxica, legibilidad, *aboutness* y registro. La suma de todos ellos nos permitirá definir el hipotético lenguaje idiosincrático de la AI y AD operística.

Como ya se ha dicho, el grueso del análisis de los datos se ha realizado en la herramienta de análisis de corpus Sketch Engine, que incorpora funcionalidades de tokenización, lematización y etiquetado gramatical automático. No obstante, para algunos

⁴⁸ Para una revisión pormenorizada de los campos de aplicación de los estudios de corpus, véase Rodríguez-Inés (2008).

parámetros de medición específicos como la variedad léxica o la longitud de las palabras, nos apoyaremos en el software WordSmith Tools (v. 4) y en Softcatalà. Por último, para el cálculo estadístico de los datos que presentamos a partir de ahora utilizamos las herramientas Excel —con fines de estadística descriptiva— y los paquetes de software JMP (SAS Institute, Inc., <http://www.jmp.com>) y PSPP —para llevar a cabo las pruebas de significación estadística, es decir, la parte estadística inferencial—.

Presentamos, en primer lugar, la variabilidad en el tamaño de la muestra de textos que componen el corpus mediante las medidas de tendencia central (media, mediana) y de dispersión (recorrido, desviación estándar y coeficiente de variación). Aquí nos interesa especialmente dilucidar si el tamaño de los textos es homogéneo o dispar. Esto no solo es relevante para cotejar las similitudes de tamaño entre los subcorpus de los dos teatros, sino también con vistas a otras implicaciones que el grado de dispersión de los datos tendrá más adelante (Sección 5.2). Al observar la Tabla 15 comprobamos que, de media, los guiones tanto de AI como de AD del Liceu son más extensos que los del Teatro Real. Esto podría apuntar a que los audiodescriptores del Liceu prefieren una AD más detallada y compleja (Hermosa-Ramírez, 2021), hipótesis que cotejaremos al evaluar la variedad léxica y la legibilidad en el corpus (subsecciones 5.3 y 5.4).

Tabla 15. Estadísticas generales del tamaño de los textos del corpus (por número de palabras)

		AI_ES	AI_CAT	AD_ES	AD_CAT
Medidas de tendencia central	Media	656.54	1520.76	3640.92	4137.47
	Mediana	610.00	1208.50	3299.50	3670.00
Medidas de dispersión	Recorrido	1076.00	4992.00	2851.00	5990.00
	Desviación estándar	260.00	1266.90	776.72	1669.69
	Coeficiente de variación	39.60 %	83.31 %	21.33 %	40.36 %

La diferencia en la media de palabras entre la AI del Teatro Real y la AI del Liceu es particularmente notable. De hecho, las AIs del Liceu son el doble de extensas que las del Teatro Real. Una posible explicación es que las AIs del Liceu observan un mayor grado de detalle en lo que se refiere al contexto histórico de la obra, su recorrido en el Liceu y su resumen argumental. Las AIs del Teatro Real se centran más en la temática de la obra y en los elementos visuales de la representación. Además, cabe aclarar que la gran diferencia entre el tamaño de los dos subcorpus de AI se debe también a la notable variabilidad interna de las AIs del Liceu, que presentan un coeficiente de variación del 83.31 %, medida en la que nos detenemos a continuación.

Si nos centramos en la dispersión del tamaño dentro de cada subcorpus, observamos que la desviación estándar es, efectivamente, mucho mayor en el caso del Liceu, lo cual no sorprende si tenemos en cuenta la variabilidad en la autoría de los guiones y las diferentes estrategias de redacción que se vislumbran. Más en concreto, el coeficiente de correlación nos permite calcular la variación relativa respecto a la media (Brezina, 2018, pp. 50-51). Esta medida se indica en porcentaje y, cuanto mayor sea el porcentaje, mayor será la disparidad de tamaño entre los textos. Al examinar la Tabla 15 apreciamos que el coeficiente de variación es relativamente alto en todos los subcorpus (AI_ES = 39.60 %, AI_CAT = 83.31 %, AD_ES = 21.33 % y AD_CAT = 40.36 %), pero especialmente en las AIs del Liceu. En vista de ello, podemos afirmar que los textos de este corpus no siguen una distribución normal. Este es un fenómeno frecuente en los datos lingüísticos en general (Saldanha y O'Brien, 2014, p. 60) y se acrecienta incluso más en los estudios de corpus con muestras pequeñas, como suele ser el caso en la AD (Reviere, 2017, p. 73). La falta de distribución normal nos obligará, pues, a plantear algunos cálculos no paramétricos en lugar de paramétricos.

Expuestas las estadísticas generales relativas al tamaño de la muestra, introducimos aquí un primer factor extratextual relevante: la duración de las óperas originales. En concreto, nos preguntamos si la duración de las obras influye en el tamaño de las AI y AD que la acompañan. La primera hipótesis 0 es que la duración de la ópera no determina el número de palabras de la AI y la AD. Por un lado, comprobaremos si existe una correlación entre la duración de la ópera y el tamaño de la AI, y entre la duración de la ópera y el tamaño de la AD. Por otro lado, nos interesa dilucidar si existe una correlación entre el tamaño de la AI y de la AD para la misma obra. La segunda hipótesis 0 es, por tanto, que el tamaño de la AI no influye en el tamaño de la AD.

El coeficiente de correlación de Pearson (r) permite comprobar la dependencia lineal o la relevancia de la relación entre variables cuantitativas continuas (Oakes, 1998, p. 29), como, en principio, ocurriría en nuestro caso, ya que las variables son la duración de la obra (en horas y minutos) y el número de palabras de la AD/AI. No obstante, antes aclarábamos que el tamaño de los textos no tiene una distribución normal. Así pues, para descartar o confirmar las hipótesis debemos emplear un cálculo no paramétrico en lugar del coeficiente de correlación de Pearson. El coeficiente de correlación de Spearman (r_s), también denominado rho de Spearman (ρ o r_s), es una alternativa habitual en la lingüística

de corpus. El test de Spearman está diseñado para aplicarse en variables ordinales, en lugar de variables de escala como en el caso de Pearson (Brezina, 2018 p. 142). Por lo tanto, requiere una transformación de los datos numéricos en una clasificación: «Spearman's correlation can be used even with scale linguistic variables, which would first get converted into ranks» (Brezina, 2018 p. 142). Una vez transformados los datos y computada la correlación, evaluamos si la relación entre las variables es positiva (en nuestro caso, si las AD son más extensas cuanto más larga es la ópera) o negativa (en nuestro caso, si la AI es más corta cuanto más larga es la ópera). La correlación entre variables será más fuerte cuanto más se acerque al valor 1 o -1. Más en concreto, Cohen (1988, pp. 80-81) aclara que el efecto de la correlación puede ser nulo (0), pequeño (± 0.1), mediano (± 0.3) o grande (± 0.5). En las Tablas 16, 17 y 18 plasmamos los resultados de las correlaciones, añadiendo el valor p de cada uno de los efectos de correlación. El valor p que establecemos en este y los siguientes cálculos para descartar la hipótesis 0 —o, lo que es lo mismo, comprobar si nuestros resultados son significativos— es $p < 0.05$.

Tabla 16. Correlación de Spearman entre la duración de la ópera y el tamaño de la AI

Variabes	Correlación de Spearman	Significancia
Duración de la obra y tamaño de la AI del Teatro Real	-0.17	0.57 $p > 0.05$
Duración de la obra y tamaño de la AI del Liceu	0.14	0.64 $p > 0.05$

Tabla 17. Correlación de Spearman entre la duración de la ópera y el tamaño de la AD

Variabes	Correlación de Spearman	Significancia
Duración de la obra y tamaño de la AD del Teatro Real	0.20	0.52 $p > 0.05$
Duración de la obra y tamaño de la AD del Liceu	0.57	0.03 $p < 0.05$

Como reflejan las Tablas 16 y 17, los subcorpus del Teatro Real no presentan una correlación fuerte entre la duración de la obra y el tamaño de sus AI y AD. Es más, en el caso de las AI, la tendencia es incluso la contraria a la que podría suponerse —a mayor duración de la ópera, menor número de palabras en la AI—, si bien el efecto de esta tendencia es pequeño ($r_s(14) = -0.17$) y no es estadísticamente significativo ($p > 0.05$). Todas las correlaciones entre duración de la obra y el tamaño de la AI y la AD son pequeñas, prácticamente nulas, a excepción de las AD del Liceu. Este es el único subcorpus donde la duración de la obra sí mantiene una relación de rango fuerte con el número de palabras del guion ($r_s(14) = .57$, $p < 0.05$). Es decir, solo en las AD del Liceu

podemos afirmar que existe una relación entre la duración de la obra y el tamaño de la AD. Yendo un poco más allá, ¿existe correlación entre el tamaño de una AI y su AD, independientemente de la duración de la obra? En la Tabla 18 exponemos la correlación entre el tamaño de las AIs y sus ADs.

Tabla 18. Correlación de Spearman entre el tamaño de la AI y la AD

Variables	Correlación de Spearman	Significancia
Tamaño de la AI y la AD en el Teatro Real	0.14	0.65 $p > 0.05$
Tamaño de la AI y la AD en el Liceu	0.44	0.11 $p > 0.05$

A pesar de que la Tabla 18 sí refleja una correlación positiva moderada entre el tamaño de la AI y la AD del Liceu ($r_s(14) = .44$, $p > 0.05$), esta relación lineal no es estadísticamente significativa ni en el Liceu ni en el Teatro Real, debido a que en ambas pruebas se sobrepasa el valor p 0.05 —el nivel de significancia mínimo que establecemos para esta prueba y las posteriores—. Por consiguiente, concluimos que, tanto en el contexto del Teatro Real como en el Liceu, no existe una correlación relevante entre el número de palabras de la AI y el número de palabras de la AD para la misma obra. La longitud de una no influye significativamente en la otra.

Como apunte final, dado que no existe una correlación fuerte entre la duración de la ópera y el número de palabras de su AI y su AD —exceptuando las AD del Liceu, donde se observa una correlación con la duración de la obra moderada y estadísticamente significativa—, ni tampoco entre el tamaño de la AI y la AD para la misma obra, se entiende que son otros los factores extratextuales que determinan el tamaño de las AI y las AD. Proponemos los siguientes factores que pudieran afectar al número de palabras por guion, los cuales son difícilmente cuantificables: 1) la complejidad del contenido visual de la ópera, 2) las restricciones de tiempo, sincronía y respeto a la música inherentes a la AD, y 3) las preferencias y el estilo del audiodescriptor (por ejemplo, ciertos audiodescriptores siguen siempre un mismo esquema, especialmente en las AI, mientras que otros adaptan más sus textos a las necesidades de la representación en cuestión).

5.2. Distribución de frecuencias por categoría gramatical

Entramos ahora a analizar las características lexicogramaticales del corpus propiamente dicho, presentando en primer lugar los listados y la distribución de

frecuencias de las palabras que lo conforman. De acuerdo con Gries (2010, p. 5), la distribución de frecuencias es precisamente una de las claves en la investigación de lingüística de corpus. El autor delimita los siguientes tipos de datos distribucionales:

- frecuencias de aparición de elementos lingüísticos;
 - frecuencia de morfemas, palabras o construcciones (que recuperamos por medio de las listas de frecuencia);
 - distribución (¿uniforme?) de estos morfemas, palabras o construcciones a lo largo del corpus (que recuperamos por medio de diferentes cálculos estadísticos de dispersión);
- frecuencias de coaparición de los morfemas, palabras o construcciones acompañados de otros elementos lingüísticos.

Aquí vamos a seguir un enfoque desde lo general hasta lo particular. Primero ilustraremos la distribución de las frecuencias de palabras por categoría gramatical y en los siguientes subapartados pasaremos a interpretar las listas de frecuencia de palabras propiamente dichas. Recordemos que la herramienta Sketch Engine incorpora el sistema de etiquetado gramatical y lematizador FreeLing, tanto para español como catalán, el cual permite la generación automática de listados por categoría gramatical, entre otras funcionalidades. De acuerdo con Padró y Stanilovsky (2012, p. 2475), FreeLing alcanza una precisión del 97-98 %, de modo que es de rigor matizar que los porcentajes de las categorías gramaticales que plasmamos en la Tabla 19 y posteriores son aproximados.

A propósito de las categorías gramaticales, cabe aclarar que seguiremos un criterio de clasificación semántico. A saber, adoptamos la distinción entre palabras léxicas o «llenas» —adjetivos, adverbios, sustantivos y verbos— y palabras funcionales o «vacías» —artículos, conjunciones, numerales, preposiciones y pronombres— (Biber *et al.*, 1999, p. 55). A pesar de que Bosque (1989, p. 30) sugiere que es incorrecto equiparar las categorías abiertas (*open-class*) con las léxicas o llenas, y, sobre todo, las categorías cerradas (*closed-class*) con las gramaticales o vacías, aquí sí vamos a establecer un cierto paralelismo para facilitar la comparación con los corpus previos de AD. El ejemplo que postula el autor para oponerse a esta equivalencia se encuentra en algunas preposiciones y conjunciones que aportan contenido léxico («aunque», «durante», «por», entre otros). En la otra cara de la moneda, Halliday (1985) matiza que existen igualmente adverbios «gramaticales», como podrían ser «así» o «muy». Aunque nos permitamos ignorar los

postulados de estos autores, hay que reconocer —con ellos— que los sistemas de etiquetado gramatical automático habituales en las herramientas y la explotación de corpus a menudo pasan por alto este tipo de matices semánticos.

Tabla 19. Frecuencias absolutas por categoría gramatical en los subcorpus (en %)

Categoría gramatical		Proporción			
		AI_ES	AD_ES	AI_CAT	AD_CAT
Palabras léxicas	Adjetivo	7.88	3.51	8.89	5.95
	Adverbio	2.14	2.48	3.26	3.85
	Sustantivo	38.63	24.93	30.04	27.60
	Verbo	11.55	22.87	15.12	19.93
Palabras funcionales ⁴⁹	Artículo	11.21	12.02	13.31	13.07
	Conjunción	5.09	6.15	6.07	6.08
	Numeral	3.53	4.15	1.31	0.90
	Preposición	16.24	12.56	16.51	13.96
	Pronombre	3.72	11.33	5.49	8.66

Tabla 20. Frecuencias normalizadas por categoría gramatical en los subcorpus

Categoría gramatical		Frecuencia normalizada			
		AI_ES	AD_ES	AI_CAT	AD_CAT
Palabras léxicas	Adjetivo	67.45	28.18	78.34	49.31
	Adverbio	18.36	20.41	28.76	31.87
	Sustantivo	330.77	205.56	264.87	228.71
	Verbo	98.88	188.63	133.30	165.15
Palabras funcionales	Artículo	95.99	103.57	117.33	108.33
	Conjunción	44.50	50.71	53.51	50.39
	Numeral	30.23	34.22	11.55	0.21
	Preposición	139.09	103.55	145.55	115.72
	Pronombre	31.83	93.85	48.38	71.08

De las Tabla 19 y 20, que por lo demás reflejan la misma tendencia de distribución por categoría gramatical, podemos extraer algunos paralelismos entre los subcorpus, pero sobre todo algunas diferencias sutiles que apuntan a una distinción entre las AI y las AD, con independencia de la lengua del subcorpus. Los sustantivos y los adjetivos son más frecuentes en las AIs, mientras que los verbos, las preposiciones y los pronombres predominan más en las ADs. Para comprobar si estas diferencias son significativas, proponemos agrupar los resultados de los subcorpus de AI (AI_ES y AI_CAT), por un lado, y los de AD (AD_ES y AD_CAT), por otro lado, y someterlos a una prueba inferencial.

⁴⁹ Aunque los subcorpus AD_ES y AD_CAT incluyen interjecciones, se ha excluido esta categoría gramatical de la tabla dado que en ninguno de los dos casos alcanza el 0.01 %.

Por una parte, conviene aclarar que los resultados de distribución por categoría gramatical tampoco presentan una distribución normal⁵⁰, por lo que cabe aplicar una prueba estadística no paramétrica (Bestgen, 2017, p. 39). Mediante la prueba Mann-Whitney —el equivalente no paramétrico a la prueba *t* (Brezina, 2018, p. 13)—, constatamos que los corpus de AI y los de AD no comportan diferencias significativas en cuanto a la distribución general de las categorías gramaticales ($U = 153, p = 0.97$)⁵¹. En este caso, el resultado de la comparación entre AI y AD no sería significativo, pues el valor p 0.05 se supera por mucho.

Por otra parte, diversos estudios estadísticos han demostrado que las pruebas paramétricas *t* (Lumley *et al.*, 2002) y ANOVA (Schmider *et al.*, 2010) siguen siendo robustas, aunque se transgreda el supuesto de normalidad. Por ello, en los siguientes párrafos proponemos refinar la comparación entre AI y AD realizando una prueba ANOVA de un factor por cada categoría gramatical. La prueba ANOVA, como la prueba *t*, compara los valores promedio de una variable lingüística teniendo en cuenta la variación interna de cada grupo por medio de la varianza (Brezina, 2018, p. 187). Para ello, calculamos las frecuencias por categoría gramatical en cada uno de los guiones que conforman el corpus.

Asimismo, para poder aplicar la prueba ANOVA, debemos comprobar otro supuesto, que en este caso no se puede transgredir: el supuesto de homocedasticidad u homogeneidad de las varianzas. Para que se cumpla este supuesto, las varianzas deben ser similares en los diferentes grupos (en nuestro caso, en los subcorpus de AI y AD). Antes de analizar el efecto del tipo de texto (AI vs. AD) en cada una de las categorías gramaticales, debemos, por tanto, comprobar que la homogeneidad de las varianzas observa un valor p superior a 0.05. En aquellas categorías que no cumplan este supuesto, aplicaremos la versión de ANOVA de Welch (1951), que se diferencia, en efecto, de la prueba ANOVA en que acepta varianzas dispares (Brezina, 2018, p. 192). En concreto, las categorías de sustantivo, verbo, numeral y pronombre son las que deberán calcularse con la ANOVA de Welch.

⁵⁰ Al someter los resultados de las frecuencias a la prueba Shapiro Wilk, observamos que el valor p es menor a 0.05, por lo que concluimos que la distribución no es normal.

⁵¹ Siguiendo a Brezina (2018, p. 197), las pruebas ANOVA, *t* y Mann-Whitney se presentan con los valores p exactos (siempre que el valor no sea menor a 0.001).

Desde el enfoque meramente descriptivo, los sustantivos son la categoría gramatical más habitual en todos los subcorpus, si bien su frecuencia se torna más notable en los subcorpus de AI. Al efectuar una prueba ANOVA de Welch para comparar la frecuencia de sustantivos entre AI y AD, inferimos que sí existe una diferencia significativa entre ambas, independientemente de la lengua del guion: $F(1, 53) = 51.91, p < .0001$ ⁵². Dicho de otro modo, el tipo de texto (AI vs. AD) tiene un efecto en la frecuencia de los sustantivos.

Los verbos son la segunda categoría más frecuente en las AD, pero no en los subcorpus de AI, donde las preposiciones ocupan esta posición. Mediante la prueba ANOVA de Welch comprobamos que las diferencias entre AI y AD son significativas en la categoría verbal: $F(1, 53) = 160.66, p = .0001$. En cuanto a las preposiciones, la prueba ANOVA determina que la tipología del texto (AI vs. AD) también tiene un efecto significativo en su frecuencia de aparición: $F(1, 53) = 44.41, p = .0001$. Hasta aquí podemos concluir, por todo lo expuesto, que la prominencia de los sustantivos y de las preposiciones es característica de las AI, mientras que los verbos son significativamente más frecuentes en las AD.

Las AI son más prolijas en adjetivos que las AD, aunque esta categoría gramatical apenas se sitúa en quinta posición en los subcorpus AI_ES, AI_CAT, AD_CAT (después de las tres categorías ya mencionadas, además del artículo), y en la séptima en AD_ES (después de todas ellas, más las conjunciones y los numerales). En el subcorpus AD_ES llama poderosamente la atención el reducido porcentaje de adjetivos (apenas un 3.51 % de los tokens totales del corpus, tal y como refleja la Tabla 19). Y, de hecho, se da una diferencia significativa entre los adjetivos de los subcorpus de AI y los de AD, como demuestran los resultados que arroja la prueba ANOVA: $F(1, 53) = 9.49, p = .003$. A pesar de que los adjetivos son escasos tanto en las AI como en las AD operísticas estudiadas, su frecuencia en las AI —más alta— se asemejaría más a la del lenguaje general, por ejemplo si tomamos como referencia la versión anotada de julio de 2017 del

⁵² De aquí en adelante, en todas las pruebas ANOVA presentaremos el valor estadístico y los grados de libertad —aquí $F(1,53)$ —, el valor de la prueba —aquí 51.91— y su nivel de significación —aquí $p < .0001$ —).

Corpus del Español del siglo XXI (Corpes XXI)⁵³, que presenta un 6.71 % de adjetivos (Matamala, 2018, p. 192-193). Si tenemos en cuenta la frecuencia significativamente superior de los sustantivos y de los adjetivos en la AI frente a la relevancia de los verbos en la AD, empezamos a distinguir una tendencia al predominio de la descripción (del escenario, del vestuario, del *atrezzo*...) en la AI sobre la acción (el avance de la trama, la gesticulación, el movimiento...), que abunda en la AD. En las siguientes secciones del capítulo profundizaremos en este planteamiento.

Por su parte, los pronombres, los adverbios y los numerales representan las categorías menos habituales. Los pronombres, si bien no son especialmente frecuentes en ninguno de los subcorpus, lo son más en los subcorpus de AD —y la diferencia es significativa con respecto a los subcorpus de AI, de acuerdo con los resultados de la prueba ANOVA de Welch: $F(1, 53) = 208.06$, $p = .0001$ —. Los adverbios también comportan una diferencia significativa entre AD y AI, siempre a favor de la AD: $F(1, 53) = 26.90$, $p = .0001$, según la prueba ANOVA, así como los numerales, estos últimos según el cómputo de la ANOVA de Welch: $F(1, 53) = 6.17$, $p = .02$. El hecho de que los guiones de AD incluyan más numerales se explica especialmente en los guiones del Teatro Real, que incluyen códigos de tiempo orientativos para su posterior sincronización en directo mediante la aplicación móvil Teatro Real Accesible (Hermosa-Ramírez, 2020). En cambio, las AD del Liceu se locutan en directo, y, por tanto, incluyen indicaciones de sincronización redactadas en palabras, por ejemplo: «(Quan acaben)», «(Acord començament música)» o «(caravanes comencen a sortir)». Este último apunte nos hace plantearnos las posibles diferencias internas entre AD_ES y AD_CAT, que podrían distorsionar nuestros resultados. Justificamos, no obstante, mantener las indicaciones de los audiodescriptores —e incluso les dedicamos un código en el análisis cualitativo, las acotaciones de AD— porque forman parte del GAD de «preproducción», que es, a fin de cuentas, nuestro objeto de análisis.

Para comprobar las diferencias individuales entre los grupos, existen diferentes pruebas *post-hoc* que nos permiten cotejar una posible variabilidad interna que la prueba

⁵³ Corpes XXI es un corpus de referencia panhispánico, que recogía más de 225 millones de palabras en su versión de 1975-2017 (Corpas-Pastor, 2017, p. 33). En su versión más reciente (0.92), suma más de 312 millones de palabras distribuidas en textos de ficción (guion, novela, relato y teatro) y no ficción (textos académicos, críticas, reportajes de prensa, etc.).

ANOVA pasa por alto (Brezina, 2018, p. 194). Una de ellas es la prueba HSD de Tukey, que calcula la significación estadística por pares de las medias que hemos analizado previamente con ANOVA. Al cruzar los resultados medios de todos los subcorpus entre sí, los resultados de la prueba HSD de Tukey atestiguaron las diferencias entre los sustantivos ($p < 0.0001$), verbos ($p < 0.0001$), preposiciones ($p < 0.0001$), pronombres ($p < 0.0001$) y adverbios ($p < 0.01$). Con todo, la diferencia entre los adjetivos de AI_ES y AD_ES no resulta significativa ($p = 0.428$), y al cotejar los numerales, tampoco se observa un efecto entre AI_ES y AD_CAT ($p = 0.97$), ni entre AI_CAT y AD_CAT ($p = 0.95$). Es decir, como señalábamos antes, cabe matizar que los numerales serían característicos de la AD_ES, pero no de la AD en general.

5.2.1. Densidad léxica

La distribución de frecuencias por categoría gramatical es un medidor de la densidad léxica de un corpus. De acuerdo con Stubbs (1996, p. 172), la densidad léxica determina la carga de información de un texto y se calcula computando la ratio entre palabras léxicas y palabras funcionales. En concreto, se obtiene dividiendo el número de palabras léxicas entre el número de palabras totales —o tokens— del corpus. Este cómputo se representa mediante un porcentaje. A modo de referencia, Laviosa (1998), en uno de los artículos inaugurales sobre la cuestión de los universales de traducción, observó que las traducciones presentaban un porcentaje relativamente menor de palabras léxicas que los originales. De este y otros medidores se infería que los textos traducidos tienen una menor complejidad textual que los originales, es decir, tenderían a la simplificación. Ahora bien, esta noción se ha puesto en entredicho posteriormente (Cartoni y Meyer, 2012). Incluso la misma Laviosa (2002) ha aclarado, en trabajos posteriores, que la evidencia es insuficiente para generalizar la característica de la simplificación a todas las traducciones. A este respecto, Corpas-Pastor (2008, p. 105) advierte de que la densidad léxica podría ser no tanto característica del corpus de traducciones en sí, sino meramente un reflejo de las cualidades morfológicas y flexivas del idioma estudiado.

Si nuestra finalidad es valorar empíricamente si la AI y la AD de ópera exhiben unas características lingüísticas idiosincráticas, cabe comparar los resultados de nuestros subcorpus no solo entre sí, sino también con 1) muestras del lenguaje general y 2) los resultados de las investigaciones previas en corpus de AD. Los corpus de referencia que utilizamos para el primer propósito son el ya citado Corpes XXI (1975-2017), el Catalan

Web 2014 (en adelante, caTenTen), y el subcorpus del dominio web del español peninsular (.es) de Spanish Web 2018 (en adelante, esTenTen). Estrictamente hablando, Corpes XXI es el único corpus «de referencia», en el sentido tradicional, de los tres que manejamos⁵⁴. Por definición, el corpus de referencia se compila a partir de un conjunto grande de textos que pertenecen a géneros variados y que se recaban a partir de diferentes fuentes (Baker, Hardie y McEnery, 2006, p. 137-138). Es decir, está diseñado para presentar las tendencias generales de la lengua a la que representa, no sus variedades específicas o las particularidades de determinados géneros. No obstante, autores como Corpas-Pastor (2017) y Kilgarriff y Renau (2013) han defendido la validez del planteamiento de la «web como corpus» como posible alternativa a los corpus de referencia al uso: los dos serían, a fin de cuentas, muestras válidas del lenguaje general. En esta última tipología podemos incluir los corpus caTenTen y esTenTen. Ambos son corpus integrados para su explotación en Sketch Engine y se caracterizan por su gran extensión (el dominio .es del esTenTen18 recoge 3 554 986 755 tokens, mientras que 210 513 880 son los que conforman el corpus caTenTen14 v2). Como el resto de corpus de la familia TenTen, fueron compilados automáticamente a partir de textos publicados en internet: blogs, periódicos, revistas académicas, páginas web personales, etc. (Kilgarriff y Renau, 2013, p. 14). Cumplen con los requisitos de los corpus de referencia que propone Berber Sardinha (2004), a saber: su función es contrastar los resultados del corpus estudiado (en nuestro caso, permiten la extracción de palabras clave mediante Sketch Engine), y son cinco veces más grandes que el corpus estudiado.

Volviendo a la cuestión de la densidad léxica de la AD operística, para valorar los porcentajes que extraemos, es preciso partir de un punto de referencia. En términos generales, Ure (1971) estimó que la mayor parte de los textos orales espontáneos no sobrepasan una densidad léxica del 40 %, mientras que los textos escritos sí. En inglés, Biber *et al.* (1999, pp. 61-62) destacan la notable diferencia en la densidad léxica del registro oral espontáneo (41 %) con respecto a los textos periodísticos (63 %). Con todo, reiteramos que las distintas lenguas no pueden medirse con la misma vara debido a sus

⁵⁴ En catalán también existe un corpus de referencia de características comparables al Corpes XXI, el Corpus Textual Informatitzat de la Llengua Catalana (CTILC) (<https://ctilc.iec.cat/scripts/index.asp>), que recoge textos literarios (narrativa, ensayo, poesía y teatro) y no literarios (periodísticos y académicos) datados de 1833 a 2018. No obstante, la finalidad de este corpus es la búsqueda de concordancias y colocaciones, y no permite la extracción automática de listados de palabras ni de porcentajes por categoría gramatical. Es por esta razón que no lo incluimos entre nuestros corpus de referencia.

diferencias morfosintácticas. En nuestro caso, podemos tomar a Castellà (2002) como punto de partida: el autor comparó las diferencias en la producción de conversaciones informales, clases magistrales y prosa escrita académica en catalán. Los resultados de densidad léxica para estos géneros fueron: un 34.1 % en la conversación informal, un 40.8 % en la clase magistral y un 45.0 % en la prosa académica, es decir, cifras cercanas al planteamiento inicial de Ure (1971). En español, Martín (2001) estudió una muestra de resúmenes de artículos académicos del ámbito de las ciencias sociales experimentales y observó que, de media, presentaban una densidad léxica del 43.5 %. Pasando ya a nuestro corpus, en la Tabla 21 se presentan los resultados de este medidor para cada subcorpus⁵⁵, acompañados del mismo cómputo en los corpus de referencia.

Tabla 21. Densidad léxica (en %)

	AI_ES	AD_ES	Corpes XXI (2017)	esTenTen	AI_CAT	AD_CAT	caTenTen
Densidad léxica	60.20	53.79	56.34	56.98	57.31	57.33	54.67

La densidad léxica de los corpus de referencia es muy similar a la de los subcorpus de AI y AD operística. De hecho, en todos los casos es superior al 45 % que proponía Castellà (2002) para la prosa académica en catalán y al 43.5 % que proponía Martín (2001) para los resúmenes de artículos académicos en español. La alta densidad léxica de los corpus de referencia puede deberse a que una gran parte de los textos de esTenTen y caTenTen proviene de textos periodísticos y de documentos publicados por administraciones oficiales, tal y como se puede comprobar desde Sketch Engine⁵⁶. Por su parte, la alta densidad léxica en los subcorpus de AI (AI_ES = 60.20; AI_CAT = 57.31) y AD (AD_ES = 53.79; AD_CAT = 57.33) bien puede ser debida a la necesidad intrínseca de estas modalidades de condensar mucha información en un breve lapso de tiempo. Por definición, la AD debe ser precisa, evocadora y utilizar «las palabras justas» (ACB, 2010). No es de extrañar, en definitiva, que las palabras léxicas tengan un peso importante, en especial las categorías de los sustantivos y los verbos. En este sentido,

⁵⁵ Para comprobar si la diferencia entre los subcorpus es significativa, comprobamos primero si la distribución es normal mediante la prueba Shapiro-Wilk. Como el p-valor es 0.88 (mayor a $\alpha = 0.05$), concluimos que los valores tienen una distribución normal, por lo que podemos someterlos a pruebas paramétricas.

⁵⁶ Recordemos que Biber *et al.* (1999) situaban la densidad léxica de los textos periodísticos en inglés en un 63 %.

tenemos evidencia de que la AD operística comporta una carga informativa importante, lo que se traduciría en una carga cognitiva también notable⁵⁷.

Sostenemos, por tanto, que las AI y AD operísticas se situarían, desde el enfoque de la densidad léxica, más cerca del lenguaje escrito (planificado) que del lenguaje oral (espontáneo)⁵⁸. Defendemos este postulado de manera más rotunda que Arma (2011, p. 279), quien situaba a la AD (fílmica) en un punto medio del *continuum* entre lenguaje escrito y lenguaje oral:

[I]n terms of linguistic features, the language of audio description appears to be in the middle of the *continuum* between spoken and written language. Considered as a process, it tends to be closer to spoken language. However, from a product perspective, it appears to be closer to written language.

Llegados a este punto, disponemos de los datos suficientes sobre densidad léxica como para cotejarlos con los estudios previos de corpus de AD que incluyen este medidor lingüístico. En la Tabla 22 se muestra una comparación de las ratios de palabras léxicas de nuestro estudio y los resultados de Matamala (2018, pp. 192-193), Reviere (2017, p. 76-77) y Perego (2019, p. 339).

Tabla 22. Densidad léxica en estudios de corpus de AD

	Ópera				Cine		Museo	
	AI_ES	AI_CAT	AD_ES	AD_CAT	Matamala (2018)		Reviere (2017)	Perego (2019)
Densidad léxica	60.20	57.31	53.79	57.33	Profesionales 54.47	Estudiantes 52.73	46.51	52.53

Todos los estudios previos de corpus de AD presentan una densidad léxica mayor al 40 % que proponía Ure (1971) para el discurso escrito, superior incluso a la densidad léxica de la escritura académica, como indicábamos más arriba. Por un lado, las AI y AD operísticas —si bien manifiestan una densidad léxica ligeramente superior al resto— no comportan diferencias significativas con respecto a la densidad léxica en otras

⁵⁷ Fresno (2017) menciona tres factores que influyen en la carga cognitiva de la AD: la cantidad de información que proporciona la AD, la velocidad en la que se locuta y cómo se presenta al usuario (por ejemplo, mediante intervenciones cortas o concentrada en fragmentos de AD más extensos). La densidad léxica iría ligada al primero de los factores citados: la carga informativa.

⁵⁸ De nuevo, es pertinente aclarar que nuestro análisis se basa en los guiones de «preproducción». Es decir, quedan fuera del ámbito de análisis las partes improvisadas por los audiodescriptores, en particular en el contexto del Liceu, donde la AD se locuta en directo.

modalidades y otras lenguas. Por otro lado, llama la atención que la diferencia entre la AI y la AD en el Teatro Real, donde la AI ofrece una densidad léxica superior, no se dé en el Liceu, donde la AD tiene una densidad incluso mayor que la AI. Una posible explicación son las distintas estrategias al reformular los sobretítulos en las ADs del Liceu frente a las del Teatro Real (véase el apartado 6.1.11). Otra posible explicación es la tendencia general a elaborar textos más complejos en los GADs del Liceu (véase el apartado 5.4, dedicado a la legibilidad), que aquí se vería reflejada precisamente en una mayor densidad léxica.

Los anteriores trabajos de AD aportaban explicaciones distintas a sus resultados de densidad léxica. Por ejemplo, el estudio de corpus de Matamala (2018, p. 193) atribuye una mayor densidad léxica a los GADs fílmicos de los profesionales que a los guiones de los estudiantes de AD, si bien la diferencia no es desmesurada. Nuestros resultados muestran una tendencia general mayor en los guiones operísticos, redactadas por un profesional con una abultada experiencia audiodescriptora en el caso del Teatro Real y por profesionales con un perfil investigador en el caso del Liceu. En ambos casos estaríamos de acuerdo con Matamala (2018) en que la experiencia podría estar ligada a una densidad léxica mayor, también en la ópera. También en el cine, Reviers (2017, p. 172) destaca la discordancia al encontrar una alta densidad léxica al mismo tiempo que una variedad léxica relativamente baja en su corpus de AD en neerlandés. No podemos aplicar esta percepción a nuestro corpus, ya que, como desarrollamos en el apartado 5.4, dedicado a la legibilidad, las AD y las AI para la ópera no son textos complejos. Por último, en su estudio de GADs museísticos en inglés, Perego (2019, p. 340) achaca la alta densidad léxica de los textos a sus similitudes con el género expositivo y, por tanto, su afán informativo. La AD y la AI operísticas compartirían este mismo afán, especialmente la AI.

Hasta aquí hemos esclarecido cómo se distribuyen las categorías gramaticales en los subcorpus. En las siguientes subsecciones nos centraremos en otro de los grupos de datos distribucionales que proponía Gries (2010): las frecuencias de aparición de las palabras. Es oportuno aclarar que en corpus pequeños, genéricos o especializados —y en especial si pretendemos comparar nuestros resultados con otros estudios análogos, así como con corpus generales de referencia— limitarnos a representar las frecuencias absolutas puede sesgar los resultados, que se verán en gran medida determinados, una vez más, por la

longitud de los textos. Para sortear este posible obstáculo, en las siguientes tablas indicaremos no solo las frecuencias absolutas de los tokens en cada subcorpus, sino también (y especialmente) las frecuencias normalizadas. Las frecuencias normalizadas se suelen calcular por 1000 o 1 000 000 palabras respecto al número total de palabras del corpus (Gries, 2010, p. 7). En consonancia con el tamaño de nuestro corpus, representamos las frecuencias normalizadas por 1000 palabras. Observemos en la Tabla 23 un ejemplo con los 25 lemas⁵⁹ más frecuentes de los cuatro subcorpus:

⁵⁹ Un lema es la forma básica de una palabra, aquella que aparecerá en el diccionario. Por ejemplo, los listados de frecuencia de los verbos recogen su forma de infinitivo. Recordemos asimismo que los tokens son todas las apariciones de palabras en el corpus, mientras que los tipos corresponden solo a las palabras *diferentes*.

5. Análisis lexicogramatical del corpus

Tabla 23. Los 25 lemas más frecuentes del corpus

	AI_ES	Frec.	Frec. norm.	AI_CAT	Frec.	Frec. norm.	AD_ES	Frec.	Frec. norm.	AD_CAT	Frec.	Frec. norm.
1	el	731	72.93	el	2249	93.08	el	4787	82.45	el	6617	87.93
2	de	693	69.15	de	1687	69.82	de	1779	30.64	de	3358	44.62
3	y	335	33.43	i	771	31.91	se	1761	30.33	a	2551	33.90
4	uno	231	23.05	a	669	27.69	a	1759	30.30	i	2163	28.74
5	a	220	21.95	un	586	24.25	que	1463	25.20	es	1549	20.58
6	en	206	20.55	que	509	21.07	y	1440	24.80	un	1535	20.40
7	que	137	13.67	en	373	15.43	él	1119	19.27	que	1444	19.19
8	su	109	10.88	per	320	13.24	uno	968	16.67	per	827	10.99
9	se	96	9.58	es	296	12.25	en	785	13.52	amb	784	1.042
10	con	89	8.88	amb	280	11.59	su	707	12.18	ser	682	9.06
11	ser	75	7.48	ser	270	11.17	le	693	11.94	haver	597	7.93
12	teatro	60	5.99	seu	235	9.73	decir	635	10.94	seu	590	7.84
13	por	51	5.09	anar	153	6.33	lo	502	8.65	en	578	7.68
14	haber	46	4.59	haver	150	6.21	ser	495	8.53	no	476	6.33
15	real	45	4.49	aquest	124	5.13	con	445	7.66	ell	440	5.85
16	minuto	44	4.39	òpera	116	4.80	por	438	7.54	li	415	5.51
17	dirección	42	4.19	com	99	4.10	ir	395	6.80	fer	410	5.45
18	coro	34	3.39	gran	96	3.97	haber	346	5.95	tot	374	4.97
19	estar	32	3.19	tot	90	3.72	no	342	5.89	anar	350	4.65
20	más	30	2.99	més	87	3.60	estar	333	5.74	dir	303	4.02
21	obra	29	2.89	fer	85	3.52	pedir	322	5.54	entrar	282	3.75
22	Tamino	28	2.79	no	83	3.44	entrar	179	3.08	però	213	2.83
23	acto	28	2.79	li	67	2.77	suelo	177	3.05	estar	213	2.83
24	para	28	2.79	però	66	2.73	todo	170	2.93	hi	212	2.82
25	le	25	2.49	acte	60	2.48	amor	164	2.82	com	207	2.75

No es de extrañar que los lemas más frecuentes coincidan, en gran medida, en todos los subcorpus. Encabezan el listado las palabras funcionales —en particular los artículos («el», «un»), determinados adverbios («no», «más»), ciertas conjunciones («y», «i», «que», «però»), las preposiciones («en», «per», «con», «amb») y los pronombres («se», «es», «tot», «él»)—. Los artículos, conjunciones, preposiciones y pronombres suelen encabezar los listados de frecuencias de palabras en los corpus generales, y observamos el mismo fenómeno en nuestros subcorpus. Aun así, y como veremos en el subcapítulo siguiente, la proporción de las palabras funcionales termina siendo menor que la de las palabras léxicas (como ya indicaban las Tablas 21 y 22). En nuestro caso, es a partir de la posición 11 cuando comenzamos a encontrar palabras léxicas, en concreto algunos verbos de alta frecuencia de aparición («ser», «estar», «haver», «anar», «fer», «decir», «entrar») y sustantivos metaoperísticos, esto es, que hacen referencia a la obra en su conjunto («obra», «òpera»), a las partes o elementos de los que se compone («acte», «minuto»), o al espacio teatral o escénico («teatro», «suelo»), entre otros («dirección», «coro», «Tamino»⁶⁰). A modo ilustrativo del grado de repetición léxica de las palabras más frecuentes de todo el corpus, agregamos que los 25 lemas presentados en la Tabla 23 engloban el 34.36 % de los tokens de la AI_ES, el 39.40 % de la AI_CAT, el 46.91 % de la AD_ES y el 43.72 % de la AD_CAT.

Partiendo solamente de este primer análisis superficial de los 25 lemas más frecuentes, muchas son las semejanzas que se vislumbran con los corpus de AD fílmica, en especial en lo que se refiere a las palabras funcionales. En cambio, la inclusión y posicionamiento de las primeras palabras léxicas en los listados no es uniforme en todas las modalidades de AD. En el estudio de Arma (2011, p. 339), las palabras léxicas comienzan apenas en la 24ª posición, con el verbo «look». En el caso del corpus VIW, el subcorpus de profesionales incluye el verbo «mirar» en la 9ª posición, mientras que el subcorpus de estudiantes introduce este mismo verbo en la 8ª posición (Matamala, 2018, p. 194). Asimismo, «mirar» es la primera palabra léxica —que aparece en la 13ª posición— en el corpus de AD neerlandesa de Reviere (2017, p. 79). Curiosamente, el verbo «mirar» no entra en el listado de los 25 lemas más frecuentes de ninguno de

⁶⁰ La sobrerrepresentación del nombre de Tamino en el listado de frecuencias absolutas del corpus es un ejemplo de la necesidad de incluir medidas de dispersión (Gries, 2008) en los estudios de corpus en general y de corpus de AD en particular, tal y como detallamos en el subapartado 5.2.3.

nuestros subcorpus. En las subsecciones 5.2.3, 5.2.4 y 5.2.5 entraremos a analizar las categorías semánticas más habituales de las palabras léxicas en los guiones de AD y AI, pero antes nos detenemos en el análisis de las palabras funcionales.

5.2.2. Palabras funcionales

En la Tabla 21 comprobábamos que las palabras funcionales conforman el 39.80 % del subcorpus AI_ES, el 42.69 % del subcorpus AI_CAT, el 46.21 % del subcorpus AD_ES, y el 42.67 % del subcorpus AD_CAT, y aseverábamos que estos porcentajes implican una densidad léxica relativamente alta en nuestros subcorpus. A continuación, proponemos analizar el uso de las palabras funcionales en el corpus a través de varios prismas: 1) el cotejo de nuestros resultados con los estándares y recomendaciones de la AD; 2) la comparación de nuestros subcorpus con los corpus de referencia del lenguaje general; 3) la comparación de los subcorpus de AI y AD entre sí; y 4) la comparación con los resultados de corpus previos de otras modalidades de AD.

Observemos, en primer lugar, el caso de los pronombres. Las recomendaciones del proyecto ADLAB (2015, p. 53) dicen que los pronombres personales y demostrativos son un mecanismo de cohesión habitual en la AD. Ahora bien, se matiza que solo son válidos dentro de un mismo bloque de descripción, ya que, si se utilizan después de un sonido, un silencio, un fragmento musical o un diálogo, pueden confundir a la audiencia. En esta misma línea, otras recomendaciones y estudios previos sobre AD (ACB, 2010, p. 16; Vercauteren, 2007, p. 145) resaltan que los pronombres personales pueden desconcertar a la audiencia cuando no está del todo claro a quién se refieren. Por esta razón, se desaconseja abusar de ellos y se sugiere repetir el nombre de los personajes tantas veces como sea necesario. Aquí planteamos comprobar 1) si el uso de los pronombres en los subcorpus en concreto de AD es homogéneo o no, y 2) si se diferencia de los corpus de lenguaje general. Analizamos únicamente los subcorpus de AD, pues la AI conforma un solo bloque de descripción y se entiende que el eventual riesgo de confusión es menor. Asimismo, al inicio de la Sección 5.2. ya aclarábamos que, en las AI, los pronombres son significativamente menos frecuentes que en las AD.

En la Tabla 24 se plasman, pues, las frecuencias y la distribución de los pronombres según su tipología. Desde un punto de vista meramente descriptivo, los pronombres personales son los más frecuentes tanto en la AD_ES como en la AD_CAT. En segunda

posición se encuentran los relativos, seguidos de los indefinidos. Además, a pesar de que los resultados absolutos son semejantes para los dos subcorpus de AD, al sumar las frecuencias normalizadas observamos que el subcorpus de AD_ES es más rico en pronombres que el subcorpus de AD_CAT: en el primero, 93.85 palabras de cada mil son pronombres, mientras que en el segundo esta ratio se reduce a 71.08. Desde un punto de vista cualitativo, si realizamos una búsqueda KWIC, en este resultado parece influir, ante todo, la frecuencia de los pronombres personales en singular («ella», «él», «ella», «ell»), que aparecen con mayor frecuencia en el subcorpus del Teatro Real (frec. norm. = 19.27) que en el Liceu (frec. norm. = 5.85). En ambos casos, estos pronombres aparecen principalmente en la posición de sujeto y, en menor medida, tras las preposiciones «a», «con», «de» y «por». La diferencia radica en que el Teatro Real emplea estos pronombres con un objetivo enfático en más ocasiones que los guiones del Liceu. Nos remitimos, a continuación, a los datos cuantitativos.

Tabla 24. Distribución de los pronombres según su tipología en los subcorpus de AD

	AD_ES		AD_CAT	
	Frec.	Frec. norm.	Frec.	Frec. norm.
Demostrativo	30	0.52	109	1.45
Indefinido	271	4.67	252	3.35
Interrogativo	155	2.67	7	0.09
Numeral	13	0.22	57	0.76
Personal	4474	77.06	3671	48.78
Posesivo	27	0.47	1	0.01
Proforma	0	0	216	2.82
Relativo	479	8.25	1036	13.77
Total	5449	93.85	5349	71.08

Al comparar las frecuencias absolutas de los pronombres mediante la prueba estadística no paramétrica Mann–Whitney —pues los datos no presentan una distribución normal— no se observan diferencias significativas entre los subcorpus del Liceu y el Teatro Real ($U = 2510.5$, $p = 0.06$). De igual modo, si aplicamos la misma prueba a las frecuencias normalizadas, tampoco encontramos diferencias significativas ($U = 2419$, $p = 0.23$). En definitiva, la distribución general de los pronombres teniendo en cuenta su tipología no comporta diferencias significativas entre los dos subcorpus de AD.

Cabe, no obstante, cotejar las diferencias particulares por cada una de las categorías de pronombres. Planteamos, en este sentido, aplicar la prueba no paramétrica del test de bondad de ajuste *Chi-cuadrado* para comprobar si las diferencias entre las frecuencias normalizadas de cada tipo de pronombre son significativas o no. Esta prueba —junto con

la prueba *log-likelihood*— está muy extendida en los estudios de corpus para localizar variaciones léxicas entre géneros, registros y tipologías textuales o variedades diatópicas (Hofland y Johansson, 1982), así como para cotejar diferencias entre textos traducidos y no traducidos (Corpas-Pastor *et al.*, 2008). También se ha aplicado en estudios de corpus de AD fílmica para contraponer los usos léxicos de esta modalidad frente a corpus del lenguaje general (Reviere, 2017). Aun así, no ha estado exenta de críticas. En particular, Bestgen (2017) menciona que la prueba *Chi-cuadrado* cataloga demasiadas palabras como significativas, y no tiene en cuenta las posibles irregularidades en la dispersión de las mismas. Es decir, da algunas palabras por significativas simplemente por estar sobrerrepresentadas en un único texto (Oakes y Farrow, 2007). El problema de la dispersión no es, no obstante, relevante en el contexto de los pronombres en nuestros subcorpus, ya que la herramienta de explotación Sketch Engine nos permite comprobar que estos están distribuidos en los diferentes guiones sin variaciones reseñables. Ahondaremos, en cambio, en la problemática de la dispersión en el análisis de frecuencia de los sustantivos (Sección 5.2.3).

Para poder aplicar la prueba *Chi-cuadrado* deben darse dos condiciones. En primer lugar, esta prueba asume una independencia de las observaciones (situación que se da cuando los valores de un conjunto de datos no revelan información sobre otros valores del conjunto). En términos prácticos, esta condición se ve a menudo comprometida en el contexto de la lingüística de corpus: lo habitual es, de hecho, que una característica lingüística influya en otra (Brezina, 2018, pp. 112-113). Es, por esta razón y otras antes citadas, que la prueba *Chi-cuadrado* no será la opción que empleemos en otros cálculos estadísticos más adelante. La segunda condición consiste en que los valores esperados deben ser mayores de 5.

Al aplicar el test de bondad de ajuste *Chi-cuadrado* a los pronombres personales, concluimos que sí existe una diferencia significativa entre los guiones del Teatro Real y el Liceu, a favor del Teatro Real ($\chi^2 = 6.36$; $df = 1$; $p = 0.0117$)⁶¹. En lo relativo al predominio o no de los pronombres personales en los subcorpus de AD con respecto a los corpus de referencia, tales pronombres son significativamente más frecuentes en el corpus

⁶¹ Los resultados del test de bondad de ajuste *Chi-cuadrado* se presentan, de aquí en adelante, siguiendo el siguiente orden: valor del test (aquí, $\chi^2 = 6.36$); grados de libertad (aquí, 1) y valor p , que indica que los resultados son significativos cuando $p < 0.05$ (aquí, $p = 0.0117$).

de referencia esTenTen que en el subcorpus AD_ES ($\chi^2 = 32.70$; $df = 1$; $p < 0.000000$), mientras que, si cotejamos la frecuencia de los pronombres personales entre el subcorpus AD_CAT y el corpus de referencia caTenTen, no hay diferencias significativas entre uno y otro ($\chi^2 = 0.33$; $df = 1$; $p = 0.57$). En definitiva, los pronombres personales no sobresalen significativamente en los subcorpus de la AD operística (son o bien menos frecuentes o igual de frecuentes que en los corpus de referencia). Este resultado va en la línea de las recomendaciones de AD (ACB, 2010; Vercauteren, 2007), que aconsejan evitarlos en favor de la repetición de los nombres, siempre que no esté claro a qué personaje se refiere el pronombre. En esta línea, anticipamos que los nombres comunes («príncipe», «hijo», «marquesa») y propios («Tamino», «Carmen») de los personajes serán la opción preferida de los audiodescriptores para referirse a ellos (véanse los apartados 5.2.3 y 6.1.9).

Independientemente de las semejanzas y diferencias cuantitativas entre las categorías de pronombres, cabe asimismo analizar variables dentro de cada categoría. Así, si volvemos a la categoría mayoritaria, los pronombres personales por lo general aparecen en tercera persona. De hecho, las formas «se», «él/ella», «le/les» y «lo/la/los/las» conforman el 74.69 % de las apariciones totales de los pronombres en el subcorpus AD_ES y el 93.33 % de los pronombres personales. Por su parte, sus análogos en catalán «es/s'», «el/la/l'», «ell/ella» y «li» suman el 53.31 % de todos los pronombres del subcorpus AD_CAT y el 86.41 % de los pronombres personales. Los casos, más infrecuentes, de pronombres en primera y segunda persona, se suelen localizar en las lecturas o reformulaciones de los sobretítulos o audiosubtítulos. Una excepción es el pronombre «ens» (frec. absoluta = 71, frec. normalizada = 0.94) que en las AD del Liceu se emplea, sobre todo, como mecanismo para apelar al público. Un caso de uso particular de «ens» dentro del subcorpus del Liceu que es especialmente frecuente (y que no se concentra solo en un guion) es la construcción «ens trobem»: «ens trobem dins la tenebrosa cova»; «ens trobem al palau del príncep»; «com si ens trobéssim en una escena cinematogràfica de thriller». Todas las apariciones de «ens trobem» se enmarcan — ligando este resultado con el capítulo siguiente— en el signo de la escenografía, y en varios casos se hace referencia a ilusiones teatrales complejas. Por otro lado, ciertos usos son exclusivos de algunos guiones, como las comparaciones que presenta la AD de Rusalka: «ens recorda al barri de Gracia de Barcelona»; «la cafeteria ens recorda al *Bulevard de los sueños rotos*»; «vestit de hippie, ens recorda a John Lennon». Esto es debido, entendemos, a las diferencias particulares en el estilo de los audiodescriptores.

Ejemplos como los hasta ahora citados no aparecen en las ADs del Teatro Real, donde «nos» se utiliza únicamente en el contexto de los audiosubtítulos, en boca de los personajes. Ilustramos en la Tabla 25 algunos ejemplos del uso de estos pronombres relativos minoritarios.

Tabla 25. Pronombres en primera y segunda persona en los subcorpus de AD

Primera y segunda persona en los audiosubtítulos	Primera persona del plural en la AD/audiosubtítulos
El faraó a Radamés, “salvador de la pàtria et salud”.	La Cenerentola ens confessa que el cor li ha bategat.
“Només tu ens guies, Amor”, diuen.	El noi va vestit de hippie, ens recorda John Lennon...
S'aixeca i camina seductora. “ Us he escandalitzat?”	És com si ens trobéssim al pensament de la Senta.
Para mí el placer más divino es un vaso de vino.	- Bajo un cielo más libre nos amaremos. Se besan en los labios.
Se acerca despacio a Aida. “¿Cómo te compadezco!”	- Si insistes en que nos separemos... - Me matarás, ¿no es así?
“Dejad que pruebe yo también”. Carmen coge las cartas.	“¿La cadena que nos ata nos unirá hasta la muerte!”

En los estudios previos de corpus de AD fílmica ocurre una situación similar en términos de distribución de los pronombres de primera, segunda y tercera persona. En concreto, Reviers (2017, p. 124) observa el mismo fenómeno que aquí apuntamos —a grandes rasgos, los pronombres de primera y segunda persona son exclusivos de los audiosubtítulos e inexistentes en la AD— y, de hecho, identifica en los pronombres de tercera persona una de las características idiosincráticas del lenguaje de la AD fílmica en neerlandés: el 97.2 % de todos los pronombres son personales en tercera persona. En términos absolutos, suscribimos esta particularidad, pero matizamos que la AD operística observa una mayor variedad de pronombres debido a los audiosubtítulos, bien reformulados («La Cenerentola *ens* confessa que el cor li ha bategat») o —especialmente— leídos *verbatim* («“Dejad que pruebe yo también”») (véase también el apartado 6.1.11), audiosubtítulos que en la AD fílmica no se incluyen con tanta frecuencia porque el espectador ya oye directamente los diálogos.

Más allá de los estudios de corpus anteriores y del nuestro propio, es preciso matizar que la literatura sobre accesibilidad a las artes escénicas ha propuesto alternativas a la omnipresente tercera persona por razones distintas a la inclusión de audiosubtítulos. Es el caso de algunas producciones donde se involucra a los equipos creativos en la redacción de la AD (Whitfield y Fels, 2013), las que Fryer denomina *integrated AD* (Fryer, 2018; Fryer y Cavallo, 2021). Entre ellas, algunos ejemplos de AD en primera persona se

encuentran en Fels *et al.* (2006) y en Udo y Fels (2009), quienes daban cuenta de una AD donde Horacio hacía las veces de narrador y audiodescriptor en primera persona de *Hamlet*.

Los pronombres relativos ocupan la segunda posición tanto en la AD_ES como en la AD_CAT. En este sentido, la prevalencia de los pronombres relativos en el subcorpus AD_ES frente al subcorpus AD_CAT no es significativa ($\chi^2 = 1.38$; $df = 1$; $p = 0.24$). Además, al comparar su frecuencia normalizada en el subcorpus de AD del Teatro Real con la del corpus de referencia esTenTen, no se pone de manifiesto una diferencia relevante ($\chi^2 = 3,23$; $df = 1$; $p = 0.07$). De igual modo, al comparar la frecuencia normalizada de los pronombres relativos en el subcorpus de AD del Liceu con el corpus de referencia caTenTen, la diferencia tampoco es significativa ($\chi^2 = 0.39$; $df = 1$; $p = 0.53$). Es decir, al contrario de lo que sugieren las directrices de la AD (ADLAB, 2015, p. 48; Vercauteren, 2007, p. 144)—hay que priorizar las oraciones simples respecto a las compuestas, asociadas a una mayor carga cognitiva, si bien al mismo tiempo es recomendable variar la estructura de las oraciones en pos de un estilo agradable—, las oraciones relativas no serían menos frecuentes en la AD que en el lenguaje general.

En particular, las recomendaciones de ADLAB (2015, p. 53) ejemplifican que la estrategia más común en la AD es la sucesión de oraciones simples (yuxtapuestas o coordinadas, pero no tanto subordinadas). Con todo, se reconoce asimismo que esta máxima puede obviarse si el tono y el contenido del producto audiovisual requiere un lenguaje más intrincado o armoniza mejor con él (ADLAB, 2015, p. 49). Podemos conjeturar que la ópera es un género que, por sus características o por las expectativas ya arraigadas de los usuarios de la AD del Liceu y el Teatro Real, pertenece a este tipo de géneros que «aceptan» más oraciones relativas.

En los subcorpus de AD operística, las oraciones relativas se corresponden, sobre todo, con oraciones especificativas —sin coma—. Las explicativas suman tan solo el 22.97 % de las 727 ocurrencias del pronombre relativo «que» en el subcorpus AD_CAT y el 12.33 % de las 438 oraciones de relativo introducidas por «que» en el subcorpus AD_ES. Este detalle tampoco carece de sentido: al generar una muestra aleatoria de tres concordancias (Tabla 26) con Sketch Engine comprobamos que, a pesar de que en los subcorpus de AD no existe una distinción de tamaño notable entre las oraciones relativas especificativas y las explicativas, a la hora de locutar unas y otras oraciones, las comas

podrían imponer una mayor lentitud en la locución de las segundas. En pocas palabras, las oraciones explicativas requieren dos pausas en su locución, una al inicio al inicio y una al final, y esta podría ser una razón suficiente para eludir las en la redacción de la AD.

Tabla 26. Ejemplos aleatorios de oraciones de relativo en los subcorpus de AD

	AD_ES	AD_CAT
Oraciones relativas especificativas	<p>Ella puede descubrir el camino que tomarán los egipcios.</p> <p>Poco a poco entran hasta nueve Mercedes que se van colocando en el escenario en dos filas de cuatro y uno descapotable en el centro delante del cartel del toro.</p> <p>Turandot será la esposa del noble que resuelva los enigmas que ella proponga.</p>	<p>El primer pis té la llum encesa i en el petit balcó que dona al carrer hi ha una catifa penjada.</p> <p>Liu confessa que és l'amor secret que sent per Calaf allò que li dóna forces per callar.</p> <p>Pel fons entren tres nenes que entreguen al geni de les aigües la seva corona, una túnica i el trident.</p>
Oraciones relativas explicativas	<p>Unos pocos vigilan a los demás, que friegan el suelo arrodillados.</p> <p>Lleva vestido largo negro con capucha, que le cubre gran parte del rostro, y un cirio encendido.</p> <p>Publio acerca una palangana a Tito, que se lava las manos.</p>	<p>La llum es tanca en un cercle sobre la cara de la Reina de la Nit, que té cap gran i rodó, tot blanc, ulls i llavis negres.</p> <p>Mentre, per l'escala, puja cap a les golfes Benuá, el propietari, que va a cobrar el lloguer.</p> <p>El desig de Salomé irrita Jochannan, que acaba llençant-la a terra.</p>

De los ejemplos que destacamos en la tabla se desprende que sin el relativo habría más yuxtaposición, que implica una sintaxis más simple cognitivamente hablando, pero con más pausas y más repeticiones de sujetos. Dicho de otro modo, la conveniencia de una sintaxis simple y la conveniencia de un ritmo rápido son dos factores en conflicto, pero el relativo es una solución que evita en parte ese conflicto. El pronombre relativo crearía incluso menos problemas que el pronombre personal, en el sentido de que siempre se localiza bien al antecedente. No obstante, cabría plantear distintos ejemplos a los usuarios para encontrar las soluciones óptimas en el contexto de la AD operística: hasta el momento no tenemos pruebas de una preferencia de los usuarios por la coordinación, la yuxtaposición o las oraciones subordinadas en esta modalidad de AD.

Enlazando con la cuestión de los pronombres relativos —no nos detenemos en el resto de tipologías de pronombres debido a que su frecuencia es residual—, nos interesamos asimismo por la frecuencia de aparición de las conjunciones, las cuales nos permitirán cotejar de forma más completa el uso y la tipología de las oraciones

compuestas. En el caso de los subcorpus de AD, ya habíamos observado (Tabla 19) que su uso es relativamente alto, con una frecuencia absoluta del 6.15 % de las palabras totales en el subcorpus de AD_ES y del 6.08 % en el subcorpus de AD_CAT. En particular, las conjunciones «y», «i», «que» y «però» aparecen entre los 25 lemas más frecuentes del corpus. Más allá de estas, la variedad se reduce mucho. Observemos los resultados de la AD_ES y la AD_CAT referentes a las conjunciones más usadas en ambos corpus y comparados con la frecuencia de aparición de las mismas conjunciones en los corpus de referencia (Tabla 27):

Tabla 27. Conjunciones en los subcorpus de AD y corpus de referencia

	AD_ES		esTenTen	AD_CAT		caTenTen
	Frec.	Frec. norm.	Frec. norm.	Frec.	Frec. norm.	Frec. norm.
y/i	1440	24.80	25.30	2163	28.74	27.75
que	1025	17.65	10.91	717	9.52	7.67
si	137	2.36	2.10	147	1.95	1.81
pero/però	104	1.79	2.07	213	2.83	1.77
como/com	75	1.29	4.46	200	2.66	4.52
cuando/quan	46	0.79	0.99	70	0.93	0.93
mientras/mentre	22	0.38	0.31	128	1.70	0.23
porque/perquè	32	0.55	0.88	70	0.93	0.02
o	22	0.38	3.85	49	0.65	3.36
ni	15	0.26	0.58	26	0.35	0.57
pues	8	0.14	0.43	-	-	-
aunque	8	0.14	0.59	-	-	0.01
sino/sinó	5	0.09	0.40	7	0.09	0.02
donde/on	1	0.02	0.09	2	0.03	0.12
mas	4	0.07	0.40	-	-	0.01

En primer lugar, la conjunción coordinativa «y» (la más frecuente, con diferencia, en nuestro corpus) tiene una frecuencia normalizada similar a la de los corpus de referencia (el subcorpus del dominio .es de esTenTen arroja una frecuencia normalizada de 25.35 para «y» y el corpus caTenTen arroja una frecuencia de 27.75 para «i»). Sí que es particularmente significativa la diferencia entre el subcorpus AD_ES y esTenTen en la conjunción coordinativa «que» ($LL = 248.73$; $p < 0.05$) y entre AD_CAT y el subcorpus de referencia en catalán ($LL = 22.24$; $p < 0.05$), en favor siempre de los subcorpus de AD. En pocas palabras, al contrario de lo que podíamos esperar debido a la preferencia de la AD por las oraciones simples, las oraciones subordinadas introducidas por la conjunción «que» son más frecuentes en las AD que en el lenguaje general. En ello influye, seguramente, la cantidad de oraciones con verbos de comunicación que introducen los audiosubtítulos en estilo indirecto, como veremos en el apartado dedicado a los verbos (5.2.4). De hecho, la conjunción «que» es más significativa en nuestros subcorpus de AD

operística que en otras modalidades de AD (Salway, 2007; Matamala, 2018; Reviere, 2017).

En la AD fílmica, en especial si tomamos como referencia los estudios previos en inglés (Salway, 2007; ADLAB, 2015) y neerlandés (Reviere, 2017), las conjunciones mayoritarias para introducir las frases subordinadas son «as» y «while», es decir, conjunciones (o adverbios) con un valor temporal: «mientras», «al tiempo que», «mentre», «quan», etc. El caso de «cuando»/«quan» y «mientras»/«mentre» podría ser, de hecho, un diferenciador de la AD operística con respecto a los corpus de AD fílmica: a pesar de que, por lo menos en inglés y en neerlandés, se reconocen como características de la AD para cine y televisión, no son especialmente prominentes en nuestros subcorpus de AD. Huelga decir que en el corpus de AD fílmicas en español de Matamala (2018), estas conjunciones tampoco forman parte de los lemas más frecuentes, por lo que podrían ser, simplemente, características de otras lenguas.

A su vez, al cotejar las frecuencias de «cuando»/«quan» y «mientras»/«mentre» en nuestros subcorpus con respecto a los corpus de referencia esTenTen y caTenTen mediante la prueba *log-likelihood* —que se emplea habitualmente para dilucidar si una palabra es más frecuente en el corpus estudiado que en el corpus de referencia— obtenemos los siguientes cómputos. En la AD_ES, «cuando» no es significativamente más frecuente que en el corpus de referencia ($LL = 0.98, p > 0.05$), como tampoco lo es «mientras» en el subcorpus AD_ES con relación a su respectivo corpus de referencia ($LL = 2.73, p > 0.05$). En cuanto a la AD_CAT, «quan» tampoco ofrece una diferencia significativa con respecto al corpus de referencia ($LL = 0.17, p > 0.05$). Algo distinto ocurre con «mentre», que sí podríamos catalogar como conjunción «típica» del subcorpus AD_CAT ($LL = 298.11, p < 0.0001$). En definitiva, las conjunciones temporales no son características de la AD operística, como sí parece presumirse que lo son de la AD fílmica (en inglés y en neerlandés), a excepción de «mentre» en el subcorpus de AD_CAT.

El caso de «como»/«com», en su acepción comparativa, merece especial atención, pues se trata de un «marcador de símil» o marcador metafórico, que Goatly (1997, p. 236-237) identifica, además de con la comparación, con la similitud y con la ambigüedad. Edo (2018) argumenta que el empleo generalizado del símil es una de las características retóricas más notorias en la AD. Según el autor, los símiles pueden desempeñar dos funciones en la AD museística, en particular: 1) describir contenidos no figurativos o

semifigurativos, y 2) comparar las imágenes presentes en la obra con otros objetos cotidianos para facilitar su interpretación. Carlucci y Seibel (2020, p. 270) inciden en esta última función: «se trataría de utilizar imágenes de algún tipo que puedan acercar al usuario conceptos complejos». Posibles marcas de símil o fórmulas de incertidumbre, como las denomina Edo (2018, p. 423), son «“parece”, “podría ser”, “sugiere”, “indicaría”, “da la impresión”, “algo así como”», a las que añadimos el citado adverbio relativo «como».

En su tesis doctoral dedicada a la metáfora en la AD museística, Luque Colmenero (2019) adopta una metodología de identificación de «palabras relacionadas con la metáfora» (Steen *et al.*, 2010). En ella, la autora define 308 marcadores metafóricos en inglés. Entre ellos, destacamos como marcadores de símil los verbos «look like», «suggest», «seem», «appear», «echo», «embody», construcciones nominales como «some kind of», «form of», así como las conjunciones «as» o «as if», cuyos equivalentes en castellano y catalán son los que nos interesan en este apartado.

En nuestro caso, «como» aparece en un total de 23 ocasiones en el subcorpus AI_ES (frec. norm. = 2.29); en 99 ocasiones en el subcorpus AI_CAT (frec. norm. = 4.10); en 75 ocasiones en el subcorpus de AD_ES (frec. norm. = 1.29); y en 200 ocasiones en el subcorpus AD_CAT (frec. norm. = 2.66). Mediante la función de concordancias o KWIC de la herramienta Sketch Engine podemos discernir manualmente cuáles de estas apariciones corresponden a símiles. En el subcorpus de AI_ES, el «marcador de símil» corresponde a un 21.74 % de las apariciones de «como». Son los siguientes:

- un amor tan sólido como el muro que impide su consumación
- el frente de la plataforma también es estrecho y con luz propia, como la columna vertical
- un vino de Burdeos ofrecido como poción mágica
- llevan la cara maquillada como barba de varios días
- extendido como la pólvora

En el subcorpus de AI_CAT, «como» se emplea como símil en un 7.07 % de sus apariciones, y destaca especialmente su uso dentro de «como si» — la construcción al mismo tiempo condicional y comparativa (Montolío, 1999)—, que se repite en cinco de las siete ocurrencias registradas. La construcción «como si» se erige como un elemento diferenciador con respecto al subcorpus de AI del Teatro Real, donde no consta en ningún caso:

- il·luminada tènueament, com si la llum entrés des de dalt per una obertura
- reacciona amb irritació i li llança a la cara, com si fos una bala, la flor que porta agafada al seu cosset
- com si es tractés d'una peça pròpia dels *cannovacci* de la Commedia dell'arte
- sempre com si fos el vescomte, la marquesa es pensa que parla amb la seva rival
- es tracta d'un malson, amb cossos deformats fins al paroxisme freudià —com un deliri misogin—
- com una imatge onírica, apareix davant seu una jove
- Eysoldt interpretà Salomé com si d'una unió entre dona i tigressa es tractés

En el marco de la AD propiamente dicha, el subcorpus del Teatro Real arroja los resultados siguientes. En la AD_ES se detectan 30 símiles introducidos por «como», un total del 40 % de las apariciones de la palabra. Por su parte, «como si» es minoritario en tanto que marcador de símil: aparece tan solo en tres ocasiones:

- se ofrece como el premio al vencedor
- tela que Amneris lleva como una larga estola
- la vela se levanta como si fuera un telón
- desfilan como soldaditos
- canta que el amor es como un gitanillo
- recuerda el baile frenético como un torbellino
- queda la cornamenta que es manejada por dos soldados como si embistieran al pañuelo rojo que el mago usa como capote
- ¡ojalá un ángel como ella!
- el coro dice que la han visto como ave nocturna
- dice que será suya como un frío cadáver
- vive en la molicie como un gran señor
- Marcelo dice haber visto a Mimí, vestida como una reina
- levantan el agua como champán
- la llama bella como la aurora
- dice ser bella como el atardecer
- como premio pide una dulce mirada
- le anuncian que el senado lo consagra y será adorado como un dios
- si fueran como pajarillos, para comer...
- la acunaría como a una niña
- le dicen que sea un hombre y vencerá como un hombre
- las manos se colocan sobre ellos como sombras que los toquetean
- saca un pañuelo y se lo pone como babero
- sus labios se movían como si hablara, estuvo inmóvil y desapareció
- si ella no se casa con Arturo, él morirá y la perseguirá como una sombra
- Edgardo canta a las tempestades y a la horrible noche como su propio destino
- se pone el velo como chal
- pero se me pasará enseguida, como pasan las nubes sobre el mar
- y estaremos callados como ratoncitos esperando
- Turandot es bella, como jade, y fría como una espada

- arde como una llama y no es llama

En el subcorpus de AD del Liceu, 86 de las 200 apariciones de «com» (el 46 %) introducen símiles. A diferencia de los datos procedentes del subcorpus de AD del Teatro Real, la construcción «com si» se repite en 42 ocasiones a lo largo de todos los guiones analizados: un 49 % de los símiles detectados van introducidos por esta construcción:

- declara el seu amor per Aida que coronaria com una reina amb un tron a prop del sol
- comença a ballar d'un costat a l'altre com una dansa d'encanteri
- a l'horitzó un cel ardent sobre la ciutat com un oasi
- fa com si ballés cabaret
- la silueta d'un drac, com una ombra xinesca
- saluda inclinant-se amb les mans juntes al pit, com a la Xina
- a Papageno li brollen grans llàgrimes i plora com un nadó
- duu una cistella, com si fos un globus; apareixen de dins tres nens
- així vencerà com un home
- acompanyats d'animals mecànics, translúcids, com en una radiografia
- duu vestit senzill negre, amb coll rodó de color negre fins als genolls, com de nena
- apareixen, com teletransportats, Pamina i Tamino
- a sobre, apareix un núvol, com de còmic
- es posa les mans a la boca com si cridés
- en anglès es llegeix, amb lletres de pal mal fetes, com gratades a la paret
- com si estigués dins d'una bola de neu de vidre
- a l'esquerra una copa de Martini tan gran com ell amb una canyeta
- li llancen rajos de beguda a la cara, i per sobre com si fos una dutxa
- il·luminats per un focus de llum blanca que els segueix quan caminen, com en una funció de teatre
- vestida amb un vestit curt de brillants, com de cabaret
- van apareixent, com fotogrames, escenes de l'òpera
- Radamès es gira com si marxés
- només porta una tela blanca a la cintura com si fos un guerrer
- mentre mouen els braços com si fossin onades
- li demana que accepti de la seva filla una corona de llorer com a símbol de victòria
- il·luminada amb una llum tènue com si fos d'espelmes
- bufa i fa com si fos mag i hi tirés un pols màgic
- a l'esquerra, hi ha una cabina telefònica tancada, com les que es trobaven fa uns anys a Barcelona
- Com salvatges, se les emporten fora d'escena
- la gitana fa com si continués lligada
- es pica amb les mans a les cames com si provoqués un toro
- fa que es percebi com a rodó
- es posa crema solar com si estigués a la platja
- però Carmen es queda quieta, freda com el gel
- mou el que deixa penjant com si fos un pèndul

- els núvols tempestuosos del quadre s'il·luminen com si hi hagués llamps
- baixen per les prestatgeries sota el quadre, com si fossin escales
- és com si ens trobéssim al pensament de la Senta
- l'efecte és com el de les nines russes, una habitació dins d'una altra
- mouen els braços ondejant-los com si fossin les onades
- com si nosaltres hi fóssim a sobre
- unes lletres blanques com si fossin escrites a mà
- amb violència, com si fos ella la fetillera de la història
- l'una al costat de l'altra en dos grups, separats per un passadís, com en una església
- Mimí es recolza, com marejada
- per distreure's fan una pantomima paròdica —que la música subratlla—, com si mengessin un gran àpat en un lloc sumptuós
- tots quatre es barallen com si fossin adolescents
- bella com el crepuscle
- llancen petons amb la mà com si fossin reines
- Com si fos una carrossa, els ratolins agafen la calaixera
- tot torna a ser com al començament
- empunyen pals, pales i rastells com a armes
- agita les pells que du al coll, com si netegés l'aire
- Marie canta que és tan valenta com qualsevol soldat del seu regiment
- com si es tractés d'un concert
- els soldats fan com si caminessin
- entra a escena per darrera, com si vingués de les muntanyes
- Tonio es llança a terra com desmaiàt
- surten com bolets!
- és com si fóssim a un carrer d'una ciutat
- ha tret papers i els ha llançat com octavetes
- una ampolla de vi de Burdeus com a poció de l'amor
- com si els soldats s'acomiadessin
- en primer terme una taula llarga, com si fos el Sant Sopar, 12 persones
- vestits com els altres personatges
- amb el bastó de Dulcamara fan com si remessin
- una mica com si dirigís
- un pom de flors com el que havia donat al començament de l'obra
- avancen cap al públic com si travessessin una boira espessa
- Com si la caixa negra es moguéssim
- el fons és com de ciment
- ella duu un vestit blanc, com de dormir
- vestits com al principi
- i al seu costat un nen que, com un joc de miralls, sembla el reflex del geni
- comencen a ballar com si conjuressin
- cau a terra i com per mimetisme el geni també
- Jezibaba, com si recités un encanteri
- es fa fosc i les llums com posseïdes comencen a encendre's i a apagar-se
- és blanca com la llet i està totalment transtornada
- com si ens trobéssim en una escena cinematogràfica de thriller
- blanca com la lluna

- una dona vestida d'argent –blanca com la lluna– s'allunya (x2)
- miren al voltant de la sala, com esperant alguna cosa
- oscil·la com una flama i no és flama
- sembla com si busquessin alguna cosa
- com si esperessin trobar alguna cosa
- com si estigués fora de la realitat

En términos descriptivos, por tanto, constatamos que las AD son más ricas en símiles introducidos por «como» que los subcorpus de AI. De manera consciente o inconsciente, los audiodescriptores hacen caso de las recomendaciones sobre la utilidad de los símiles en la AD⁶². Aquí es preciso matizar que, según un estudio reciente de Chmiel y Mazur (2022), los usuarios se mostraron favorables solo a algunas metáforas y símiles que no despistan o generan confusión, aquellos a los que Edo (2018) se refería como reminiscentes de objetos cotidianos para facilitar su interpretación. Además, el estudio incide en que los usuarios con ceguera adquirida mostraron una preferencia por el uso de dichas figuras, frente a los participantes con ceguera congénita, más críticos con el empleo de estas. Dado que las autoras se centraron en la AD grabada para su estudio, sería interesante replicarlo desde el prisma de la ópera, empleando los ejemplos reales que resaltamos en este estudio de corpus.

Para poder discernir si las AD de ópera introducen más símiles que el lenguaje general, generamos una muestra aleatoria de 100 apariciones de «como» y «com» en esTenTen y en caTenTen. A partir de estas muestras podremos hacernos una idea aproximada de la frecuencia del símil en los textos publicados en la red para cotejarlos con nuestros resultados. Los resultados son los siguientes: En la muestra aleatoria generada en el subcorpus del dominio .es de esTenTen encontramos 7 ejemplos de «como» en su acepción de símil, 3 de ellos en la construcción «como si» («Como si no se hubieran pagado»; «moldear un dibujo como si fuera un bajorrelieve»; «como si fuesen de carne y hueso»). En contraposición al símil, son mayoritarios los ejemplos de «como» en su acepción de adverbio de modo («pone como ejemplo»; «Si dura tanto como parece»), además de otros usos más minoritarios como la locución adverbial «así como». Si comparamos estos resultados con el 40% de las apariciones de «como» símil en el subcorpus AD_ES, estamos en condiciones de afirmar que la AD operística sí es más

⁶² Recordemos, no obstante, que algunas guías de buenas prácticas de AD son contrarias a la introducción de símiles y metáforas (véase Los Angeles Radio Service, 2013, y el apartado 2.2.3).

profusa en símiles que el lenguaje general. Por su parte, el porcentaje del símil en la AI_ES (el 21.74 % de las apariciones de «como») seguiría siendo mayor que en el corpus de referencia (7 % de las apariciones de «como»), si bien esta distancia se reduce.

Se abre aquí otra incógnita: ¿la AD emplea tantos símiles como el lenguaje literario? Para responder a esta pregunta, recurrimos al subcorpus de ficción de Corpes XXI, limitando la búsqueda a los textos de origen en España de 2010 a 2019, a fin de facilitar la generación de concordancias. A partir de esta selección generamos una muestra aleatoria de 100 ejemplos de «como» (10 por año) y observamos que aparece en su acepción de símil en un 41 % de las concordancias generadas. La fórmula «como si», por su parte, aparece en el 24 % de las concordancias aleatorias generadas y conforma el 58.5 % de todas las apariciones del «como» en su acepción de símil. Si cotejamos estos resultados con los subcorpus AI_ES y AD_ES observamos que el subcorpus de AD se asimilaría más al lenguaje literario, mientras que la AI observaría más semejanzas con el lenguaje general. Ahora bien, la fórmula «como si» es notablemente más frecuente en el corpus literario que en el subcorpus de AD_ES, resultado que comentamos más adelante.

En la muestra aleatoria generada en el corpus general caTenTen encontramos 8 ejemplos de «com» en su acepción de símil. En esta muestra observamos muchos más ejemplos de sus acepciones como adverbio de modo («Es considera com a dades personals qualsevol»), adverbio interrogativo («Com podem negociar millor?»), y conjunción copulativa («la realitat, tant dolenta com bona»). Así pues, el número de símiles introducidos por «como» sería mayor en el subcorpus AD_CAT que en la muestra del corpus general (y similar en el subcorpus AI_CAT). También es interesante apuntar que en la muestra aleatoria de caTenTen aparecen tan solo tres casos de «com si» («també se la sent com si fos pròpia»; «va permetre que s'acollís a les compensacions com si fos un municipi afectat»; «fent-me sentir com si, d'un temps a aquesta part, jo hagués entrat...»). Todas las comprobaciones citadas sugieren que «como» en su acepción de símil sería más frecuente en la AD del Liceu que en el lenguaje general, como ocurría también en el Teatro Real.

Para responder a la pregunta de si la AD operística en catalán emplea tantos símiles como el lenguaje literario, acudimos al CTILC (véase la nota 54, en este capítulo), que sería el equivalente más cercano al Corpes XXI. En este caso, de nuevo reduciendo la búsqueda a los textos literarios, generamos 10 concordancias de «como» por año en la

franja de 2009-2018. Computamos que el 39 % de las 100 concordancias generadas aleatoriamente son símiles. Además, «como si» aparece en un 11 % de las concordancias totales, y supone un 28.21 % de los símiles. Podemos concluir, teniendo en cuenta los resultados expuestos hasta ahora, que el subcorpus AD_CAT se asemeja más al corpus de textos literarios en lo que respecta al uso del «com» marcador de símil, mientras que el subcorpus AI_CAT se acerca más a su uso en el corpus del lenguaje general (caTenTen). Por su parte, «com si» sería una construcción clave en el subcorpus AD_CAT, más frecuente que en los corpus de lenguaje general y literario y, a su vez, más frecuente que en el subcorpus AD_ES y el corpus de referencia en español⁶³.

Ahondando un poco más en los resultados obtenidos, la profusión de «com si» en los subcorpus del Liceu con respecto a los subcorpus del Teatro Real puede sugerir un registro ligeramente más bajo en el caso del Liceu. Otro aspecto a tener en cuenta es que el catalán, en su registro formal, es un poco menos formal que el castellano. En los registros medios y altos el castellano es un poco más alto. En cualquier caso, es ineludible que tanto el subcorpus AI_CAT como el AD_CAT adoptan —desde el punto de vista del símil— un tono más pedagógico o paternalista o, desde una perspectiva más positiva, priorizan recrear una imagen visual clara.

Por supuesto, y esto se aplica tanto a la comparación con los corpus de referencia como a los subcorpus de obras literarias, hemos partido de meras muestras aleatorias, por lo que debemos ser cautos al afirmar que los símiles son más frecuentes en los subcorpus de AD que en los corpus de referencia, y que los símiles son igual de frecuentes en los subcorpus de AD que en los corpus de ficción en español y en catalán. Aquí nos limitamos a distinguir esta tendencia.

Para concluir la cuestión de las conjunciones, situamos en nuestros subcorpus de AD algunas conjunciones que no aparecen en los listados de frecuencias de los estudios de corpus anteriores. Al referirse a las conjunciones, las recomendaciones ADLAB (2015, pp. 53-54) reconocen que se trata de un elemento de cohesión. Entre las conjunciones que no necesariamente esperábamos identificar en nuestro corpus se encuentran «pero»,

⁶³ La noción de la AD como texto con características literarias no es nueva —lo planteaba ya Rodríguez Domínguez (2007)—, y tales características han sido objeto de polémica entre los diferentes estándares y recomendaciones de AD, tal y como desarrollábamos en el capítulo 2.

«porque» y «o», y las respectivas conjunciones catalanas. En la Tabla 28 se ilustran tres ejemplos generados de manera aleatoria por Sketch Engine de cada una de las tres conjunciones citadas. Nuestra hipótesis sobre por qué estas conjunciones no aparecen en los listados de frecuencia de los corpus de otras modalidades es que estas ADs no recogen los diálogos, al contrario de lo que ocurre con la reformulación de los sobretítulos en la AD operística.

Tabla 28. Ejemplos de conjunciones infrecuentes en su contexto

	AD_ES	AD_CAT
«pero/però»	Dice que han azotado al marinero, pero que no puede andar. Dicen que Clagart no gustaba a nadie, pero cumplía con su deber. Azucena descansará, pero pide que la despierte si ve arder la hoguera.	Monostatos intenta apropiarse a Pamina mentre ella dorm però és sorprès per l'aparició de la Reina Ja treu el tovalló i se'l posa al coll. Però el pollastre desapareix. Senta fa un intent però no s'arriba ni a aixecar.
«porque/perquè»	Dice que llora porque Leonora la deja. El coro da gracias porque Tito salvó el esplendor del trono. -¿Por qué odias a Sarastro? -Porque es un monstruo.	És una llàstima... perquè és bonica... Micaela ha vingut perquè vol veure la dona que ha portat el seu estimat Jose pel mal camí. Tonio vol marxar amb Marie, però ja és tard perquè s'ha allistat i ha de complir amb el seu deure militar.
«o»	Dará su vida por él o morirá con él. ¡Callad o hallaréis la muerte! Dice que el nido nupcial puede estar aquí o allá.	Lluitarem amb tu o amb tu morirem! ambientació principis o mitjans del segle XX Qui és l'afortunada o desafortunada?

A partir de los ejemplos que ilustra la tabla anterior —y basándonos en las búsquedas KWIC de estas conjunciones—, sugerimos que «pero/però» se emplea tanto en la reformulación de los sobretítulos como a modo de herramienta de cohesión y, agregamos, para introducir acciones inesperadas o bien contratiempos en la acción, introduciendo un cierto grado de subjetividad: «comença a reaccionar amb orgull, però es frena a temps»; «s'intenta suicidar però els joves ho impedeixen»; «Apuja els braços i fa voltes, però els seus moviments no són gens gràcils»; «Él se va, pero vuelve corriendo»; «Manrico levanta su espada ante él, pero no asesta el golpe»; «Ella intenta tocarle, pero él se levanta alejándose de ella». Por el contrario, «porque» y «o» aparecen prácticamente siempre en el contexto de la reformulación de los sobretítulos.

Por último, y abandonando las conjunciones, resulta interesante confrontar las frecuencias de los artículos definidos e indefinidos. Partimos de la hipótesis de que el artículo definido será el más frecuente, pues las normas de la AD —en línea, por lo demás, con el uso común de la lengua— abogan por emplear el artículo indefinido la primera vez

que se nombra un objeto o una persona y, una vez se sabe a qué o a quién nos referimos, emplear el artículo definido (Vercauteren, 2007, p. 146). En esta línea, Matte Bon (1995) llama al artículo indefinido «artículo de primera mención» y al artículo definido «artículo de segunda mención». Asimismo, planteamos la hipótesis de que el efecto mencionado no será tan pronunciado en la AI.

En términos absolutos, los artículos indefinidos aparecen en 231 ocasiones en el subcorpus de AI_ES y en 586 ocasiones en AI_CAT. Los artículos definidos son más frecuentes en ambos casos: con 731 apariciones en el subcorpus AI_ES y 2249 en AI_CAT. En los subcorpus de AD, la diferencia entre artículos indefinidos (AD_ES = 968; AD_CAT = 1535) y definidos (AD_ES = 4787; AD_CAT = 6617) se hace más abultada. Ilustramos las frecuencias normalizadas de nuestros subcorpus, junto a las frecuencias normalizadas de los corpus de referencia, en las Tablas 29 y 30.

Tabla 29. Frecuencia normalizada de los artículos en el Teatro Real

	AI_ES	AD_ES	esTenTen
Indefinidos	23.05	18.11	17.72
Definidos	72.94	85.46	85.64

Tabla 30. Frecuencia normalizada de los artículos en el Liceu

	AI_CAT	AD_CAT	caTenTen
Indefinidos	24.25	20.40	18.88
Definidos	93.08	87.93	88.57

Al cotejar las frecuencias normalizadas, comprobamos que los subcorpus de AD arrojan resultados similares a los de los corpus de referencia. Por su parte, los subcorpus de AI tienden a emplear más artículos indefinidos que los subcorpus de AD y los corpus de referencia. Si generamos concordancias de los artículos indefinidos en todos los subcorpus podemos encontrar algunas explicaciones.

Por un lado, en los subcorpus de AD los artículos indefinidos se anteponen, sobre todo, a personajes («Un grup de nens»; «Una dona s'atansa»; «saluda a un niño»; «un marinero tumbado en el suelo») y a elementos de la escenografía («cap a un costat»; «en un escenari ocupat només per la figura gegant»; «En la parte de atrás hay una pirámide»; «hay una puerta en la zona más cercana»), en general, y de la utilería («una ampolla a la mà»; «Agafa una espasa daurada»; «lleva una guadaña»; «con una serpiente enroscada»), en particular.

Por otro lado, en los subcorpus de AI, los artículos indefinidos no solo se anteponen a los personajes y a los elementos de la escenografía y de la utilería, sino también a los sustantivos del campo semántico de las artes («La idea argumental és un relat de l'egiptòleg francès»; «anirà seguit d'un entreacte de 20 minuts»; «*El trobador* de García Gutiérrez és una obra en cinc actes»; «un clàssic del teatre operístic»; «una de las producciones más monumentales y emblemáticas»; «una obra cargada de simbolismo», «un refinado lenguaje armónico»; «con una sólida técnica vocal»; «Basada en un poema épico persa del siglo XII»), y a ciertos sustantivos abstractos (por ejemplo, «tractament», «domini», «concepte», «sèrie», «projecció», «mito», «reflejo», «espíritu», «oriente», «mensaje») que, siguiendo a Reviere, Roofthoof y Remael (2021), vincularíamos a la función explicativa de la AI: «un refinat tractament intimista»; «un domini tècnic de la perspectiva»; «un altre dels elements que marquen aquesta producció»; «es planteja un concepte anomenat “1927”»; «es produeixen una sèrie d'equívocs»; «una projecció del seu profund anhel de canviar de vida»; «se ha convertit en un mito y ha servido de inspiración»; «un reflejo de la tormenta interior de un espíritu»; «un oriente imaginado desde la lejanía»; «un mensaje que resume todos los ideales de la Ilustración».

En general, podemos afirmar que las AI incorporan más artículos indefinidos porque 1) presentan más personajes y objetos por primera vez, al ser un servicio planteado para escucharse antes de la AD⁶⁴, y 2) introducen sustantivos del campo semántico del teatro y de la ópera, que encontraríamos típicamente en el programa de mano y que, como veremos en el apartado siguiente, son más representativos de la AI que de la AD.

5.2.3. Sustantivos

A continuación, analizamos las características de las palabras léxicas más relevantes a partir de sus frecuencias de aparición, comenzando por los sustantivos. Ya hemos constatado que los sustantivos representan la categoría gramatical más frecuente de nuestro corpus, en particular en las AI (AI_ES = 38.63 %, AI_CAT = 30.04 %, AD_ES = 24.93 % y AD_CAT = 27.60 %). Su alta frecuencia de aparición no sorprende dado que los sintagmas nominales permiten concentrar una mayor cantidad de

⁶⁴ El motivo 1) también vale para justificar el número ligeramente mayor de indefinidos en las AD respecto a los corpus de referencia. La AD se apresura a facilitar ante todo la información «nueva» necesaria para la comprensión de la trama, los cambios en la escenografía, etc.

información en pocas palabras (Biber, 2003). Esta es, precisamente, una de las máximas de la AD en todas sus modalidades.

En este sentido, la literatura previa vincula las ratios altas de sustantivos al discurso escrito (planificado) (en relación al inglés, Biber *et al.*, 1999; en relación al castellano, Biber *et al.*, 2006), así como a algunos géneros textuales concretos como la prosa periodística (en relación al inglés, Biber, 2003, p. 170) y la prosa académica (Soto, Martínez y Sadowski, 2005). A propósito de la escritura académica, Gross y Harmon (1999) aseveran que una proporción alta de sustantivos, a menudo ligada a una proporción más modesta de verbos, es típica en todos aquellos textos que privilegian los objetos a los procesos. A partir de los resultados de esta subsección y la siguiente, y apoyándonos en los resultados de las ANOVA ya abordados en la Sección 5.2, podremos comprobar si la AI y AD operísticas ponen el énfasis en los objetos, las personas y los conceptos; o bien en los procesos y la acción.

Por un lado, pretendemos averiguar si los subcorpus de AI y AD de los teatros comparten un léxico común y en similares proporciones. Por otro lado, se plantea evaluar los campos semánticos más generalizados de los sustantivos: ¿coinciden, en definitiva, con otras modalidades de la AD (en particular, la fílmica)? Para resolver estas incógnitas, ilustramos en la Tabla 31 el listado de frecuencias absolutas y normalizadas —por 1000 palabras, como siempre, para compensar las diferencias de tamaño entre los subcorpus— de los sustantivos más frecuentes.

Antes de presentar los listados, conviene aclarar que hemos revisado de forma manual las listas generadas automáticamente por Sketch Engine para detectar posibles errores de etiquetado gramatical. Por ejemplo, en el subcorpus de AD_CAT, el programa situaba la palabra «cap» en la quinta posición de los sustantivos más frecuentes (frec. absoluta = 148, frec. normalizada = 1.97). No obstante, al examinar los contextos de aparición de esta palabra mediante el buscador KWIC, vemos que, en ocasiones, el programa incluía indistintamente las acepciones de «cabeza», «jefe», «hacia», «alguno» y «ninguno» dentro de la categoría gramatical del sustantivo. Es por esta razón que las palabras homónimas se han comprobado tanto en este como en los subsiguientes listados, en especial si los homónimos pertenecen a categorías gramaticales diferentes.

5. Análisis lexicogramatical del corpus

Tabla 31. Los 50 sustantivos más frecuentes en los subcorpus de AI y AD

	AI_ES	Frecuencia absoluta	Frecuencia normalizada	AI_CAT	Frecuencia absoluta	Frecuencia normalizada	AD_ES	Frecuencia absoluta	Frecuencia normalizada	AD_CAT	Frecuencia absoluta	Frecuencia normalizada
1	teatro	60	5.99	òpera	116	4.80	suelo	177	3.05	mà	200	2.66
2	minuto	44	4.39	acte	60	2.48	amor	164	2.82	escena	158	2.10
3	dirección	42	4.19	escena	56	2.32	mujer	159	2.74	home	155	2.06
4	coro	34	3.39	personatge	55	2.28	hombre	157	2.70	escenari	153	2.03
5	obra	29	2.89	teatre	54	2.23	mano	127	2.19	Radamès	143	1.90
6	Tamino	28	2.79	Liceu	42	1.74	cartel	119	2.05	dona	141	1.87
7	acto	28	2.79	Donizetti	39	1.61	pared	105	1.81	Marie	140	1.86
8	escena	25	2.49	obra	37	1.53	centro	99	1.71	terra	137	1.82
9	òpera	25	2.49	amor	37	1.53	niño	90	1.55	amor	135	1.79
10	hora	24	2.39	any	34	1.41	Sesto	87	1.50	llum	130	1.73
11	escenario	22	2.20	soldat	30	1.24	fondo	86	1.48	Nemorino	123	1.63
12	producción	20	2.00	Carmen	30	1.24	escenario	85	1.46	cor	121	1.60
13	parte	20	2.00	Fernando	30	1.24	Tamino	83	1.43	soldat	117	1.55
14	pared	20	2.00	don	29	1.20	derecha	80	1.38	Amneris	112	1.49
15	Papageno	19	1.90	vestit	29	1.20	Billy	79	1.36	Adina	97	1.29
16	historia	19	1.90	moment	28	1.16	puerta	76	1.31	príncep	94	1.25
17	suelo	18	1.80	Marie	28	1.16	capitán	75	1.29	esquerra	93	1.24
18	amor	18	1.80	color	26	1.08	izquierda	74	1.27	porta	88	1.17
19	Rodolfo	18	1.80	Nemorino	26	1.08	Nemorino	71	1.22	fon	88	1.17
20	escenografía	18	1.80	amore	26	1.08	Papageno	69	1.19	Papageno	87	1.16
21	música	18	1.80	part	24	0.99	casa	68	1.17	costat	86	1.14
22	Pamina	17	1.70	marquesa	24	0.99	corazón	65	1.12	Tamino	85	1.13
23	libreto	17	1.70	filla	24	0.99	muerte	62	1.07	Carmen	84	1.12
24	telón	17	1.70	Radamès	23	0.95	Butterfly	60	1.03	dreta	83	1.10
25	orquesta	17	1.70	noia	22	0.91	esposo	60	1.03	peu	83	1.10
26	fondo	14	1.40	José	22	0.91	Pinkerton	59	1.02	noia	81	1.08

5. Análisis lexicogramatical del corpus

27	Mimì	14	1.40	Francisquita	22	0.91	Tito	59	1.02	teló	80	1.06
28	derecha	14	1.40	acció	22	0.91	cielo	59	1.02	pare	78	1.04
29	Marcello	13	1.30	Adina	21	0.87	dios	59	1.02	Tonio	75	1.00
30	izquierda	13	1.30	direcció	21	0.87	Cína	58	1.00	Pamina	72	0.96
31	puerta	13	1.30	llibret	21	0.87	Sila	55	0.95	don	71	0.94
32	Andrés	13	1.30	Salomé	20	0.83	Cecilio	55	0.95	Senta	71	0.94
33	Máspero	13	1.30	compositor	20	0.83	Yúnia	54	0.93	marquesa	68	0.90
34	cartel	12	1.20	nit	20	0.83	marinero	54	0.93	Jose	67	0.89
35	titulares	12	1.20	príncipe	20	0.83	hijo	52	0.90	cap	66	0.88
36	lado	11	1.10	escenari	20	0.83	Enrico	51	0.88	Dulcamara	65	0.86
37	Puccini	11	1.10	producció	19	0.79	Pamina	51	0.88	braç	65	0.86
38	Sarastro	11	1.10	palau	19	0.79	telón	51	0.88	vestit	65	0.86
39	mujer	11	1.10	història	18	0.74	Suzuki	49	0.84	Belcore	60	0.80
40	niño	10	1.00	cap	18	0.74	lado	49	0.84	taula	60	0.80
41	ficha	10	1.00	forma	17	0.70	padre	49	0.84	Cenerentola	58	0.77
42	Madrid	10	1.00	home	17	0.70	madre	48	0.83	sacerdot	58	0.77
43	duración	10	1.00	Herodes	17	0.70	luz	48	0.83	Sulpice	57	0.76
44	momento	9	0.90	jove	17	0.70	escalera	46	0.79	música	57	0.76
45	centro	9	0.90	fill	17	0.70	Rodolfo	45	0.78	Rusalka	56	0.74
46	Giuseppe	9	0.90	segle	16	0.66	soldado	45	0.78	Salomé	55	0.73
47	director	9	0.90	manera	16	0.66	vida	45	0.78	part	54	0.72
48	año	9	0.90	representació	16	0.66	cónsul	44	0.76	cara	54	0.72
49	pausa	9	0.90	vida	16	0.66	Publio	44	0.76	escala	54	0.72
50	luz	9	0.90	cor	16	0.66	conde	44	0.76	mort	54	0.72

En líneas generales, observamos un alto porcentaje de léxico compartido en los subcorpus: el 30 % de los 50 sustantivos más frecuentes se repiten en los subcorpus de AI_ES y AI_CAT, y el 44 % de los sustantivos más frecuentes se repiten en las AD de uno y otro teatro. En el corpus VIW, Matamala (2018, p. 195) observa esta misma tendencia al comparar las AD de profesionales y estudiantes para un mismo cortometraje, con un grado de repetición incluso mayor (60 %).

Este primer listado pone de manifiesto un problema de dispersión: el 34 % de los sustantivos más frecuentes en el subcorpus AI_ES, el 22 % del subcorpus AI_CAT, el 34 % del subcorpus AD_ES y el 34 % del subcorpus AD_CAT son nombres propios presentes únicamente en uno de los guiones. Dicho de otro modo, son nombres característicos de ese documento concreto, pero no del corpus en general. Gries (2008) ya advertía del riesgo que corremos de obtener datos poco representativos si analizamos las frecuencias de aparición sin tener en cuenta su dispersión —lo cual, todo sea dicho, es una práctica extendida en los estudios de corpus de AD previos, incluido el propio piloto de esta tesis (Hermosa-Ramírez, 2021)—. Para solventar esta problemática, existen varias propuestas que Gries (2008) clasifica en: medidas de dispersión y frecuencias ajustadas o corregidas. Dentro de las frecuencias ajustadas, Savický y Hlaváčová (2002) proponen calcular la *average reduced frequency* (en adelante, ARF). Este cálculo toma como referencia la frecuencia absoluta de una palabra, el tamaño total del corpus y las posiciones de la palabra en el corpus (Brezina, 2018, p. 54), siendo este último factor el que diferencia la ARF de un listado de frecuencias al uso, «sin corregir». En concreto, elimina de las listas de frecuencia las palabras que solo aparecen en fragmentos del texto cercanos entre sí (por ejemplo, palabras que aparecen una y otra vez en un mismo documento o guion, como es nuestro caso). Es decir, se genera un listado que criba las palabras sobrerrepresentadas en cada texto.

Aquí defendemos que «cruzar» los datos de frecuencia con los de dispersión, mediante la ARF u otro tipo de frecuencia, es un paso fundamental en todos aquellos estudios que pretendan caracterizar un lenguaje ya sea de especialidad o genérico⁶⁵. Para

⁶⁵ Que sepamos, ninguno de los estudios previos sobre AD que aplican la lingüística de corpus ha empleado medidas de dispersión o frecuencias ajustadas. A modo ilustrativo, los listados de lemas más frecuentes que

este trabajo optamos por aplicar la ARF y no otra de las frecuencias ajustadas que propone Gries (2008) por razones esencialmente oportunistas: la herramienta Sketch Engine permite generar listados de ARF de manera automática. Observemos, pues, cómo difieren los resultados de la ARF (Tabla 32) de los listados de frecuencias sin ajustar (Tabla 31). Como cabía esperar, los nombres propios de los personajes —a excepción de «Radamés», en el subcorpus AD_CAT y «Andrés», «Máspero» y «González» en el AI_ES⁶⁶— desaparecen.

Tabla 32. Listados de ARF de los sustantivos en todos los subcorpus

	AI_ES	ARF	AI_CAT	ARF.	AD_ES	ARF	AD_CAT	ARF
1	teatro	24	òpera	54	suelo	98	mà	117
2	coro	18	acte	36	amor	85	escena	82
3	escena	17	personatge	29	hombre	72	escenari	78
4	obra	17	escena	27	mujer	67	terra	71
5	acto	17	teatre	26	mano	65	dona	67
6	dirección	15	amor	21	cartel	57	home	66
7	ópera	14	Liceu	20	centro	56	llum	65
8	minuto	13	obra	19	escenario	44	amor	64
9	producción	13	any	16	fondo	44	cor	61
10	libreto	12	moment	15	pared	42	costat	43
11	música	12	llibret	14	izquierda	37	fons	43
12	escenografía	12	part	13	derecha	36	esquerra	43
13	parte	11	compositor	13	corazón	32	peu	41
14	hora	11	acció	12	muerte	30	dreta	41
15	historia	10	història	12	cielo	29	soldat	37
16	Máspero	10	escenari	12	lado	27	noia	36
17	Andrés	10	nit	11	luz	27	teló	35
18	escenario	9	filla	11	niño	26	braç	35
19	amor	9	jove	10	pie	26	vestit	34
20	orquesta	9	Donizetti	10	puerta	25	part	32
21	cartel	9	fet	10	dios	25	cara	30
22	mujer	8	vida	10	brazo	24	mort	27
23	pausa	7	vestit	10	telón	23	música	27
24	ficha	7	segle	10	cara	23	color	25
25	duración	7	producció	9	vida	23	pare	25
26	iluminación	7	forma	9	espalda	21	acte	23
27	suelo	6	home	9	esposo	19	gent	21
28	fondo	6	direcció	9	padre	19	nit	21

presentan Reviere (2017, pp. 79-82) y Matamala (2018, pp. 194-195) siempre incluyen nombres propios. Salway (2007, p. 159) solventa esta problemática eliminando directamente los nombres propios de su listado de frecuencias.

⁶⁶ La prominencia de estos nombres y apellidos en el contexto del subcorpus de AI del Teatro Real se explica porque Andrés Máspero ha sido el director de coro durante el periodo que comprende nuestro corpus y Ana González, la directora del coro de niños del mismo teatro.

5. Análisis lexicogramatical del corpus

29	telón	6	èxit	9	coro	19	grup	20
30	puerta	6	manera	9	madre	18	fi	20
31	teléfono	6	don	9	hijo	18	centre	20
32	derecha	6	època	9	noche	18	dia	20
33	momento	6	soldat	9	casa	18	Radamès	19
34	Madrid	5	cor	8	proscenio	17	cop	19
35	izquierda	5	nom	8	ojo	16	filla	19
36	estreno	5	audiodescripció	8	cabeza	16	escala	19
37	niño	5	caràcter	8	escalera	16	veu	19
38	lado	5	soprano	8	día	15	vida	18
39	pared	5	color	8	soldado	15	gest	18
40	joven	5	dona	8	flor	15	taula	18
41	año	5	espai	8	plataforma	14	marxa	18
42	director	5	representació	8	parte	14	barret	17
43	hombre	4	tenor	7	gente	13	mirada	17
44	arranque	4	canvi	7	guardia	13	cabell	16
45	personaje	4	música	7	final	13	casa	16
46	González	4	fons	7	silla	13	esquena	15
47	proscenio	4	noia	7	techo	13	genoll	15
48	siglo	4	José	7	sangre	12	déu	15
49	reparto	4	cosa	7	vez	12	punt	15
50	luz	4	escenografía	7	lateral	11	príncep	14

Para identificar las características idiosincráticas de los sustantivos de los subcorpus partiremos, por todo lo expuesto, de la ARF. En concreto, proponemos identificar las principales categorías semánticas de los sustantivos más frecuentes en los subcorpus de AD. El objetivo último es definir las características semánticas compartidas y divergentes entre nuestros subcorpus y los corpus previos de AD. Para ello nos apoyamos en antecedentes como Potts (2016, p. 59), quien propone un análisis de las *key semantic tags* o *key semtags*. Como su nombre indica, estas etiquetas permiten identificar los campos semánticos característicos de un corpus frente a otro; en el caso de Potts, para comparar el lenguaje y las temáticas preferidas en los foros de Internet de diferentes países de habla inglesa. Con todo, el etiquetado semántico automático no está muy extendido ni es siempre accesible para otras lenguas más allá del inglés. Además, en palabras de Zanettin (2012, p. 140): «semantic features and descriptive categories are interpretative constructions, and the weight of interpretation ultimately rests on the researcher». Por mucho que los etiquetadores automáticos faciliten la criba de resultados y permitan la búsqueda de patrones en el corpus, siempre recaerá en el investigador la tarea, por ejemplo, de desambiguar los sentidos de las palabras homónimas.

Para este trabajo partimos de la taxonomía del sistema de etiquetado semántico multilingüe USAS (Rayson *et al.*, 2004). Este sistema, desarrollado en la Universidad de Lancaster⁶⁷, establece 21 campos conceptuales a partir de los cuales se concretizan 232 categorías semánticas. Los 21 campos conceptuales⁶⁸ se corresponden con:

- A. Términos generales y abstractos
- B. El cuerpo y el individuo
- C. Arte y artesanía
- E. Emoción
- F. Alimentación y agricultura
- G. Gobierno y sociedad
- H. Arquitectura, vivienda y hogar
- I. Dinero, comercio e industria
- K. Entretenimiento, deporte y juegos
- L. Vida y seres vivientes
- M. Movimiento, ubicación, viajes y transporte
- N. Números y medidas
- O. Sustancias, materiales, objetos y equipamiento
- P. Educación
- Q. Lengua y comunicación
- S. Acciones, estados y procesos sociales
- T. Tiempo
- W. Mundo y medio ambiente
- X. Acciones, estados y procesos psicológicos
- Y. Ciencia y tecnología
- Z. Nombres y gramática

En el listado de ARF de la Tabla 32 constatamos que los campos conceptuales que aparecen en todos los subcorpus de manera uniforme son: A. Términos generales y abstractos; H. Arquitectura, vivienda y hogar; M. Movimiento, ubicación, viajes y transporte; N. Números y medidas; O. Sustancias, materiales, objetos y equipamiento; S. Acciones, estados y procesos sociales y, en menor medida, E. Emoción; e I. Dinero, comercio e industria. Entre ellos, las categorías semánticas concretas más frecuentes

⁶⁷ El listado y la descripción de las categorías semánticas está disponible en http://ucrel.lancs.ac.uk/usas/semtags_subcategories.txt y el lexicón etiquetado en español hasta la fecha puede consultarse desde https://github.com/UCREL/Multilingual-USAS/blob/master/Spanish/semantic_lexicon_es.tsv. (Último acceso: 28 de julio de 2022).

⁶⁸ Debido a que son 21 los campos conceptuales, las letras D, J, Ñ, R, U y V no tienen asignadas etiquetas semánticas.

son⁶⁹: Acciones generales (A1.1.1): *acció, producció, producción*; Afecto (A2): *amor*; Arquitectura, casas y edificios (H1): *teatre, teatro, casa*; Partes de edificios (H2): *escala, puerta, pared, escalera, plataforma, techo, lateral, suelo, proscenio*; Ubicación y dirección (M6): *direcció, fons, terra, costat, esquerra, dreta, centre dirección, fondo, derecha, izquierda, lado, centro, lateral*; Lugares (M7): varios de los anteriores más *proscenio, espai, cielo*; Medidas (N3) de tamaño, cantidad, tiempo y frecuencia como *moment, part, costat, fi, cop, minuto, parte, momento, lado, vez*; Objetos en general (O2): *teló, taula, cartel, telón, puerta, cosa, silla*; Atributos físicos (O4): *vestit, forma, color*; Personas (S2) —algunas de ellas con referencia a su vínculo familiar (S4)—: *personatge, filla, jove, home, soldat, soprano, dona, tenor, noia, príncep, mujer, niño, joven, hombre, personaje, reparto, padre, madre y soldado*.

Si pasamos a buscar diferencias entre los subcorpus, en la AI y en la AD, por separado, se dan algunos campos conceptuales sobrerrepresentados y que no coinciden en ambas. Los campos «típicos» de la AI se corresponden con: C. Arte y artesanía; K. Entretenimiento, deporte y juegos; Q. Lengua y comunicación; T. Tiempo y, en menor medida, X. Acciones, estados y procesos psicológicos. En cambio, el campo conceptual característico de la AD con respecto a la AI es, sin lugar a duda, el B. El cuerpo y el individuo. En la Tabla 33 listamos las categorías semánticas concretas que más sobresalen en unos y otros bloques textuales.

⁶⁹ En la mayoría de los sustantivos que enumeramos concurren varias etiquetas semánticas diferentes (nos remitimos al segundo enlace de la nota al pie 67). Por ejemplo, varios sustantivos se categorizan tanto como lugares (M7) como partes de edificios (H2). Aquí hemos destacado las categorizaciones más representativas, pero se trata de una priorización subjetiva.

Tabla 33. Categorías semánticas sobrerrepresentadas en la AI y en la AD

	Categorías semánticas	Ejemplos
AI	C1 Arte y artesanía	<i>escena, escenografía</i>
	K2 Música y actividades relacionadas	<i>coro, dirección, ópera, música, orquesta, director, òpera, compositor, direcció, cor, tenor, soprano</i>
	K4 Drama, teatro y el mundo del espectáculo	<i>teatro, escena, obra, acto, ópera, producción, libreto, escenografía, telón, estreno, personaje, proscenio, reparto, òpera, acte, personatge, escena, teatre, llibret, acció, escenari, producció, representació</i>
	Q1.2 Documentos en papel y escritura	<i>libreto, cartel, llibret, audiodescripció</i>
	T1 Tiempo en general (T1.3 Tiempo: periodo; T1.2 Tiempo: momento; T2 Tiempo: comienzo; T3 Tiempo: viejo, nuevo y joven; edad)	<i>acto, minuto, hora, historia, pausa, duración, momento, año, joven, arranque, siglo, acte, any, moment, història, nit, jove, segle, época, noia</i>
AD	B1 Anatomía y fisiología	<i>mano, corazón, pie, brazo, cara, espalda, ojo, cabeza, mà, cor, peu, braç, gest, cabell, esquena, genoll</i>

A partir de los mencionados resultados semánticos podemos inferir que los sustantivos comunes más frecuentes compartidos por la AI y la AD hacen referencia a lugares (ya sean edificios, partes de edificios o direcciones), medidas (de tiempo, cantidad, tamaño, etc.), y objetos, atributos físicos y personas. Por el contrario, las diferencias semánticas entre la AI y la AD residen, sobre todo, en una cierta cualidad «autorreferencial» de la AI, donde abundan las alusiones a los elementos operísticos: musicales, teatrales, textuales; y de organización temporal. Es decir, la AI no se esfuerza por mantener la suspensión voluntaria de la incredulidad, sino que funciona como un elemento externo e independiente a la obra audiodescrita. Por su parte, la AD, más interesada por la acción inmediata, incluye abundantes alusiones a las partes del cuerpo. En efecto, pocos audiodescriptores se detienen en comentarios de tipo literario, musicológico, etc. durante la AD propiamente dicha. En su lugar, la AD describe lo que se ve y narra lo que ocurre en el escenario, lo que implica que la AD está claramente centrada en las necesidades de su público objetivo, mientras que la AI podría estar abierta a un público más amplio, como exploramos también en Hermosa-Ramírez y Reviere (en prensa).

Retomemos ahora el segundo de los interrogantes de este apartado: ¿se solapan los campos semánticos de los sustantivos más frecuentes en la AD operística con los de las otras modalidades de AD? En el marco de la AD fílmica, Salway (2007) y Arma (2011) subrayan, en el contexto del corpus TIWO, las alusiones a los personajes (mediante nombres comunes), las partes del cuerpo, los nombres propios de los personajes, los

objetos y escenas. Reviere (2017, p. 122-123), en su corpus de AD fílmica en neerlandés, distingue ocho categorías semánticas dentro de los sustantivos más frecuentes. Por orden de mayor a menor frecuencia de aparición, estas son: objetos, partes del cuerpo, personas, coordenadas espaciales, nombres propios, elementos de la naturaleza, lenguaje cinematográfico y tiempo. Por último, Matamala (2018) señala que el corpus VIW coincide en gran medida con las categorías de sustantivos de los corpus de Salway, Arma y Reviere, y, en concreto, destaca los nombres propios y nombres comunes de lugares y objetos.

Por todo lo expuesto, cabe establecer un cierto paralelismo en todos los corpus de AD desde el punto de vista de la semántica en los sustantivos, independientemente de la lengua y la modalidad. En todos ellos sobresalen las referencias a personas (y a sus atributos físicos y partes del cuerpo), objetos y lugares físicos (si bien, en nuestro caso, no son lugares propios de la naturaleza, sino que aluden deliberadamente al espacio escénico). La AI y AD operística se distinguen, entre sí y también con respecto a la AD fílmica, por los sustantivos de organización temporal, típicos de la AI. Como es lógico, las referencias a los elementos cinematográficos que contiene la AD fílmica son sustituidas por las alusiones típicamente operísticas, contenidas no en la AD operística, sino en la AI, que en la AD fílmica no es habitual. En este sentido, fragmentos completos de la AI se asemejan a los programas de mano, en especial en lo que respecta a su contenido sobre la *obra* (no sobre la *producción*, que, en el caso de la AI, se refiere a los aspectos visuales de la obra). Sea como fuere, no disponemos de porcentajes concretos de distribución de los sustantivos por campos semánticos, ni en nuestro corpus ni en los corpus previos de AD fílmica, lo que dificulta aportar una comparación más precisa. En el apartado dedicado a las palabras clave de nuestro corpus (5.7) volveremos a incidir en la casuística de los sustantivos de la AD para la ópera.

5.2.4. Verbos

Sin abandonar las palabras léxicas, nos interrogamos a continuación sobre las frecuencias, los tiempos y las personas verbales, así como las categorías semánticas más representativas de los verbos en nuestro corpus. Las recomendaciones ADLAB (2015, p. 13) ya anticipan que las acciones (y por tanto, en gran medida, los verbos) son prioritarias en la AD, ya que son las que hacen avanzar la narrativa. Por ello, no es de

extrañar que, como ya hemos visto, los verbos sean significativamente más frecuentes en la AD que la AI (Apartado 5.2).

Con el fin de ahondar en el lugar que ocupan la AI y la AD en el *continuum* entre el discurso oral y escrito, acudimos de nuevo a Biber *et al.* (2006, p. 12), quienes afirman que los verbos más frecuentes en el discurso oral se corresponden con: los copulativos «ser» y «estar», «haber» en su sentido de existir, y otros verbos que indican acontecimientos, como «ocurrir» y «pasar». Presentamos, en primer lugar, las veinte ocurrencias más frecuentes de los verbos en los cuatro subcorpus. Como siempre, las Tablas 34 y 35 recogen tanto frecuencias absolutas como normalizadas.

Tabla 34. Los 20 verbos más frecuentes en los subcorpus de AI

	AI_ES	Frecuencia absoluta	Frecuencia normalizada	AI_CAT	Frecuencia absoluta	Frecuencia normalizada
1	ser	73	7.28	ser	270	11.17
2	haber	46	4.59	anar	153	6.33
3	estar	32	3.19	haver	150	6.21
4	estrenar	23	2.29	fer	85	3.52
5	hacer	17	1.70	arribar	51	2.11
6	llevar	14	1.40	estar	51	2.11
7	tener	14	1.40	tenir	49	2.03
8	dar	12	1.20	representar	43	1.78
9	ver	12	1.20	interpretar	38	1.57
10	ir	12	1.20	cantar	37	1.53
11	basar	12	1.20	trobar	37	1.53
12	llegar	10	1.00	poder	33	1.37
13	representar	10	1.00	donar	32	1.32
14	desaparecer	10	1.00	veure	30	1.24
15	vestir	10	1.00	demanar	26	1.08
16	aproximar	9	0.90	explicar	26	1.08
17	poder	8	0.80	portar	25	1.03
18	contar	7	0.70	dir	23	0.95
19	encontrar	7	0.70	acabar	23	0.95
20	dejar	7	0.70	enamorar	22	0.91

Tabla 35. Los 20 verbos más frecuentes en los subcorpus de AD

	AD_ES	Frecuencia absoluta	Frecuencia normalizada	AD_CAT	Frecuencia absoluta	Frecuencia normalizada
1	decir	635	10.94	ser	676	8.79
2	ser	495	8.53	haver	597	7.93
3	ir	395	6.80	fer	409	5.44
4	haber	346	5.96	anar	350	4.65
5	estar	333	5.74	dir	303	4.03
6	pedir	322	5.55	entrar	282	3.75
7	entrar	179	3.08	estar	213	2.83
8	llevar	154	2.65	sortir	188	2.50
9	quedar	151	2.60	veure	176	2.34
10	llegar	149	2.57	tenir	166	2.21
11	desaparecer	144	2.48	tornar	150	1.99
12	sentar	141	2.43	voler	132	1.75
13	querer	126	2.17	quedar	129	1.71
14	levantar	124	2.13	agafar	125	1.66
15	acercar	122	2.10	poder	122	1.62
16	dar	119	2.05	acabar	113	1.50
17	morir	117	2.02	cantar	105	1.40
18	tener	115	1.98	mirar	105	1.40
19	preguntar	115	1.98	sentir	102	1.36
20	dejar	115	1.98	aparèixer	101	1.34

De nuevo, una gran proporción de los 20 verbos más frecuentes se repiten en los listados de los diferentes subcorpus: las AI comparten entre sí el 65 %, las AD el 40 %, y todos (los cuatro subcorpus) el 30 %. Son por norma general verbos de alta frecuencia de aparición: «decir-dir», «ser-ser», «ir-anar», «haber-haver», «estar-estar», «entrar-entrar», «querer-volver» y «tener-tenir». También se solapan distintos verbos de habla como «decir», «dir», «pedir» o «demanar» e incluso «cantar», que anteceden y presentan el contenido de los audiosubtítulos, ya sea que estos se faciliten en estilo directo o en indirecto (véase el Apartado 6.1.11).

Si pasamos al análisis de las formas verbales, planteamos en primer lugar como estudio de caso el verbo copulativo «ser», el más frecuente en la AI_ES, en la AI_CAT y en la AD_CAT, y el segundo más frecuente en el subcorpus AD_ES. Al buscar las concordancias de este lema en el subcorpus de AD del Teatro Real y del Liceu descubrimos varios aspectos interesantes en lo que a las personas (Figuras 18 y 19) y tiempos verbales se refiere.

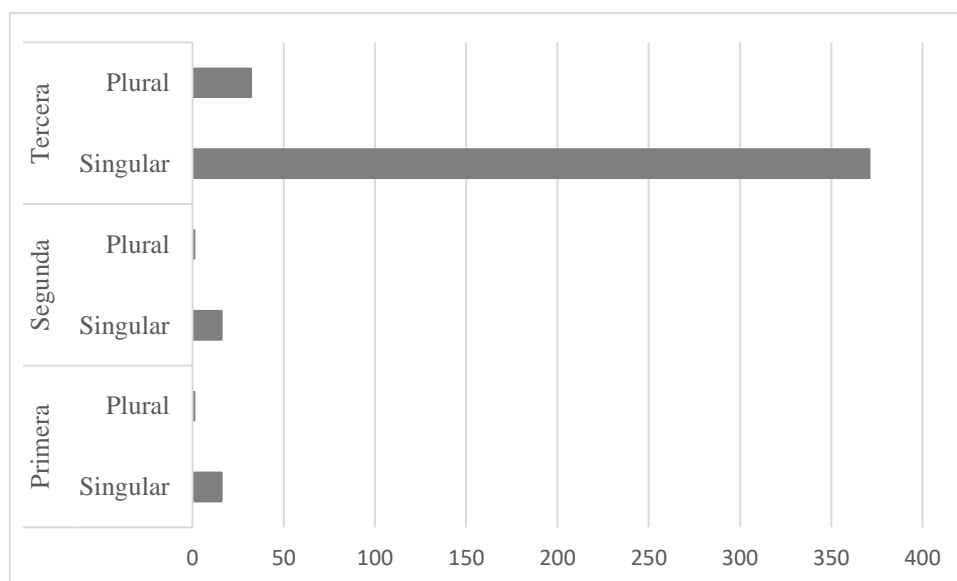


Figura 18. Personas verbales del verbo «ser» en el subcorpus AD_ES

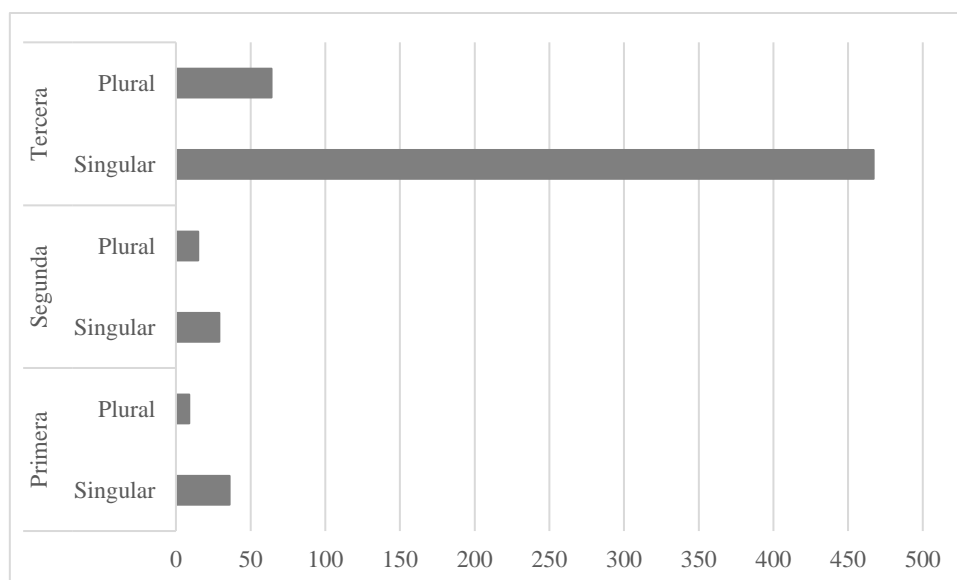


Figura 19. Personas verbales del verbo «ser» en el subcorpus AD_CAT

Las formas personales del verbo «ser» conforman el 88 % de todas sus apariciones en el subcorpus AD_ES, y el 92 % en el subcorpus AD_CAT. Y, atendiendo a las personas verbales concretas, el verbo «ser» suele conjugarse en tercera persona (en un 81 % de los casos en la AD_ES y en un 78.67 % de los casos en la AD_CAT), a menudo en singular (el 75 % de los casos en la AD_ES y el 69.19 % de los casos en la AD_CAT). Las apariciones restantes se distribuyen uniformemente entre la primera y la segunda persona (del singular, principalmente). De todo ello lo más interesante sea tal vez el contexto de aparición de las personas verbales infrecuentes, es decir, la primera y la

segunda persona: siempre en los audiosubtítulos que se presentan en estilo directo (véase también el Apartado 6.1.11). Lo ilustramos a continuación con algunos ejemplos:

- (1) –Me matarás, ¿no es así?
–**Eres** un diablo.
Sacan cartas y leen el porvenir.
- (2) –¡Malditos **seáis**!
Oscuro. El telón ha bajado.
- (3) La ata a la cama. Repiten.
–¡**Soy** tan desventurada que la muerte será un bien para mí!
- (4) –I tu qui **ets**?
–El germà del segrestat.
- (5) Llàgrimes d'alegria.
–**Sou** un àngel! Jo **sóc** una ànima pura!

Si la tercera persona —en especial, de singular— del verbo «ser» sobresale sobre las demás, algo similar ocurre con el tiempo verbal del presente de indicativo. En el subcorpus de AD_ES, el conjunto de los tiempos verbales diferentes a este mayoritario supone el 29.51 % (Figura 20). De igual modo, la Figura 21 muestra una distribución similar en el subcorpus de AD_CAT, donde los tiempos verbales diferentes al presente de indicativo alcanzan tan solo —siempre en lo relativo al verbo «ser»— un 21.48 %.

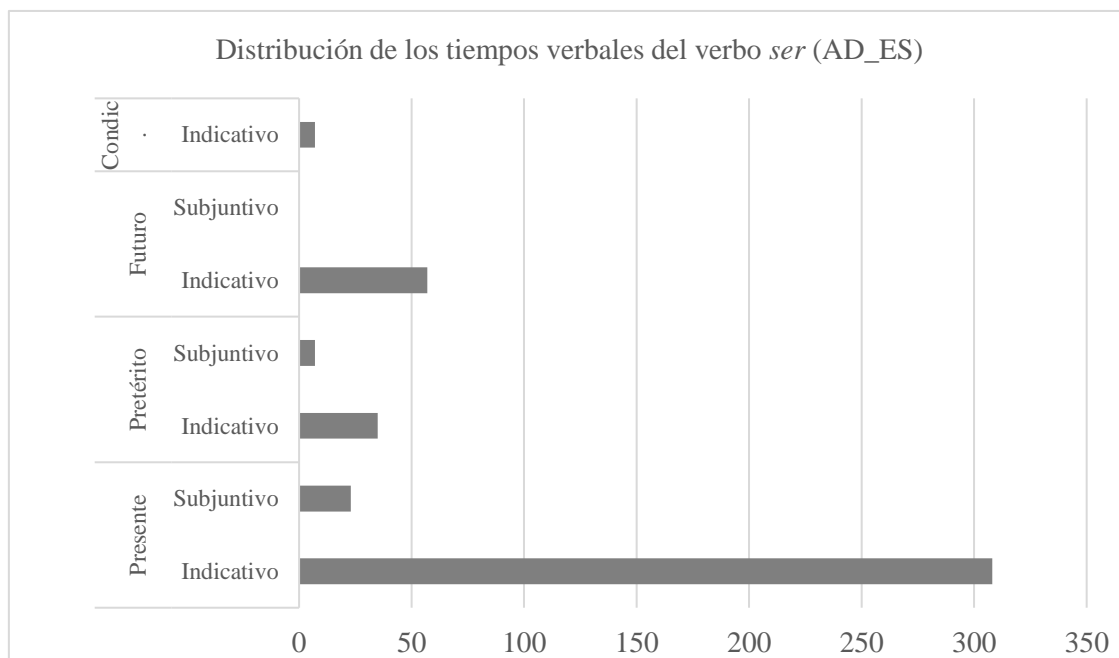


Figura 20. Distribución de los tiempos verbales del verbo *ser* en el subcorpus AD_ES

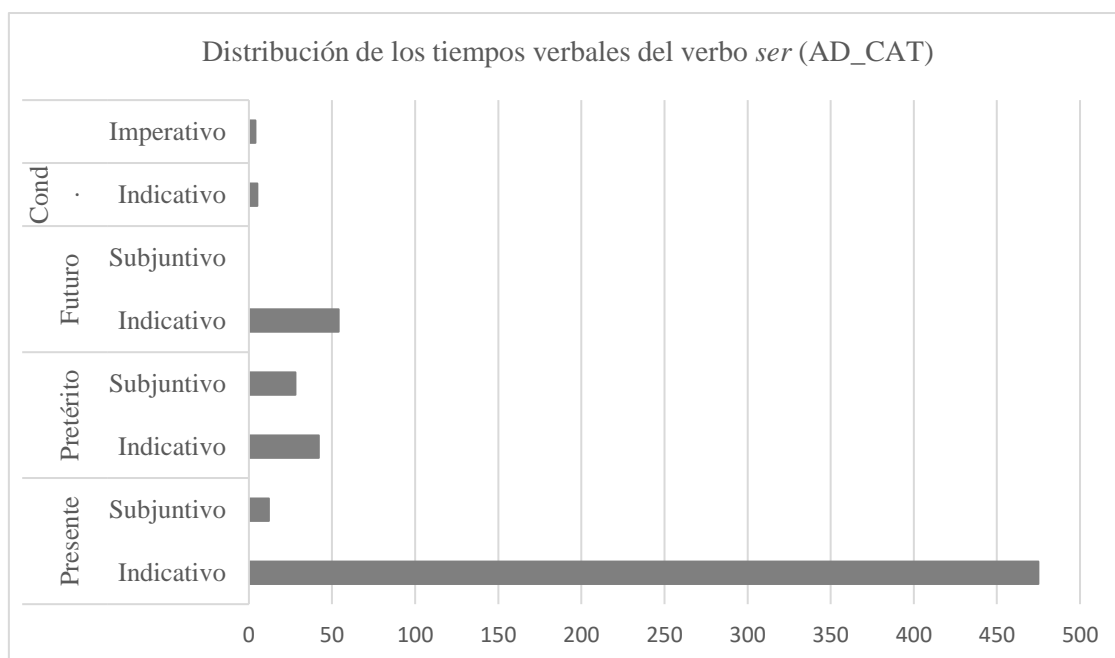


Figura 21. Distribución de los tiempos verbales del verbo *ser* en el subcorpus AD_CAT

Uno de los estándares dorados de las recomendaciones sobre AD es la conjugación de los verbos en presente y en tercera persona. Así lo recogen explícitamente el estándar ITC (2001, p. 12), el de OFCOM (2017, p. 23), y las guías de buenas prácticas de la ACB (2010, p. 15) y ADLAB (2015, p. 47). También aluden a la descripción en tiempo presente los estudios previos de corpus de AD filmica: «audio description almost always uses the third person and the present tense» (Arma, 2011, p. 17). Más en concreto, el estudio de corpus de Reviere (2017) recoge que el 76.14 % de sus verbos están conjugados en este tiempo verbal.

Ahora bien, nos preguntamos si, en nuestro estudio operístico, los tiempos diferentes al principal son efectivamente más infrecuentes que en los corpus de referencia. Para hacernos una primera idea general, procedemos a extraer un listado de palabras, en lugar de lemas, para los verbos, es decir, generamos una lista de los verbos tal y como aparecen en los subcorpus de AD (Tabla 36), y al lado disponemos el mismo listado generado en los corpus de referencia.

Tabla 36. Formas verbales más frecuentes en los subcorpus de AD y en los corpus de referencia

	AD_ES			AD_CAT			esTenTen		caTenTen	
	palabra	frec.	frec. nom.	palabra	frec.	frec. nom.	palabra	frec. nom.	palabra	frec. nom.
1	dice	472	8.13	ha	385	5.12	es	6.56	és	5.50
2	pide	262	4.51	és	357	4.74	ha	3.11	ha	4.83
3	es	260	4.48	diu	208	2.76	son	1.50	va	4.02
4	está	209	3.60	fa	207	2.75	ser	1.24	han	1.73
5	va	202	3.48	va	171	2.27	han	1.26	ser	1.65
6	ha	190	3.27	entra	159	2.11	está	1.16	fer	1.50
7	desaparece	128	2.20	està	127	1.69	puede	1.06	són	1.32
8	pregunta	104	1.79	surt	92	1.22	tiene	0.98	van	1.32
9	levanta	104	1.79	entren	87	1.16	hay	1.00	fa	1.04
10	entra	104	1.79	té	82	1.09	fue	0.77	pot	0.88
11	van	97	1.67	torna	80	1.06	hace	0.67	està	0.85
12	acerca	94	1.62	van	78	1.04	hacer	0.66	té	0.79
13	queda	94	1.62	queda	74	0.98	sido	0.61	estat	0.67
14	dicen	80	1.38	agafa	71	0.94	están	0.53	hem	0.63
15	lleva	77	1.33	acaba	69	0.92	era	0.49	cal	0.57
16	deja	75	1.29	demana	69	0.92	pueden	0.48	era	0.53
17	llega	75	1.29	han	67	0.89	tener	0.48	tenir	0.52
18	da	72	1.24	apareix	67	0.89	sea	0.48	poden	0.49
19	quiere	69	1.19	vol	64	0.85	ver	0.48	dir	0.50
20	coge	66	1.14	aixeca	63	0.84	tienen	0.44	veure	0.47
21	sube	66	1.14	surten	58	0.77	debe	0.40	fet	0.45
22	camina	65	1.12	treu	58	0.77	había	0.37	havia	0.46
23	entran	63	1.09	veure	57	0.76	será	0.37	poder	0.41
24	sienta	63	1.09	posa	54	0.72	decir	0.38	vaig	0.39
25	hay	59	1.02	ser	53	0.70	va	0.38	tenen	0.41

En los corpus de referencia, en contraste con nuestros subcorpus, tienen cierto peso las formas verbales en infinitivo, así como los auxiliares que introducen los tiempos compuestos «ha», «había», y «va», «vaig» y «havia» en catalán. Proponemos, para verificar que la AD es más parca en tiempos compuestos que los corpus de referencia, una prueba *log-likelihood* para cada una de estas formas auxiliares. Cotejamos, en definitiva, si existe una diferencia significativa entre nuestros subcorpus y esTenTen y caTenTen.

Al contrario de lo que cabría esperar, la forma «ha» aparece con mayor frecuencia en nuestro subcorpus de AD del Teatro Real que en el corpus de referencia, y la diferencia entre las frecuencias es significativa ($LL = 12.28$, $p < 0.001$). Por su parte, «había» sí es estadísticamente más habitual en el corpus de referencia que en el subcorpus AD_ES ($LL = 8.57$, $p < 0.01$). A su vez, en el subcorpus AD_CAT «ha» es también significativamente más frecuente que en el corpus de referencia ($LL = 3.99$, $p < 0.05$), si

bien el valor crítico es menor que en otras búsquedas que hemos realizado⁷⁰. Las frecuencias de «va» (LL = 28.80, $p < 0.0001$) y «vaig» (LL = 5.06, $p < 0.05$), por el contrario, son significativamente superiores en los corpus de referencia. Por último, la diferencia de frecuencias en «havia» (LL = 3.32, $p > 0.05$) no es significativa.

En vista de los resultados de las pruebas *log-likelihood*, los auxiliares de las formas compuestas no son sistemáticamente más frecuentes en los corpus de referencia que en los subcorpus de AD operística. El pretérito perfecto, en concreto, es más frecuente en los subcorpus de AD operística que en los corpus de referencia por dos razones: aparece constantemente en la reformulación de los sobretítulos y se emplea, asimismo, para introducir información para la que antes no ha habido tiempo, debido a las restricciones temporales. Ilustramos estos usos con varios ejemplos:

- Sent que s' ha enamorat.
- Erik diu que ha caigut en les urpes de Satanàs
- Us han dit que ens deixeu
- Dice que la tempestad los ha desviado siete millas
- El conde dice que ha llegado a tiempo
- Dice que han abordado el barco
- Per la dreta, ha entrat una altra munió de ministres
- Tothom ha marxat cap a la festa
- Marie, que ha baixat de l'olla, es mou
- El conductor ha cobrado al oficial que estava con Carmen.
- La pared izquierda se ha movido hasta quedar casi paralela al proscenio
- Se han movido adelante y atrás

Si bien los ejemplos citados en la columna izquierda sí siguen el planteamiento que adelantábamos más arriba (los tiempos perfectos se sitúan en los audiosubtítulos reformulados), la columna derecha muestra ejemplos «contrarios» a la tónica general de las ADs en presente, que recomiendan las normas y guías de buenas prácticas de AD (ITC, 2001, p. 12; OFCOM, 2017, p. 23; ACB, 2010, p. 15; ADLAB, 2015, p. 47). Las recomendaciones ADLAB (2015, p. 47) sí contemplan un caso en el que se emplean los tiempos pasados: «past tenses are limited to referring back to previous descriptions (as in *Memoirs of a Geisha* (Marshall, 2005): “She stops in front of the shrine and drops in the coins the man had given her as an offering”»). No es este nuestro caso. La razón por la que se emplean los tiempos perfectos en los GADs operísticos se encuentra, más bien, en las limitaciones temporales (no ha habido oportunidad de introducir la acción cuando

⁷⁰ Para que la diferencia sea significativa, debe sobrepasarse un valor de 3.84 (Brezina, 2018, p. 84).

estaba ocurriendo) o en el respeto por ciertos pasajes musicales, que no se han querido interrumpir.

Como último apunte respecto a la Tabla 36, se observa que, mientras que los verbos modales aparecen en el listado de los corpus de referencia («puede», «pueden», «debe», «deben», «pot», «poden», «poder»), no es así en los subcorpus de AD. Para verificar si la carencia de verbos modales es, de hecho, una característica típica de la AD aplicamos de nuevo la prueba *log-likelihood* de las citadas palabras, en este caso computando los lemas de «poder» y «deber». La frecuencia de «poder» en el corpus de referencia esTenTen (recordemos, en su subcorpus del dominio .es) con respecto al mismo verbo en el subcorpus AD_ES es estadísticamente significativa (LL = 29.51, $p < 0.0001$). Con el verbo «deber» ocurre algo semejante (LL = 5.80, $p < 0.05$). Por lo que respecta al subcorpus AD_CAT, «poder» demuestra una frecuencia significativamente menor que en el corpus de referencia caTenTen (LL = 95.75, $p < 0.0001$), mientras que en relación a «deber» la diferencia no es estadísticamente significativa (LL = 0.45, $p > 0.05$), por lo que, en este último caso, al contrario que en los demás, no podemos probar la hipótesis. La conclusión sería que, por lo general, la AD operística emplea menos verbos modales que el lenguaje general, si bien no disponemos de la evidencia suficiente como para generalizar este postulado (no todos los resultados aquí expuestos son estadísticamente significativos).

Una posible explicación de la relativa infrecuencia de verbos modales en la AD es que, básicamente, narra acciones, no tanto voluntades, posibilidades, conocimientos u obligaciones⁷¹. Se sigue, en este sentido, una narración más «fáctica» u objetiva que interpretativa, en la línea de las recomendaciones y estándares más tradicionales sobre AD. Yendo un poco más lejos, si nos detenemos en el contexto de las concordancias de los verbos modales en la AD, encontramos que prácticamente en todos los casos aparecen en los audiosubtítulos, en particular en los introducidos en estilo indirecto, con algunas excepciones en estilo directo: «Tamino diu que no pot ajudar-lo»; «Ja podem anar cantant, que tinc roba per rentar»; «Marcelo diu que Rodolfo està a l'hostal dormint i que ja deu estar despert»; «Espera que al menos ella pueda ser feliz»; «Ella repite que no pudo

⁷¹ Desde el punto de vista estrictamente denotativo, un personaje no «debe» o «puede» acercarse a otro en la AD, por ejemplo, sino que simplemente lo hace. Por otro lado, los audiosubtítulos sí pueden introducir verbos modales.

ayudarla»; «Creen que Calgart debe haber provocado a Billy»; «Dice que debe dejarse de delirios». Aunque no disponemos de los datos de frecuencia de los verbos modales en otras modalidades de AD, todo parece indicar que la AD operística emplea más verbos modales debido a los audiosubtítulos. Dicho de otro modo, la ausencia de audiosubtítulos en otras modalidades explicaría su frecuencia más reducida de verbos modales. En esta línea, Reviers (2017, pp. 155-156) argumenta que el empleo infrecuente de los verbos modales en la AD fílmica se corresponde con una estrategia atípica que busca expresar los aspectos más psicológicos de los personajes, como su intención al realizar una acción.

Por último, al igual que en el caso de los sustantivos, cabe categorizar el listado de verbos más frecuentes en función de su clasificación semántica. Siguiendo de nuevo el sistema de etiquetado de Rayson *et al.* (2004), los verbos más comunes en nuestros subcorpus (Tablas 34 y 35) se sitúan en las categorías incluidas en A. Términos generales y abstractos. Por un lado, los verbos compartidos entre los subcorpus de AD y de AI corresponden a las categorías A1.1.1 Acciones generales, hacer, etc. (*hacer, fer*); A3 ser o existir (*ser, haber, haver, estar*); A9 Obtener y dar, posesión (*dar, donar, agafar, tener, tenir*); A10 Abierto/cerrado, escondido, encontrar, mostrar (*aparèixer, encontrar, trobar*); S1 Acciones, estados, y procesos sociales (*haber, haver*); M8 Quedarse/estático (*estar*); M1 Movimiento, ir y venir (*ir, anar, entrar, acercar, sortir, tornar*); M2 Poner, llevar, tirar, empujar y transportar (*llevar, portar*); K2 Música y actividades relacionadas (*cantar, interpretar*); Q2.2 Actos del habla (*contar, explicar, pedir, preguntar, demanar*); Q1.1 Actos, estados y procesos lingüísticos, comunicación (*decir, pedir, dir*) y X2.4 Investigar, examinar, probar, buscar (*explicar, preguntar, demanar*).

Por otro lado, los verbos no compartidos y característicos de la AI se reparten entre las categorías K4 Drama, el teatro y el mundo del espectáculo (*representar, interpretar*); M1 Movimiento, ir y venir (*llegar, arribar*); y X3.4 Sensorial: vista (*ver, veure*).

Por su parte, en los subcorpus de AD, destacan las siguientes categorías no compartidas con la AI: B2 Salud y enfermedad (*morir*); A2 Afecto (*querer*); A2.1 Modificar, cambio (*tornar*); E1 Acciones, estados y procesos emocionales (*querer, voler*); X7 Querer, planear, escoger (*querer, voler*); M1 Movimiento, ir y venir (*desaparecer, tornar*); M2 Poner, llevar, tirar, empujar y transportar (*levantar*); M8 Quedarse/estático (*quedar, sentar*) y X3 Sensorial (*sentir*).

Respecto a los verbos de otras modalidades de AD, las semejanzas con los estudios previos de corpus radican en los verbos de existencia, acciones generales, de movimiento y cambios de posición (Salway, 2007; Jiménez Hurtado y Soler-Gallego, 2013; Reviere, 2017), y, en menor medida, de comunicación (Matamala, 2018). Las principales diferencias con respecto a la modalidad fílmica y la museística se sitúan en los actos de habla o verbos de comunicación, y aquellos del campo semántico musical y teatral. En contrapartida, los verbos de «actuación» —las acciones en las que intervienen la cabeza, cara y ojos de los personajes, que también informan sobre sus estados emocionales (por ejemplo, sonreír, escudriñar, asentir o inclinarse)— (Salway, 2007) no se encuentran en lo más alto de nuestros listados de frecuencias. Los verbos de dirección de la mirada tampoco destacan tanto como en la AD fílmica. De hecho, el verbo «mirar» tan solo aparece dentro del listado de los 20 verbos más comunes en el subcorpus de AD del Liceu, lejos de la primera posición que ocupa en los corpus de AD fílmica en inglés (Salway, 2007), neerlandés (Reviere, 2017) y español (Matamala, 2018) o de la tercera que se registra en el corpus de AD museística del MOMA (Jiménez Hurtado y Soler-Gallego, 2013). Aquí sugerimos que esta diferencia se debe a la influencia de la cámara, que aporta un mayor intimismo a la escena que en el caso de la ópera. En el caso de la ópera, existe una mayor distancia visual entre los personajes y la audiencia: nunca tenemos los primeros planos de las películas. En cambio, la gesticulación y la expresión corporal no facial podrían tener un mayor peso en la AD operística que en la AD fílmica: lo veremos en los Apartados 6.1.7 y 6.1.11, dedicados a la kinésica y a la proxémica, respectivamente.

5.2.5. Adjetivos

Los adjetivos constituyen un porcentaje minoritario dentro del lexicón de los subcorpus (AI_ES = 7.88 %; AI_CAT = 8.89 %, AD_ES = 3.51 %, AD_CAT = 5.95 %), como ya esbozaba el estudio piloto de este trabajo (Hermosa-Ramírez, 2021), aun cuando son significativamente más comunes en los subcorpus de AI que en los de AD: $F(1, 53) = 9.49$, $p = .003$. Estas bajas ratios pudieran resultar chocantes si tenemos en cuenta el interés que esta categoría gramatical ha suscitado en estudios previos dedicados a la AD fílmica (Arma, 2011) y museística (Perego, 2019). Precisamente en el corpus TIWO, los adjetivos constituyen el 19.96 % de los tokens del corpus fílmico (Arma, 2011). Pero lo cierto es que nuestros datos están en línea con la tendencia en la literatura existente sobre el lenguaje de la AD, donde las ratios de los adjetivos suelen ser pequeñas. Es el caso del

corpus VIW (Matamala, 2018), donde registran un 4.50 % en el subcorpus de profesionales y un 3.75 % en el subcorpus de estudiantes. Y sin abandonar la AD fílmica, Reviers (2017, p. 76) identifica igualmente un 5.48 % de adjetivos en su corpus en neerlandés. El resto de los corpus de AD publicados, hasta donde sabemos, no recogen los porcentajes concretos de aparición de adjetivos.

Atendiendo de nuevo a la distinción entre registros orales y escritos, Biber *et al.* (2006) exponen que los adjetivos tanto pospuestos como antepuestos al sustantivo son característicos del discurso escrito en español. Cabría esperar, además, que el cómputo de los adjetivos sea parejo al de los sustantivos (más frecuentes ambos en los textos periodísticos y en la prosa académica), de igual modo que se asocia una mayor frecuencia de verbos a un cómputo mayor de adverbios en el discurso oral espontáneo, en este caso en el contexto del inglés (Biber *et al.*, 1999). Como ya hemos dicho, los adjetivos son infrecuentes en nuestro corpus, pero —en su infrecuencia— aparecen en mayor medida en los subcorpus de AD, lo cual se explica, efectivamente, por la prominencia de los sustantivos en estos subcorpus, que ya recogíamos en el Apartado 5.2.

En este apartado vamos a tomar a Demonte (1999) como marco de referencia para la clasificación de los adjetivos. La autora propone dos tipos de adjetivos en función de su significado intrínseco: los adjetivos calificativos y los relacionales. En términos simples, los adjetivos calificativos son aquellos que «expresan una sola propiedad» (pueden ser de dimensión, velocidad, propiedades físicas, colores, edades...), mientras que los adjetivos relacionales expresan varias (Demonte, 1999, p. 137). Un tercer grupo, los adjetivos adverbiales, no indican propiedades del sustantivo al que acompañan, sino que modifican su significado o intención, es decir, «la manera como». Una solución rápida para identificar estos últimos es comprobar si admiten el sufijo adverbial *-mente*.

Expuesta la tipología de los adjetivos que aplicaremos al análisis de nuestro corpus, las Tablas 37 y 38 recogen los 20 adjetivos más frecuentes en los cuatro subcorpus que nos ocupan.

5. Análisis lexicogramatical del corpus

Tabla 37. Los 20 adjetivos más frecuentes en los subcorpus de AI

	AI_ES	Frecuencia absoluta	Frecuencia normalizada	AI_CAT	Frecuencia absoluta	Frecuencia normalizada
1	musical	17	1.70	seu	234	9.68
2	largo	14	1.40	gran	96	3.97
3	blanco	12	1.20	primer	40	1.66
4	artístico	12	1.20	altre	36	1.49
5	negro	11	1.10	mateix	30	1.24
6	grande	11	1.10	musical	28	1.16
7	nuevo	10	1.00	italià	27	1.12
8	primero	10	1.00	còmic	24	0.99
9	junto	9	0.90	nou	21	0.87
10	móvil	9	0.90	segon	20	0.83
11	rojo	9	0.90	francès	19	0.79
12	mismo	7	0.70	bo	19	0.79
13	pequeño	7	0.70	egipci	18	0.74
14	segundo	6	0.70	llarg	15	0.62
15	oscuro	6	0.60	operístic	14	0.58
16	gris	5	0.60	fosc	14	0.58
17	lleno	5	0.50	propi	14	0.58
18	último	5	0.50	últim	13	0.54
19	medio	5	0.50	etíop	13	0.54
20	sinfónico	5	0.50	original	12	0.50

Tabla 38. Los 20 adjetivos más frecuentes en los subcorpus de AD

	AD_ES	Frecuencia absoluta	Frecuencia normalizada	AD_CAT	Frecuencia absoluta	Frecuencia normalizada
1	blanco	59	1.02	seu	546	7.26
2	oscuro	57	0.98	meu	126	1.67
3	junto	42	0.72	blanc	124	1.65
4	negro	40	0.69	gran	111	1.48
5	bajo	31	0.53	altre	90	1.20
6	rojo	24	0.41	fosc	71	0.94
7	largo	23	0.40	negre	61	0.81
8	feliz	22	0.38	teu	52	0.69
9	solo	21	0.36	primer	50	0.66
10	lleno	21	0.36	mateix	49	0.65
11	derecho	21	0.36	nou	48	0.64
12	suyo	18	0.31	sol	46	0.61
13	primero	18	0.31	petit	42	0.56
14	grande	18	0.31	baix	36	0.48
15	izquierdo	18	0.31	vermell	33	0.44
16	fiel	17	0.29	bo	31	0.41
17	bello	17	0.29	ple	31	0.41
18	nuevo	16	0.28	vostre	29	0.39
19	eterno	16	0.28	segon	29	0.39
20	bueno	15	0.26	darrer	27	0.36

Desde una perspectiva puramente cuantitativa, el 40 % de los adjetivos se repiten entre los subcorpus de AI, mientras que los subcorpus de AD se solapan en un 60 % de los adjetivos. Todos los listados comparten un 15 % de los 20 adjetivos más frecuentes. Por tanto, se hace evidente que la homogeneidad es más característica de los subcorpus de AI y AD por separado que de la modalidad conjunta de AD y AI.

Si examinamos la tipología de los 20 adjetivos más presentes en los subcorpus siguiendo la clasificación de Demonte (1999), los calificativos representan un 55 % de los 20 citados del subcorpus AI_ES (*largo, blanco, negro, grande, nuevo, rojo, pequeño, oscuro, gris, lleno, medio*), un 25 % del subcorpus AI_CAT (*gran, nou, bo, llarg, fosc*), un 65 % del subcorpus AD_ES (*blanco, oscuro, negro, bajo, rojo, largo, feliz, lleno, grande, fiel, bello, nuevo, bueno*) y un 50 % del subcorpus AD_CAT (*blanc, gran, fosc, negre, nou, petit, baix, vermell, bo, ple*). Por su parte, los adjetivos relacionales suponen el 35 % del subcorpus de AI_ES (*musical, artístico, móvil, medio, sinfónico*), el 40 % del subcorpus de AI_CAT (*musical, italià, còmic, francès, egipci, operístic, etiop, original*), el 10 % del subcorpus de AD_ES (*derecho, izquierdo*) y el 0 % del subcorpus de AD_CAT. El resto de adjetivos pertenecen a las categorías de adjetivos adverbiales (*junto, eterno*) y los determinativos y posesivos⁷², especialmente prominentes en el subcorpus de AD del Liceu (*seu, meu, altre, teu, primer, vostre, segon, darrer*).

Desde un enfoque semántico, en los subcorpus de AI destacan los adjetivos calificativos que se refieren a los colores, el tamaño y la iluminación, sobre todo en el subcorpus del Teatro Real (*blanco, negro, rojo, gris, oscuro*). Por otro lado, son también habituales los adjetivos relacionales de origen, en especial en el subcorpus de AI del Liceu (*italià, francés, egipci, etiop*). Para ser más precisos, seguiremos de nuevo la categorización semántica propuesta por Rayson *et al.* (2004). Así, de entre los adjetivos compartidos por la AI y la AD destaca la categoría de los atributos físicos (O4), en particular los colores (O4.3) (*rojo, blanco, negro, vermell, blanc, negre*) y su combinación con la luz (W2) (*oscuro, fosc*). Otra categoría compartida entre los adjetivos de las AI y las AD se configura en torno a las comparaciones (A6) (*mismo, grande,*

⁷² Esta última categoría no está en Demonte (1999) porque allí sólo se contemplan los adjetivos calificativos en el sentido común de la palabra, es decir, de acuerdo con la división tradicional entre calificativos y determinativos.

mateix, gran, petit) y evaluaciones (A5) (*bueno, bo*)⁷³. El gran grupo semántico de la medición y las unidades de medida (N) está igualmente presente en todos los subcorpus: en las categorías del orden linear (N4) (*primero, segundo, último, primer, segon, darrer*), cantidades (N5) (*lleno, ple*) y medidas de longitud y altura (N3.7) (*largo, llarg*).

Típicos de la AI serían, como también ocurría en los sustantivos, los campos semánticos del Drama, teatro y el mundo del espectáculo (K4) (*cómico*) y la música y actividades relacionadas (K2) (*sinfónico, operístic*). En este sentido, reafirmamos la autorreferencialidad de la AI y el abandono en ella de la suspensión de la incredulidad. Una observación particular y delimitada al subcorpus AI_CAT es la profusión de adjetivos que aluden a nombres geográficos (Z2) (*italià, francès, egipci, etiop*), que asociamos a un mayor detalle en la contextualización de la obra en las AI del Liceu, cuestión que ya apuntábamos en el Apartado 5.1. Por su parte, la AD introduce el movimiento (M1) también en la categoría gramatical del adjetivo (*izquierda, derecha*) e incluye adjetivos concretos que englobamos en las mediciones de tamaño (N3.2) (*bajo, baix*) y la felicidad (E4.1) (*feliz*).

De todo lo expuesto podemos sacar conclusiones como la relevancia del color en el GAD y la inclusión de adjetivos altamente interpretativos, que se alejarían de la AD tradicional más objetiva, como son «bello», «fiel», «eterno», «còmic» o «bo».

Si cotejamos nuestros resultados con los trabajos previos de corpus, comenzamos destacando que los adjetivos más frecuentes en las AD fílmicas en inglés se refieren a la posición⁷⁴ (en el sistema USAS, el orden lineal [N4]) o las unidades de medida, a los colores y a los atributos físicos (*other, white, black, young, small, next, dark, red, large, open, long, blue, little, front, wooden, old, green, high, grey*) (Arma, 2011, pp. 348-349), todos ellos presentes también en nuestros subcorpus. Por su parte, en el corpus de Reiers (2017, pp. 131-132) destacan los campos semánticos del color, las dimensiones, la

⁷³ Entre los ítems no compartidos también podemos encontrar evaluaciones («original» en el AD_CAT y «fiel» en el AD_ES), así como juicios de valor de la apariencia (O4.2) («bello» en el AD_ES).

⁷⁴ Las categorías semánticas adoptadas por los corpus de AD (fílmica y museística) previos no siguen —a excepción del estudio de los adjetivos de Arma (2011)— un sistema definido en su sentido estricto. Aquí nos referiremos a las categorías que se emplean en los trabajos previos con el fin de comparar nuestros resultados.

comparación, la edad, el aspecto físico, el material, el origen o religión, la manera (nuestros adjetivos adverbiales), la relación de continente/contenido, el tiempo atmosférico, y la emoción. En el corpus VIW, Matamala (2018, p. 195) destaca la prominencia de los adjetivos de color, que constituyen el 25.91 % de todos los adjetivos incluidos en el subcorpus de AD creada por estudiantes y el 31.91 % del subcorpus redactado por profesionales. Una propiedad característica de las AD fílmicas en inglés sería, siguiendo a Salway (2007, p. 162), la profusión de la construcción «look + adjetivo»: *looks* o *is looking* «*confused*», «*shocked*», «*surprised*», «*thoughtful*», «*troubled*», «*uneasy*», «*annoyed*», «*puzzled*», «*concerned*» or «*dejected*». A excepción de esta construcción subrayada por Salway (2007), nuestros resultados son muy similares a los que proponen los corpus de AD fílmica, con la diferencia del papel destacado de los adjetivos de orden linear en todos nuestros subcorpus operísticos y los adjetivos de tipo autorreferencial en la AI.

En la AD museística, Perego (2019, pp. 342-343) aporta las frecuencias concretas de los adjetivos *descriptors* (en los que se engloba el color, tamaño/cantidad/alcance, tiempo, adjetivos evaluativos y emotivos, además de una categoría miscelánea) vs. *clasifiers* (relacionales/de clasificación/restrictivos, de afiliación y temáticos, etc.). En su caso, los *descriptors* —equivalentes a nuestros adjetivos calificativos— son mayoritarios, con más del doble de apariciones que los *clasifiers* —equivalentes, en gran medida, a nuestros adjetivos relacionales—. Si tenemos en cuenta que la diferencia entre el número de adjetivos calificativos y relacionales no es tan grande en nuestros subcorpus de AD, es probable que podamos concluir que los guiones de AI operística se asemejan más a la AD museística. Lo que sí está claro es que la profusión de los adjetivos calificativos —común a todos nuestros subcorpus y al de Perego (2019)— se debe a su «key role in descriptive text types: descriptors describe, they delimit the referent, and offer very precise characterizing nuances that make it vivid and visualizable to the listener» (Perego, 2019, p. 342). Los adjetivos relacionales, por su parte, pueden introducir juicios de valor y por ello suelen evitarse en el corpus de AD museística. En nuestro caso, como decíamos, están más presentes en la AI, que se «permite» un mayor grado de subjetividad que la AD propiamente dicha.

5.3. Variedad léxica

Concluido el análisis de los listados de frecuencias por categoría gramatical, abordamos a continuación el parámetro de la variedad léxica. En primer lugar, cabe aclarar que los términos de variedad, variabilidad, variación y diversidad léxica se han utilizado indistintamente en la literatura de corpus (Jarvis, 2013). Según Zanettin (2013, p. 24), también ha existido confusión terminológica entre la variedad y la densidad léxica (ya examinada esta en el apartado 5.2.1). Aquí emplearemos siempre la noción de variedad léxica, en aras de la claridad y siguiendo una cierta tradición terminológica en los Estudios de Traducción (Laviosa, 1998; Zanettin, 2013).

La *type-token-ratio* (en adelante TTR) es un parámetro de medición de la variedad léxica o riqueza del vocabulario en un texto o conjunto de textos cuya aplicación está ampliamente extendida en los estudios de corpus (Baker, 1995). Dicha ratio se calcula dividiendo los tipos por los tokens del corpus, de tal modo que un texto o conjunto de textos con una TTR alta estará asociada a un léxico variado y a una menor repetición. A modo ilustrativo, los corpus orales (y espontáneos) suelen tener una TTR menor que los corpus escritos (y planificados) (Van Gijssel *et al.*, 2005), y los estudiantes de L2 amplían la TTR de sus textos a medida que avanzan en sus competencias de la lengua extranjera (Durán *et al.*, 2004). En el ámbito de la traducción, la TTR también se ha utilizado para comprobar la hipótesis de la simplificación⁷⁵ de las traducciones respecto a los originales (Baker, 1996; Laviosa, 1998).

Con todo, y a pesar de su popularidad, la TTR comporta algunos problemas de fiabilidad importantes. Destacamos, en concreto, dos: en primer lugar, el tamaño del corpus determina en gran medida la TTR: a menor tamaño del texto o el corpus, mayor será la ratio (McCarthy & Jarvis, 2010, p. 382; Torruella y Capsada, 2013, p. 449). Por esta razón, Brezina (2018) aclara que la TTR solo será válida si comparamos textos de tamaño similar. El segundo problema reside, en palabras de Corpas-Pastor (2008), en las diferencias morfológicas entre los distintos idiomas de un corpus bilingüe o multilingüe.

⁷⁵ Para una visión de conjunto de la tipología y las críticas respecto a los universales de traducción, nos remitimos a Chesterman (2010).

Para contrarrestar el sesgo por las diferencias de tamaño, la TTR se puede «ajustar» fijando unos intervalos de texto iguales para todo el corpus (Zanettin, 2012, p. 15). Por ejemplo, el software Wordsmith Tools, que utilizamos para este cálculo, computa la TTR por cada 1000 palabras. La ratio resultante es la denominada *standardised TTR* (en adelante, STTR). Existen, además, otras propuestas para solventar la problemática del tamaño, como la *Root TTR* (RTTR) de Guiraud (1954), donde se dividen los tokens por la raíz cuadrada de los tipos, y la *zTTR* de Cvrček y Chlumská (2015), que compara la TTR observada en el corpus con la TTR de referencia (el cómputo de la TTR media de un conjunto de textos y su desviación estándar). Aquí, en cualquier caso, aplicamos la STTR porque ha sido la utilizada en varios de los trabajos previos de corpus en AD y nos permite, por tanto, cotejar nuestros resultados con los de otras modalidades.

Observemos, pues, el cómputo de la TTR y STTR en cada uno de los textos que conforman nuestro corpus, para después comprobar si existen diferencias significativas entre AI y AD y entre los guiones de cada teatro. Nótese que en la Tabla 39 obviamos la STTR en los subcorpus de AI, puesto que gran parte de los textos no alcanzaban el número suficiente de palabras —al menos 500 por guion de AI— para que Wordsmith Tools computara esta ratio.

Tabla 39. TTR y STTR por guion (en %)

	AI_ES	AI_CAT	AD_ES		AD_CAT	
	TTR	TTR	TTR	STTR	TTR	STTR
<i>Aída</i> (2007)	-	42.33	-	-	24.58	39.94
<i>Aída</i> (2018, 2020)	50.38	45.99	28.49	38.40	25.69	38.07
<i>Carmen</i>	56.37	41.20	24.72	37.05	25.30	39.20
<i>El holandés errante</i>	41.73	44.63	26.19	36.50	25.00	38.05
<i>Il trovatore</i>	49.54	42.65	27.94	38.87	26.33	38.97
<i>La bohème</i>	47.17	49.42	28.58	38.37	35.67	45.20
<i>La flauta mágica</i>	41.68	44.19	21.65	36.62	22.52	38.36
<i>L'elisir d'amore</i>	51.10	32.64	20.75	30.10	26.67	45.24
<i>Turandot</i>	52.96	-	20.23	30.60	29.66	40.73
<i>Lucia di Lammermoor</i>	57.36	-	26.58	36.87	-	-
<i>La fille du régiment</i>	-	37.72	-	-	22.71	39.87
<i>Billy Budd</i>	50.14	-	27.07	38.75	-	-
<i>Quartett</i>	-	42.97	-	-	27.74	38.73
<i>Madama Butterfly</i>	49.48	-	25.66	37.70	-	-
<i>Salomé</i>	-	42.44	-	-	30.48	39.60
<i>La clemenza di Tito</i>	61.50	-	23.83	33.97	-	-
<i>Doña Francisquita</i>	-	38.74	-	-	29.69	38.30
<i>Lucio Silla</i>	56.00	-	20.34	32.00	-	-
<i>La Cenerentola</i>	-	40.58	-	-	26.87	40.57
<i>Rusalka</i>	-	48.65	-	-	25.02	37.83
TTR general	34.06	25.10	15.21		14.75	
STTR general	44.30	46.78		35.62		40.18

Si nos fijamos en la TTR por guiones observamos que la tendencia general —y esperable, debido al sesgo del tamaño que mencionábamos más arriba— es que las AIs tienen una TTR mucho más elevada que las ADs. Por ello, es tal vez más interesante centrarnos en el cómputo de la STTR general, que, en cualquier caso, mantiene la tendencia a una variedad léxica mayor respecto a los subcorpus de AI ($sd = 4.89$). Además, el vocabulario de los subcorpus del Liceu, más allá de la clara distinción entre AI y AD, es más variado que el del Teatro Real. Si bien debemos ser cautos en la interpretación de estos números, aquí ya podemos empezar a vislumbrar una mayor complejidad en los textos de AI, si tenemos en cuenta su mayor densidad léxica, su mayor profusión de sustantivos y su mayor variedad léxica. Incidiremos en la concurrencia de todos estos cálculos en el Apartado 5.6.

Como adelantábamos antes, gran parte de la literatura de corpus de AD incluye la TTR (Arma, 2011; Perego, 2019) o bien la STTR (Reviere, 2017; Soler Gallego, 2018) entre sus parámetros de análisis lingüístico. Ahora bien, la falta de consenso a la hora de computar la ratio (o bien TTR o bien STTR) dificulta la comparación de los resultados con otras modalidades de AD, ya no solo por la diferencia del tamaño de los textos estudiados, sino precisamente por los resultados tan diferentes que arrojan las dos ratios. En la Tabla 40 ilustramos, de todos modos, los resultados de nuestros subcorpus acompañados de las TTR y STTR de los corpus previos de AD que han recogido estas mediciones.

Tabla 40. Ratios generales de variedad léxica (en %)

	AD operística				AD fílmica		AD museística	
	AI_ES	AI_CAT	AD_ES	AD_CAT	Arma (2012)	Reviere (2017)	Soler Gallego (2018)	Perego (2019)
TTR	34.06	25.10	15.21	14.75	26 (EN) 31.5 (IT)	-	-	51.07 (EN)
STTR	44.30	46.78	35.62	40.18	-	38 (NL)	42.50 (EN)	-

A modo de referencia, Perego (2019) postula que en la AD, los resultados de la TTR y la STTR raramente sobrepasan una ratio del 50 %. La autora asocia la cuestión del empleo de una variedad léxica limitada (sin caer en la pobreza léxica) con el afán de no sobrecargar al usuario y mantener una dificultad media para la comprensión del texto (Perego, 2019, p. 339), a lo que sumaríamos el afán didáctico que adoptan las AD y del que nos hacíamos eco en nuestros subcorpus de AD. Si pasamos a los datos de la tabla, vemos que los subcorpus de AD operística registran unos resultados que se asemejan a

las otras modalidades de AD: tanto los nuestros como los corpus de AD fílmica (Reviere, 2017) y museística (Soler Gallego, 2018) concentran una STTR en torno al 40 %. La AI no ofrece resultados muchos más elevados. En general, la AI y especialmente la AD se acercarán más al lenguaje oral, en términos de variedad léxica, si atendemos al porcentaje típico del 40-70 % que se da en este registro en el lenguaje general (Durán *et al.*, 2004). La relativamente baja variedad léxica de las AIs y, sobre todo, de las ADs bien puede estar relacionada con el hecho de que los audiodescriptores son conscientes de lo heterogéneo de su público: su afán es que las ADs sean comprensibles para el mayor número de usuarios posibles. Aquí se abre, de nuevo, un debate interesante en torno a alcanzar un nivel suficiente de comprensibilidad sin caer en soluciones excesivamente sencillas y, por tanto, paternalistas. En cualquier caso, observaremos que otros indicadores de legibilidad de la AI y la AD sí aportan complejidad a estos textos. Además, las ratios que hemos explorado aquí no tienen en cuenta que la AD se centra en una historia con elementos que se repiten una y otra vez, por lo que no es de extrañar que la variedad léxica se limite.

Como último apunte, autores como Gómez Guinovart y Pérez Guerra (2000) incluyen entre los indicadores de variedad léxica otros parámetros como la longitud de la palabra (caracteres/palabra). No obstante, para este trabajo abordaremos este medidor dentro del macroindicador de la legibilidad, en la próxima sección.

5.4. Legibilidad

En esta sección ahondamos en el parámetro de la legibilidad del corpus, es decir, en la verificación de la dificultad de un texto o conjunto de textos. En el marco de la lingüística de corpus, tradicionalmente existen diversas fórmulas, índices e indicadores para medir la legibilidad de los textos, tales como el índice de Flesch (Flesch, 1948), la Simple Measure Of Gobbledygook (SMOG) (McLaughlin, 1969) y el índice de Niebla de Gunning (Gunning, 1973; véase un ejemplo en Ovares y Rubí, 2010), en su origen todos ellos creados para su aplicación en textos en inglés. Por lo general, estas fórmulas se basan en parámetros como la longitud oracional y el número promedio de caracteres por palabra, así como en el número de sílabas por palabra (DuBay, 2004; Crossley, Allen y McNamara, 2011, p. 87). Se han empleado para los más diversos propósitos: desde la creación de materiales de enseñanza de lengua extranjera (Crossley, Allen y McNamara,

2011) hasta para comprobar la usabilidad e integración de la lectura fácil en las páginas web⁷⁶.

Por un lado, estos cálculos han sido criticados por no tener en cuenta o reflejar con precisión los procesos cognitivos que tienen lugar en la comprensión de un texto (Crossley, Allen y McNamara, 2011, p. 87). Para investigar empíricamente las implicaciones cognitivas de un texto se podría priorizar la combinación de la lingüística de corpus con las metodologías experimentales que empleen instrumentos psicofisiológicos. Por otro lado, aquí añadimos una segunda problemática al aplicar las citadas pruebas a otras lenguas que para la que originalmente fueron diseñadas, obviando las diferencias morfosintácticas entre lenguas (véase Madrazo Azpiazu y Pera, 2020, para una revisión pormenorizada de los resultados divergentes de los índices de legibilidad en inglés, castellano, euskera, italiano, francés y catalán). Como alternativa a estos cálculos potencialmente equívocos, podemos identificar un índice de legibilidad que sí pueda aplicarse a las lenguas de nuestro trabajo. Este será el camino que sigamos en este estudio.

Para los propósitos de la presente investigación, proponemos comenzar estudiando los parámetros de la longitud oracional media y el número de caracteres por palabra entendiéndolos como indicadores de la legibilidad de la AD, antes de entrar en las fórmulas de legibilidad aplicables al castellano y al catalán. Por lo general, la longitud oracional media se emplea para cotejar la dificultad de un texto. Por su parte, el número de caracteres por palabra es indicador de la dificultad léxica.

En primer lugar, analizamos el parámetro de la longitud oracional media en nuestros subcorpus. En el estudio piloto previo a este trabajo (Hermosa-Ramírez, 2021) vislumbrábamos una diferencia entre las AI y las AD en términos de longitud oracional, más acentuada en el Teatro Real pero detectable en ambas plazas: 6.80 palabras por oración en la AD del Teatro Real y 13.71 en la del Liceu frente a las 19.32 y 21.58 de las AI respectivas. Para este trabajo proponemos comprobar si estas tendencias siguen siendo ciertas en una muestra de guiones operísticos más amplia. La Tabla 41 ilustra las palabras medias por oración en cada subcorpus, acompañadas de este mismo cómputo en los corpus de referencia y en los corpus de AD fílmica y museística que lo incluyen.

⁷⁶ <https://www.w3.org/WAI/RD/2012/easy-to-read/note/ED-E2R>

Tabla 41. Palabras por oración

	Subcorpus de AD operística				Corpus de referencia		AD fílmica		AD museo
	AI_ES	AI_CAT	AD_ES	AD_CAT	esTenTen	caTenTen	Reviere (2017)	Matamala (2018)	Perego (2019)
Palabras por oración	24.00	24.46	7.64	12.49	24.13	20.99	14.27	8.4	19.32

Desde un enfoque descriptivo, el presente estudio ratifica las diferencias que apuntábamos en el estudio piloto. Las oraciones de las AIs son más extensas que las que encontramos en las ADs, en especial en el Teatro Real. Además, las AIs se asemejan más a los corpus de referencia de la web esTenTen y caTenTen: el caso anómalo serían los subcorpus de AD, en especial el AD_ES.

A continuación proponemos computar, por medio de una prueba ANOVA, el número medio de palabras por oración de cada uno de los textos para dilucidar si existe una diferencia significativa entre los subcorpus de AI y de AD. Con ello pretendemos probar la hipótesis de que el tipo de subcorpus influye en la longitud oracional promedio. Como sí se cumple el supuesto de homocedasticidad, computamos la prueba ANOVA agrupando las AI, por un lado, y las AD, por otro lado. Los resultados prueban que sí existe una diferencia significativa entre la longitud oracional promedio de la AI y la AD: $F(1, 53) = 100.35, p < .0001$. A su vez, la prueba HSD de Tukey, prueba *post-hoc* que aplicamos para comprobar que el resultado de la ANOVA es fehaciente, arroja los datos esperados, con el añadido de que también se da una diferencia significativa entre el subcorpus de AD_ES y el de AD_CAT ($p = 0.004$). Es decir, el subcorpus AD_ES no solo incluye oraciones significativamente más breves que los subcorpus de AI, sino que su brevedad destaca también al compararse con el subcorpus AD_CAT. Las oraciones escuetas de la AD_ES son un reflejo del importante peso de la narratividad en este subcorpus y de la alta frecuencia en él de las frases sin verbo, por ejemplo al mencionar la entrada de un personaje: «Radamés. Ramfis.» o al introducir sobretítulos *verbatim*: «¿Amor?»; «¡Por supuesto!». Exponemos más ejemplos de la concisión de las frases y oraciones del subcorpus AD_ES en los apartados 6.1.1, 6.1.3 y 6.1.4, dedicados a los signos de actuación, danza y escenografía, respectivamente.

Asimismo, a modo de prueba para comprobar la influencia de los sobretítulos en la longitud oracional más breve de la AD_ES, aprovechamos el etiquetado cualitativo en el que se basa el capítulo siguiente para exportar los audiosubtítulos de una muestra de

nuestro corpus. Cada audiosubtítulo en el subcorpus de AD del Liceu tiene, de media, 9.50 palabras. En el subcorpus de AD del Teatro Real, cada audiosubtítulo ocupa, de media, 7.45 palabras. Comprobamos, por tanto, que los sobretítulos sí tendrían un efecto notable en las diferencias internas entre teatros en la AD propiamente dicha.

La longitud de la oración promedio ha sido un indicador de complejidad del texto ampliamente extendido en los estudios de corpus de AD hasta el momento (Reviere, 2017; Matamala, 2018; Perego, 2019). En ellos, la «anomalía» de nuestro subcorpus de AD_ES se ve únicamente reflejada en el corpus fílmico VIW (Matamala, 2018, p. 191), mientras que los demás estudios previos se acercan más al resto de nuestros resultados. Con todo, reiteramos que las diferencias morfosintácticas entre las lenguas tienen un efecto determinante en la longitud oracional y en los caracteres por palabra de los diferentes subcorpus, por lo que debemos tomar estas comparaciones con prudencia. Más interesante sea tal vez plantear que la longitud oracional de los subcorpus de AI se asemeja más a la de los corpus de referencia en catalán y en español. Las frases más cortas de la AD reflejan, como decíamos, el alto peso de la narratividad y una voluntad pedagógica de no complicar la comprensión a los usuarios.

Hasta aquí el promedio referente a la longitud de la oración. En segundo lugar, tanto el número de caracteres por palabra como el número de «palabras largas» pueden ser indicadores de la dificultad de un grupo de textos. Aquí planteamos comprobar las posibles diferencias en los caracteres promedio por palabra de los subcorpus operísticos, los estudios previos de AD, y los valores de referencia en el lenguaje general. La Tabla 42 recoge estos datos.

Tabla 42. Caracteres por palabra

	Subcorpus de AD operística				AD fílmica	AD museo	Resultados del lenguaje general
	AI_ES	AI_CAT	AD_ES	AD_CAT	Reviere (2017)	Perego (2019)	
Palabras por oración	4.83	4.58	4.21	4.20	4.69	4.39	ES: 4.90 (McNamee y Mayfield, 2004) Textos literarios del s. XX en ES: 6.3 palabras (Irizarry, 1990) Lenguas romances: entre 4 y 5 palabras (Kalimeri <i>et al.</i> , 2015)

Proponemos una nueva prueba ANOVA para computar las diferencias en el tamaño promedio de las palabras. La diferencia en las palabras medias por guion en la AI y en la AD es estadísticamente significativa: $F(1, 53) = 89.77, p < .0001$. No obstante, la prueba *post-hoc* de HSD de Tukey matiza que también hay diferencias significativas entre la AI_ES y la AI_CAT ($p < .0001$). Por lo tanto, una vez más, deberemos tomar estos resultados con cautela, puesto que no nos permiten generalizar. En cualquier caso, las AIs tienden a emplear palabras más largas que las ADs, acercándose más las primeras al registro escrito (Stromqvist *et al.*, 2002) en términos de caracteres por palabra. Presumiblemente, las AIs «pueden permitirse» emplear palabras —y oraciones— más largas por dos razones. La primera tiene que ver con su mayor cercanía a la prosa continua «al uso», que encontraríamos en el programa de mano o en un resumen de la obra en internet —en contraposición a las ADs, más cercanas a las acotaciones teatrales—. La segunda tiene que ver con su contexto de escucha. Se entiende que, al reproducir la AI, el usuario se centra únicamente en este texto, mientras que, durante la AD, el usuario debe realizar un ejercicio de recreación de la coherencia entre el diálogo, los sonidos y la AD (Braun, 2011). La AD y la AI adaptarían, por tanto, la complejidad de su léxico al esfuerzo cognitivo que suponen una y otra modalidad. En el caso de la AD, se reduce la complejidad textual y léxica para facilitar la recreación de la coherencia entre los diferentes canales únicamente mediante el canal oral.

Volviendo —para terminar— al tema de cuál es el índice de legibilidad más apropiado para nuestro corpus. Optamos aquí por el índice de legibilidad de Flesch-Szigriszt, validado en español por Inés María Barrio Cantalejo (2007) y aplicable también al catalán por la cercanía morfosintáctica entre ambas lenguas. El índice de Flesch-Szigriszt, desarrollado originalmente por Francisco Szigriszt Pazos (1992), se calcula siguiendo la fórmula siguiente:

$$\text{Índice FLESCHE-SZIGRISZT} = 206.835 - (62.3 * S/P) - P/F$$

Aquí «P» es el número de palabras del texto analizado, «S» hace referencia al número de sílabas y «F» al número de frases. Barrio Cantalejo (2007, p. 292) propone una escala de cinco niveles de dificultad como resultado de la referida fórmula: textos muy fáciles (> 80), que serían aptos para niños de primaria, como tebeos y cómics; textos bastante fáciles (65-80), también dentro de la educación primaria y con ejemplos tomados de la prensa del corazón y novelas de éxito; textos normales (55-65), aptos para la ESO, con

ejemplos de la prensa general y deportiva; textos algo difíciles (40-55), situados en el nivel educativo del bachillerato (textos de divulgación científica y prensa especializada); y textos muy difíciles (< 40), que corresponderían al ámbito universitario y científico.

Para comprobar la legibilidad de nuestros subcorpus mediante el índice Flesch-Szigriszt, computamos automáticamente los textos de los subcorpus del Teatro Real con el programa informático INFLESZ, desarrollado por la citada Barrio Cantalejo (2007). En el caso de los subcorpus del Liceu, pasamos los textos por el contador de sílabas de Softcatalà y por Wordsmith Tools para calcular el índice de manera manual. Una vez calculados todos los índices Flesch-Szigriszt de los guiones de AI y AD, observamos que las AIs se mantienen en el rango de «bastante fácil» a «normal» (media = 64.73 = legibilidad «normal»; SD = 5.16). Por su parte las ADs son, sobre todo, «muy fáciles», con algunas excepciones «bastante fáciles» (media = 84.88 = legibilidad «muy fácil»; SD = 5.34). Así pues, los subcorpus de AI comportan una mayor complejidad. Una vez más, la mayor legibilidad de las ADs podría explicarse por el afán de limitar la carga intrínseca (la complejidad del mensaje) (Fryer, 2016, p. 30) si tenemos en cuenta la carga extrínseca (la complejidad del medio y del contexto de comunicación).

Más problemático será comparar nuestros resultados con otros estudios previos de corpus de AD, en especial porque 1) la mayoría, hasta el momento, no incluye los índices de legibilidad entre sus parámetros de análisis, y 2) porque aquellos que lo hacen emplean un índice de legibilidad diferente al que utilizamos aquí, debido a que trabajan con lenguas diferentes a las nuestras. A modo de ilustración, Reviere (2017) sitúa los textos de su corpus de AD fílmica en neerlandés en el nivel más alto de dificultad del índice Flesh Reading Ease, resultado que dista mucho de los nuestros y que merecería más atención en un estudio multilingüe específico. En este sentido, los investigadores que empleamos la metodología de corpus en el campo de la Accesibilidad a los Medios haríamos bien en presentar distintos parámetros e índices de legibilidad en nuestros análisis, puesto que así facilitaremos la comparabilidad y la replicación de nuestros estudios.

Como reflexión final para esta sección incidimos en un posible camino a seguir en el marco de la investigación de la legibilidad de la AD —aplicable a otras modalidades de traducción audiovisual y accesibilidad a los medios—: la combinación de una investigación de lingüística de corpus, como la que aquí planteamos, con los estudios

experimentales con usuarios (véase Jiménez-Crespo, 2017, para un ejemplo de combinación de corpus con la investigación cognitiva en los Estudios de Traducción). Vislumbramos dos opciones posibles de estudios de recepción. Ambas partirían de un análisis de corpus para crear los estímulos (por ejemplo, tres AD con diferentes niveles de legibilidad, densidad y variedad léxica). En una segunda fase, se plantearía un estudio de recepción que podría basarse en las preferencias subjetivas de los participantes, por medio de cuestionarios, entrevistas o grupos de discusión, o bien un estudio con medidas objetivas como el *eye tracking*, la frecuencia cardiaca o el electroencefalograma (Orero *et al.*, 2018). La propuesta en cuestión se enmarcaría en el enfoque de los métodos mixtos y seguiría un diseño explicativo secuencial, como en Di Giovanni (2014a).

Otro aspecto importante que resalta Perego (2020, p. 155) y del que aquí nos hacemos eco es que, hasta la fecha, la investigación sobre lenguaje fácil de entender y sobre la AD se ha centrado en la legibilidad y no tanto en la «*listenability*». Esto quiere decir que nos hemos limitado a analizar la legibilidad de los textos escritos (en nuestro caso, los GADs operísticos) y no tanto en las AD locutadas. Este sería el siguiente paso lógico en el análisis de corpus de AD escénicas, pero para ello serían siempre necesarias las grabaciones de los GADs.

5.5. Aboutness

El concepto de *aboutness* alude, siguiendo a Baker, Hardie y McEnery (2006, pp. 97-98), y a Oakes (2012), a las palabras léxicas que «caracterizan» un texto dado. Dentro de la metodología de la lingüística de corpus, la búsqueda y el análisis de las palabras clave o *keywords* supone una herramienta útil para localizar aquellas palabras que sobresalen significativamente en un corpus respecto a otro (de referencia): «Keyness is defined as the statistically significantly higher frequency of particular words or clusters in the corpus under analysis in comparison with another corpus, either a general reference corpus, or a comparable specialized corpus» (Baker *et al.*, 2008, p. 278). La generación de palabras clave tiene, por tanto, el potencial de situar la temática y los elementos centrales del corpus, es decir, su *aboutness*.

De acuerdo con Baker (2004, p. 346), una palabra es clave cuando 1) aparece en un texto con una frecuencia mínima que especifica el propio investigador, y 2) su frecuencia es significativamente superior al compararse con sus apariciones en un corpus de

referencia mediante pruebas como *Chi-cuadrado* o *log-likelihood*. En concreto, Scott (2015, p. 236) asevera que existen tres tipos de palabras clave: los nombres propios, las palabras clave que un analista humano detectaría y ciertas palabras que, aunque aparezcan con una frecuencia inusitada en el corpus, generalmente no clasificaríamos como clave (por ejemplo, marcadores textuales). En cuanto al segundo punto, el empleo de las pruebas de *Chi-cuadrado* y *log-likelihood* para la extracción de palabras clave no ha estado exento de críticas. Siguiendo a Bestgen (2017), estos cómputos identificarían demasiadas palabras clave. Además, de acuerdo con Brezina y Meyerhoff (2014, p. 10), enfatizan las diferencias entre grupos (en nuestro caso, entre subcorpus), mientras que ignoran la variación dentro del grupo (en nuestro caso, entre los guiones del mismo subcorpus), por lo que se pierde información y pueden desprenderse conclusiones erróneas. En nuestro caso, la herramienta Sketch Engine dispone de una función específica de generación de palabras clave que nos permite comparar nuestros resultados con los megacorpus de la web caTenTen14 v2 y el subcorpus de español peninsular de esTenTen. El cálculo estadístico para determinar las palabras clave integrado en Sketch Engine es el denominado *simple math*, mediante el cual se computan las frecuencias normalizadas del corpus propio y las frecuencias normalizadas del corpus de referencia (Kilgarriff, 2009). La ventaja frente a otros cálculos como la ya citada prueba *log-likelihood* es que con este cálculo podemos refinar un parámetro que nos permite centrarnos en palabras clave de alta frecuencia o baja frecuencia (Kilgarriff, 2009). Además, es posible refinar la búsqueda decidiendo si queremos encontrar las palabras clave caracterizadas, como decíamos, por ser abundantes en nuestro corpus, pero infrecuentes en el corpus de referencia, o poner el énfasis en las palabras con una frecuencia relativa alta tanto en nuestro corpus como en el corpus de referencia. Por el momento nos centramos en la búsqueda de palabras clave al uso, aquellas que son «típicas» de nuestros subcorpus y que los diferencian del corpus de referencia.

Antes de presentar las palabras clave cabe matizar que Baker (2004) observa que su extracción tampoco está exenta de problemas de dispersión. Como en el caso de los listados de frecuencias de las palabras léxicas, «una palabra puede ser clave, pero solo aparecer en un pequeño número de los textos» que conforman el corpus (Baker, 2004, p. 350, traducción propia). Para subsanar esta problemática, en las siguientes tablas incluimos no solo las frecuencias normalizadas de las palabras clave, sino también el

cómputo de la ARF en nuestros subcorpus y en los corpus de referencia (caTenTen y esTenTen).

Extraemos, en primer lugar, las palabras clave con un valor por defecto de 1, ajustando la balanza hacia las palabras menos habituales. Comprobamos, a pesar del ajuste de la ARF, que las palabras clave en los subcorpus de AD siguen correspondiendo con los nombres propios, como vaticinaba Scott (2015). Son nombres propios de personajes, compositores o miembros del equipo artístico, o bien de lugares, las primeras 50 palabras clave del subcorpus de AI_ES —a excepción de «proscenio», «libreto», «titulares», «escenografía», «intermezzo», «cantores», «obelisco», «telón» y «figurín»— y las primeras 50 palabras de AI_CAT —a excepción de «audiodescripció», «marquesa» y «etíop»—. En los subcorpus de AD, son nombres propios, en este caso exclusivamente de personajes, las 50 primeras palabras de AD_ES —a excepción de «proscenio», «arrodillar», «timonel» y «cónsul»— y las 50 primeras palabras del subcorpus AD_CAT —a excepción de «germanastre» y «teló» y «*sobret.*», como abreviatura de «sobretítulo»—. Una manera de solventar esta problemática consiste, claro está, en excluir manualmente todos los nombres propios, para así quedarnos con el resto de las palabras léxicas características (en especial, con los sustantivos comunes clave de los subcorpus). Así pues, recogemos las primeras 20 palabras clave que no son nombres propios y sí sustantivos comunes clave de nuestros subcorpus en la Tabla 43.

Tabla 43. Las primeras 20 palabras clave de los subcorpus de AI y AD

Subcorpus	Palabras clave (ordenadas por la ARF)
AI_ES	proscenio, libreto, titulares, escenografía, <i>intermezzo</i> , cantores, obelisco, telón, figurín, coproducción, coro, embocadura, geisha, ópera, escenógrafo, <i>dramma</i> , <i>Singspiel</i> , errante, figurinista, indomable
AI_CAT	audiodescripció, marquesa, etíop, <i>comique</i> , tetrarca, <i>opéra</i> , cantinera, <i>commedia</i> , <i>regiment</i> , <i>lagrima</i> , operístic, padrastre, esclava, audiointroducció, vescomte, contrabandista, faraó, duquessa, <i>buffa</i> , nimfa
AD_ES	proscenio, arrodillar, timonel, cónsul, elixir, telón, duna, atril, agachar, zíngaro, abrazar, puñal, penumbra, flauta, trovador, portón, palangana, alisar, marinero, campanilla
AD_CAT	sobret., marquesa, germanastre, teló, serventa, etíop, soldat, faraó, agenollar, recitatiu, nimfes, elixir, poltrona, esclavo, regiment, duquessa, prosceni, summe, aplaudiments, contrabandista

Comenzando por las categorías de las palabras clave «compartidas» por todos los subcorpus, observamos que los nombres comunes de personajes siguen siendo una de las características más notables tanto de la AI —y especialmente en el subcorpus AI_CAT— (*geisha*, *marquesa*, *etíop*, *tetrarca*, *cantinera*, *padrastre*, *esclava*, *vescomente*,

contrabandista, faraó, duquessa) como de la AD (*timonel, cónsul, zíngaro, trovador, marinero, marquesa, germanastre, serventa, etiop, soldat, faraó, nimfa/es, esclavo, regiment, duquessa, summe, contrabandista*). La AD y la AI también comparten alusiones al espacio escénico (*proscenio, telón, atril, prosceni, teló*) y al espacio imaginario en el que discurre la obra (*obelisco, embocadura, duna, penumbra, portón, poltrona*). A estas habría que añadir las referencias a elementos distintivos de la AD (*audiodescripció, audiointroducció, sobret., aplaudiments*), presentes tanto en la AI como en la AD.

Entre las palabras clave exclusivas de la AI aparecen, por un lado, diferentes miembros del elenco (*titulares, cantores, figurín, escenógrafo, figurinista*) y, por otro lado, términos musicales, en particular préstamos de otros idiomas (*intermezzo, dramma, Singspiel, comique, ópera, commedia, buffa*). Por su parte, la AD destaca por emplear palabras de poca frecuencia de uso, evocadoras de otras épocas —en las que están ambientadas las obras— y que pueden ser nombres comunes de personajes o de objetos (*timonel, zíngaro, trovador, portón, palangana, campanilla, serventa, poltrona*). Esta es una herramienta en pos de la «ambientación» de la AD, en la que profundizamos en el Capítulo 6. Por último, son palabras clave de la AD distintos elementos de la utilería (*puñal, flauta, palangana, campanilla, elixr*)

Si cruzamos estos resultados con los que destacábamos en los Apartados 5.2.3 y 5.2.4, resaltamos que la AI incluye comentarios de tipo musicológico y teatral, mientras que la AD incide más en los objetos y la acción. Es más, las palabras clave de la AI observan un mayor grado de especialización, con palabras que, aquí sí, podríamos categorizar como términos y préstamos. Además, en todos los subcorpus abundan las referencias a los personajes, pero en la AI se pone un mayor énfasis en el elenco (especialmente en el subcorpus AI_ES), mientras que en la AD el principal foco se dirige a los personajes, si bien los usos léxicos se concretizan mucho más que en los listados de frecuencia al uso: observamos palabras de poca frecuencia de aparición como *figurinista, geisha, vescomente, contrabandista* o *ninfa*. Ahondaremos en este fenómeno en los apartados 6.1.9 y 6.1.14.

Por último, y también debido a la sobrerrepresentación de los nombres propios, concluimos que cabría extraer los n-gramas clave (Römer, 2009) de 3 y 4 palabras (las colocaciones de 3 y 4 palabras que sobresalen significativamente en nuestros subcorpus

al cotejarlos con los corpus de referencia). Así lo hacemos en las Tablas 44 y 45. De nuevo, estos n-gramas se han computado fijando un ajuste de 1 en Sketch Engine y para el corpus de referencia en español se ha utilizado, como siempre, el subcorpus .es de esTenTen.

5. Análisis lexicogramatical del corpus

Tabla 44. 20 n-gramas clave en los subcorpus de AI

AI_ES					AI_CAT				
N-grama	Frec. norm.	ARF	ARF ref.	Score	N-grama	Frec. norm.	ARF	ARF ref.	Score
del teatro real	2.39	12.58	7.78	2360.54	al gran teatre del	744.94	13.35	140.06	344.80
estrenada en el	1.90	8.66	16.37	1882.01	i benvinguts al gran	331.08	5.47	0.00	332.09
estrenada en el teatro	1.80	8.52	4.07	1793.01	els acompanyaré en	331.08	5.67	0.00	332.09
dirección del coro	1.50	8.97	0.00	1497.71	benvinguts al gran	331.08	5.47	0.00	332.09
en el teatro	2.10	10.41	502.60	1441.52	benvinguts al gran teatre	331.08	5.47	0.00	332.09
el teatro real	1.50	10.47	18.84	1435.52	i benvinguts al	331.08	5.47	8.08	314.18
dirección de escena	1.30	8.83	4.50	1290.88	al gran teatre	744.94	13.35	178.78	300.60
orquesta titulares del teatro	1.20	8.58	0.00	1198.37	geni de les aigües	289.70	1.28	0.00	290.70
titulares del teatro real	1.20	8.58	0.00	1198.37	geni de les	289.70	1.28	12.01	267.81
coro y orquesta titulares	1.20	8.58	0.00	1198.37	madame de Tourvel	248.31	1.13	0.00	249.31
y orquesta titulares del	1.20	8.58	0.00	1198.37	la marquesa de	248.31	2.26	21.20	211.20
orquesta titulares del	1.20	8.58	0.00	1198.37	reina de la nit	248.31	1.15	20.95	207.86
y orquesta titulares	1.20	8.58	0.00	1198.37	gran teatre del liceu	1034.64	16.89	478.75	191.21
titulares del teatro	1.20	8.58	1.01	1197.69	gran teatre del	1034.64	16.89	489.01	188.40
coro y orquesta	1.20	8.58	5.64	1194.00	teatre del liceu	1034.64	16.89	517.11	179.12
en el teatro real	1.10	8.00	8.72	1076.18	al primer acte	206.93	2.13	24.28	174.73
ficha artística dirección musical	1.00	7.32	0.00	998.81	marquesa de Berkenfield	165.54	1.19	0.00	166.54
ficha artística dirección	1.00	7.32	0.00	998.81	avui els acompanyaré	165.54	2.63	0.00	166.54
artística dirección musical	1.00	7.32	0.00	998.81	els oferim la fitxa	165.54	3.23	0.00	166.54
desaparece el cartel	1.00	8.10	0.00	998.81	oferim la fitxa tècnica	165.54	3.23	0.00	166.54

En lo relativo a los n-gramas clave en los subcorpus de AI, la gran mayoría refleja la función informativa de la AI (Reviere, Roofthoof y Remael, 2021, p. 75), es decir, aquella información que no se basa en el espectáculo como tal, sino en sus paratextos: el programa, la página web y la investigación documental. Esto es especialmente notable en el subcorpus de AI_ES, donde son clave las alusiones a la «dirección artística», la «dirección musical», la «ficha artística», el «coro y la orquesta titulares», etc., así como al propio teatro. El subcorpus AI_CAT, por su parte, recoge diversas fórmulas de bienvenida e interpela a la audiencia en diversos n-gramas, en especial mediante el plural de modestia: «els oferim la fitxa»; «oferim la fitxa tècnica» o de manera directa «benvinguts al gran teatre»; «avui els acompanyaré». Esto tiene que ver con la tónica más formal-distante que ya apreciábamos en el apartado 5.2.2 en el Teatro Real, frente al tono más informal y acaso pedagógico-paternalista en el Liceu. En el subcorpus AI_CAT también destacan las alusiones a los personajes: «geni de les aigües»; «reina de la nit» o «marquesa de Berkenfield». En este sentido, observamos que eliminar los nombres propios —y sustituir las palabras clave por n-gramas clave— no resuelve del todo el problema de sobrerrepresentación mencionado, en tanto que muchos personajes se nombran mediante nombres comunes. Sí que nos sirve para confirmar la notable repetición y reformulación ya no solo de esos nombres comunes y propios, sino también de los sintagmas nominales que denotan personajes, tal y como ampliamos en el apartado 6.1.9.

5. Análisis lexicogramatical del corpus

Tabla 45. 20 n-gramas clave en los subcorpus de AD

AD_ES					AD_CAT				
N-grama	Frec. norm.	ARF	ARF ref.	Score	N-grama	Frec. norm.	ARF	ARF ref.	Score
desaparece el cartel	1.82	50.93	0	1826.7	entra a escena	0.24	7.07	6.10	230.4
le dice que	1.43	49.65	125.79	1348.2	cau el teló	0.21	8.49	2.94	208.7
le pide que	1.14	34.09	50.43	1096.7	es gira i	0.20	5.87	13.66	176.8
en el suelo	1.40	47.46	620.45	870.9	cercle de llum	0.17	2.03	3.37	170.5
se acerca a	0.86	28.80	153.06	763.4	el summe sacerdot	0.17	1.69	3.35	170.5
ella dice que	0.65	20.87	18.25	648	li diu que	0.40	16.35	169.19	169.1
a la derecha	0.93	24.12	488.35	612	entren a escena	0.17	5.95	5.06	168.9
él dice que	0.60	17.62	23.29	594.6	obre el teló	0.17	10.21	9.55	163.6
dice que el	0.65	23.15	264.92	525.9	tot queda fosc	0.15	1.88	0	147.2
dice que es	0.55	17.62	161.54	483.7	es fa fosc	0.20	5.16	51.76	144.7
a la izquierda	0.67	20.67	459.96	457	la petita Senta	0.13	1.56	0	133.9
se sienta en	0.45	13.45	33.8	452.4	el teló del	0.15	2.88	11.73	133.8
se levanta y	0.41	13.73	21.33	408.2	a la poltrona	0.15	2.64	16.14	130.4
se levanta el telón	0.38	12.89	2.05	379	amb un vestit	0.20	7.29	68.50	130.4
levanta el telón	0.38	12.89	2.52	378.6	el teló i	0.15	5.71	19.81	127.8
se levanta el	0.38	12.89	19.13	373.8	reina de la nit	0.15	2.98	20.95	122.7
dice que la	0.43	17.02	226.11	356.7	teló del quadre	0.12	1.36	0	120.6
y se va	0.36	11.64	108.04	330.8	el fals príncep	0.12	1.16	0	120.6
maestro de armas	0.33	1.99	1	328.1	peu del fanal	0.12	1.98	0	120.6
dice que se	0.36	14.17	116.75	325.1	el teló del quadre	0.12	1.36	0	120.6

La Tabla 45 pone en evidencia que los subcorpus de AD operística 1) tampoco evitan intencionalmente las alusiones escénicas, por lo que la suspensión voluntaria de la incredulidad tampoco se aplicaría, y 2) presentan unas colocaciones propias presumiblemente diferenciadoras de otras modalidades de AD (en particular, la AD fílmica). El subcorpus del Liceu se caracteriza por aludir al espacio y elementos escénicos («entra a escena», «cau el teló», «cercle de llum», «obre el teló», «el teló del/i», «(el) teló del quadre»), a los personajes («el summe sacerdot», «la petita Senta», «reina de la nit», «el fals príncep») y a las intervenciones de los personajes («li diu que»), como ya comprobábamos en la Sección 5.2.2. En el subcorpus de AD del Teatro Real también se observan similares agrupaciones en torno a los verbos de habla, siendo estas estructuras incluso más prominentes que en el subcorpus de AD del Liceu. Muchas, en ambos, introducen intervenciones de los personajes («le dice que», «le pide que», «ella dice que», «él dice que», «dice que el», «dice que es», «dice que la» y «dice que se»), mientras que otras indican cambios en el espacio escénico («desaparece el cartel»), o movimientos de los personajes («entren a escena», «es gira i», «se acerca a», «se sienta en»). Fuera de los verbos, los n-gramas clave restantes del subcorpus del Teatro Real aluden a posiciones escénicas («en el suelo», «a la derecha» y «a la izquierda») y, en menor medida, a personajes («maestro de armas», «la petita Senta»). Respecto a las colocaciones diferenciadoras de otras modalidades de AD, destacamos que las alusiones al espacio y elementos escénicos sí se compartirían con la modalidad de AD teatral, pero no con la AD fílmica. Dicho esto, todas las colocaciones en las que se introducen los verbos de habla serían diferenciadoras de la AD operística, también respecto a la AD teatral, donde lo habitual es que los diálogos se reciten en la lengua del público. Sí serían un elemento compartido con las obras representadas en otras lenguas, donde la AD también leerá o reformulará los sobretítulos.

5.6. Registro de la AD operística

Hasta aquí hemos analizado diversos parámetros que ahora podemos interconectar para responder a una cuestión aún poco explorada en la AD: ¿el lenguaje de la AD, por un lado, y de la AI, por otro lado, se asemeja más al registro oral o al registro escrito?

Desde el enfoque de la lingüística, Biber (1988, p. 5) define el lenguaje escrito prototípico como «structurally elaborated, complex, formal, and abstract, while spoken

language is concrete, context-dependent, and structurally simple». En términos concretos, el registro escrito comporta un mayor número de sustantivos y adjetivos, una mayor densidad léxica, una mayor variedad léxica, palabras más largas y más sustantivos derivados (Biber *et al.*, 2006, p. 13; Casagrande y Cortini, 2008, p. 147), entre otras características que ampliamos en este apartado.

Incluimos el interrogante acerca de la naturaleza oral o escrita de la AD como conclusión al capítulo del análisis cuantitativo por tres razones: 1) para contribuir a la definición de las características lexicogramaticales de la AD operística; 2) para comprobar si el registro oral/escrito es más característico de ciertas modalidades de AD frente a otras (y de la AI vs. la AD, en el caso de la ópera); y 3) para contribuir al creciente interés en el campo de la Accesibilidad a los Medios por la aplicación de los principios del lenguaje fácil de entender a los subtítulos, la AD, etc. (Bernabé Caro y Orero, 2019; Arias-Badía y Matamala, 2020; Perego, 2020). A continuación procedemos, pues, a retomar aquellos parámetros examinados a lo largo de este quinto capítulo que nos permitirán situar a la AI y la AD operística en el continuum entre el registro oral y el escrito.

La densidad léxica, que, recordemos, determina la carga de información de un corpus, es mayor en el registro escrito que en el registro oral (Ure, 1971; Biber *et al.*, 1999; Castellà, 2002). En todos los estudios previos de corpus de AD (Matamala, 2018, pp. 192-193; Reviers, 2017, pp. 76-77; Perego, 2019, p. 339), la densidad léxica sobrepasa el 40 % —la línea que separa el registro oral del registro escrito—. También es este el caso de la AI y la AD operística. Aun así, destacamos que la AI operística tiene la mayor densidad léxica de todas las modalidades de AD investigadas hasta la fecha, mientras que la AD operística propiamente dicha se sitúa justo por debajo de los resultados de la AD fílmica y museística. Esto refleja hasta cierto punto el carácter más especializado —más cercano a los programas de mano— de las AIs, por un lado, y el afán de no sobrecargar al usuario de las AD propiamente dichas en el contexto ya de por sí complejo que es la ópera.

Más allá de la densidad léxica, si desglosamos las frecuencias por categoría gramatical de las palabras léxicas y las palabras funcionales, observamos algunas diferencias entre los subcorpus de AI y AD. Los subcorpus de AI presentan un número significativamente mayor de sustantivos y preposiciones, frente a los verbos, pronombres

y adverbios, significativamente más frecuentes en las AD. Estas diferencias acercarían las AIs al registro escrito y las ADs al registro oral. En español, en efecto, los sustantivos en singular y plural, los sintagmas nominales, los adjetivos postpuestos y antepuestos, los artículos determinados y las palabras largas son algunos de los aspectos característicos del lenguaje escrito (Biber et al., 2006, p. 13). En contrapartida y siguiendo a los mismos autores, el modo indicativo, los adverbios de tiempo y de modo, los pronombres personales y demostrativos, los verbos copulativos, mentales y de comunicación son, entre otros aspectos, característicos del registro oral. En catalán se aplica la misma lógica:

la llengua escrita tendeix a basar la construcció del discurs en la densitat lèxica i en l'organització dels mots al voltant dels noms, amb una presentació de la informació més compacta. La llengua oral, en canvi, és menys densa i articula els significats sobretot al voltant dels verbs (Castellà, 2001, p. 181).

Si cotejamos nuestros resultados con los de los estudios previos de corpus de AD, observamos que —en la misma línea— la ratio entre sustantivos y verbos en el corpus fílmico VIW (Matamala, 2018) y el corpus fílmico en neerlandés de Reviers (2017), por ejemplo, se asemejan más a nuestros resultados de AD que de AI, si bien en todos los casos los sustantivos siguen siendo la categoría gramatical más frecuente.

Desde el prisma de la variedad léxica, una mayor TTR (o STTR, como en nuestro caso) se asocia al registro escrito (Biber *et al.*, 2006). En concreto, Biber (1986, p. 405) puntualizaba que los géneros escritos tienden a incrementar su TTR debido a que necesitan incluir la máxima información posible en un número limitado de palabras. Esto sería lo esperable en la AD, si bien Perego (2019, p. 339) matizaba que la AD museística limita su variedad léxica o riqueza de vocabulario debido a la naturaleza didáctica de la AD y para evitar sobrecargar al usuario. En nuestro corpus advertimos que los guiones de AI incluyen una mayor variedad léxica, en especial en el caso del Liceu. Los subcorpus de AD operística se asemejarían a los resultados de la AD fílmica y museística (Reviers, 2017; Soler Gallego, 2018), que rondan una ratio del 40 %. En cualquier caso, siguiendo los porcentajes propuestos por Durán *et al.* (2004), que sitúan una variedad léxica del 40-70 % en el registro oral, todas las modalidades de AD se acercan más al registro oral, también la AI y más aún la AD operística.

Si queremos emplear los parámetros de legibilidad como parámetros de medición del registro, encontraremos algunas dificultades en el caso de la longitud oracional. En

concreto, Biber (1986, pp. 385-386) destaca que los resultados de la longitud oracional resultan contradictorios desde el enfoque del registro oral/escrito. Por un lado, Halliday (1979) atribuía al registro oral las oraciones largas con una densidad léxica baja, mientras que caracterizaba al lenguaje escrito por las oraciones simples con una alta densidad léxica. Por otro lado, Blankenship (1962) establecía una longitud oracional similar en los registros oral y escrito y O'Donnell (1974) atribuía una mayor longitud oracional al registro escrito. Habida cuenta de esta falta de consenso, la medición de los caracteres por palabra es un indicador más claro de una cierta correlación entre el registro y la legibilidad. A este respecto, el consenso es que el registro escrito incluye, de media, más caracteres por palabra (Stromqvist *et al.*, 2002). La prueba ANOVA que computábamos en el Apartado 5.4 demostraba que las AIs comprendían un número de caracteres por palabra significativamente superior a las ADs: $F(1, 53) = 89.77, p < .0001$. No obstante, la prueba *post-hoc* HSD de Tukey mostraba también una diferencia significativa entre las AIs del Liceu y las del Teatro Real, en favor de estas últimas. Es por ello que nos limitamos a ilustrar que las AIs tienden a acercarse más al registro escrito en términos de complejidad léxica, si bien ninguno de nuestros subcorpus ni tampoco los corpus previos de AD en nuestras lenguas de trabajo alcanzan los 6.3 caracteres por palabra que proponía Irizarry (1990) para los textos literarios.

Observamos, en última instancia, que la AI operística siempre se acerca más al registro escrito que la AD propiamente dicha, y en la mayor parte de los parámetros la diferencia es significativa. Pero esto no quiere decir que la AI encaje a la perfección en el registro escrito, como ocurre en la variedad léxica y en el número de caracteres por palabras. Respondiendo a las preguntas iniciales, situaríamos a la AI cerca del registro escrito en un *continuum* entre los registros, mientras que la AD se encontraría en una situación más cercana al centro del *continuum* (debido a la proporción más modesta de sustantivos y adjetivos, la longitud oracional reducida y la baja variedad léxica), más cerca del registro oral. Para obtener unos resultados más definitivos —idealmente, con un corpus más grande y representativo desde el punto de vista cuantitativo—, la solución que propone Biber (1986) y de la que aquí nos hacemos eco es llevar a cabo un análisis multidimensional que tenga en cuenta un gran número de factores para así evitar contradicciones. Esta recomendación se aplicaría no solo a la AD operística sino a todas las demás.

También será interesante agregar que, ya no solo por los resultados de los parámetros de medición del registro, sino por sus características textuales, la AD, en general, y la AI y la AD operística, en particular, se alejarían definitivamente de otras modalidades de TAV. Esto ocurre en tanto que no se pretende una «oralidad prefabricada» como en el doblaje (Baños, 2014), ni se plantea el debate de reproducir la credibilidad del lenguaje oral como en los subtítulos (Arias-Badia, 2020). De hecho, si aplicamos al pie de la letra la máxima de «adecuar la AD al tono de la obra o producto audiovisual al que acompaña», cabría esperar que la AD operística fuera la más artificiosa y afectada de las modalidades de traducción audiovisual. En nuestro corpus observamos que esto no ocurre exactamente así: la AD se asemeja más a los corpus del lenguaje general que a los libretos de ópera y el lenguaje artificioso es más bien esporádico. Se encuentra, eso sí en la reformulación de los audiosubtítulos, donde sí encontramos ejemplos de usos literarios, como ampliamos en el apartado 6.1.11.

6. Análisis cualitativo del corpus

El capítulo anterior buscaba definir las características del lenguaje de la AD operística desde un enfoque cuantitativo. En el presente capítulo, el foco se dirige hacia el análisis cualitativo de una muestra más reducida del corpus de guiones de AD. Aquí nos preguntaremos por la selección de la información y la jerarquización de los signos operísticos en los guiones del Teatro Real y del Liceu. Dicho de otro modo: ¿qué signos operísticos sobresalen sobre los demás en la AD? Y siguiendo la tradición del análisis semiótico, ¿aportan los signos verbalizados en la AD significados connotativos, además de los denotativos, *a priori* más característicos de la AD?

En lo que respecta al método específico que aplicaremos, Bryman (2012) delimita tres enfoques para el análisis cualitativo de documentos: el análisis cualitativo de contenido, el análisis semiótico y la hermenéutica. Para los intereses de la presente tesis, planteamos un análisis semiótico. Argumentamos que la semiótica es una herramienta útil en la investigación sobre AD, dado que su objetivo es revelar los procesos de creación de significado y de diseño de los signos que buscan tener un impacto en sus consumidores (Bryman, 2012, p. 291). Para el análisis semiótico, adoptamos el sistema de códigos que ya presentábamos en el Capítulo 3 y que sintetizamos más abajo.

El análisis se plantea como medio para confirmar o falsear la hipótesis de que existe una priorización de los signos en la AD operística y de que esta sigue una misma tendencia, independientemente de la lengua o el teatro y el audiodescriptor. Buscamos, asimismo, patrones regulares dentro de los signos: nos preguntamos si algunos de ellos suelen aparecer junto a otros, si ciertos códigos incluyen un mayor grado de interpretación del audiodescriptor (Mazur y Chmiel, 2012) y qué elementos simbólicos e ideológicos se subrayan y cuáles se atenúan.

En este capítulo, delimitamos la muestra de guiones a los correspondientes a las obras que se repitieron en uno y otro teatro: *Aida*, *Carmen*, *El holandés errante*, *Il trovatore*,

*La Bohème, La flauta mágica y L'elisir d'amore*⁷⁷. Con el fin de facilitar la replicabilidad del presente estudio, recopilamos a continuación las fases del análisis:

1. Definición de los códigos, siguiendo la nomenclatura de ATLAS.ti, sus jerarquías y sus vínculos (capítulo 2)
2. Etiquetado de los guiones con los códigos definidos mediante la herramienta ATLAS.ti y extracción de los datos generados
3. Análisis de las funciones de los signos y los significados denotativos y connotativos en los diferentes códigos
4. Cuantificación de las frecuencias de los códigos y análisis estadístico

Basándonos en Rędzioch-Korkuz (2016) y Jiménez Hurtado (2010), los quince códigos o signos operísticos que recogemos en nuestro análisis son la actuación, la arquitectura teatral, la danza, la escenografía, la iluminación, las acotaciones de AD, la kinésica, la música instrumental, la música vocal, los personajes, la proxémica, los sobretítulos, los sonidos no musicales, la utilería y el vestuario.

En relación al segundo punto, emprendemos el proceso de etiquetado de los signos operísticos en la muestra de guiones seleccionada para el análisis cualitativo. Tal y como se definió en el capítulo de metodología, la herramienta utilizada tanto para el etiquetado como para la explotación de los datos cualitativos es ATLAS.ti. Dentro de la herramienta, los documentos se agruparon en dos grupos: los guiones del Teatro Real, por un lado, y los guiones del Liceu, por otro lado. En cuanto a los quince códigos que componen nuestro sistema de etiquetado, catorce se integraron en los tres grandes grupos de signos operísticos: signos sonoros y musicales (música vocal, música instrumental y sonidos no musicales), signos lingüísticos (sobretítulos), y signos teatrales (actuación, arquitectura teatral, danza, escenografía, iluminación, kinésica, personaje, proxémica, utilería y vestuario). A estos se añade un último código, fuera de los tres grandes grupos: las acotaciones de AD, que incorporan comentarios propios de cada audiodescriptor y, en la mayor parte de los casos, no están concebidas para su locución durante la AD.

⁷⁷ Dentro del lapso de tiempo que engloba nuestra muestra, *Aida* se audiodescribió en dos ocasiones (en 2007 y en 2020) en el Liceu, con dos propuestas escénicas diferentes. La muestra de guiones seleccionada para el análisis cualitativo incluye estas dos AD, además de la ofrecida en 2018 en el Teatro Real.

La definición de ciertos códigos no estuvo exenta de dificultades, ya que algunos signos como la kinésica, la proxémica y la actuación son muy cercanos, y sus límites no son tan evidentes como entre otros códigos teatrales. En las secciones dedicadas a cada uno de estos tres códigos «colindantes» aportamos definiciones más concretas que nos ayudan a demostrar los límites entre unos y otros.

A propósito del tercer punto, el análisis semiótico de los signos propiamente dichos ocupa el grueso del apartado 6.1. Por un lado, este análisis pretende esclarecer las funciones de cada uno de los códigos audiodescritos. Si buscamos antecedentes en la literatura sobre AD, Vercauteren (2016) se basa en Bordwell (2005) para definir las funciones de las técnicas cinematográficas en la AD —las funciones denotativa, expresiva, simbólica y estética—, considerando que los audiodescriptores pueden partir de estas funciones para analizar el texto de origen (en su caso, una película) y aprovechar este análisis para seleccionar la información que recogerá la AD. Más recientemente, Mazur (2020) profundiza en este enfoque planteando un modelo de análisis macrotectual que busca ayudar a los audiodescriptores en la toma de decisiones, y que recoge un análisis del contenido (temática, protagonistas, consideraciones espaciales y temporales...), de la forma (la estructura, el lenguaje, el lenguaje filmico...) y de ambos (las funciones textuales y las presuposiciones, como pueden ser las referencias culturales). Este capítulo pretende contribuir a este modelo identificando las funciones de cada código teatral en la ópera, basándose en los Estudios Teatrales y de las Artes Dramáticas. En cada uno de los códigos situamos, pues, las funciones que desempeñan y examinamos si la AD las revela y qué estrategias aplica para hacerlo.

Por otro lado, partimos de la distinción clásica entre los significados denotativos —el significado manifiesto o más obvio de un significante, que indica su función— y connotativos —el significado asociado a un contexto social particular, que se añade al significado denotativo— (Bryman, 2012, p. 559). La retransmisión del significado denotativo de la información visual es, podríamos decir, el estandarte de las normas y recomendaciones tradicionales de la AD. No obstante, la investigación sobre AD ha abogado por la pertinencia de introducir significados connotativos en sucesivas ocasiones:

Connotative meanings of film techniques for example, are concerned with the film's style rather than with its content. By purely describing what you see (denotation) without taking into account these stylistic elements, a considerable part of the film's meaning will get lost and further research will have to answer the question how these stylistic elements can be included in a description (Vecauteren, 2016, p. 418).

For example, because audio description is inextricably part of whatever discursive practice it seeks to relate, we can explore the aesthetic, ideological, political and ethical underpinnings of this work of representation and its described object or event (Kleege y Wallin, 2015, s. p.).

Aquí partimos de la idea de que los significados connotativos estarán presentes en la AD, tanto en la elección del lenguaje utilizado como en la selección del contenido descrito. La tesis doctoral de Limbach (2012) respalda este planteamiento, pues defiende que los elementos visuales —en su caso, de una película— transmiten conceptualizaciones positivas y negativas, es decir, valores axiológicos, que la AD también refleja mediante un lenguaje connotativo.

En cuarto y último lugar, como hemos dicho, este capítulo busca cuantificar la relevancia de cada código en los guiones de AD. Antes de entrar en la conversión «cuantitativa» de los datos cualitativos generados mediante el etiquetado de la muestra, es pertinente aclarar que, siguiendo a Chandler (2007, p. 8), «[s]emiotics is rarely quantitative, and often involves a rejection of such approaches. Just because an item occurs frequently in a text does not make it significant». Suscribimos esta afirmación, pero con algunos matices. En la AD —y más aún en la AD operística, que requiere la reformulación constante de los sobretítulos para seguir la trama—, las restricciones temporales y de sincronía hacen que la selección de los códigos descritos y, en general, el tiempo que el audiodescriptor dedica a cada uno de ellos sí sea relevante. La conversión de los datos cualitativos en datos cuantitativos sigue además el enfoque de los métodos mixtos que adopta esta tesis y que ya definíamos en el Capítulo 3.

Tras desgranar los pasos a seguir para el análisis, recordaremos que previamente a esta tesis ya realizamos y publicamos un estudio piloto (Hermosa-Ramírez, 2021), que comprendía seis de los quince guiones que presentamos aquí. En aquel caso, el código más repetido tanto en las AD del Teatro Real como en las AD del Liceu fue el de la identificación del personaje, seguido de la escenografía y de los sobretítulos, que no solo hacen avanzar la trama, sino que además transmiten una gran carga emocional. Siguiendo

el modelo de la Semiótica Social, aplicado a la ópera por Hutcheon y Hutcheon (2010), dos de los tres códigos mayoritarios (los personajes y los sobretítulos) coinciden con el *diseño* de la ópera —son elementos invariables de la obra, independientemente de la producción—, mientras que la escenografía, al igual que todo el resto de códigos teatrales, se enmarcaría dentro de la *producción* de la obra. Nos preguntaremos ahora si los resultados semióticos del piloto (Figuras 22 y 23) con las obras *Aida*, *La flauta mágica* y *Carmen* se mantendrán en este trabajo ampliado.

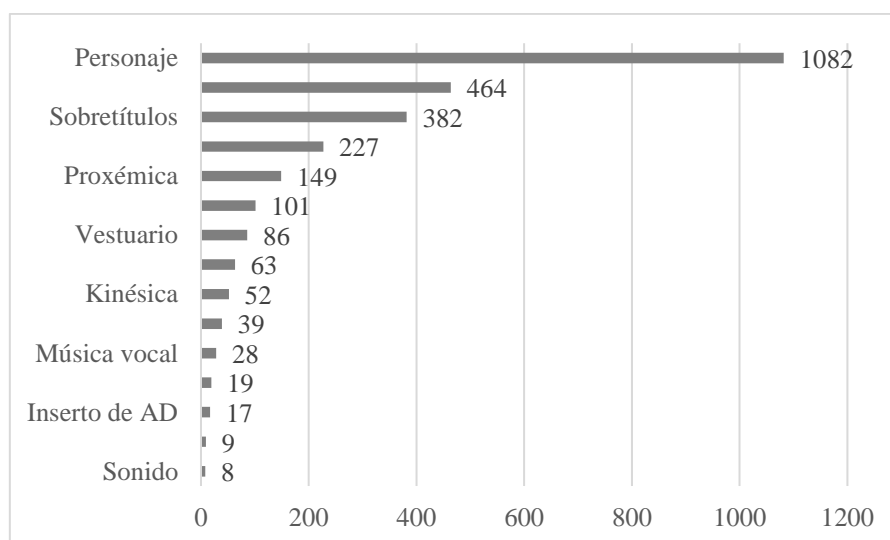


Figura 22. Distribución semiótica en la AD del Liceu en el estudio piloto (Hermosa-Ramírez, 2021)

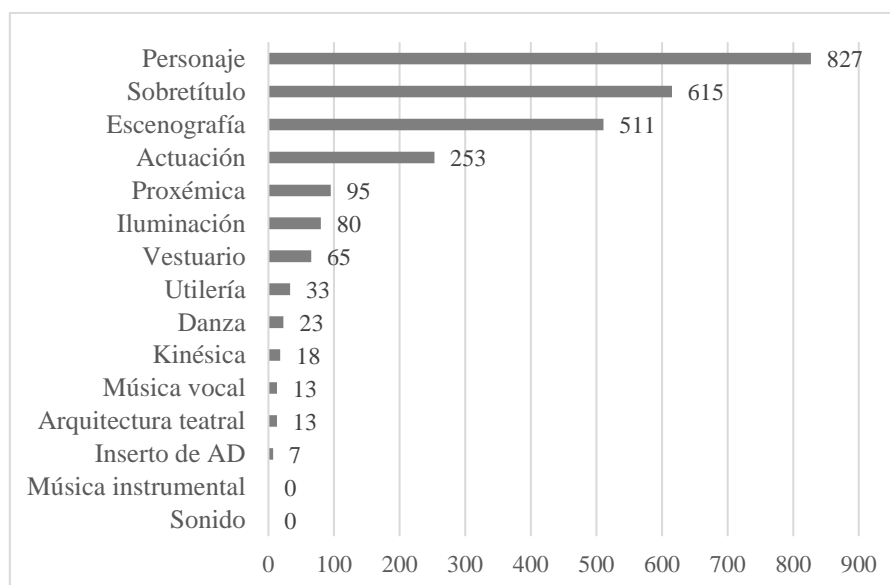


Figura 23. Distribución semiótica en la AD del Teatro Real en el estudio piloto (Hermosa-Ramírez, 2021)

6.1. Resultados por código

6.1.1. Actuación

Como adelantábamos más arriba, la actuación es uno de los códigos cuyas diferencias con otros como la proxémica o la kinésica se difuminan. Para los propósitos de nuestro análisis, definimos como actuación todas aquellas acciones que realiza el elenco, a excepción de sus posicionamientos en escena (incluidos en la escenografía), sus movimientos relativos a la posición corporal, las expresiones faciales o la gestualidad (incluidos en la kinésica), y su interacción en el espacio de otros (incluida en la proxémica). Así pues, este código se refiere a acciones tales como lanzarse al suelo o lanzar algo a otro personaje, comer, beber, coquetear, luchar con la espada, propinar un puñetazo, limpiar una superficie, etc.

En términos cuantitativos, la actuación es el cuarto código más frecuente en el conjunto de la muestra de guiones, después del personaje, los sobretítulos y la escenografía, con 990 apariciones en el cómputo total de la muestra, 512 en los guiones del Liceu y 478 en los guiones del Teatro Real. Al igual que ocurre en otros códigos, la longitud mínima por aparición de los signos de actuación es una sola palabra (en este caso, adjetivos como «solemnes» y «desolat», especialmente en la muestra del Liceu, o verbos como «fuma», «corre», «se ríe» y «victorejant»), a menudo acompañando a otros signos, que atribuimos a los personajes, la utilería y la escenografía. Algunos ejemplos de combinaciones posibles entre la actuación y otros códigos son los siguientes:

[Personaje] Els sacerdots i els guàrdies [fin/Personaje], [Actuación] **solemnes** [fin/Actuación], [Escenografía] puguen les escales [fin/Escenografía]

[Personaje] Nemorino [fin/Personaje] [Escenografía] queda al mig sol abraçat al fanal, [fin/Escenografía] [Actuación] **desolat** [fin/Actuación]

[Personaje] El oficial [fin/Personaje] [Actuación] **fuma** [fin/Actuación] [Escenografía] junto a la cabina [fin/Escenografía]

[Personaje] Un grup molt gran de militars [fin/Personaje] [Utilería] portant torxes [fin/Utilería] [Escenografía] entren a escena [fin/Escenografía] [Actuación] **victorejant** [fin/Actuación] [Personaje] Escamillo, el torero [fin/Personaje].

[Personaje] Tamino [fin/Personaje] [Actuación] **corre** [fin/Actuación]
 [Escenografía] sin moverse del sitio en el centro del escenario
 [fin/Escenografía].

[Personaje] Nemorino [fin/Personaje] [Actuación] **se ríe** [fin/Actuación]
 [Utilería] sentado en una silla [fin/Utilería].

Lo más habitual, no obstante, es encontrar oraciones completas o sintagmas verbales que introducen la acción. Estas son especialmente breves en la muestra del Teatro Real: «Tiritan por el frío», «La apresan», «Bosteza». Como se puede observar en estos y otros ejemplos, el verbo domina por encima del resto de categorías gramaticales en el código de la actuación. Desde un punto de vista cualitativo, pues, reafirmamos lo que ya habíamos observado en el estudio de corpus cuantitativo (Capítulo 5): los verbos son significativamente más frecuentes en la AD que en la AI. Y añadimos que el código de la actuación —junto con el resto de los códigos de expresión corporal, es decir, la kinésica, la proxémica, la danza e incluso la escenografía, donde englobamos el movimiento de los personajes por el escenario— tiene un peso importante en este resultado. En la Tabla 46 se exponen varios ejemplos, organizados en actuaciones concretas, que pueden enmarcarse como emocionales o físicas, siguiendo a Kirby (1972), si bien en ocasiones esta distinción se difumina, y actuaciones implícitas, más abstractas, propias de la AD porque sintetizan una serie de actuaciones mediante su interpretación.

Del análisis se deduce que la actuación, junto a otros códigos como los sobretítulos, la kinésica y la proxémica, es también uno de los más prolíficos a la hora de transmitir emociones, pues se centra, como es evidente, en el personaje. Para identificar las actuaciones emocionales en nuestra codificación, partimos de las seis emociones primarias que distingue Ekman (1992) —la felicidad, la tristeza, la ira, el miedo, el asco y la sorpresa—, y la ampliamos con la clasificación que propone Konijn (2000) en el contexto de la actuación fílmica y teatral: el asco, la angustia, la venganza, el odio, el enfado, la sorpresa, la culpa, la envidia, la tristeza, el erotismo, el amor, la ternura, el placer y la alegría. La AD de la actuación transmite estas emociones de dos maneras, las ya citadas actuaciones explícitas o implícitas.

Tabla 46. Ejemplos de signos de actuación

Actuación explícita y concreta		Actuación implícita, formulación sintética
Plano emocional	Plano físico	
Plora desconsolada	baixa del carro d'un salt	La gelosia envaeix l'escenari
alça el braços en senyal de pregària	Llancen fletxes	En una provocació cap a Jose
boja d'alegria	es frega un clavell vermell pel cos i l'apropa al nas dels dos militars...	davant l'obscuritat dels homes
La amenazan con cuchillos	fins que els soldats, en massa, tornen per aprofitar-se'n	preparen Amneris per a les celebracions de la victòria i el retorn de Radames
la escupe	li esgarrapa la cara	l'arribada de Carmen salva la vida del torero
llora lágrimas azules	Embogit, Jose li talla el coll i ella cau a terra amb les mans sobre l... Mira el mástil y se va desfilando exageradamente	

De hecho, los límites entre las actuaciones del plano emocional y del meramente físico muchas veces no están claros, o bien en ocasiones ambos planos se combinan de la misma aparición del signo. Si nos centramos, en primer lugar, en los significados denotativos dentro de este código, apreciamos que son característicos de las actuaciones concretas en el plano físico, tales como los ejemplos señalados en la Tabla 46 u otros como «menja un gelat»; «cae al suelo agotado»; «se saca una flor del bolsillo de la bata»; «se tapa los oídos»; «és detingut». Los significados connotativos aparecen tanto dentro del plano emocional como del plano físico. Algunos ejemplos connotativos en la actuación emocional son los siguientes: «havent vist Nemorino tan alegre i sol·licitat, queda desolada»; «en actitud amorosa»; o «se abraza a sí misma»; mientras que en el plano físico podrían ser: «es cobreix amb una manta blanca»; «no coge el dinero que le ofrece Colín»; o «le da un sobre».

Por su parte, las actuaciones implícitas esgrimen, al añadir un mayor grado de abstracción, unos matices connotativos pronunciados. Siguiendo a van Leeuwen (1996, p. 60): «the qualities abstracted from their bearers serve, in part, to interpret and evaluate them». Es el caso de la tercera columna de la Tabla 46, que presenta varios ejemplos de una estrategia que podemos denominar «síntesis mediante la interpretación», la cual aboga por la economía del lenguaje y, a cambio, aporta unas soluciones menos canónicas dentro de los parámetros normativos de la AD. Ramos Caro y Rojo (2020, p. 218)

identifican un fenómeno similar, pero en lugar de denominarlo síntesis, se refieren a ello como inferencias: «the instances when a describer explicitly explains or draws a conclusion from an action, basing the output on visual or aural evidence from the scene».

Centrándonos en las diferencias entre los GADs del Teatro Real y del Liceu, además de las ocurrencias más sucintas en el Teatro Real (el código de actuación medio es de 5.77 palabras en el Liceu, frente a las 4.71 del Teatro Real), encontramos que, si bien las actuaciones explícitas tanto físicas como explícitas abundan en los GADs de ambos teatros, las actuaciones implícitas son más frecuentes en los guiones del Liceu. De hecho, aquí lanzamos la hipótesis de que ambos hechos podrían estar relacionados: las referencias más extensas a la actuación traen consigo más soluciones interpretativas. Pondremos esta hipótesis a prueba en varios de los códigos siguientes.

Si buscamos algunos patrones en los significados connotativos, tanto en las actuaciones concretas como en las actuaciones implícitas abundan connotaciones relativas a las relaciones de poder entre personajes (especialmente en *Aida*), y a las actuaciones de carácter sexual y violento (especialmente en *Carmen*). En este sentido, Apter y Herman (2016, p. 117) aseveran que la escena dramática contemporánea se ha abierto al diálogo en torno al sexo y a las identidades de género diversas. A su vez, el sexismo ha dejado de ser aceptable en escena: «This creates problems for translators if a work includes sexist characters and ideas, even if the work as a whole is anti-sexist». El caso de la ópera es fragante, planteándose, por tanto, la pregunta de si la AD adopta una posición políticamente correcta frente a estas situaciones o si, por el contrario, refleja fielmente las ideas y las tramas más anacrónicas que se desprenden del repertorio operístico, presentes también en la actual muestra. Esta pregunta se repetirá en los códigos de la kinésica, los personajes, la proxémica y los sobretítulos, todos ellos estrechamente ligados a la relación entre personajes.

Moller (2016) define la corrección política como el establecimiento de unas normas del lenguaje o del comportamiento —y que moldean la opinión pública— con el objetivo de proteger a grupos vulnerables, marginados o históricamente victimizados para evitar herir sus sensibilidades. En el contexto de la AD, Fryer (2018, p. 181) afirma que excluir algunos detalles «sensibles» sobre la apariencia corporal, el color de piel, la edad o la etnia reduciría la cantidad de información disponible para los usuarios de la AD con

respecto a la audiencia sin baja visión. Rai *et al.* (2010, p. 77) llegaban a una conclusión similar, en su revisión de los estándares y recomendaciones de la AD:

Describers must not censor information for any personal reason such as their own discomfort with the material or a political belief, i.e., describers must relay objectively the visual elements of nudity, sexual acts, violence, etc. Our constituents have the right to know the critical visual material that is evident to sighted people and we have the obligation to convey that material.

Comenzando por el caso de las actuaciones de tipo sexual, Fryer (2016, p. 142) reconoce que pueden existir referentes «culturales» entre las representaciones icónicas y verbales:

One reason why describers might hesitate to go ‘full frontal’ is the difficulty of choosing the right language and the difference in impact between language that is read visually, processed silently in your head and language that is received aurally, often through headphones, and so received directly in your ears.

Las temáticas sexuales pueden ser, así en otras modalidades de traducción como en la AD (Sanz-Moreno, 2017), motivo de autocensura, como demuestra el hecho de que en los grupos focales los usuarios critiquen un excesivo pudor de los audiodescriptores (Hermosa-Ramírez y Edo, en prensa). Acercando este debate a la AD del código de la actuación, ¿cómo se reflejan los actos abiertamente sexuales en los guiones operísticos?⁷⁸ En las ADs para la producción de *Carmen* de Calixto Bieito (de 2010 en el Liceu y 2017 en el Teatro Real) abundan las referencias a las actuaciones sexuales. A menudo, son acciones unilaterales: «se la mira amb desig»; «se toca la entrepierna»; «davant l’obscenitat dels homes»; «fan servir qualsevol ocasió per apropar-se, tocar-les i aprofitar-se’n»; «se frota contra él»; y, curiosamente, la selección de este tipo de información no siempre coincide en el guion del Liceu y del Teatro Real, por lo que los audiodescriptores hacen uso de la estrategia de la compensación: «making up for a translational loss in one exchange by being more creative or adding something extra in another» (Díaz-Cintas y Remael, 2021, p. 215). Esta estrategia puede verse incluso en ocasiones donde los

⁷⁸ Recapitulando sobre las posibles estrategias propuestas por los estudiosos, tenemos, además de la «AD literal», la atenuación —que incluye el eufemismo, en el plano léxico, y el circunloquio, en el plano gramatical (Sanz-Moreno, 2017, p. 52)—, la compensación (Chiaro, 2007), la explicitación, la sustitución, y la omisión (Díaz Cintas y Remael, 2021).

audiodescriptores sí seleccionan la misma información para describir, pero omiten algún elemento «explícito»:

es frega un clavell vermell pel cos i l'aproa al nas dels dos militars
mete la flor bajo la combinación y se acaricia la entrepierna

En ambos casos se elimina una parte de la información: en la AD del Liceu se omite que Carmen se pasa el clavel por debajo de la falda, mientras que en el Teatro Real se obvia que la protagonista restriega la flor por la cara de los militares. Bien por las restricciones temporales de la AD, bien por un cierto grado de autocensura que puede ser característico del traspaso del canal visual al oral, cada fragmento deja fuera una parte del contenido sexual explícito. A su vez, el lenguaje utilizado es púdico, pero de diferente manera: «fregar» o «frotar» aporta una connotación más provocadora que «acariciar», si bien en la AD del Liceu no hay referencia alguna a «la entrepierna», de por sí una formulación muy atenuada que refleja el nivel de aceptabilidad o respetabilidad de la persona que describe. En ninguno de los dos subcorpus aparecen, de hecho, expresiones tabú vulgares, propias del lenguaje coloquial, o abiertamente sexistas, tal como observamos en los siguientes ejemplos: «el va seduïnt amb suggestius moviments de cames i malucs»; «coquetegen amb els militars»; «se frota contra él»; «le acaricia la entrepierna con el pie»; «lo tumba sobre una manta y se quita las bragas delante de él». Si nos preguntamos por la opinión de los usuarios a este respecto, nos encontramos frente a un vacío investigador, ya que hasta el momento existen testimonios de usuarios del servicio que señalan la excesiva aprensión de la AD en torno al sexo (Fryer, 2016, p. 141-142; Hermosa-Ramírez y Edo, en prensa), pero no un estudio que ataje esta cuestión de manera sistemática.

Sin abandonar las actuaciones sexuales retomamos la cuestión del dilema del audiodescriptor ante los actos abiertamente sexistas de la ópera (Apter y Herman, 2016). En las ADs de *Carmen* encontramos ejemplos de violencia sexual y física como «s'abalancen sobre elles, desesperats»; «fins que els soldats, en massa, tornen per aprofitar-se'n»; «Com salvatges, se les emporten»; «fan servir qualsevol ocasió per aprofitar-se, tocar-les i aprofitar-se'n tan com poden»; «intenta fer-li un petó, però Carmen es queda quieta, freda com el gel»; «manosea a la rubia»; «se manosea la entrepierna»; «pega su pelvis al trasero de la mujer borracha, mientras la sujeta por las caderas». La intención original de la propuesta escénica queda reflejada en la AD mediante los verbos

«s'abalancen sobre», «aprofitar-se'n», «se les emporten» y «se manosea». Si observamos además las «advertencias» originales en la AI acerca del machismo y la violencia de la obra, la AD cumple con su función de reflejar los actos presumiblemente incómodos para quien describe, si bien se puede abrir un debate acerca de la posible atenuación en el lenguaje:

«*Carmen*, que tracta de l'amor i de la mort, conforma una història anònima i del tot actual ja que **retrata la violència de gènere entre un soldat i una dona**».

«[...] l'acció original de Carmen se situa a l'Andalusia del 1820 però, en la versió que avui escoltarem, Bieito la desplaça a la frontera entre Ceuta i el Marroc, **a una zona que el propi director qualifica com a cruel, desesperada, extrema i enormement brutal**».

«El director de escena español destapa en Carmen una historia de **violencia y marginación, de sensualidad a flor de piel, de lucha de sexos, en la que la verdadera protagonista es la violencia de género**».

«Un escenario casi desnudo que representa una España sórdida, atávica y machista, donde la fábrica de tabaco se relega a los márgenes de un cuartel militar en la frontera de lo que podrían ser Ceuta y Marruecos. La bandera española izada en medio de un territorio africano es el **símbolo perfecto de algo que se quiere imponer, aunque no quede muy claro exactamente qué es ese algo**. El universo de esta Carmen es el de los trapicheos, **la testosterona** y el turismo de sol y playa».

Como observamos aquí, la AI sí es explícitamente interpretativa: se abre a un lenguaje más connotativo, en ocasiones incluyendo referencias manifiestas a las intenciones del creador —en este caso, el director de escena Calixto Bieito—: «una zona que el propi director qualifica com a cruel, desesperada, extrema i enormement brutal». La inclusión de aportaciones del equipo creador en la AD, y más en concreto la cocreación de la AD con el equipo artístico, es una estrategia que se ha denominado *director-led AD* (Udo y Fels, 2010), *integrated AD* (Fryer, 2018) y, de modo más general y aplicado al cine, *accessible filmmaking* (Romero-Fresco, 2019). Aquí sugerimos que la colaboración entre audiodescriptores y el equipo creador de la ópera podría ser una de las soluciones a la encrucijada de la autocensura en la AD, tanto en términos semánticos como en términos de selección de la información.

El siguiente elemento altamente connotativo en el código de la actuación es la violencia física, que está mucho más presente que la sexual a lo largo de todos los guiones de la muestra. No se concentran tanto en una sola obra (si bien *Carmen* sigue siendo una

de las mayores aportadoras) y sus expresiones son variopintas: «acaba amb ella a cops de puny»; «es barallen entre elles»; «li esgarrapa la cara»; «dóna una puntada de peu»; «agafa Carmen pels cabells i la llença a terra»; «tallant-li el coll amb la navalla»; «gelós, inicia una baralla amb el torero»; «li talla el coll i ella cau a terra amb les mans sobre la ferida, ensangonades»; «arremete contra él»; «ell la fa aixecar i la subjecta amb violencia»; «se amenaza con la espada de él»; «lo cogen por los brazos y se lo llevan a rastras»; «cuelgan por la muñeca a una mujer de la driza y la izan»; «se pelean»; «le da una patada»; «le da un rodillazo en la entrepierna»; «amenazan pegarle con un cinturón»; «la escupe»; «la degüella»; «lanzó cuchillos hacia su hija»; «es barallen amb els homes de la festa a càmera lenta»; «va matant homes»; «comença a etzibar-li cops fins a que cau al terra»; «abans de tallar-se el coll amb el vidre»; «el seu cos jau inert sense vida»; «ella escup amb fàstic»; «l'afusellen»; «ja branden l'espasa»; «ha tret la pistola i l'apunta contra Nemorino que està agenollat»; «se baten a espada»; «pelean»; «mata a Manrico»; «le estrangula». Estos ejemplos siguen, en general, la máxima de *What you see is what you say* (Snyder, 2005) y observan una variedad léxica considerable, de acuerdo con las recomendaciones de ADLAB (2015): «A vivid language engages the listener and can be expressed, for instance, in verb variation». Si los audiodescriptores se ven tentados a autocensurarse, como sugiere Fryer (2016, p. 148) también en el caso de la violencia, no es, al menos en este código, mediante la omisión, sino evitando un lenguaje excesivamente escatológico. De hecho, en el código de la actuación tan solo encontramos dos referencias a la sangre («un puñal le corta en un brazo y mana **sangre**», «li bull la **sang** de gelosia»). Este elemento aparece, por lo demás, de manera muy residual en la reformulación de los sobretítulos («dice que es el capitán de un barco con velas de color **sangre**») y en la escenografía («es taca tot de **sang** vermella», «apareix un monstre gegant, amb ulls sortits i injectats en **sang**»).

Como conclusión a este apartado, recuperamos un aspecto léxico que Arias-Badia (2021) ya aplicó a la AD de sexo en el marco de una serie de televisión: la explotación léxica. Hanks (2013, p. 212) acuñó las explotaciones léxicas como:

a deliberate departure from an established pattern of normal word use, either in order to talk about new or unusual things or in order to say old things in a new, interesting, or unusual way. Exploitations are part of the natural human habit of playing with language, but they can also serve a serious purpose, especially in cases where a more well-established way of talking about a particular event, situation, or entity is not available.

Algunos ejemplos de la tipología de explotaciones léxicas que propone el autor son la elipsis, las colocaciones anómalas, las coerciones semánticas, las metáforas y los símiles y la explotación de construcciones, además de figuras literarias como la metonimia, la sinécdoque, el zeugma, el oxímoron, el eufemismo, la hipérbole, la ironía, el sarcasmo y los juegos de palabras. Arias-Badia (2021) proponía que las explotaciones léxicas observaban un propósito en la AD de escenas sexuales: el eufemismo era la estrategia más utilizada, y las expresiones más explícitas se restringían a actos sexuales violentos. En nuestra muestra, las explotaciones léxicas son más típicas de las escenas de violencia, desligadas de todo componente sexual. En la Tabla 47 destacamos algunos ejemplos.

Tabla 47. Explotaciones léxicas en el código de actuación

Tipo de explotación léxica	Ejemplo del corpus
Coerción semántica	«cuelgan por la muñeca a una mujer de la driza y la izan»
Metáforas y símiles	«Com salvatges, se les emporten» «Carmen es queda quieta, freda com el gel»
Explotación de una construcción	«se amenaza con la espada de él» «va matant homes»
Eufemismo	«fins que els soldats, en massa, tornen per aprofitar-se'n» «pega su pelvis al trasero de la mujer borracha, mientras la sujeta por las caderas» «davant l'obscenitat dels homes»
Hipérbole	«li bull la sang de gelosia»

La coerción semántica en el caso de la mujer «izada» en la driza se debe a que este verbo iría acompañado de un complemento directo dentro del campo semántico de la bandera, no una persona (en este caso, el objetivo de la explotación léxica es representar fielmente la imagen simbólica de la escena). Las explotaciones de construcciones se deben a que el verbo «amenazar» no es reflexivo y a que, generalmente, el verbo «matar» no se emplearía con la perífrasis verbal «ir + gerundio». «Aprofitar-se'n», «pega su pelvis» y «l'obscenitat dels homes» generalizan o atenúan la gravedad de los actos. El último ejemplo citado es un ejemplo clásico de hipérbole, fijado ya en la lengua.

Las explotaciones léxicas, pues, se confirman como una estrategia audiodescriptora fértil al presentar temas sexuales y violentos al público, a lo que agregaríamos que son, en su gran mayoría, marcas de subjetividad en sí mismas, en especial las coerciones semánticas, las metáforas, los símiles y el resto de figuras literarias. Estas se solapan y en cierto modo complementan a los cinco parámetros de subjetividad que proponen Ramos Caro y Rojo (2020): 1) las inferencias, 2) las metáforas, 3) la información sobre el estado

emocional de los personajes, 4) el léxico connotativo y 5) las evaluaciones. En las subsiguientes secciones continuaremos explorando signos operísticos que también «explotan» estas estrategias.

6.1.2. Arquitectura teatral

Cabe recordar que, en el contexto del presente análisis, el código de la arquitectura teatral se refiere a todos aquellos elementos espaciales exteriores al espacio escénico (véase el apartado 3.6.3, en el marco teórico). En primer lugar, constatamos que las alusiones al telón y al foso son prácticamente las únicas que situamos en este código. Es más, podemos afirmar que las limitadas referencias a la arquitectura teatral son un denominador común en todos los guiones de la muestra de AD operística. Este código aparece tan solo en 61 ocasiones en el cómputo total de la muestra. Así pues, concluimos que en la AD operística la descripción de los elementos arquitectónicos no ocupa, en absoluto, un lugar destacado: la existencia y las características estéticas de la sala se obvian.

Esta podría ser una de las limitaciones actuales de la AD operística y una de las aportaciones más propias de la AD creativa o la AD integrada: el público sin pérdida de visión tiene la libertad de deambular por todo el espacio arquitectónico con la vista durante la obra, fijarse en el candelabro de la sala, mirar a los músicos. Si no hay espacio para ello en la AD —de por sí muy restringida por la necesidad de incluir los sobretítulos, al tiempo que intenta «respetar la música» sin interrumpirla en demasía—, los teatros podrían ofrecer este tipo de información en una AI pregrabada disponible en su página web. Esta información arquitectónica, además, no tendría por qué limitarse a cuestiones estéticas, sino que podría incorporar la información que Fryer (2021, p. 719) denomina «pre-visit» information:

access information that for the most part is independent of the production. Its aim is to provide geographical and physical context and practical information about the venue including its location, how to get there and what to expect when you arrive, as well as more descriptive information about the appearance and layout of the theatre building.

Si bien la AD no incorpora este tipo de «pre-visit» information, sí que identificamos seis funciones concretas en la alusión a la arquitectura teatral en la AD operística: anunciar la apertura del telón al inicio de los actos, anunciar la llegada del director de

orquesta al atril, anunciar la bajada del telón al final de los actos (y así «marcar» el momento de los aplausos, como ocurre con el resto de la audiencia que sí tiene acceso visual al escenario), describir proyecciones sobre el telón bajado (que generalmente enfatizan la escenografía de la obra), situar a personajes o acciones fuera del espacio escénico (en la platea, en el foso, delante del proscenio, etc.), y describir un telón atípico. La Tabla 48 ilustra algunos ejemplos de las citadas funciones.

Tabla 48. Funciones del código de la arquitectura teatral en la AD

Función	Ejemplos
Anunciar la apertura del telón al inicio de los actos	« S'obre el teló i trobem...» «Cuando se levanta el telón...»
Anunciar la llegada del director de orquesta al atril	«El director se dirige a su atril »
Anunciar la bajada del telón al final de los actos	«Cau el teló» «Baja el telón»
Describir proyecciones sobre el telón bajado	«El telón cae lentamente. Sobre él se proyecta el agua azul oscuro »
Situar a personajes o acciones fuera del espacio escénico (en la platea, en el foso, delante del proscenio, etc.)	«[...] «arriba un grup de soldats pel passadís de la platea [...] per davant de les primeres llotges»
Describir un telón atípico	«Baixen les pantalles de tul que esborren una mica la imatge, que assimila a un quadre»

Entre las conclusiones que podemos extraer de este código, varias de sus funciones, en especial el anuncio de la apertura del telón, aparecen muy a menudo acompañadas por signos escenográficos, de iluminación, y de personaje, y solo después de estos códigos «contextuales» pueden aparecer otros como los sobretítulos o la actuación. Es decir, antes de presentar la acción en escena es necesario contestar al menos algunas de las preguntas clásicas de la AD «quién», «qué», «dónde» y «cómo» (ACB, 2010), patrón útil también para la enseñanza de la AD:

[Arquitectura teatral] Quan s'aixeca el teló, [fin/Arquitectura teatral]
[Escenografía] trobem les estances de [Personaje] la princesa [fin/Personaje]
[fin/Escenografía]

[Arquitectura teatral] S'alça el teló. [fin/Arquitectura teatral] [Iluminación]
Tot es queda fosc [fin/Iluminación]

[Arquitectura teatral] Cuando se levanta el telón, [fin/Arquitectura teatral]
[Personaje] Radamés [fin/Personaje] [Escenografía] está en el centro, al lado
de una gran lápida con relieves humanos sobre ella [fin/Escenografía].

[Arquitectura teatral] Cuando se levanta el telón, [fin/Arquitectura teatral]
[Personaje] los hombres del conde [fin/Personaje] [Actuación] juegan a los
dados [fin/Actuación].

Otra de las conclusiones derivadas del análisis de este código es que existe poca interacción «física» entre el escenario y la sala. Dicho de otro modo, tanto en las producciones originales como en los guiones de AD operística se observa un distanciamiento entre ambos más acusado que en otros géneros teatrales. Esto se evidencia incluso más si comparamos las producciones de ópera actuales con las propuestas del teatro postdramático, donde la audiencia participa en la creación de la obra e incluso la lidera, o bien en propuestas como el Teatro del Oprimido de Boal⁷⁹, donde la cuarta pared se derrumba totalmente (Ryöppy, Lima y Ryöppy, 2015) y la agencia se cede al público. Es evidente que se deja notar el peso de un repertorio que nació en tiempos en los que no se llevaban a cabo este tipo de experimentaciones, y que estas no ocupan un lugar destacado dentro de las nuevas puestas en escena. Existen indicios, no obstante, de que esto está cambiando, como en el proyecto europeo TRACTION (2020-2022), que se centra en la cocreación de la ópera entre profesionales y comunidades en riesgo de exclusión, o en óperas fuera de los escenarios convencionales, como *Invisible Cities* (2013), obra representada en una estación de tren de Los Ángeles⁸⁰. La AD de tales iniciativas, como planteaban Roofthoof, Remael y van den Dries (2018) en el contexto del teatro postdramático, requerirá un enfoque diferente de la AD convencional: la aplicación de un marco semiótico en la redacción de la AD y la cooperación entre audiodescriptor y director. El presente trabajo espera aportar una suerte de caja de herramientas para la primera de estas estrategias.

6.1.3. Danza

La danza es otro código minoritario en el cómputo total de los guiones, con solo 77 apariciones. De hecho, los únicos códigos menos frecuentes que la danza en la AD son la arquitectura teatral, la música instrumental y los sonidos no musicales. La danza ocupa un lugar más destacado en los guiones del Liceu que en el Teatro Real, tanto por el número neto de apariciones como por la extensión (en número de palabras) de las mismas —9.29 palabras por aparición en el Liceu, frente a las 5.28 de media en el Teatro Real—. Este

⁷⁹ El Teatro del Oprimido (Boal, 1985) es una propuesta donde la audiencia participa activamente en la obra o en talleres, dialogando y escenificando soluciones a sus problemas, que luego pueden aplicar activamente en sus vidas.

⁸⁰ https://www.youtube.com/watch?v=VFeaSdGb2zc&ab_channel=TheIndustry (Recuperado el 4 de marzo de 2022).

signo, además, está sobrerrepresentado en el guion de *Aida* (2007) del Liceu, con 33 apariciones de danza solo en esta AD, tal y como se detalla al final de esta sección.

La AD de danza, entendida ya sea como una de las artes escénicas o como elemento o secuencia integrado dentro de otras manifestaciones artísticas, ha captado la atención de los investigadores en accesibilidad reciente y esporádicamente, como detallamos más abajo. En la otra cara de la moneda, los profesionales e investigadores del campo de la danza (Brand, Kirkland y van Uchelen, 2019; Whittenburg, 2019; Bläsing y Zimmermann, 2021) también han comenzado a mostrar un interés por incluir al público ciego y con baja visión en su campo artístico. Bläsing y Zimmermann (2021, p. 2) reconocen una problemática esencial en este sentido: la experiencia estética de la danza es «fundamentalmente visual». No obstante, lejos de mantener una posición derrotista, sintetizan cuatro posibilidades: la percepción mediante el sonido (a través de los sonidos corporales y las voces de los bailarines; la sonificación por medios tecnológicos⁸¹), el discurso hablado (a través de la AD), la exploración háptica (a través de las visitas táctiles) y la experiencia del movimiento propio (a través de una coreografía multimodal coordinada con los movimientos de los bailarines). De todos ellos, el único servicio ofrecido en el Teatro Real y en el Liceu hasta la fecha es el objeto de nuestro análisis, la AD (entendida siempre como la conjunción de la AI, la AD propiamente dicha y los audiosubtítulos).

Respecto a los pormenores de la AD de la danza, una perspectiva interesante es la de Kleege (2014). La autora reflexiona sobre varias preguntas clave que podemos contestar en nuestro corpus:

Should the description attempt to name every step or gesture, or summarize a series of movements as representing a single action? Should the description focus on the prima ballerina or attempt to render a sense of the action of the corps de ballet? Should the describer use the specialized vocabulary of dance or employ some more general terminology? What about the costumes, lighting, and props? (Kleege, 2014, p. 9)

Kleege (2014) responde a estas cuestiones lanzando dos propuestas diferentes. De acuerdo con la autora —que, además de investigar sobre AD, es usuaria del servicio y se

⁸¹ Kramer *et al.* (1999) definen la sonificación como el empleo de sonidos no hablados para transmitir información. Más en concreto, «sonification is the transformation of data relations into perceived relations in an acoustic signal for the purposes of facilitating communication or interpretation» (Kramer *et al.*, s. p.).

formó en danza—, la problemática de la accesibilidad a la danza para las personas con baja visión tiene su solución 1) en una AD más subjetiva: «I would argue that the blind consumer is more likely to derive aesthetic pleasure from a subjective response, preferably coming from someone with some knowledge and passion about the art form» (Kleege, 2014, p. 11) o, mejor aún, 2) abandonando toda pretensión logocéntrica y ofreciendo un servicio alternativo, por ejemplo talleres orientados a que los usuarios «experimenten» la danza y la empatía kinésica.

La participación del equipo coreográfico en la creación de guiones es una vía que también exploran Barnés-Castaño, Bernstorff y Vilches (2021). Las autoras llevan a cabo un estudio acerca de la redacción de una AD para un espectáculo de danza contemporánea enmarcado dentro del enfoque de la *action research*. Plantean la redacción de este guion involucrando a los usuarios del servicio en varios estadios, además de al equipo creador, a la investigadora Barnes-Castaño y a la audiodescriptora de la obra. Los usuarios manifestaron que preferían una AD con algunos elementos subjetivos (que se incorporaron al guion, principalmente, mediante metáforas y símiles), pero sin dejar de lado los elementos más puramente coreográficos.

Fryer (2016), por su parte, aporta algunas recomendaciones para la AD de la danza ya repasadas en el Capítulo 2. Desde su punto de vista, la AD para la danza sería una de las modalidades más cercanas a la poesía, pues para reflejar la cualidad abstracta del baile —kinestésica más que puramente visual— (Fryer, 2016, p. 67, traducción propia) será pertinente recurrir a recursos como el epíteto, la animalización y la rima.

Con estos antecedentes en mente, nos centramos a continuación en nuestra propia muestra operística. Como ocurre en otros códigos como en la actuación, la danza se expresa o bien con fórmulas breves que sintetizan varios pasos de la coreografía («Bailan simulando pelear»; «forman una conga») o mediante oraciones más complejas que desglosan cada uno de los movimientos («Hi predominen els moviments amb els braços, les voltes, els salts i també les posicions de perfil amb els braços en angle recte i palmes mirant cap al davant, a forma de jeroglífic»; «han començat una dansa que simula una lluita, amb moviments ràpids i bruscos»). Retomando la primera de las preguntas que formulaba Kleege (2014), comprobamos —pues— que los audiodescriptores en ocasiones nombran cada paso y cada gesto y en otras sintetizan una serie de movimientos en una sola acción condensada. Estas últimas son más crípticas e interpretativas, por tanto,

con un mayor grado de connotación: «comencen una danza sagrada»; «transmetent un caràcter ritual»; «Es tornen a repetir figures que recorden els jeroglífics», «la danza es torna més calmada»; «Fa com si ballés cabaret»; «danzan representado una lucha de lanzas». Tales formulaciones requieren un mayor esfuerzo imaginativo por parte de la audiencia, al tiempo que, como venimos resaltando, funcionan como estrategia en pos de la concisión. En ocasiones, encontramos incluso combinaciones entre las dos estrategias: «han començat una danza que simula una lluita, amb moviments ràpids i bruscos».

El análisis de la muestra también nos permite contestar al resto de las preguntas aplicables de Kleege (2014): la descripción de la danza se centra en la acción general de la escena, y los audiodescriptores evitan emplear terminología especializada de la danza. En su lugar, emplean constantes símiles, como recogemos en la Tabla 49.

Tabla 49. Ejemplos de símil en el código de la danza

Símil	Ejemplo
	Hi predominen els moviments amb els braços, les voltes, els salts i també les posicions de perfil amb els braços en angle recte i palmes mirant cap al davant, a forma de jeroglífic .
	transmetent un caràcter ritual
	Mentre mouen els braços com si fossin onades
	Fa com si ballés cabaret
	comença a ballar d'un costat a l'altra com una danza d'encanteri
	va ballant per davant de la taula, una mica com si dirigís
	decideixen simular un ball
	Bailan simulando pelear

Por todo lo expuesto, la danza es uno de los signos más connotativos, en particular si atendemos a aquellos fragmentos que «sintetizan» o abstraen una serie de movimientos, en contraposición a las coreografías «paso por paso» que aportan un sentido más denotativo. El símil es, como se desprende también en la Tabla 49, la explotación léxica predominante en este código, de hecho, la única que localizamos.

Si comparamos las codificaciones de la danza en los GADs del Liceu y el Teatro Real, encontramos que las referencias al baile en el Teatro Real son más breves y denotativas, con la excepción del guion de *Aida* (2018), que incluye más interpretaciones y síntesis como «Bailan simulando pelear»; «danzan representado una lucha de lanzas» o «las alzan en vilo». Esto llama la atención ya que, precisamente es la AD de la producción

de 2007 de esta obra en el Liceu (que es una producción distinta a la representada en el Teatro Real) donde está sobrerrepresentada la danza y donde abundan, también, las descripciones interpretativas y los símiles. Esto nos lleva plantearnos que las particularidades de la obra propiamente dicha, en este caso, la representación de danzas rituales, tienen un papel determinante al inclinarse los audiodescriptores por una síntesis de la coreografía o el desglose de todos los movimientos. Es decir, de manera consciente o inconsciente, audiodescriptores diferentes toman una decisión similar al describir un mismo estilo de danza, si bien aquí no tenemos suficientes ejemplos de danza en otras obras para generalizar este postulado.

Asimismo, basándonos en la literatura repasada en este apartado y en nuestros resultados cualitativos, confirmamos que la danza continúa siendo uno de los elementos más complejos para audiodescribir en la ópera, ya que su intención estética o poética se pierde en muchos casos. Sugerimos que una manera de solventar esta problemática en el futuro es integrar al público con y sin baja visión en la creación de AD operísticas con una gran profusión dancística, o bien priorizar las visitas táctiles con una sección dedicada a la coreografía en escena, liderada por los propios intérpretes. Esta última sería, efectivamente, una opción menos oculocéntrica para atajar la problemática de la AD de la danza.

6.1.4. Escenografía

El código de la escenografía se planteaba como uno de los principales y definatorios de la AD operística en el estudio piloto (Hermosa-Ramírez, 2021): el segundo código más frecuente en el Liceu y el tercero en el Teatro Real. En este trabajo ampliado, la escenografía ocupa el segundo lugar, tanto si atendemos al número general de apariciones (1817 ocurrencias) como a las muestras del Teatro Real (873) y del Liceu (944) por separado. Reafirmamos, pues, la importancia capital de este signo, así en términos cuantitativos (véase también el análisis semántico en el capítulo anterior) como en términos cualitativos. Centrándonos en los segundos, aquí proponemos las siguientes funciones «típicas» de los signos escenográficos en la AD: descripción de los decorados —incluyendo el decorado inicial y los cambios de decorado—, la ubicación de los personajes y objetos en el espacio (estática), y el movimiento de los personajes y objetos (dinámico).

Dentro de la descripción de los decorados, cabe destacar que algunos de los guiones «refrescan la memoria» de la audiencia repitiendo una descripción inicial similar a la que ya habían introducido en la AI. Estas descripciones introducen significados connotativos, y marcan a su vez el tono visual de la obra.

Aida_Liceu: Ens trobem a Memfis, en una majestuosa sala del Palau Reial on predomina el contrast entre violeta-vermell-blau de l'arquitectura, d'una banda, i d'una altra els verd-grocs de les dues estàtues egípcies que presideixen la sala [...]

Carmen_Liceu: En un escenari pràcticament nu i fosc.

Carmen_Teatro Real: En el centro del escenario hay un mástil de seis metros de altura. A la izquierda hay una cabina telefónica, cerca del proscenio.

Il trovatore_Liceu: [...] el fons de l'escenari on s'hi projecten unes lletres blanques com si fossin escrites a mà: “Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer”. S'esborren. Ara es projecta un dels gravats: un home esquelètic amb la mirada perduda i la camisa a trossos amb els braços oberts.

L'elisir d'amore_Liceu: [...] ambientació anys 30 o 40 del segle XX, època feixista, Mario Gas diu extraradi ciutat italiana. [...] petit bloc de pisos, tenim una façana amb vidrieres brutes, porta a la vidriera esquerra, porta a la vidriera dreta; façanes amb escaletes i trossos sencers als quals ha caigut la pintura, tronades; un edifici d'uns 15 m d'alt, una planta baixa i un pla alçat; la planta baixa uns 3 m d'alt.

La descripción inicial de *Aida* (Liceu, 2020), por ejemplo, enfatiza la majestuosidad de la localización, valiéndose de adjetivos interpretativos y de referencias a colores típicamente fastuosos como el violeta en el contexto de Europa occidental (De Bortoli y Maroto, 2001). De este fragmento se desprende que la propuesta escénica se enmarcará en una ambientación tradicional, fiel al texto de origen. Esto contrasta con las descripciones iniciales minimalistas de *Carmen* (Liceu, 2010; Teatro Real, 2017), que reflejan una sobriedad escénica que se mantiene a lo largo de la obra, en el caso del Liceu mediante una explotación léxica (coerción semántica) en «escenari nu». En *Il trovatore* (Liceu, 2017) encontramos un ejemplo de simbolismo, con la proyección de una obra de Goya, descrita mediante adjetivos altamente interpretativos («esquelètic» y «perduda»). *L'elisir d'amore* (Liceu, 2018) presenta la localización de la obra en palabras de su director escénico, estrategia que se acerca a la AD integrada. En esta descripción inicial conviven los significados connotativos relativos a la ambientación histórica y geográfica con los significados denotativos referidos al aspecto meramente visual del escenario (con los elementos físicos que lo componen, sus tamaños y la organización del espacio).

Una mención especial merece la propuesta escénica de *La flauta mágica*, audiodescrita en 2016 tanto en el Liceu como en el Teatro Real. Ambos guiones de AD se enfrentan a la misma producción, con dirección de escena de Barrie Kosky para la Komische Oper de Berlín. Se trata de una de las AD que no repite la ambientación inicial ya descrita en la AI (véase la Tabla 50), a pesar de ser una de las propuestas escénicas más complejas e innovadoras de la muestra, pues se basa en la proyección de imágenes, en lugar de las estructuras físicas que tradicionalmente representan las localizaciones de la obra.

Tabla 50. Escenografía en la AI de *La flauta mágica*

Escenografía en la AI del Liceu	Escenografía en la AI del Teatro Real
<p>L'escenari es conforma per una gran pantalla, amb obertures a totes altures on els cantants van apareixent integrats i interactuant amb projeccions. Sobre aquesta immensa pantalla es projecten en tot moment imatges que són l'atrezzo i els decorats que enquadren els cantants, que es barregen amb acolorides projeccions visuals d'estètica molt surrealista que inclouen ombres xineses. En una part de les escenes apareixen rètols en pantalla en forma d'intertítols propis del cinema mut que inclouen els missatges i els diàlegs escrits, la tipografia canvia segons el personatge, per a personatges com Papageno, alegre i divertit, es fan servir lletres fines, arrodonides i decorades amb floritures, mentre que per al sacerdot Sarastro, les lletres son gruixudes i tosques.</p>	<p>Sobre esa pared-pantalla se proyectan las imágenes en dibujos animados que componen el movimiento y los escenarios de la obra. Así, la reina de la noche es un personaje situado en la puerta central de la segunda planta de la que solamente se ve la cabeza y cuyo cuerpo es el dibujo de una araña gigante, cuyas patas llegan al suelo y ocupan la pared de lado a lado. En otras ocasiones, la proyección de la reina es un enorme par de alas negras o un esqueleto.</p>

El empleo de distintos elementos digitales en el teatro y en la ópera se ha extendido, en efecto, en los últimos años. Vincent *et al.* (2017) clasifican las producciones con proyecciones digitales en tres categorías: sin síntesis, síntesis parcial y síntesis total. Las propuestas escénicas «sin síntesis» emplean proyecciones digitales como sustituto a un decorado pintado: «While digital elements have a significant aesthetic function, adding texture and visual interest, their role is fundamentally superficial: if the digital elements are removed, the physical set remains functional, if aesthetically bare» (Vincent *et al.*, p. 158). Este sería el caso de la descripción inicial de *Il trovatore*, que mencionábamos antes. La síntesis parcial requiere la presencia de los componentes tanto físicos como digitales, si bien estos solo interactúan de manera esporádica. En la síntesis total, lo digital prima sobre lo físico en términos del diseño de la escenografía, y los dos elementos interactúan constantemente, siguiendo a Vincent *et al.* (2017, p. 160). Los autores citan

precisamente la producción de *La flauta mágica* (Liceu, 2016; Teatro Real, 2016) que nos ocupa como ejemplo de síntesis total: «digital elements are so fundamental to the scenographic design that the physical sets consist solely of projection screens in various configuration» (Vincent *et al.*, 2017, p. 160).

La hipótesis que lanzamos aquí es que las obras con una síntesis total entre los elementos digitales y no digitales acusan necesidades adicionales tanto en la AI (Tabla 50) como a lo largo de la AD. Hemos constatado que la AI hace referencia explícita a la fusión entre escenografía, vestuario y proyecciones digitales, pero ¿la AD recuerda constantemente el uso de las proyecciones o describe las imágenes obviando este elemento, citando las imágenes proyectadas como si fueran tangibles? En la Tabla 51 observamos que en los dos guiones conviven ambas estrategias.

Tabla 51. Estrategias frente a la AD de proyecciones digitales

	Proyección explicitada	Proyección no explicitada
Liceu	Es dibuixa la silueta d'un drac al cel que vola i treu flames perseguint-lo	Acosta una mà insegura a la gran calavera, que desapareix
	Apareixen interrogants al voltant de Papageno	Un ocell blanc es posa sobre la mà de Tamino i s'enlaira
	s'hi projecta una boca que es mou	La flauta té forma d'una petita noia amb ales de papallona
	Traços blavosos dibuixen formes que insinuen el cos femení	De les llàgrimes sorgeixen flors, que s'obren per tota l'escena
	Van apareixen, com fotogrames, escenes de l'opera	Colibrís i abelles voleien al voltant de les flors
Teatro Real	Sobre la pared, se proyecta la luna llena y un paisaje boscoso en blanco y negro que pasa veloz junto al hombre	Luego, Tamino y las damas están en el estómago del dragón, una oquedad llena de calaveras
	Arriba en el centro, un círculo enmarca a un gato negro que salta de rama en rama, bajando hasta quedar sobre un árbol que está tras Tamino.	Papageno y el gato están tras una ventana a la izquierda
	La proyección es un bosque en blanco y negro	La flauta se sienta triste sobre una flor
	La pared es una película de celuloide que pasa rápido con imágenes anteriores de la obra	Se queda en el extremo derecho de la pared custodiada por dos monos

Entendemos que la intercalación de una y otra estrategia es fruto de la intención de la persona audiodescriptora de alcanzar un equilibrio entre la restitución fidedigna de lo que se ve (proyecciones digitales) y el mantenimiento de un cierto grado de suspensión

de incredulidad. Vercauteren y Orero (2013) ya avisaban —en su caso, en el marco de la AD de expresiones faciales, que retomaremos en el apartado de la kinésica— de que el audiodescriptor principiante puede verse tentado a llevar las recomendaciones acerca de la objetividad en la AD al extremo, evitando cualquier interpretación. Ponen como ejemplo la descripción «her upper eyelids and brows rise; her jaw drops open», frente a una opción metonímica y sucinta «the lady is surprised» (Vercauteren y Orero, 2013, p. 193). En nuestro caso, la versión «objetiva» de la AD incidiría constantemente en la presencia de proyecciones digitales, mientras que la versión interpretativa presentaría la escenografía como si los elementos estuvieran físicamente presentes. La alternancia entre proyecciones explicitadas y no explicitadas en nuestra muestra puede ser una solución *in media res* que, como vemos, se va repitiendo en distintos signos.

Las descripciones de los cambios de decorado se encuentran, por lo general, al principio de cada uno de los actos sucesivos y en muchas ocasiones anticipan también los cambios que se darán en los siguientes cuadros, con el objetivo de ganar tiempo, conforme a la función de «*foreshadowing*» propia de toda AI (Reviere, Roofthoof y Remael, 2021). Véase el siguiente ejemplo en la AD de *Aida* para el Liceu (2007):

El quart acte està compost per dos quadres, el primer en una cambra soterrània del palau, prop de la presó on es troba Radamès i el segon al temple de Fthà i a la cripta on han soterrat Radamès. [...] Al segon quadre, l'escenari es divideix en dues parts: la primera, un vestíbul al temple de Fthà situat en segon pla i a un nivell superior, i la segona, la cripta on han enterrat Radamès.

Sin abandonar los cambios de decorado, cabe plantearse cómo introduce la AD los efectos especiales analógicos y las ilusiones escénicas. Si seguimos la normativa de evitar la terminología cinematográfica en la AD fílmica (Rai, Greening y Leen, 2010), ignorada en prácticas tales como la AD cinemática (Fryer y Freeman, 2012) o la descripción creativa (Walczak y Fryer, 2017), las AD del Teatro Real y del Liceu deberían evitar la terminología teatral en los cambios de decorado. Esto podría entorpecer de alguna manera la máxima de describir lo que se ve de manera objetiva. Nos planteamos, una vez más, la siguiente pregunta: ¿los guiones reproducen los cambios en el escenario desde fuera, con una perspectiva metateatral, o bien interpretan la escenografía presentándola como si fuera real? Veamos algunos ejemplos en las producciones de *Aida* en los dos teatros:

Els panells del decorat s'alcen i en desvelen uns altres que hi ha al darrere i que recreen el temple de Fthà, a Memfis.

El panell del decorat s'aixeca i deixa a la vista un altre decorat que representa una gran plaça de Tebes.

Sobre el telón transparente se proyecta una fachada con dos estatuas sedentes flanqueando una gran puerta. **Sobre el telón del fondo se proyecta** una pared de piedra con columnas y jeroglíficos.

La proyección de la fachada se acerca y da paso al interior del edificio

El escenario tiene dos alturas. Desde el centro hasta el fondo está dos metros por encima del resto **hasta el proscenio.**

En los ejemplos reproducidos se hace referencia constante a los elementos escénicos, desde los paneles del decorado hasta telones transparentes y de fondo, pasando por el proscenio. No obstante, en otros ejemplos, la «materialidad» de la escenografía queda en un segundo plano y la interpretación de la persona que audiodescribe adquiere un papel más importante. Ocurre, por ejemplo, en la producción de *El holandés errante* en el Liceu («És com si ens trobéssim al pensament de la Senta»; «L'efecte és com el de les nines russes, una habitació dins d'una altra»), en *La flauta mágica*, como ya hemos visto, en los dos teatros (Tabla 51), en *Carmen*, en el Liceu («Al voltant de la plaça de toros de Sevilla, hi ha una gran animació davant la imminent “corrida”»; «[Un focus de llum de color groc intens il·lumina l'escenari] i fa que aquest es percebi com a rodó») y en *L'elisir d'amore*, en el Liceu («sembla sud d'Italia», «és com si fóssim a un carrer d'una ciutat»). La combinación de una y otra estrategia vuelve a ser la tónica general también aquí, en la escenografía del Liceu —como ocurría también en los códigos de la actuación y la danza—. En cambio, los guiones de AD del Teatro Real priorizan la descripción más física y menos interpretativa.

Además de la escenografía propiamente dicha, en este código también agrupábamos la situación (estática) y el movimiento (dinámico) de los personajes y los objetos en el espacio escénico. Dentro de las formulaciones habituales para la situación estática de personajes y objetos encontramos frecuentes alusiones a su ubicación relativa a otros elementos: «Al fons, hi ha una gran estàtua daurada del déu Fthà»; «A l'esplanada hi ha...»; «Al costat dels ossos del drac»; «és al centre de l'escena»; «Ocupant tot el fons»; «davant de tot en primer terme una taula llarga, com si fos el Sant Sopar»; «En el suelo, a la dreta»; «ocupan el proscenio»; «Queda con la espalda apoyada en la pared de piedra»; «está dentro del coche»; «Junto al ancla».

Con todo, el movimiento de los personajes y objetos por el espacio escénico es, sin ninguna duda, el tipo de referencia escenográfica más abundante dentro este código. Como ocurría en algunos códigos anteriores, en ocasiones encontramos casos extremadamente breves, en especial en el Teatro Real: «Entren en escena», «Se'n va», «Surten», «Apareix», «Entra», «Desapareixen», «Marxa», «Torna», «Entran», «Se va», «Huyen», «Llega», «Rodean la cabina», «Sale», «Vuelve», «Entra en moto». Pero particularmente en los guiones del Liceu, también se observan movimientos dinámicos más desarrollados: «Per l'esquerra entra a poc a poc»; «Volen de dreta a esquerra de l'escenari»; «Avancen fins al davant de l'escenari»; «Comencen a travessar el gran marc i baixen per les prestatgeries sota el quadre, com si fossin escales»; «Entra a escena i es col·loca a tocar de la cama esquerra del toro»; «Bajan por la empinada escalera»; «Entra por el fondo a la izquierda»; «Se ocultan tras el retablo»; «Ocupan el escenario delante de los sillares»; «Camina hacia el centro, alejándose del obelisco».

Mediante los fragmentos tanto estáticos como dinámicos, las ADs afrontan la complicada tarea de evocar la profundidad física o el efecto tridimensional de la escena que buscan los distintos actores de la ópera: «Director, designer and actor use many techniques to stress the third dimension and restore apparent depth to the production. The spacing of scenic pieces relative to one another and the use of exaggerated perspective are fundamental design techniques» (Reid, 2002, p. 5). Los audiodescriptores combinan las alusiones más metaescénicas («surt de l'escenari»; «és al centre de l'escena»), con las reformulaciones que aparentan que lo que ocurre en escena es real y no parte de un decorado escénico («puja al sostre del cotxe»; «baixa les escales»; «trepan por el buque»; «entra en la buhardilla»).

Otro aspecto a analizar, al margen de las categorías en que se subdivide el código, es su interacción con otros. Ya hemos visto que la línea entre la iluminación y la escenografía se difuminaba en la producción audiodescrita de *La flauta mágica*. Aquí nos detenemos en la interactuación entre la escenografía y los sobretítulos. En algunas obras, como en la representación de *Il Trovatore* para el Liceu del año 2017, la escenografía incluye unas proyecciones de textos, a los que podemos llamar sobretítulos creativos o metateatrales. De Frutos (2013, p. 125) menciona los usos «visuales y provocadores» de estos sobretítulos, más habituales en el teatro que en la ópera, que se usan «para incluir indicaciones escénicas, líneas de texto contrarias a lo representado en escena o que no

son dichas en escena, nombres propios de personajes...». Por su parte, Ladoceur (2013) habla de sobretítulos creativos a raíz de un caso real en una producción teatral canadiense donde se jugaba con la identidad bilingüe de la audiencia:

Aimed initially at providing an anglophone audience with an English version of the French dialogue, the conception of the surtitles subsequently became the subject of an experiment. Rather than remaining entirely subordinate to the dialogue, they were playfully integrated into the production in a manner that allowed them to transmit messages divergent from those delivered on stage. In this way, they acquired a narrative function independent from that of the performance and contributed to amplifying its heterolingual and intercultural dimension.

En nuestro caso, los mensajes textuales integrados en la escenografía no están destinados a contradecir el texto original —o los sobretítulos proyectados encima del proscenio—, sino que, en la mayoría de los casos, introducen una capa narrativa adicional, no independiente de la representación. Veamos algunos ejemplos, a excepción de los dos primeros todos ellos procedentes de los guiones de *La flauta mágica* en la producción de 2016, que aprovecha, precisamente, las proyecciones digitales para introducir textos en escena:

Al fons es projecten frases: Tristes presentiments de lo que ha de acontecer

Apareix un cartell que ens indica “quinze anys més tard Egipte i Etiòpia tornen a la guerra”

Apareix el text: Un any més tard

Sobre Tamino es llegeix: La reina dels estels rutilants?

Es projecta en lletres blanques: En un bosc llunyà i obscur...

Lletres blanques: Papageno! Sigues un home

En lletres fines i decorades: Per mi el plaer més diví fóra un bon vas de vi!

En anglès es llegeix, amb lletres de pal mal fetes, com rascades a la pared: Mata Sarastro!

Amb lletres més fines i decorades amb punts: Sóc Papageno

Aparecen frases. ¿Quién eres? El príncipe Tamino. ¿Quién eres tú? Soy Papageno

[Hay árboles estilizados a derecha e izquierda]. Las frases dicen: ¡Dioses clementes! ¡Proteged mi brazo! ¡Fortaleced mi valor! ¡Y ayudadme a encontrar a Pamina!»

Desde un punto de vista meramente lingüístico, los sobretítulos creativos se integran en la escenografía mediante las fórmulas «al fons es projecten frases»; «apareix el text»; «es llegeix»; «aparecen frases»; «las frases dicen», etc. Es decir, los audiodescriptores introducen estos elementos a la manera tradicional y normativa de la AD —*what you see is what you say*— (ACB, 2010). Más interesantes son los casos en los que se introducen sobretítulos que caracterizan a unos y otros personajes mediante tipografías distintivas: «En lletres fines i decorades»; «En anglès es llegeix, amb lletres de pal mal fetes»; «Amb lletres més fines i decorades amb punts». En la escenografía original, esta es una estrategia estética para distinguir la personalidad de los protagonistas. Puesto que la AD del Teatro Real omite las tipografías de los sobretítulos creativos, estos matices se pierden —en favor de un enfoque más musicocéntrico—.

Por último, concluiremos esta sección con una reflexión acerca de las recontextualizaciones y de la ideología en la puesta en escena a través del prisma de la AD. Para introducir esta cuestión partimos de dos citas evocadoras:

Let us proceed with a relatively common experience for operagoers today: the curtain goes up on a canonical work and what appears onstage seems utterly unfamiliar. Thus, for example, we encounter Figaro (in a butler's uniform) and Susanna (wearing a skimpy maid's outfit) in a laundry room in Trump Tower (in the first scene of Peter Sellars's production of *Le nozze di Figaro* from the late 1980s) (Levin, 2007, pp. 24-25).

[G]enre can also be seen as embodying certain values and ideological assumptions and as seeking to establish a particular worldview. Changes in genre conventions may both reflect and help to shape the dominant ideological climate of the time (Chandler, 2007, p. 189).

¿Cómo comunican las AD operísticas, pues, estos cambios en el género, estas relecturas ideológicas? Entre los guiones analizados, hemos comprobado que son varias las producciones que se alejan de una puesta en escena tradicional: *La flauta mágica* (ya comentada a lo largo de la presente sección), *L'elisir d'amore* (que abordamos más en profundidad en el apartado 6.2.2, dedicado al *camp* en los signos operísticos) y *Carmen*. Aquí nos detendremos, pues, en la reinterpretación escenográfica de *Carmen* de Calixto Bieito. En concreto, nos planteamos la cuestión de cómo trasvasa la AD⁸² una

⁸² Como cabría esperar, las AI dedican un mayor grado de detalle al conjunto de elementos escenográficos predominantes a lo largo de la representación. No obstante, en este capítulo nos centramos en la AD propiamente dicha. En la Tabla 50 hemos reproducido fragmentos de la AI, a título ilustrativo.

escenografía deliberadamente connotativa, que busca la resignificación de su contexto original.

Antes de ello, es pertinente dedicar algunas líneas a la ambientación original o tradicional de *Carmen*, cuya acción está ambientada en Sevilla en 1802, «a period of political confusion, social unrest, and popular uprisings during the short interval between two major French military incursions into Spanish territory: the Napoleonic War and the French intervention of 1823» (Colmeiro, 2002, p. 141). Según Colmeiro (2002), esta ópera contribuiría definitivamente a la visión orientalizada de España en el imaginario europeo, con la fusión de las identidades gitana, andaluza y española aunadas en un solo significante.

Por su parte, la *Carmen* de Calixto Bieito, originalmente concebida para el Festival de Peralada de 1999, y representada con AD en el Liceu en 2010 y en el Teatro Real en 2017, recontextualiza la acción en la Ceuta de la década de los 70 (Gómez Sánchez y Hoyo Ventura, 2017). Bieito emplea la técnica brechtiana de la alienación de la audiencia (*Verfremdungseffekt*) para invitarnos a reconsiderar la historia de Carmen y la ópera en sí como manifestación artística (Allwood, 2011, p. 343): «In this production of Carmen the Brechtian modernity is manifested on stage through Bieito's stripping back of the baroque, romantic frills associated with more traditional productions, both in terms of scenery and in the minimising of Bizet's spoken dialogue». En el código escenográfico de la AD, esta técnica se traduce como ilustramos a continuación:

En un escenari pràcticament nu i fosc

A l'esquerra, hi ha una cabina telefònica tancada, com les que es trobaven fa uns anys a Barcelona

Al voltant de la plaça de toros de Sevilla, hi ha una gran animació davant la imminent «corrida»

Una escena nocturna en un escenari ocupat només per la figura gegant d'un toro d'Osborne al centre

Llencen la figura del toro a terra i la van desmuntant a poc a poc

El terra, groguenc, i el cercle blanc i gruixut que l'envolta recorden l'arena d'una plaça de toros

En el centro del escenario hay un mástil de seis metros de altura. A la izquierda hay una cabina telefónica, cerca del proscenio

Camina por la zona central, delante del toro negro de Osborne

Poco a poco entran hasta nueve Mercedes que se van colocando en el escenario en dos filas de cuatro y uno descapotable en el centro delante del cartel del toro

Observamos que la AD hace referencia, sobre todo, al minimalismo de la propuesta escénica, así como a los referentes culturales, en esta ocasión, no orientalizados, sino «propios» o cercanos al público del Teatro Real y del Liceu: la cabina telefónica y el toro de Osborne. La estrategia literal que se vislumbra aquí se fundamenta en que la AD se limita a nombrar los símbolos —símbolos que pueden resignificarse—, los cuales conllevan multitud de significados connotativos ya implícitos, totalmente integrados en el imaginario de los usuarios. La mención explícita de estos elementos, sin interpretaciones añadidas, resulta, en definitiva, muy efectiva para la AD por su economía de lenguaje. Son, por un lado, elementos muy evocadores para la audiencia —en pocas palabras sugieren un imaginario muy preciso que le es cercano— y al mismo tiempo dejan espacio para la interpretación personal subjetiva (una persona puede evocar sus recuerdos de la infancia, de viaje en carretera, otra activará un filtro ideológico). Son ricos en significados, y no requieren explicaciones ni abstracciones.

En definitiva, por medio de una estrategia minimalista, la AD de *Carmen* consigue transmitir «el mito» —en el sentido que le atribuye Barthes (1999, p. 118): el mensaje que se crea a partir de una cadena semiológica que existe previamente, y que puede alterarse, deshacerse o desaparecer del todo— simplemente mencionando significantes muy simbólicos y connotativos. Para los propósitos del presente trabajo, argumentamos que la AD es responsable de reflejar, «dejar entrever» el mito de la ópera. El audiodescriptor es, también, el *productor* de mitos, mientras que el público receptor debe al menos tener la posibilidad de ser *mitólogo* o *lector* del mito.

Por último, no podemos sino concluir este apartado incluyendo una perspectiva crítica acerca de la profusión de alusiones escenográficas que caracteriza a los guiones. Udo y Fels (2009) critican la AD convencional por oclocéntrica, achacándole una obsesión con los elementos visuales, en lugar de priorizar la experiencia cultural o de entretenimiento en su conjunto. La AD, al centrarse en ciertos signos enteramente visuales, especialmente en la escenografía, estaría, en cierta medida, incidiendo constantemente en la falta de accesibilidad del producto original. Chottin y Thompson (2021, p. 36) concuerdan con esta visión: «Audio descriptions whose sole aim is to put a painting's visual elements into words therefore promote an overinvestment in the visual».

La abundancia de los signos escenográficos sería un ejemplo criticable, siguiendo a los citados autores. En este sentido, abrimos la posibilidad de compartir y evaluar los resultados de esta investigación con los usuarios de la AD. A partir del presente análisis proponemos hacer *tabula rasa* y comprobar si las estrategias actuales de la AD operística, así como la frecuencia de aparición de los distintos códigos, siguen respondiendo a las necesidades y preferencias reales de los usuarios, que son, al fin y al cabo, uno de los indicadores más importantes de la calidad en accesibilidad (Arias-Badia, Bestard y Hermosa-Ramírez, en prensa).

6.1.5. Iluminación

La iluminación se encuentra entre los códigos con una frecuencia moderada o mediana, con 280 apariciones entre todos los guiones analizados. Es pertinente señalar que los guiones de *La flauta mágica* observan una sobrerrepresentación de este código por encima del resto de guiones de la muestra (con 74 apariciones en la AD del Liceu y 64 en la AD del Teatro Real). Esto se debe a la constante interacción entre escenografía e iluminación que ya hemos detallado en el apartado anterior, fruto de la síntesis total entre las proyecciones digitales y el escenario físico.

Para analizar el código de la iluminación en la AD para las artes escénicas en general y para la ópera en particular —y sus significados denotativos y connotativos—, partimos de los trabajos de Reid (2002) y Dunham (2015). Situamos, en primer lugar, las funciones de la iluminación en el teatro desde el punto de vista de los Estudios Teatrales⁸³. De acuerdo con Dunham (2015), las principales funciones de la iluminación son las siguientes:

- 1) Función de *visibilidad*: es el elemento más importante de la iluminación. En este sentido, desde las décadas de los 50 y 60, el diseño de la iluminación teatral se ha orientado a la técnica de la visibilidad selectiva, que revela a la audiencia únicamente «aquello que necesita ser visto» (Dunham, 2015, p. 11).

⁸³ Maszerowska (2013) planteaba un ejercicio similar, basándose en los Estudios de Cine. En el contexto de la AD fílmica, identificó las siguientes las funciones de la iluminación: la «puntuación de la trama» (identificación del paso del tiempo), la percepción del ambiente (por ejemplo, la iluminación como marcador de una atmósfera de misterio), la percepción de los personajes y el foco de atención.

- 2) Función de *creación de una escena*: consiste en comunicar la hora del día, la estación del año o la ubicación geográfica, a menudo en combinación con otros códigos teatrales (Dunham, 2015, p. 12).
- 3) Función de *modelado* o esculpido: consiste en «revelar las formas» mediante las luces y sombras, enfatizando el carácter tridimensional de un objeto (Dunham, 2015, p. 12).
- 4) Función *ambiente emocional* o *mood*: sería la segunda en importancia después de la visibilidad. Acerca de esta función, Dunham (2015, p. 12) aclara que la iluminación puede ser: «foreboding or inviting, carefree and light, energetic versus passive, or tragic and oppressive».
- 5) Función de *énfasis* o *foco*: consiste en llamar la atención sobre ciertos elementos del entorno. Se suele hablar de los focos primarios y secundarios en una escena y, en pocas palabras, su objetivo es dirigir la atención de la audiencia (Dunham, 2015, p. 13). Siguiendo a Reid (2002, p. 4): «If one actor is brighter than another, it must be for a dramatic purpose».
- 6) *Composición*: consiste en combinar todos los elementos visuales del escenario en un conjunto visual completo. La iluminación es aquí, pues, un elemento unificador (Dunham, 2015, p. 13).
- 7) Función de *estilo*: consiste en crear «visual traits that allow a characteristic overall visual quality to be connected to a given production» (Dunham, 2015, p. 14). De nuevo, esta función es producto de la colaboración entre los diferentes códigos teatrales, que idealmente mantienen una coherencia estética.
- 8) Función de *escenificación de la historia*: consiste en la búsqueda de un mecanismo para «traducir» el libreto a una producción escénica, en general, y a su iluminación, en particular (Dunham, 2015, p. 14).
- 9) *Ritmo*: hace referencia al movimiento y a las transiciones en la iluminación. Puede deberse a las necesidades logísticas de la producción o ser intencional, siguiendo la tensión dramática de la producción. La pregunta clave que plantea Dunham (2015, p. 14) para esta función es la siguiente: «Do changes from one scene to another occur in a natural, fluid manner, or are they disruptive to the flow of the show?»

La primera pregunta que cabe plantearse es la siguiente: ¿Qué funciones de la iluminación incorpora la AD y cuáles deja fuera? ¿Añade la AD alguna función adicional?

Al diseccionar cada una de las apariciones del signo de la iluminación, subrayamos los siguientes ejemplos ilustrativos. En algunos casos, la función no siempre está clara, o bien los fragmentos citados pueden desempeñar varias funciones a la vez. Inevitablemente pueden darse, en definitiva, algunos solapamientos en los ejemplos que destacamos.

Función de visibilidad:

Es comencen a encendre les dues làmpades de llàgrimes i d'una manera progressiva es va reconeixent la biblioteca.

La intensitat de la llum comença a augmentar.

[Cuando se levanta el telón] **el escenario está en penumbra.**

Creación de una escena:

La llum baixa d'intensitat a tot l'escenari, llevat d'on es troba Radamès.
[...] Els soldats marxen per l'esquerra.

La llum és blava i simula una nit il·luminada per la lluna.

Sumit en la fosca nit.

Los relámpagos brillan.

Están enmarcadas por la luna llena.

Modelado tridimensional:

L'inferior i situat a peu d'escenari, **una gruta il·luminada tènuement des de dalt**

[...] per on entra una llum blanca que projecta l'ombra de totes les cadires.

Un foco ilumina lateralmente el bidón y dos pequeños focos iluminan tenuemente la parte superior de la embocadura.

La sombra agrandada de todos se proyecta sobre el fondo.

Ambiente emocional⁸⁴:

La bomba explota amb un gran KA-BOOM de còmic. **Tot queda fosc.**

L'habitació es va submergint en la foscor fins que es fa el negre.

⁸⁴ En nuestro análisis, hemos incluido las referencias a los colores en la función de ambiente emocional siempre y cuando no pertenezcan a la función de creación de una escena (por ejemplo, si indican la puesta de sol).

El luminoso está apagado y el escenario en penumbra [justo antes de que Nemorino entone el aria *Una furtiva lágrima*].

La iluminación es azulada.

Énfasis o foco:

Tamino **il·luminat pel focus de llum blanca**; a sobre seu, en lletres blanques: Déus misericordiosos!

La llum es tanca en un cercle que es va fent petit i petit al centre, enquadrant Tamino i Pamina.

Un raig de llum els il·lumina a tots tres.

Es queda tot en penombra, només Senta il·luminada.

Se enciende un foco lateral que impacta sobre el torero. Él recoge su ropa y se marcha.

El círculo se cierra sobre Tamino.

Un círculo enmarca a Papageno.

Un foco ovalado lo ilumina.

Composición:

Un focus de llum de color groc intens il·lumina l'escenari i fa que es percebi com a rodó.

La sala, **il·luminada amb una llum tènue com si fos d'espelmes**, està esculpida tota en pedra i té una porta a l'esquerra presidida per dues grans estàtues de faraons dempeus.

Provoca un pasillo de luz tenue.

Estilo:

Dos lámparas voladoras iluminan a dos hombres [Incluido en estilo por hacer referencia a las proyecciones digitales que caracterizan a la producción de *La flauta mágica*].

Según los resultados de la codificación en la herramienta ATLAS.ti, las funciones de la iluminación con mayor presencia en la AD operística en base a nuestra muestra son la visibilidad, el énfasis o foco, la creación de una escena y el ambiente emocional. Las funciones de escenificación de la historia y ritmo son, en cambio, las únicas que no aparecen representadas por sí solas en los guiones de AD. Ahora bien, es preciso matizar que el ritmo sí se menciona en combinación con otras funciones como la visibilidad

(«d'una manera progressiva es va reconeixent la biblioteca»), el ambiente emocional («L'habitació es va submergint en la foscor fins que es fa el negre») o el énfasis («el cercle de llum es va tancant fins a només il·luminar Tamino»), en especial en los guiones del Liceu. Tal y como ilustramos, la perífrasis verbal con el verbo ir + gerundio se emplea como estrategia para matizar un cambio en la iluminación más progresivo.

También resulta esclarecedor agregar que ciertos usos más técnicos de la iluminación se omiten porque no son considerados lo suficientemente pertinentes para la AD: no son un vehículo de creación del significado, al contrario de lo que ocurre en las funciones repasadas hasta aquí. Un ejemplo es el que propone Reid (2002, p. 4):

An overture played with the houselights low or out and some light to dress the curtain - or dress the stage if there is no curtain - gives an opportunity not only to prepare audience sound sensitivity but to adjust their light responses to the scale of the production's audio-visual palette.

Si bien es probable que se hayan dado situaciones de este tipo en las producciones operísticas objeto de las AD de la muestra, no hay rastro de estas situaciones en los guiones. No son entendidas, en resumidas cuentas, como vehículos de creación del significado.

En otro orden de cosas, a las funciones enumeradas podríamos agregar otra propia de la AD. Dentro del marco de la visibilidad, la AD da testimonio de una función más prosaica: la comunicación del comienzo y el final de un acto o de un cuadro. Siguiendo a Fryer (2016, p. 36): «The starting point of a live event is usually visual: a curtain raised, or lights dimming in the auditorium and brightening on stage. This is often accompanied by an aural cue: music, perhaps, or the audience falling quiet with an expectant hush». En lugar de avisar del inicio o del final de un acto en términos interpretativos, que podrían caer dentro del paternalismo —«Comienza el acto» o «Termina la obra»—, las ADs operísticas lo hacen a través de la iluminación. Esto es especialmente notable en las AD del Teatro Real, que terminan cada obra con un «Oscuro final».

Por su parte, el empleo del color en la iluminación se repite especialmente en el contexto de la creación de una escena («La llum, que ha anat minvant, es torna ara de color blau»; «La seva silueta fibrada es tenyeix del blau de la nit»; «Al llum de 4 espelmes vermelles»; «Una llum blava cobreix l'escenari»; «Una llum blau i verda il·lumina l'escena»; «Foscor, només llums verdes bombetes, fanal apagat. Penombra. Representa

que som al mateix dia més tard, a la tarda-vespre»), el énfasis o enfoque («només Azucena assenyalada per un llum blanc»; «Está enmarcado por una luz blanca»; «Con luz blanca en su cara frontal») y en el ambiente emocional («La intensitat de la llum minva i el blau fosc torna a inundar l'escena»; «La luz se vuelve azul, luego roja»; «La luz se oscurece en azul»). Los colores mencionados son los colores clásicos de la iluminación (el blanco y el negro) y una serie de colores primarios y secundarios (en especial el azul, el rojo y el verde). Ejemplos más minoritarios incluyen el lila: «[Es gira i beu, [...] es torna del color lila de la beguda]. I la llum també canvia a lila», y un único caso más evocador: «Uns feixos de llum groguenca». Si comparamos nuestros resultados con otros de modalidades diferentes de AD, observamos que, en el contexto museístico (Luque Colmenero y Soler Gallego, 2021, p. 8), los usuarios consideran que los colores son importantes, pero que ciertas abstracciones como «nacarado» u «oliváceo» son demasiado concretas y podrían ser contraproducentes para las personas con ceguera congénita. Ahora bien, en el mismo estudio algunos usuarios se mostraron críticos con los colores «demasiado básicos» y preferían analogías como podrían ser el «azul cielo» o el «rojo pasión». Nuestra muestra de guiones, como hemos observado, prioriza los colores básicos y es, en este sentido, más literal que interpretativa.

En esta misma línea, nos preguntamos si las alusiones a la iluminación van acompañadas de una explicación de su simbolismo o si, tal y como dictaminan las recomendaciones y los estándares de la AD (los cuales, todo sea dicho, no dedican gran detalle a la iluminación propiamente dicha), quedan abiertas a la interpretación de la audiencia. Como ocurre en otros códigos ya analizados, los audiodescriptores en ocasiones se basan en la literalidad más denotativa (*what you see is what you say*) y en otras recurren a la interpretación mediante diversos símiles, en especial en el marco de la función de la composición, como ya hemos comprobado más bien minoritaria. Maszerowska (2015, p. 421) llegaba a una conclusión similar: «Explicit audio descriptions, subjective interpretations and audio narrations, even concerning the same lighting function, coexist within the scripts».

6.1.6. Acotación de audiodescripción

La acotación de AD es el único de los códigos incluidos en los guiones que, en la mayor parte de las ocasiones, no está destinado a ser leído, sino que sirve como guía para la persona que audiodescribe. Decidimos mantener estas formulaciones en los guiones

para su análisis porque forman parte de la práctica totalidad de las ADs de la muestra, y porque puede servir de inspiración para estudiantes y profesionales de AD. En total, situamos 400 apariciones de este código, con algunos guiones sobrerrepresentados debido a las estrategias de trabajo y locución propias de cada audiodescriptor. Dentro de las acotaciones de AD, se observan varias categorías: 1) aclaraciones acerca del funcionamiento de la propia AD, 2) avisos de lectura o sincronización, y 3) indicaciones acerca de la estructura interna de la ópera.

Con aclaraciones acerca de la propia AD nos referimos a las orientaciones relativas a su funcionamiento: «Reprendrem l'audiodescripció cinc minuts abans del començament del segon acte»; «Mitja hora de pausa». Tales orientaciones guardan un paralelismo claro con la función instructiva de la AI: «providing information to listeners about, for instance, how to use the headphones for transmitting the AD, the location of accessible toilets or the ticket hall» (Reviere, Roofthoof y Remael, 2021, p. 76).

Los avisos de lectura para la sincronización de la AD se introducen por medio de instrucciones dirigidas, en este caso, al propio audiodescriptor (o al personal técnico, en el caso del Teatro Real): «LLEGIR SUBTTS ->»; «(pisamos inicio de él)»; «(final aplaudiments director)»; «Llegir». En el caso del Teatro Real, se observan, además, algunas instrucciones del audiodescriptor al locutor que grabará los distintos fragmentos de la AD para su posterior sincronización en directo: «Este sobretítulo está corregido. El anterior, el que tiene el vídeo, es: “Por ninguna otra, aun siendo bella, ni una gota quedará”». Como curiosidad, en otros países como Francia, una persona, generalmente diferente al audiodescriptor original, sincroniza los fragmentos de AD —pregrabados al estilo del Teatro Real— al ritmo y a las acciones de la ópera siguiendo la partitura (Frédéric Le Du, comunicación personal).

Una manera alternativa de introducir estos avisos de lectura —particularmente en los guiones del Liceu— consiste en mencionar detalles o pasajes musicales, textuales o escénicos con los que se deberá sincronizar la AD: «(OBRE EL TELÓ)»; «(CORNETA DE FONTS)»; «(CARMEN ACABA VERSOS HABANERA)»; «SE VE AL SACERDOTE»; «(Brindem!)»; «(Llums)». Desde un punto de vista ortotipográfico, los audiodescriptores distinguen estas acotaciones mediante paréntesis, mayúsculas o una combinación de ambas.

Respecto a las indicaciones acerca de la estructura de la ópera, no siempre está claro si los audiodescriptores leerán en voz alta las acotaciones o si simplemente se emplean como orientación para guiarse: «Fi del primer acte»; «Resum del tercer acte»; «Acte I»; «Fi de l'obra». En el apartado anterior sugeríamos que la mención de los cambios en la iluminación a modo de aviso del inicio o final de los actos podría ser una estrategia más evocadora o menos paternalista que la enunciación explícita que observamos aquí. Mantenemos esta aseveración y proponemos que la mejor manera de comprobar esta hipótesis será, como siempre, incluyendo este planteamiento en un estudio de recepción con usuarios.

Concluimos este apartado resaltando un caso particular en el guion de AD de *L'elisir d'amore* del Liceu. En esta AD, el audiodescriptor aporta, entre corchetes y en una tipografía de menor tamaño, información musicológica y acerca de los artistas:

[L'ària «Come Paride vezzoso» és una cavatina precedida per una marxa militar, un marziale en 4/4 que denota de seguida el caràcter fatxenda, amb pretensions però en el fons innocent, del sergent Belfiore. L'ària deriva en un concertant a partir de la intervenció d'Adina i amb la participació igualment de Giannetta, Nemorino i el cor].

[**RAMÓN TEBAR** Director musical. Recentment nomenat director titular de l'Orquestra de València, (...) director titular de la Florida Grand Opera de Miami, la Palm Beach Symphony i de l'Opera Naples. Al llarg de la seva trajectòria ha dirigit moltes altres orquestres arreu del món, (...) Ha estat premiat amb guardons com el de director de l'any (Florida Grand Opera) i amb la Creu de l'Orde del Mèrit Civil espanyol, entre d'altres. Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 2013/14].

Los corchetes y el tamaño reducido de este tipo de fragmentos nos sugieren que esta información será optativa, condicionada al tiempo disponible y al resto de códigos simultáneos. Se trata, en cualquier caso, de uno de los pocos ejemplos de AD con afán didáctico que hemos encontrado en el conjunto de toda la muestra. Si bien es cierto que actualmente se está investigando acerca del potencial didáctico de la AD en el aprendizaje de lenguas extranjeras (véase Ibáñez Moreno y Vermeulen, 2017; Navarrete, 2018), menos atención ha recibido hasta el momento el potencial didáctico de la AD en lo que concierne a la competencia cultural. Una excepción es Sanz-Moreno (2019, p. 273), que, a partir de los resultados de un estudio con espectadores sin ceguera, propone que la AD puede ser una herramienta para «suplir las carencias del bagaje cultural de la audiencia» mediante la mención explícita de cuadros, libros, movimientos pictóricos, etc. No

podemos obviar la posible actitud paternalista que pueden suscitar estas conclusiones, como también reconoce la autora. De hecho, en el marco de un grupo focal organizado por la presente autora y su director (Hermosa-Ramírez y Edo, en prensa), los usuarios se opusieron a la integración de información musicológica dentro de la AD para zarzuela, alegando que cuando se acude al teatro, se sobreentiende que el espectador se ha informado acerca de la obra. Sea como fuere, esta puede ser una línea de investigación a tener en cuenta en el futuro.

6.1.7. Kinésica

Poyatos (1983, p. 191) define la kinésica como «the conscious or unconscious psychomuscularly-based body movements and intervening or resulting still positions [...] that [...] possess intended or unintended communicative value». Korte (1997) la divide en varios submodos: movimientos corporales (dentro de los cuales se engloban los gestos), posiciones corporales, expresiones faciales, comportamiento de los ojos, y reacciones fisiológicas y fisicoquímicas automáticas (temblor, cambio en el tono de la piel, sudor, etc.). Dentro de los gestos, Kendon (1988) propone, a su vez, cinco categorías más precisas: la gesticulación (movimientos espontáneos con las manos y los brazos que acompañan al discurso), los gestos que imitan al lenguaje (y que sustituyen una expresión, como un cero formado con los dedos que reemplaza a la palabra en «ha sacado un cero»), la pantomima (que, mediante las manos, sustituye objetos y acciones, pero que no requiere un acompañamiento hablado, por ejemplo unas manos imitando la acción de tomar una foto), los emblemas (gestos convencionales ya fijados en la lengua, no necesariamente acompañados por el discurso hablado, como puede ser un pulgar hacia arriba) y las lenguas de signos (que conforman un sistema de comunicación lingüístico de pleno derecho). Las taxonomías de Korte (1997) y de Kendon (1988) serán la base para clasificar los ejemplos kinésicos de nuestro corpus. Concretamente, adoptaremos cuatro categorías: gestos de los personajes, expresiones faciales, posiciones corporales y comportamiento de los ojos (la mirada).

Acerca de la ópera en particular, Rędzioch-Korkuz (2016, p. 46-47) advierte que en ella la kinésica puede ser un código periférico, ya que el canto vocal interfiere en la habilidad de los intérpretes de controlar los músculos de la cara. Por otro lado, Clark y Clark (2002, p. 71) apuntan que algunos gestos característicos pueden ser empleados por un personaje de manera constante precisamente como marca definitoria de su

personalidad o de su estado de ánimo: «For example, a periodic hand through the hair while thinking the same way each time will personalize the gesture». Ahora bien, en el caso del Liceu, la AD se locuta a partir de una retransmisión en directo a través de una cámara fija (el audiodescriptor no tiene acceso visual al escenario propiamente dicho), por lo que algunos detalles kinésicos, en especial aquellos relativos a las expresiones faciales, también podrían perderse⁸⁵. En el Teatro Real, al reproducirse la AD pregrabada, los posibles cambios —en este signo y otros— de la representación en directo se pierden. A esto se le añade, como siempre, las restricciones temporales y de sincronización típicas de la AD, especialmente notables en la ópera. Por todo ello, planteamos como hipótesis que la kinésica no será uno de los códigos más repetidos en nuestra muestra de guiones, y en efecto comprobamos que la kinésica se encuentra en una posición intermedia en términos de frecuencia en los guiones del Teatro Real y del Liceu, con 193 apariciones en total. En este código se observa una diferencia sustancial entre ambos teatros, ya que los guiones del Liceu aportan casi tres cuartas partes de las apariciones totales de la kinésica (143 ocurrencias), frente a las 50 ocurrencias observadas en las ADs del Teatro Real.

A modo ilustrativo, la Tabla 52 recoge algunos ejemplos de los cuatro movimientos en los que hemos considerado clasificables el código kinésico tal como se emplea en la AD operística:

⁸⁵ Sí es cierto que en el Liceu el audiodescriptor ha tenido acceso a un ensayo general desde una buena posición en la platea y después a una grabación en vídeo que a veces da primeros planos, planos completos, etc. El proceso es similar en el Teatro Real.

Tabla 52. Ejemplos kinésicos en los guiones de AD

	Liceu	Teatro Real
Gestos	Fa un gest de comiat	Gesticula
	Es tira les mans a la cara	Le pide por señas que se calle
	Fent gestos d'imploració	Mima pintar sobre un lienzo invisible
	Amb els braços oberts mostra orgullós la seva victòria	Hace un gesto
	Es posa les mans a la boca com si cridés.	Indican con gestos que marchen
	Molt histriònic, gestos entre presumit i militar, molt en l'estil feixista italià	
	Fent gestos de fred i tremolosa	
Expresiones faciales	Amb cara d'incomprensió	Cierra los ojos y deja caer la cabeza
	Tenia el rostre eslanqueït	Va cabizbaja y seria
Posiciones corporales	Es queden pensatius	Queda acucillada a la derecha
	Amb els braços aixecats	Permanecen en formación
	Mans a les butxaques	Se arrodilla
Comportamiento de los ojos (mirada)	Davant la mirada solemne dels homes	La mira boquiabierto
	Ella els mira amb menyspreu	Lo mira incrédulo
	Observa Erik amb cara trista	Mira enamorada
	Mirant cap a l'amagatall	Lo mira sonriente
		Busca con la mirada

A partir de los elementos kinésicos en uno y otro teatro llegamos a varias conclusiones. En primer lugar, en la AD operística observamos que las alusiones a la mirada conforman la mayoría de las apariciones del código kinésico, si bien este resultado es más pronunciado en los guiones del Teatro Real (donde la kinésica, recordamos, ocupa un lugar más residual y sucinto que en los guiones del Liceu). Las apariciones del código kinésico en los guiones del Liceu están repartidas de una manera más equitativa entre las menciones a los gestos, las expresiones faciales, las posiciones corporales y la mirada.

En segundo lugar, en este código queda patente una vez más la expresión escueta de los guiones del Teatro Real frente a un mayor grado de detalle en los guiones del Liceu. Tal apreciación concuerda con nuestros resultados sobre la longitud oracional en uno y otro teatro (7.64 palabras por oración en el Teatro Real, frente a 12.49 en el Liceu). A este mayor grado de detalle se le suma una mayor profusión interpretativa. En la kinésica, esta interpretación se materializa en los diversos símiles y en los adjetivos con un componente axiológico. Limbach (2012, p. 169) ya estudió el fenómeno de la carga axiológica de las palabras léxicas en la AD fílmica, concluyendo que:

los lexemas con una carga axiológica distinta a la neutral sirven para transmitir el valor fílmico de las imágenes, de tal forma que se elabora un texto audiodescriptivo que sea comunicativamente equivalente y por

consiguiente neutral, ya que el valor fílmico puede estar axiológicamente cargado, y por lo tanto, el texto audiodescritivo debe mantener esta carga axiológica mediante lexemas con una carga axiológica positiva y negativa.

Tal carga axiológica se hace especialmente evidente en los adjetivos que se emplean en el contexto de la mirada: los ya citados «mirada solemne, «observa amb cara trista», «mira boquiabierto», «mira incrédulo», «mira enamorada», «mira sonriente», y otros como «el mira expectant», «amb la mirada perduda», «l'observa preocupada» y «lo mira asustado».

Al traducir los gestos y las expresiones faciales desde el canal visual al canal oral, según Mazur (2014, p. 187) se activan cinco estrategias posibles: 1) la literalidad («She is raising her right arm and moving it sideways»), 2) la explicitación —lo que nosotros solemos denominar interpretación— («She's angry»), 3) la generalización («She is gesticulating»), 4) la omisión, o 5) una combinación de estrategias («She's angry – she's frowning»). A pesar de que su propuesta se enmarca en la AD fílmica, también la podemos aplicar al caso operístico. Empezamos puntualizando que la omisión sí es una estrategia extendida precisamente por la cuestión práctica —y paradójica— de la visibilidad de la persona que audiodescribe. No obstante, no podemos ilustrar las omisiones por razones evidentes, relativas a su propia naturaleza. Ejemplos del resto de estrategias de AD kinésica son los siguientes:

Literalidad

Es tira les mans a la cara
 Amb els braços creuats
 Té el cap mirant a terra
 Mans a les butxaques
 Amb les mans al cinturó
 Queda arrodillada
 Se pone de pie
 Se quita el sombrero
 Se miran
 Tose llevándose la mano a la boca
 Con los ojos cerrados

Explicitación

Es queden pensatius
 Amb un posat elegant
 Fa cara de felicitat
 Le pide por señas que se calle

Generalización

Gesticula
Hace un gesto

Combinación de estrategias

Està creuat de braços, amb cara d'avorriment
Fa un gest a totes perquè parin atenció
Es llança les mans a la cara en símbol de tristor
Trist, abaixa el cap
Intenta animar-la somrient
Es posa un dit als llavis demanant silenci
Els homes de l'holandès aixequen les espases en senyal de victòria
Es duu les mans a la cara, molt trista
S'abraça a si mateix imaginant-se que abraça Adina
Tenia el rostre esblanqueït, mirada trista
Se inclina dolorida

La AD del Teatro Real tiende más a la literalidad —eso sí, con fragmentos muy breves— y a la generalización, mientras que los guiones del Liceu tienden a la literalidad, a la explicitación y a la combinación de estrategias. Aquí encontramos una prueba más de que el Teatro Real tiende a evitar las interpretaciones, en este caso las explicitaciones, como ya hemos señalado en la danza y la escenografía. La alternancia de estrategias, en cualquier caso, vuelve a ser la tónica general en este código, siguiendo a Mazur (2014, p. 187):

The strategies are placed on a continuum, with literalness being a procedure that contributes the most to a formally-oriented AD, and omission the most to a dynamically-oriented AD. It must be noted that the boundaries between the above categories are not always clear-cut [...].

La conclusión de este apartado es que los audiodescriptores tienden a adoptar —en el código de la kinésica y en otros que hemos visto hasta ahora— un enfoque pragmático al optar por u otra una estrategia. Optan por la literalidad, la explicitación o la interpretación, la omisión u otras guiándose por criterios tales como el tiempo disponible, la naturaleza de la acción descrita (que, como veíamos en el código la actuación, puede ser más emocional o más física), el significado connotativo visual, las expectativas del público y las normas de la AD.

6.1.8. Música instrumental y música vocal

Respecto a las alusiones musicales, agrupamos los códigos de la música instrumental y la música vocal en un solo apartado debido a su carácter minoritario en la muestra de guiones de AD (111 apariciones de la música vocal, con 26 en el Teatro Real y 85 en el Liceu, y 28 apariciones de música instrumental, todas ellas en el Liceu). De acuerdo con el análisis que presentamos a continuación, las alusiones a la música vocal son más frecuentes debido a que en muchas ocasiones sirven para introducir los sobretítulos:

[Personaje] Radamès [fin/Personaje] [Escenografía] entra en escena [fin/Escenografía] [Música vocal] i canta [Personaje] amb Aida [fin/Personaje] un duo d'amor [fin/Música vocal] [Sobretítulo] en què ell pretén aconseguir l'amor d'ella [fin/Sobretítulo].

[Música vocal] Se sent el cor [fin/Música vocal] [Personaje] de sacerdotesses d'Isis [fin/Personaje] [Sobretítulo] que invoquen la deessa en el seu temple [fin/Sobretítulo].

[Música vocal] Cantan [fin/Música vocal] [Sobretítulo] que vivimos gracias al amor [fin/Sobretítulo].

[Música vocal] El coro dice [fin/Música vocal] [Sobretítulo] que el viento del sur los llevará a su amor [fin/Sobretítulo].

Observamos que el grueso de las alusiones a la música vocal se conjuga alrededor de fórmulas como «canta»; «cantan loas»; «canta un himne triomfal»; «el coro dice», etc. Son, en su mayoría, fragmentos muy breves, de una a cuatro palabras. Un subgrupo más minoritario dentro de este código son las explicaciones o amplificaciones del canto: «canten el cèlebre “trio de les cartes”»; «se senten els cors»; «S'acaba el duet, però reprenen a cantar» (todas ellas en los GADs del Liceu). En este caso, sobre todo siguiendo los dos últimos ejemplos, se abre el debate de si es o no superfluo explicar en palabras la información sonora a la que los usuarios de la AD sí tienen acceso, siempre en el contexto de la música vocal. Parece claro que las ADs del Teatro Real prefieren mantener la expresión de incredulidad y serían, paradójicamente, más musicocéntricas, en el sentido de que dejarían más espacio a la música y al canto, sin superponerse a ellos, en lugar de contextualizarlos⁸⁶. Planteamos en su día este debate a raíz de un estudio paralelo con usuarios que elaboramos en torno a la AD de la zarzuela, donde la mayoría de los

⁸⁶ En el Teatro Real, cabría deducir que para el audiodescriptor tenemos delante más bien a personajes que hablan, no a cantantes que cantan.

participantes sostenían que este tipo de información no tenía cabida en la AD de este género, ni siquiera en la AI (Hermosa-Ramírez y Edo, en prensa). Por el momento, cabe deducir que para el audiodescritor del Teatro Real tenemos delante a personajes que hablan, no a cantantes que cantan.

En lo relativo a la música instrumental, encontramos también patrones de coaparición con otros signos pertenecientes a la danza o la escenografía. Dicho de otro modo, la música instrumental se señala en la AD como «entrada» para otros códigos:

[Danza] La coreografía, [Música instrumental] a ritme de flauta i oboè,
[fin/Música instrumental] juga formant dos grups, [fin/Danza] [Personaje]
tres sacerdots [fin/Personaje] [Escenografía] al davant i tres al darrere
[fin/Escenografía]

[Danza] La dansa s'acobra [Música instrumental] als ritmes de la música,
[fin/Música instrumental] transmetent un caràcter ritual [fin/Danza]

[Proxémica] que desfilen davant el rei [fin/Proxémica] [Música
instrumental] mentre sona la marxa triomfal [fin/Música instrumental]

Como ocurría en el código de las acotaciones de AD, el guion de *L'elisir d'amore* en el Liceu aporta un gran número de «píldoras musicológicas» relativas tanto a la música instrumental como a la música vocal. En este caso, aparecen al mismo tamaño del resto de códigos y no se introducen entre corchetes, por lo que entendemos que la intención es que estos fragmentos sean leídos más o menos literalmente: «És un recitatiu»; «Tres aparts alhora»; «Número de bravura ella»; «sona la música de l'ària més famosa d'aquesta òpera»; «Se sent música enllaunada, és una cançó popular napolitana de començaments del segle XX, *La spagnola*». Extrapolando la conclusión a la que llegábamos en el apartado de las acotaciones, diremos que tampoco estas son típicas de las AD. Con todo, este tipo de adiciones más pedagógicas bien podrían resultar atractivas para perfiles potenciales de audiencia distintos al colectivo ciego o con baja visión, aspecto que podría explorarse en el futuro. Esta cuestión la hemos planteado ya en el apartado 6.1.6 y, antes, en el capítulo de resultados cuantitativos, pero habría de probarse mediante un estudio con usuarios.

Como conclusión a este apartado, apuntamos que, para la mayor parte de audiodescriptores operísticos de los dos teatros, la música no necesita ser comentada en la mayoría de los casos. Es decir, de los guiones se desprende que la música habla por sí sola y no requiere de una mayor contextualización. Diríamos que esto se debe a que, al

contrario de lo que ocurre en la AD fílmica, la música extradiegética no es relevante en el contexto de la ópera. Siguiendo a van der Lek (1991, pp. 33-34):

In this dramatic genre, there is by definition only one type of sound, namely music, and the fact that diegetic and nondiegetic music may both occur within it is partially concealed, in that all the music is performed (1) live, (2) under the same conditions, i.e. within the area in which the performance is taking place, and (3) by the same executants i.e. the singers and the orchestra.

Esta es, de hecho, una de las grandes distinciones que se aprecian entre AD operística y AD fílmica. Mientras que en la AD fílmica el audiodescriptor debe decidir si es relevante indicar el origen de la música diegética (ADLAB, 2015), en la AD operística—salvo excepciones que encontramos raramente en nuestra muestra— la suposición siempre es que la música instrumental proviene del foso y la música vocal de los intérpretes en el escenario.

6.1.9. Personaje

La identificación de los personajes constituye el código más habitual en todos los guiones (con 2494 apariciones en el Liceu y 1673 en el Teatro Real), si bien las alusiones a los personajes en el corpus de AD son, por lo general, breves: la etiqueta media de este código es de 1.43 palabras en la muestra del Liceu y de 1.87 en el Teatro Real. Este código consiste en nombres propios o sintagmas nominales con complementos adjetivales. En ocasiones, sobre todo la primera vez que se menciona a un personaje en el guion, los audiodescriptores recurren a la combinación de ambas posibilidades. El objetivo suele ser asignar a un personaje su característica principal, por medio de su profesión («Escamillo, el torero»; «Dancaire i Remendado, dos contrabandistes»; «el gran sacerdot Ramfis») o de su relación profesional o parental con otros personajes («su amada Aida/su esclava Aida»; «Monostatos, sirviente de Sarastro»), e incluso una combinación de todo ello («Amonasro, el rei etiop i pare d’Aida»; «la filla de Amonasro, el derrotat rei d’Etiòpia»). Dentro de los sintagmas nominales breves, encontramos un número apreciable de significados connotativos, en especial en los adjetivos con un componente axiológico (Limbach, 2012) o abstracto. Algunos de los ejemplos más evidentes son: «pèrfid Sarastro», «l’altiva Amneris» y «home ben plantat», todos ellos en la muestra de guiones del Liceu, como venimos observando en otros códigos.

Una herramienta de connotación adicional radica en las palabras de uso poco frecuente, evocadoras de tiempos pasados que, al tiempo que identifican a los personajes, contribuyen a la ambientación histórica que caracteriza a cada una de las obras. Algunos ejemplos son: «quatre esclaus moriscos»; «forasters»; «una cohorte»; «el monarca»; «la Mary, la nodrissa de Senta»; «un curandero»; «avantguardista»; «trovador»; «su dama Leonor»; «Ruiz, su lugarteniente»; «su doncella Inés»; «la zíngara»; «les tres dames»; «els seus sequaços»; «dos esbirros»; «la camperola»; «els quatre bohemis». Esta estrategia, además, es una característica del texto literario:

Aquel que se relaciona con la literatura y la estética, y que, siendo estándar, utiliza palabras y expresiones poco usuales, como cultismos, extranjerismos, voces inusitadas, arcaísmos etc. convirtiéndose en una forma de comunicación llena de obstáculos, si lo comparamos con el lenguaje no literario: directo, económico y fácil (Rodríguez Domínguez, 2007, p. 157).

Las palabras arcaicas, dialectales o poco frecuentes conforman —particularmente en este código, pero también en el vestuario— una de las estrategias de la AD para sintetizar una gran cantidad de significado en un lapso breve de tiempo. En contrapartida, se alejan del planteamiento reciente de un posible servicio de AD fácil de entender, dirigida a personas con dificultades de aprendizaje, hablantes no nativos, etc. (Bernabé y Orero, 2020; Arias-Badia y Matamala, 2020).

Un último ejemplo abiertamente connotativo en el código de los personajes son los sufijos nominales con valor diminutivo o afectivo (-illo, -ito, -illa, -ita) en los guiones del Teatro Real. Este caso es interesante porque va en contra del patrón «menos interpretativo» del Teatro Real: se trataría, pues, de una excepción. En este contexto, es pertinente matizar que estos sufijos aparecen siempre en el marco de los sobretítulos y no en la AD propiamente dicha:

Ella canta que el amor es como un gitanillo que no conoce ley alguna (*Carmen*)

Dice que las gitanillas bailaban al son de los sistros metálicos (*Carmen*)

Dijeron que desfilan como soldaditos (*Carmen*)

Te espera una hermosa mujercita si te sometes a nuestras pruebas (*La flauta mágica*)

Se distrae con una jovencita (*La bohème*)

En el Liceu también encontramos algunos ejemplos minoritarios, de nuevo con referencias a personajes (que pueden ser parte del elenco o abstractos) y dentro de los

sobretítulos: «Qui alegra els dies del gitano? La gitaneta!»; «T'espera una bonica noieta si et sotmets a les nostres proves». En este sentido, vuelve a plantearse la cuestión de la corrección política en la AD, que ya introducíamos en el apartado de la actuación (6.1.1). En esta línea, conviene señalar que los diminutivos se concentran 1) en la mujer y 2) en el pueblo gitano, en particular en el caso de *Carmen*:

The cultural construction of the Gypsy in the modern European imagination is intimately linked to the orientalist discourses of Romanticism as a projection of its ambivalent feelings of fear and desire towards the other. Carmen epitomizes this ambiguity in the white European male consciousness, for she embodies a highly marked racialized other (non-white, non-European, non-male), while displaying a rebellious, subversive, and free spirit (Colmeiro, 2002, p. 128).

Conscientes de la problemática de la representación de las minorías en la ópera⁸⁷, así como de las temáticas racistas y misóginas que impregnan las obras, los audiodescriptores limitan el uso de diminutivos paternalistas, efectivamente, a los parlamentos entre personajes o a la reproducción o paráfrasis de los mismos en estilo indirecto. Es decir, evitan emplearlos en la audiodescripción propiamente dicha. En su lugar, mantienen la «objetividad» requerida por los estándares de AD (Rai, Greening y Petré, 2010) refiriéndose a los personajes mediante sus nombres propios, como detallamos a continuación.

Salvo las excepciones citadas hasta ahora, la repetición de los nombres propios de los personajes sigue siendo la tónica general en este código. El código de la identificación de los personajes es, por lo tanto, eminentemente denotativo. A este respecto cabe señalar que los nombres de los personajes operísticos pueden comportar significados connotativos implícitos, en especial si atendemos a su etimología: Carmen, además de ser un nombre común en España, significa poesía, magia y música en latín, y algunos autores atribuyen el nombre del personaje a su homónimo, en francés «carmin» (carmín) (Patty, 2001). La intención de los nombres propios también puede perseguir propósitos orientalistas, como en Aida, Ramfis, Radamés y Amneris (Solomon, 2013). Sea como

⁸⁷ Siguiendo a Henry y Tator (2015, s. p.) «the Eurocentric focus, while appropriate to earlier ages in the history of Western society, is no longer sufficient to meet the challenges of multicultural, multiracial and pluralistic societies that have emerged in more recent times».

fuere, este tipo de información no suele ser aclarada por los audiodescriptores, menos aún en la AD que en la AI.

Un elemento de contraste jerárquico entre los personajes reside en la diferencia entre personajes con nombre y sin nombre. Es decir, la AD operística sugiere a la audiencia que ciertos personajes son más importantes que otros no solo mediante la repetición de sus nombres, sus ocupaciones y su relación con otros personajes, sino también distinguiendo entre aquellos que tienen un nombre y otros que, se entiende, son figurantes o forman parte del coro. En los guiones de AD de *Aida*, este fenómeno se torna evidente:

la princesa Amneris acompañada de tres esclaves

[al mig, davant l'estàtua, hi ha] Ramfis, el summe sacerdot, i un altre personatge [amb indumentària més guerrera]

quatre esclaus moriscos

Apareix Amonasro amb uns quants presos més etiòps

Els admiradors

[Entra] Radamés. Los esclavos [ponen largos palos en vertical apoyados en el suelo].

Ramfis y dos sacerdotes

Las mujeres [forman dos grupos de baile, uno a cada lado de] Amneris.

[Entran] los sacerdotes y los portadores.

Por todo lo referido en este apartado, concluimos que los guiones de AD aplican diferentes estrategias para identificar a los personajes, optando mayoritariamente por la simple denotación del personaje mediante su nombre propio. Con todo, una característica más relevante de este código es precisamente la alternancia de los nombres propios con otras formulaciones explicativas o «de recuerdo» más connotativas, que en ocasiones también amplifican el tono histórico y literario de las obras.

6.1.10. Proxémica

La proxémica ocupa el quinto lugar en términos de aparición de los códigos en los guiones de AD (con 333 apariciones en el Liceu y 247 en el Teatro Real). Sin duda, la relativamente alta frecuencia de este código en los guiones de AD responde a la gran cantidad de significado que es capaz de transmitir: «a man's use of space in his architectural, domestic, urban, workplace and aesthetic activities is neither casual nor

merely functional but represents a semiotically loaded choice subject to powerful rules which generate a range of (connotative) cultural units» (Elam, 2002, p. 51). Para los propósitos de nuestro análisis, adoptamos las dos categorías proxémicas que propone Korte (1997, p. 74). La primera es la distancia o proximidad interpersonal (todas las referencias al espacio personal: ¿los personajes se acercan, se alejan?): «distancing behaviour fulfils its main expressive function as an externalizer of personality traits and interpersonal relationships [...], [it] can also function as an indicator of cultural and social belonging» (Korte, 1997, p. 74). La segunda es la orientación espacial entre personajes: «the way in which persons arrange themselves in relation to each other» (Korte, 1997, p. 34) (¿se hacen una reverencia, se ponen en fila, están de espaldas?). Esta categoría se corresponde con el eje sociogugal-sociopetal que proponía Watson (1970) —el eje de los hombros de una persona en relación con otra (Figura 8)—, mientras que la distancia o proximidad interpersonal consistiría, según el autor, en la posibilidad de tocarse con el antebrazo extendido, el brazo... A esto hay que añadir que en los espectáculos dramáticos la distancia interpersonal se da también entre los actores y la audiencia, aspecto que incluimos en el código proxémico. Así pues, partimos del supuesto de que los signos agrupados dentro de esta etiqueta informan a la audiencia del grado de cercanía entre los personajes (y sus interacciones físicas, desde amorosas a agresivas), y entre los personajes y el público.

Nuestros resultados cualitativos sugieren que en los guiones de AD operística abundan, ante todo, 1) las intromisiones de los personajes en el espacio personal de los demás personajes, y 2) la orientación espacial que adoptan en relación con el otro. La relación espacial entre los intérpretes y el público es, en cambio, minoritaria. Podemos citar algunas excepciones como: «d'esquenes al públic»; «fa una reverència mirant al públic»; «Gira dando la espalda al públic»; «se arrodillan de espaldas al públic». Como ilustran estos ejemplos, tales descripciones son principalmente denotativas.

Entrando en los dos principales tipos de signos proxémicos, los cambios en la distancia interpersonal comunican, sobre todo, la naturaleza de la relación entre los personajes: «s'apropa al torero amb actitud seductora»; «es produeix un terrible cara a cara entre els dos amants»; «La pren de les mans »; «fa el gest d'agafar el seu pare de la màniga però ell es deixa anar»; «Cop de puny de Belcore a Nemorino que Nemorino ha esquivat»; «se besan en los labios»; «corren el uno hacia el otro»; «recula huyendo de

él»; «se acerca a dos jóvenes a las que coge del brazo»; «se aparta cuando él intenta tocarle la mano». En este caso, las interacciones amplifican, sobre todo, las actitudes antagonistas entre personajes, es decir, la proxémica en la AD operística parece ser un código «de extremos»: las intromisiones más casuales, menos connotativas, en el espacio personal de los intérpretes no merecen la atención de los guiones de AD. Además, como ya habíamos observado en otros códigos, se alternan las descripciones literales y las interpretaciones (Mazur, 2014) o síntesis —estas últimas más habituales en la muestra del Liceu—, si bien las descripciones literales, más puramente denotativas, son más frecuentes en los GADs de ambos teatros.

La segunda de las dos grandes categorías proxémicas —la posición que un personaje toma frente a otro, independientemente de su distancia interpersonal— adopta, desde nuestro punto de vista, una función principal y otra secundaria. La función principal es transmitir la jerarquía social entre personajes: «s’agenolla també i el gran sacerdot el beneeix»; «que li fan reverencia a l’entrar»; «da la espada a Radamés y se arrodilla ante él»; «en fila»; «dan el alto a una mujer [y le registran el bolso]». Así lo explica también McKechnie (2014, p. 312) aportando el ejemplo de la corte en la ópera: «The sense of “court” is not so much achieved through scenographic detail, but through costumes, physical action and proxemics». La función secundaria es estética, más escenográfica que interpersonal: «ara s’han distribuït formant parelles»; «caminan en torno a Pamina»; «cierran la comitiva»; «la rodean». Dicho de otro modo, a partir de estas descripciones secundarias no se busca profundizar en la naturaleza de la relación de los personajes, sino indicar la distribución espacial de los personajes en el escenario.

A partir de los ejemplos observados en esta sección, destacamos la tal vez obvia pero ineludible coaparición del código proxémico con la identificación del personaje. Menos evidente es tal vez la cualidad «maniquea» del código proxémico en la AD, donde solo tienen cabida las acciones agresivas, por un lado, y las interacciones amorosas, por otro lado. Esto último está relacionado con el simplismo que a menudo caracteriza a los originales (los libretos) y que ha contribuido a infravalorarlos literariamente hablando.

6.1.11. Sobretítulo

Los sobretítulos son el segundo código más habitual tanto en la muestra del Teatro Real (1317 apariciones, 9687 palabras) como en la del Liceu (1032 apariciones, 9813 palabras). En el piloto de esta tesis —donde se daban proporciones similares—,

constatábamos que los sobretítulos tendían a sintetizarse y agruparse en unidades descriptivas más largas en los guiones de AD del Liceu (Hermosa-Ramírez, 2021). Comprobamos que este fenómeno se da también en esta muestra ampliada: los sobretítulos ocupan, de media, unas 7.36 palabras por aparición en el Teatro Real, frente a las 9.51 palabras en el Liceu. En el Teatro Real se prefiere, pues, una lectura más sucinta de los sobretítulos —como ocurría también en otros códigos—, que son separados del contenido de la AD desde un punto de vista ortotipográfico (aparecen en negrita, mientras que las descripciones están en redonda) y desde un punto de vista técnico (la grabación de la AD distingue los sobretítulos o audiosubtítulos de la descripción propiamente dicha mediante dos voces). En ambos teatros se alternan, eso sí, los sobretítulos en estilo directo e indirecto, si bien prevalecen los segundos. En este sentido, los sobretítulos son locutados por la segunda voz en el Teatro Real, diferenciados de la AD propiamente dicha, ya se introduzcan en estilo directo o indirecto.

Desde el punto de vista formal, los audiodescriptores del Liceu introducen los diálogos en estilo directo valiéndose de tres estrategias diferentes: 1) mediante la fórmula nombre del personaje + dos puntos + intervención («Amneris: Preparé que Radamés m’entregui el seu cor»; «Dulcamara; “un tros d’ase com aquest no te’l trobes cada dia”»; «Belcore: “Anem, cridem el notari...”»); 2) acompañando el sobretítulo con una acotación de AD del tipo «leer sobretítulo», o 3) empleando —como ocurre en el Teatro Real—, la negrita u otras marcas tipográficas para destacar los sobretítulos que sí deben leerse: «**Qui viu?/ Qui hi viu?**, pregunta el capità». En el Teatro Real también aparecen algunos sobretítulos en estilo directo, sin alusión directa al personaje que los declama: «Muere, monstruo por nuestro poder»; «¿Estoy soñando?»; «¡Dioses! ¿Qué es esto?»; «Para mí el placer más divino es un vaso de vino». Dado que aquí trabajamos sobre los guiones «de preproducción», no siempre está claro qué se leerá, qué se reformulará y qué no. En la primera estrategia del Liceu, podría leerse el nombre antes de la cita directa o no leerse, mientras que parece claro que en la segunda y tercera estrategias no se leerá la acotación ni se «marcará» la negrita de ninguna manera. En el Teatro Real, se entiende que los sobretítulos en estilo directo están lo suficientemente cerca de la identificación del personaje como para no generar confusión.

Con todo, como decíamos, los sobretítulos en estilo indirecto son mayoritarios en ambos teatros. Esto concuerda con uno de los resultados cuantitativos que exponíamos en

el capítulo anterior: la sobrerrepresentación de los verbos de habla en los subcorpus de AD («decir», «dir», «pedir» o «demandar», etc.). A pesar de que «decir» es el verbo introductorio mayoritario entre todos ellos, encontramos también múltiples alternativas, con el objetivo de fomentar una variedad léxica más interesante para la audiencia: «A vivid language engages the listener and can be expressed, for instance, in verb variation (chat, gossip, confer rather than just talk, depending on the context)» (ADLAB, 2015, p. 47). Ilustramos este fenómeno con los siguientes ejemplos:

declara el seu amor per Aida que coronaria com una reina amb un tron a prop del sol

anuncia que d'Etiòpia ha arribat un missatger amb molt males notícies

es lamenta de la obsessió de la Senta pel retrat de l'holandès

li **explica** la història de la seva àvia

aprofita l'avinentesa per **intentar de vendre-li** a ella la poció per a recuperar Nemorino, però Adina **replica** que ella ja confia plenament en el seu poder d'atracció

Micaela le **anuncia** la agonía de su madre

maldice al sacerdote

ansía que se unan

ella **promete** fidelidad hasta la muerte

ella **se indigna** de que él no le haga caso

Nemorino **confiesa** haberlo hecho por amor

se queja de no poder disfrutar del amor

La estrategia mayoritaria en la AD de los sobretítulos es, como también observamos en los ejemplos anteriores, la reformulación o la síntesis. Tal estrategia tiene dos consecuencias: los sobretítulos ganan en brevedad, adaptándose a las restricciones de la AD, pero pierden, en cambio, ciertos elementos más literarios como la rima y el ritmo. Lo comprobamos al cruzar los sobretítulos indirectos con algunos sobretítulos en estilo directo, reproducidos palabra por palabra: «El coro canta: Quien bebiendo halló el placer en su vaso, en el ardor de unos labios encontró el amor»; «la teva rival és Amneris, si ho desitges la venceràs i tindràs pàtria, tron i amor».

Como era de esperar, los significados connotativos abundan en los sobretítulos. Las AD, al estar citando un elemento ajeno a la AD propiamente dicha, explotan este código

no solo para hacer avanzar la trama, sino también para introducir explotaciones léxicas menos frecuentes en otros códigos. Si en *Il trovatore*, como apuntan Apter y Herman (2016, p. 107), los personajes de Manrico y Leonora cantan loas al sexo marital mediante la expresión eufemística «gioie di casto amor», los guiones de la AD de esta obra reproducen el mismo eufemismo, que queda intacto en ambos casos: «Hablan de la felicidad de su casto amor»; «Al temple ens espera la felicitat d'un cast amor!». Otro ejemplo que destacan Apter y Herman (2016, p. 118) son ciertos diálogos sexistas en *La flauta mágica*⁸⁸: «Bewahret euch vor Weibertücken, dies ist des Bundes erste Pflicht». Este fragmento queda plasmado de manera literal en los dos guiones de AD, como ocurre también en la traducción inglesa a la que se refieren Apter y Herman: «Guard yourself against woman's tricks»; «I gardeu-vos de les insídies de les dones!»; «¡Y guardaos de las insidias de las mujeres!». Lo que podemos inferir a partir de estos y otros ejemplos es que la AD operística no tiene reparos en aplicar la estrategia de la literalidad a ciertos sobretítulos controvertidos, escudándose en la distancia con el libreto original en términos de autoría o incluso explotando lúdicamente lo que dichos ejemplos tienen de provocador o anacrónico.

En términos generales, la interpretación (en este caso la reformulación), la lectura literal y la omisión se alternan en el código de los sobretítulos, código en el que el audiodescriptor se permite introducir significados más connotativos escudándose en la fidelidad al texto original. Si bien es cierto que en ambos teatros abunda la reformulación, los guiones del Liceu mantienen un lenguaje más connotativo y cercano a la literalidad, también en las formulaciones indirectas. En este sentido, y como ya ocurría en signos anteriores, aquí relacionamos las codificaciones más extensas con un mayor grado de connotación. Esta apreciación se mantiene tanto en el Liceu como en el Teatro Real (véase la Tabla 53), si bien volvemos a recalcar que en los GADs del Liceu aparecen audiosubtítulos más largos e interpretativos.

⁸⁸ Más en concreto, Apter y Herman (2016, p. 118-119) agregan que este pasaje comporta un problema de traducción importante porque introduce a personajes e ideas sexistas, aunque la obra en sí misma tiene elementos antisexistas.

Tabla 53. Relación entre interpretación y extensión en los sobretítulos

	AD_ES	AD_CAT
+ Interpretación + Extensión	La llama Celeste, forma divina, mística diadema de luz y de flores, reina y esplendor de su vida.	L'amenaça de José a la gitana, quan li diu que està cansat de patir, està plena d'amargor.
	Le dijo que se acostumbrará a la vida errante, con el universo por patria y su voluntad por ley.	Li confessa que s'ha enverinat per no caure als braços de Luna.
	Senta canta la balada del holandés errante, un hombre de rostro pálido. Dice que es el capitán de un barco con velas de color sangre. Desafió una tempestad maldiciendo y jurando: Aunque me cueste la eternidad. Satanás le tomó la palabra y está condenado a vagar por el mar. Cada siete vuelve a tierra a buscar una esposa fiel. Esa fidelidad le salvará de su maldición.	Quan Nemorino diu que busca una vida millor, ella respon dient-li que ell és estimat, i que ella ha recomprat el seu contracte militar al sargent Belcore.
- Interpretación - Extensión	El faraón anuncia graves noticias.	Serà el vigilant, diu.
	Propone un negocio.	Ordena que s'executi Manrico.
	Ella reconoce su error.	Proposen anar a un bar.

Dejando de lado las diferencias entre uno y otro teatro, sería interesante discernir si ciertas obras introducen una mayor literariedad a la AD por medio de los audiosubtítulos que otras, si bien esta propuesta queda fuera del alcance de la presente tesis. En futuros estudios también proponemos comparar, por separado, la lengua de la AD propiamente dicha con la de los sobretítulos o audiosubtítulos.

6.1.12. Sonido

Las alusiones a los sonidos no musicales son extremadamente minoritarias, de hecho inexistentes en la muestra de guiones del Teatro Real, y tan solo esporádicas en el Liceu, con 10 apariciones, lo que convierte al sonido en el código más infrecuente en los guiones de la muestra. Dado que son tan pocos, podemos reproducir todos los ejemplos:

sent un gemec

sirena

En sentir sorolls

En sentir Jose

En sentir que els contrabandistes tornen

Es van acostant els crits i les fanfares que assenyalen l'entrada de la quadrilla, la gent anima els *chulos* i els banderillers, aplaudeix els picadors i victoreja l'arribada triomfal d'Escamillo.

sentint els crits de victòria

Sent sorolls

fa sonar una corneta

sent Museta riure

Los escasos sonidos a los que la AD del Liceu hace referencia pueden clasificarse en: 1) efectos de sonido procedentes de objetos tales como la sirena y la corneta, o 2) ruidos provocados por los propios personajes, que son la mayoría. Como norma general, estos segundos se mencionan porque son los desencadenantes o el origen de una acción inmediatamente posterior: «En sentir sorolls, la nena recull la nina»; «En sentir Jose, que s'apropa, els contrabandistes deixen anar Carmen»; «Carmen, sentint els crits de victòria, se sent orgullosa del seu amant».

En el marco de las recomendaciones europeas de ADLAB (Chmiel, 2014, p. 37), lo importante es decidir si un efecto de sonido es fácilmente identificable o no. Si no lo es, la siguiente decisión será discernir si es relevante aclarar su origen. Siguiendo a Remael (2012, pp. 272-273), en ocasiones la AD deberá identificar el origen de un sonido, mientras que en otras podrá aportar un contexto narrativo o indicar explícitamente la función narrativa del sonido. Los ejemplos que ilustrábamos más arriba responden a esta función narrativa, en general «desencadenante» de otra acción.

Para concluir, podemos afirmar que, dado que la ópera combina simultáneamente una gran cantidad de información visual-teatral, oral —con la reformulación de los sobretítulos— y musical, los sonidos y ruidos ocupan un papel del todo periférico en el conjunto del espectáculo y, por ende, en la AD. De hecho, consideramos que la mayor parte de los sonidos en la AD operística se explican tácitamente mediante otros códigos, sobre todo el de la actuación, pero también la kinésica y la escenografía:

Actuación: «Treu bombolletes quan **singlota**»

«Ella **escup** amb fàstic»

«riu»

«Entren hombres de ambos bandos y **luchan**»

«Cae al suelo»

Kinésica: «Cau de genolls al terra desconsolada»

«Él se deja caer de rodillas»

Escenografía: «Entra corrents per la dreta»

6.1.13. Utilería

La utilería o el *atrezzo* ocupa un lugar intermedio en términos de frecuencia dentro de los códigos operísticos de la AD, con 299 apariciones en total (155 en el Liceu y 144 en el Teatro Real). Para la codificación de esta categoría de signos partimos de la definición de Sanders (2018): «Anything an actor handles, carries, or manipulates that is not attached to the walls or floors is considered a stage prop». Siguiendo a Bascones (1995, pp. 100-101), la utilería se divide a menudo en dos categorías: la *utilería de escena*, que concierne a los muebles, cortinas, lámparas y demás objetos tridimensionales, y la *utilería de mano* o de personaje: «los objetos y accesorios que maneja directamente el actor, como armas, copas, platos». Asimismo, la utilería puede ser naturalista, por un lado, y en tal caso tenemos: el «objeto original» propiamente dicho, como un candelabro o una maleta, o bien una réplica del original. Por otro lado, los objetos pueden ser representaciones o recreaciones (Atkinson, 2010) más abstractas. Por ejemplo, un cubo puede formar parte de la utilería de una obra y representar, en función de las necesidades de la acción, una silla, un vehículo, una cama, etc. De acuerdo con Bascones (1995, p. 101), la utilería puede valerse de un gran número de objetos naturalistas, por un lado, para simular un realismo muy detallado con el fin de crear un ambiente fidedigno o, por otro lado, de una decoración minimalista «con los elementos estrictamente necesarios para la interpretación de los actores». Lo importante aquí es que la utilería mantenga una coherencia estética con el resto de códigos.

Una de las principales funciones de la utilería en la AD es, argumentamos, enfatizar o complementar la tónica general de ese código más amplio que es la escenografía. Dicho de otro modo, en algunas producciones domina claramente la utilería de escena. Ocurre, por ejemplo, en *Aida*, donde la utilería resalta la fastuosidad de la escenografía general: «Finalment, entra en l'escenari un carro amb una gran estructura blanca simulant un mineral que està estirat per un esclau»; «Lleva un báculo largo y dorado, coronado por la pequeña estatua del dios Ptah». En *Carmen* sucede algo diferente: la utilería de escena se alterna con la utilería de mano:

Utilería de mano:

qui du una ampolla de
beguda a la mà
empunyant un fusell
Li posa una cigarreta als
llavis
suelta la navaja
abre el maletero del coche y
saca sillas y una nevera
portátil

Utilería de escena

Uns 10 Mercedes dels 70
hi ha una cabina telefònica
tancada, com les que es
trobaven fa uns anys a
Barcelona
A la izquierda hay una
cabina telefónica
Llega un Mercedes de los
años ochenta

El caso de *L'elisir d'amore* también es paradigmático porque aquí no solo se alterna la utilería de la mano y la utilería de escena, sino que la importancia de la primera es mayor, al contrario de lo que ocurre en la mayoría de guiones analizados. Esto se debe a que la trama gira en gran medida en torno al empleo de un tónico con supuestos poderes de seducción infalibles, que no es más que una engañifa: «Treu un elixir, un flascó petit»; «agafa els diners»; «meten cinco latas gigantes de elixir»; «mete la pastilla en agua y agita la botella». A esto hay que añadir que, en la producción del Teatro Real, tanto la utilería de mano como la utilería de escena están formadas por objetos inesperados en un escenario de ópera: «(llega un hombre) con un puesto de flotadores, hinchables y colchonetas»; «es un oso de peluche»; «las colchonetas, algunas con forma de animales»; «con la langosta hinchable». Exploramos estos elementos en profundidad en el apartado 6.2.2, dedicado a los elementos *camp* en los signos de la AD operística.

A partir de los ejemplos citados hasta aquí podemos discernir dos funciones separadas entre la utilería de mano y la utilería de escena. La primera se asemejaría más bien a las descripciones que hemos señalado en el código de la actuación, en particular la tipología de actuación concreta en el plano físico. Por su parte, la utilería de escena complementa o enfatiza el significado escenográfico. Con esto volvemos a recalcar que una de las estrategias de la AD operística es fusionar varios códigos en uno solo. Ocurría en la iluminación con la escenografía, y vuelve a ocurrir con la utilería y la actuación, por un lado, y con la utilería y la escenografía, por otro lado.

Como conclusión a este apartado, los objetos que pueblan nuestra muestra de guiones son naturalistas, por lo que, en general, no requieren interpretaciones profundas. Entre ellos, los ejemplos de la utilería de mano se acercan más a una expresión denotativa,

descriptiva y sin explicaciones o aclaraciones, mientras que la utilería de escena sí introduce significados más connotativos, como podemos ilustrar en los coches Mercedes de los 70-80 o la cabina telefónica en los guiones de *Carmen*.

6.1.14. Vestuario

El vestuario ocupa —al igual que la iluminación y la utilería— un lugar intermedio en términos de frecuencia en los guiones de AD operística, con 178 apariciones en el Liceu y 108 en el Teatro Real. De acuerdo con Collins y Nisbet (2010), este signo cumple y entrelaza varias funciones simultáneas: sociales, estéticas y psicológicas, situándose en el contexto dramático. De acuerdo con estos autores, el vestuario en el contexto dramático siempre se encuentra en un plano diferente al que ocupan en la realidad:

Clothes worn on stage, even in contemporary naturalistic drama, are not worn as in life but are a component of a heightened and contained semiotic system. “National” costume, and costume associated with institutions such as the law, the church and the armed forces, is, like the body of the actor, also doubly encoded when it appears on stage (Collins y Nisbet, 2010, p. 234).

El vestuario es especialmente connotativo en varias de las producciones audiodescritas de la muestra. Las tres producciones de *Aida* audiodescritas —con una ambientación más tradicional— son un ejemplo claro de la función social del vestuario. Cada personaje está acotado por su profesión o posición social, y esto se refleja en la sencillez o la pompa de su vestimenta: «Radamès, vestit de guerrer, i guàrdies reials, amb vestits daurats»; «Aida amb un vestit blanc i una diadema»; «quatre esclaus moriscos vestits completament de negre»; «Amneris [celebrant la victòria de Radamès], vestida amb un voluminós vestit daurat i amb un pentinat de trenes daurades i serrell»; «dos filas de hombres con cascos dorados, túnicas rojas y báculos altos y dorados». En estos ejemplos observamos que la función social del vestuario a menudo es inseparable de la función estética, evocada mediante los adjetivos con cargas axiológicas positivas y negativas, relativos a los colores y las formas.

El caso de *Carmen* es también paradigmático. En el marco de la ya citada propuesta escenográfica de Calixto Bieito, en donde se destierran los tópicos románticos y la ambientación original concebida por Bizet en la Sevilla del siglo XIX se traslada a la Ceuta de la década de los 70 (Gómez Sánchez y Hoyo Ventura, 2017), la alienación de la audiencia o *Verfremdungseffekt* se aprecia también en el vestuario: «vestit de torero»;

«Sacan vestidos de faralaes»; «Él viste traje de luces y ella un vestido rosa de encaje y zapatos blancos».

En general, los colores son más frecuentes incluso en este código que en la iluminación y, además, no se limitan a los colores simples sino que aparecen otros terciarios: «marró», «blau fosc», «daurats», «blavós», «platejada», «taronojosa», «verdoso», «dorados», «beige», «ocres», «plateado». El vestuario, pues, permitiría un mayor detalle al mencionar el color, independientemente del teatro.

Asimismo, como viene ocurriendo en diversos códigos, conviven las descripciones más denotativas («amb un vestit blanc i un barret del mateix color»; «vestits amb robes de molts colors i teixits diferents»; «dos telas oscuras cruzan su pecho»; «se calza unas aletas») con otras más interpretativas y abstractas («és una estètica feixista»; «tots dos indumentària humil»; «con su aspecto de Nosferatus»; «vestidos al estilo de finales del XIX»), además de la combinación de ambas («d'esmòquing negre amb maquillatge blanc i ombra d'ulls molt fosca, estètica cabaret»; «vestida amb faldilla curta i jaqueta de vestir, amb els cabells recollits en un monyo, recorda a la senyoreta Rotenmeyer»; «Duu vestit senzill negre, amb coll rodó de color negre fins als genolls, com de nina»; «vestido con traje verdoso y sombrero estilo Buster Keaton»). A partir de las tres estrategias principales, entre las que predominan las descripciones denotativas, tanto en un teatro como el otro, el vestuario produce dos efectos: refuerza la ambientación escénica de la obra e informa acerca de la personalidad del personaje.

Respecto a la primera estrategia, encontramos tanto en el Teatro Real como en Liceu ciertos usos léxicos poco frecuentes, que remiten a épocas pasadas: «vestida de vedette, con corpiño de lentejuelas dorado, ligero y tocado de plumas»; «levita oscura»; «mostrando un culote»; «canotí verdoso»; «mirinyac»; «vestits de menestrals». Si bien desde un punto de vista cuantitativo estos no son excesivamente frecuentes —los ejemplos enumerados prácticamente no se repiten más que una vez—, sí es cierto que encontrábamos esta misma estrategia en el código del personaje. De nuevo, el empleo de palabras poco frecuentes estaría recogido en las recomendaciones ADLAB (2015, p. 48) si nos guiamos por la máxima de que «[d]ifferent genres mandate a specific jargon».

En las estrategias segunda y tercera —que incluyen diversos grados de interpretación— encontramos la explotación léxica del símil y una fórmula que no habíamos detectado en signos anteriores: la inclusión de referencias no operísticas para

recrear imágenes vívidas (cinematográficas o literarias). Estas están presentes en los GADs de ambos teatros, si bien no son excesivamente frecuentes.

6.2. Resultados generales

6.2.1. Análisis cuantitativo

La codificación de los signos en códigos teatrales, verbales y musicales nos permite, como ya adelantábamos al inicio del capítulo, delinear una propuesta de jerarquización de los signos operísticos en los guiones de AD. Tras recopilar las frecuencias por códigos, confirmamos las tendencias generales del estudio piloto (Hermosa-Ramírez, 2021). Mientras que en el piloto el código del personaje ocupaba el 36.16 % de las etiquetas semióticas totales, en este trabajo ocupa el 35.78 %. Los sobretítulos, antes el 18.89 % de todos los códigos, ahora corresponden al 20.17 %. En tercer lugar, la escenografía, del 18.47 % pasa a ocupar el 15.60 %. Como ilustra la Figura 24, la actuación (8.50 %), la proxémica (4.98 %), la acotación de AD (3.43 %), la utilería (2.57 %), el vestuario (2.46 %) y la iluminación (2.40 %) ocupan los siguientes puestos destacados. Siguiendo el enfoque de la semiótica social, los elementos relativos al *diseño* de la ópera —aquellos que no cambian de una producción a otra— (Hutcheon y Hutcheon, 2010) serían los dos más frecuentes en la AD.

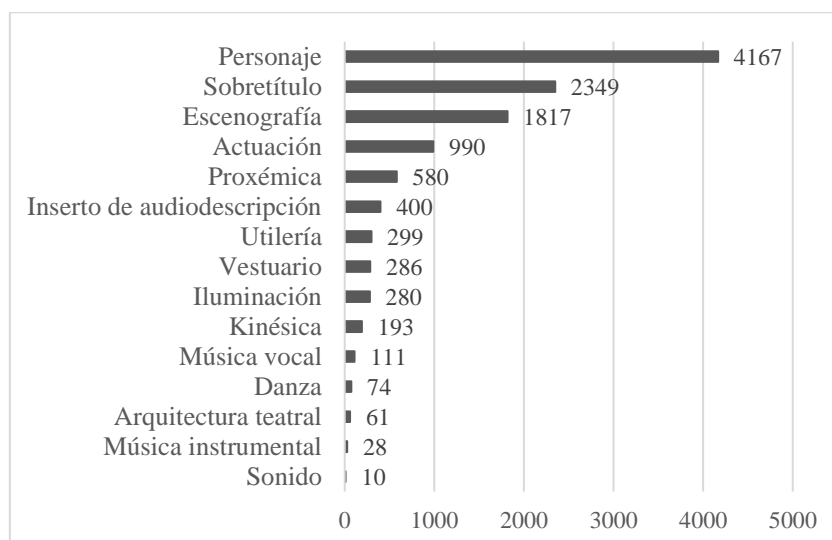


Figura 24. Distribución semiótica en los guiones de AD operística

Si analizamos los datos del Liceu y del Teatro Real por separado, observamos que los cuatro primeros códigos sí mantienen el mismo orden, si bien las diferencias en el número de frecuencias son más pronunciadas en la muestra del Liceu, donde la

identificación del personaje dobla en número a los siguientes códigos. Como se muestra en las Figuras 25 y 26, las disparidades entre los guiones de uno y otro teatro se hacen evidentes en los códigos más esporádicos.

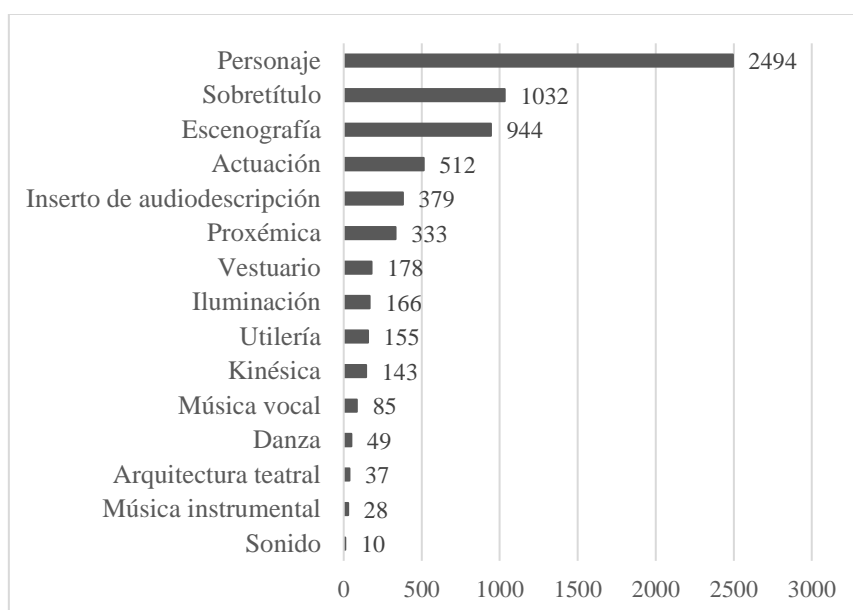


Figura 25. Distribución semiótica en los guiones del Liceu

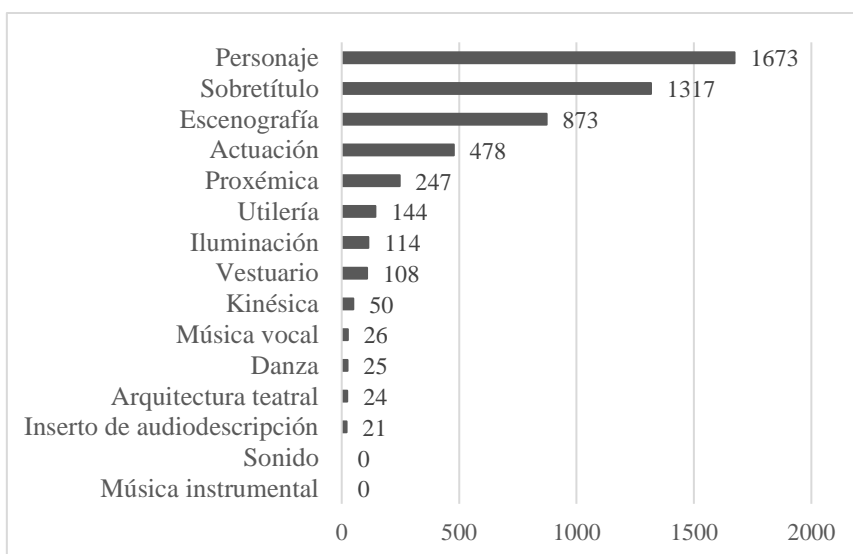


Figura 26. Distribución semiótica en los guiones del Teatro Real

Mientras que en los guiones del Liceu las acotaciones de AD sobresalen por encima de los códigos teatrales de la proxémica, el vestuario y la iluminación (por ese orden), en el Teatro Real aparecen con mucha menor frecuencia, precedidos de la proxémica, la utilería, la iluminación, el vestuario, etc.

Si se toman por separado, también se hacen patentes las diferencias entre los guiones individuales (véase la Tabla 54, con los códigos sobrerrepresentados en cada guion). Esto se debe a la combinación de 1) las características y necesidades propias de cada producción descrita, y 2) el estilo personal de cada audiodescriptor, en el caso del Liceu. En definitiva, mientras que los «pilares» de la AD operística (los códigos de personaje, sobretítulos, escenografía y actuación) se mantienen ciertamente constantes, el resto de los códigos teatrales y los pertenecientes a la música y a los sonidos son más susceptibles a la variabilidad en función del teatro, del audiodescriptor y de la obra.

6. Análisis cualitativo del corpus

Tabla 54. Códigos sobrerrepresentados en cada guion

	actuación	arquitectura teatral	danza	escenografía	iluminación	Acotación de AD	kinésica	Música instrumental	Música vocal	personaje	proxémica	sobretítulo	sonido	utilería	vestuario
Aida_CAT1	56	9	31	123	16	6	26	9	14	424	54	111	1	16	33
Aida_CAT2	47	5	4	88	12	21	13	2	4	322	45	139	0	6	13
Flauta mágica_CAT	66	3	2	237	74	2	15	1	2	327	38	195	0	19	31
Carmen_CAT	102	4	4	107	12	107	13	2	10	332	58	78	7	30	23
El holandés_CAT	91	8	0	68	14	3	24	0	3	206	37	119	0	26	12
Il trovatore_CAT	49	1	0	95	20	2	22	0	1	262	49	169	0	20	17
L'elisir_CAT	60	4	5	164	11	78	16	13	48	414	30	119	0	22	36
La bohème_CAT	41	3	3	62	7	160	14	1	3	207	22	102	2	16	13
Aida_ES	31	11	14	86	6	3	1	0	6	263	38	159	0	12	10
Flauta mágica_ES	60	2	5	290	64	5	11	0	6	262	18	287	0	0	20
Carmen_ES	159	1	2	138	11	0	7	0	3	300	38	169	0	22	36
El holandés_ES	44	2	2	106	9	2	8	0	3	162	35	113	0	25	11
Il trovatore_ES	47	4	0	108	4	3	4	0	1	232	45	159	0	13	5
La bohème_ES	71	0	0	86	10	3	15	0	4	213	33	219	0	21	10
L'elisir_ES	66	4	2	59	10	5	4	0	3	241	40	211	0	51	16

A partir de la visualización de los resultados generales por código de la tabla anterior, podemos concluir que los guiones de AD del Liceu tienden a «sobrerrepresentar» más códigos al mismo tiempo: cuatro guiones incluyen cuatro o más códigos sobrerrepresentados simultáneamente. En la primera de las dos versiones de AD de *Aída* en el Liceu y en la AD para la misma producción en el Teatro Real, por ejemplo, se sube y baja el telón (arquitectura teatral) nueve veces, la cual sería una característica concreta de la producción y no una inclinación particular del audiodescriptor al seleccionar la información. Algo similar ocurre en el caso de la danza: es un código característico de esta producción y, por tanto, de sus ADs, independientemente del teatro.

Más curiosos son los casos donde un código sobresale en la AD —especialmente del Liceu—, pero no en la AD del Teatro Real para la misma producción. Un ejemplo es el caso del código del sonido, sobrerrepresentado en la AD de *Carmen* del Liceu, y absente en el guion del Teatro Real. Ocurre en la AD del Liceu que la descripción de los sonidos sirve para recrear una cierta coherencia entre la acción y los sonidos propiamente dichos, pero esta estrategia es «propia» de este guion y no de la obra en sí. También hay ciertos códigos sobrerrepresentados en los guiones del Liceu —diríamos más «típicos» de la AD en este teatro, independientemente del audiodescriptor y de la obra—: son la kinésica y la música instrumental. Entendemos, pues, que en la semiótica de la AD también influye la tradición audiodescriptora en un teatro, así como las expectativas de los usuarios asiduos a la ópera.

6.2.2. El *camp* en los signos de AD operística

El siguiente apartado está dedicado de manera específica a la función estética de la ópera y a cómo la AD transmite esta función. Para ello, nos detenemos en la noción de «lo *camp*». Definiremos, en primer lugar, el *camp* y, en segundo lugar, justificaremos que las producciones originales descritas por los guiones incluyen, efectivamente, elementos *camp*.

Para definir «lo *camp*», nos basamos en el célebre ensayo de Susan Sontag, «Notes on *camp*» (1964). El *camp* es una manera de ver el mundo como fenómeno artístico que convierte lo serio en frívolo (Sontag, 1966, p. 266). Es el amor por lo artificioso y la exageración. Por encima de todo, se trata de una propuesta estética. El contenido no es lo fundamental en las manifestaciones culturales *camp*: lo principal es la actitud estética,

generalmente despolitizada o apolítica, exagerada, desviada. Por esta razón, a pesar de que el toro de Osborne pudiera ser considerado como *camp* en su contexto original, no lo es en el escenario de la ópera. Sontag confirma, de hecho, que algunas manifestaciones artísticas son más proclives al *camp* que otras. Siguiendo a la autora, la ópera se encuentra entre las artes «*campy*», especialmente algunas obras concretas, como las óperas de Bellini o de Strauss: “It seems unlikely that much of the traditional opera repertoire could be such satisfying Camp if the melodramatic absurdities of most opera plots had not been taken seriously by their composers” (Sontag, 1966, p. 271). El arte *camp* trata los temas serios con frivolidad y se toma la frivolidad seriamente. No es refinado, sino vulgar.

En los subsiguientes párrafos comprobaremos que la AD no necesita «regodearse» en estos elementos *camp* —como tampoco lo necesitaba con los elementos dotados de un gran simbolismo en el código de la escenografía—, ya que su naturaleza «*campy*» se debe, en gran medida, a la incongruencia y artificiosidad en su contexto:

[T]he camp sensibility is one that is alive to a double sense in which some things can be taken. But this is not the familiar split-level construction of a literal meaning, on the one hand, and a symbolic meaning, on the other. It is the difference, rather, between the thing as meaning something, anything, and the thing as pure artifice (Sontag, 1966, p. 271).

Por lo demás, a día de hoy, las puestas en escena verdaderamente *camp* quizás sean, aunque parezca irónico, aquellas que intentan simular la ambientación original (*Aida*, en su producción de 2007 para el Liceu), tomándose completamente en serio aquellos temas y aquella ambientación. Yendo más allá, de *camp* cabe calificar también las reacciones negativas (desde la prevención hasta el espanto) de una parte del público ante las puestas en escena menos convencionales⁸⁹.

Aquí tomamos como estudio de caso el guion de AD de *L’elisir d’amore* en su producción para el Teatro Real en 2019, con Damiano Michieletto como director de escena. *L’elisir d’amore* es una *opera buffa* con elementos melancólicos o sentimentales, especialmente notables en sus arias más conocidas: *Una furtiva lacrima* y *Prendi, per me sei libero* (Téllez, 2019). Este registro contrasta con el tono más humorístico que impera

⁸⁹ Por citar solo algunos comentarios que corren por Youtube a propósito de la puesta en escena de *Carmen* bajo la dirección de escena de Calixto Bieito: «repugnante», «Soy un poco reticente ante las moderneces de algunos directores pero el cartel es bueno [...]».

a lo largo de la obra. En esta propuesta escénica, dicho tono humorístico alcanza su máxima expresión por la ambientación desenfadada en la playa —entre tumbonas y un chiringuito—.

Llevar los elementos típicos de una playa contemporánea al escenario de un teatro de ópera es, argumentamos, *camp* porque es artificioso, antinatural, estéticamente kitsch. En la AD constatamos que elementos *camp* permean, además, todo tipo de códigos, no solo la escenografía y la utilería, sino también los personajes, la actuación, el vestuario y la danza:

[Escenografía] Entran [Personaje] **decenas de bañistas** [fin/Personaje] que ocupan [fin/Escenografía] [Utilería] las sillas que hay **junto al quiosco y las tumbonas**

[Personaje] Un socorrista [fin/Personaje] [Actuación] sube [fin/Actuación] [Escenografía] a la torre de vigilancia [fin/Escenografía]

[Personaje] La gente [fin/Personaje] [Actuación] se acerca y coge [fin/Actuación] [Utilería] **las colchonetas, algunas con forma de animales** [fin/Utilería]

[Actuación] **Hacen gimnasia** [fin/Actuación]

[Personaje] Belcore [fin/Personaje] [Escenografía] entra [fin/Escenografía] [Vestuario] **con uniforme blanco de la armada y gorra de plato. Lleva una toalla al hombro** [fin/Vestuario]

[Personaje] Belcore [fin/Personaje] [Actuación] persigue [Personaje] a Nemorino [fin/Personaje] [Utilería] **con una manguera** [fin/Utilería] [Actuación] y moja [fin/Actuación] [Personaje] a los bañistas [fin/Personaje].

[Danza] **Hacen una conga** [fin/Danza]

Como hace con ciertos códigos teatrales concretos, la AD traduce los elementos *camp* simplemente mencionándolos, sin necesidad de explicar, interpretar o ampliar sus posibles significados connotativos. De hecho, apenas detectamos adjetivos o explotaciones léxicas que aludan o «se contagien» de esta visión estética. Existe, pues, un posible espacio abierto a un lenguaje más artificioso, antinatural, que funcione a modo de equivalente comunicativo para una estética que busca estos propósitos. Como siempre, este tipo de planteamientos serían factibles por medio de la colaboración con los creadores, por un lado, y con los usuarios, por otro lado.

7. Conclusions

This thesis has delved into the results from a corpus and semiotic study on opera AD in the context of the Liceu opera house and Teatro Real. Assessing opera AD from a product-oriented perspective, a quantitative analysis on the language of opera AD scripts is combined with a qualitative analysis on the hierarchisation of operatic signs in AD scripts. The main takeaways from this research are gathered in this final chapter, first from a theoretical and methodological standpoint and later reflecting on the results from the study itself, as well as its shortcomings.

Broadly speaking, the present thesis started by positioning its subject of study—opera AD—within current topics of interest in Media Accessibility (Chapter 2). In this regard, we acknowledged that, while the present study departs from the fact that users of AD both at the Liceu and the Teatro Real are blind or have low vision, an updated definition of AD in terms of its target audience(s) includes the prospective possibility of widening the range of opera AD users, as seen in Starr (2022). If we are to avoid a “ghetto effect” and medicalist notions of accessibility (Greco, 2018, 2022), advances could be made towards wider broadcasting of different ADs targeting different needs.

Our state of the art discusses a number of ontological issues regarding AD. Among them, we take up the question of whether AD can even be considered a text, as it does not comply with certain textual criteria by itself (Jiménez Hurtado, 2007). In the context of our research, opera AIs do indeed work as independent, self-contained texts. Furthermore, opera AD scripts are also comprehensible by themselves—noticeably more than their film, television or theatre counterparts—, namely because of the inclusion of audio subtitles (the AD interweaves the visual or aesthetic aspect of the play with the plot). Similarly, museum AD scripts also meet overall textual criteria, in this case because they do not usually “interact” with the original work of art: as artistic artefacts—sculptures, paintings, photographs, etc.—are of visual nature, their ADs do not deal with the same rigid synchrony and time constraints. All in all, as opera AD scripts meet textual criteria, we may propose that they could be repurposed and serve, for instance, archival purposes in the theatre, available for stage directors and creative teams to consult.

In terms of novel practices advocated for in academia, opera AD as it is currently being offered at both the Liceu and the Teatro Real does not envision an integrated AD

approach (Fryer, 2018) nor does it include other accessible services such as touch tours (Eardley-Weaver, 2014). This indeed urges further reflection on whether research and industry practices are evolving towards different aims.

In terms of methodology, a case has been made for the application of mixed methods (see also Hermosa-Ramírez, 2022) for tackling complex topics such as opera AD scripts. We envision that the combination of methods will continue to gain ground in the field of Media Accessibility overall. In particular, the combination of corpus linguistics with other methods is not new (Malamatidou, 2018), but it has a potential for expansion when combined with social and experimental research methods, which have increasingly flourished in our field (Orero *et al.*, 2018). The results that we discussed underneath, precisely, are yet to be experimented with in the scope of preference and experimental studies with users, though this was partially done already in Hermosa-Ramírez and Edo (in press).

7.1. Empirical contributions

7.1.1 Quantitative results

Starting by an overall assessment of the length of AD and AI scripts—via measures of central tendency and dispersion—, we found that both Liceu ADs and AIs were noticeably wordier than those of Teatro Real: Liceu’s AIs were, on average, twice as long as their Teatro Real counterparts. We attributed this to Liceu audio describers’ style being more complex and prone to detail. Other measures such as word length and sentence length further support this explanation. Additionally, the delivery methods—live at the Liceu and pre-recorded and cued live at Teatro Real—could also play a role in this regard, as Liceu describers are able to “edit” or leave out certain information in real time. Dispersion measures, however, in particular the large variation coefficient of the AI_CAT (83.31%) and AD_CAT (40.36%) subcorpora, also have to be taken into account when considering the length of the scripts. The noticeable variation in the length of Liceu’s ADs and AIs—as opposed to the more similar length of the scripts from Teatro Real—can be explained by the diversity of audio describers (five describers as opposed to one from Teatro Real).

When it comes to the duration of the play influencing the length of the AD and AI, we found no strong correlations between play length and AI length. As for the AD

subcorpora, the Teatro Real AD showed no statistically significant correlation, while the Liceu AD did. There was, however, no correlation between AI length and AD length at neither of the theatres. We suggested that other factors hold more weight when it comes to determining the length of the scripts, namely the complexity of the visual production; time, synchrony and music-related constrains; as well as the audio describer's personal style.

In what follows, we connect the lexico-grammatical findings of the thesis to the original set of hypotheses. Each of the original hypotheses is first transcribed in bold and later confirmed or refuted according to our results.

H1. Opera AD showcases certain linguistic properties that set it apart from general language.

First, we found this statement to be false in terms of lexical density: our AD and AI subcorpora were very similar to the reference corpora (caTenTen and the .es domain subcorpus from esTenTen) in this regard, with all subcorpora surpassing the 40% mark that separates the written register from the oral register (Ure, 1971). The high lexical density in both opera AD and AI—which even surpasses that of academic prose (Castellà, 2002; Martín, 2001)—is to be linked to a high cognitive load and it would merit further reflection in the current scope of easy-to-understand AD research (Arias-Badia & Matamala, 2020; Bernabé & Orero, 2020).

Certain comparisons, however, did not yield a straightforward answer, particularly when comparing frequencies of function words. For instance, personal pronouns were either significantly less frequent in AD than in the reference corpora or there was no significant difference among them. Relative pronouns were about as frequent in the AD_ES subcorpus as in the esTenTen corpus, and there was also no significant difference between the AD_CAT subcorpus and caTenTen. Our results offered a more nuanced outlook to the expected outcome: following AD standards and recommendations, both personal and relative pronouns would be (significantly) less frequent in the AD than in the reference corpora. We found that opera AD resembles general language more than expected in this regard. AD standards and guidelines discourage their use when there might be a risk for ambiguity regarding the antecedent. As opera AD scripts constantly repeat characters' common and proper names, this risk is mitigated. Temporal conjunctions had a similar frequency in our subcorpora and the reference corpora too,

which means that they are not particularly salient in opera AD and AI, contrary to the results of other AD modalities (Reviere, 2017, p. 166). This result could be language-dependent, however, as temporal conjunctions were not particularly salient in the Spanish subcorpus from the filmic VIW project either (Matamala, 2018).

Within lexical words, perfect tenses did not reveal a straightforward answer to the hypothesis either. When comparing the frequency of the present perfect in the AD_ES subcorpus with the .es domain subcorpus from the esTenTen reference corpus, we observed that “ha” (“has” in English) was significantly more frequent in the AD subcorpus. The same was found in the AD_CAT subcorpus vs. the caTenTen reference corpus. Meanwhile, the opposite was true for the past perfect “había” (“had” in English): the auxiliary appeared more frequently in the reference corpus in Spanish and there was no statistical difference between the AD and general language in Catalan. Among the reasons why the present perfect was so frequent in the AD subcorpora, we can name the rewording of audio subtitles and certain “belated” descriptions of actions due to time constraints in the AD. In an art form such as opera, where at least some musical fragments are to remain intact, it is a common occurrence for the AD to squeeze together several descriptions and this can happen shortly after-the-fact depending on the context. The past perfect is residual—understandably, as it is the past tense “from the past” and the AD narration occurs in the present—.

That said, many of our measures did reveal lexico-grammatical idiosyncrasies in our subcorpora when compared to the TenTen general language corpora, which supports the argument that AD can be considered a “specialised” text type (Jiménez Hurtado & Seibel, 2012). Starting with the use of simile—through KWIC searches of “como”, “como si”, in Catalan “com” and “com si” (“like” and “as if”)—it was made apparent that AD subcorpora make use of more similes than general language corpora, while AI subcorpora yield similar results to reference corpora. This concurs with several of the AD recommendations that, precisely, advocate the use of metaphors and simile (ACB, 2010; Taylor, 2015). Departing from this result, we came up with the hypothesis that ADs resemble literary language in terms of simile usage. Thus, a second analysis was conducted to assess whether AD subcorpora yield similar results to literary corpora: the fiction subcorpus from *Corpes XXI* in Spanish and the CTILC (2009-2018) in Catalan. The proportions of “como”, “com” and “como si” as simile markers proved to be similar

to the literary corpora, while “com si” was more salient in the AD_CAT subcorpus than in the CTILC. These results support the notion of a pedagogical intent in ADs and a relative lower register in the Catalan subcorpus (which goes in line with the trend in general language, where the formal register is a little less formal than in Spanish). Other instances of literary language, such as lexical exploitations (Hanks, 2013) and, generally, literary figures, would need to be assessed in depth to issue a more definitive statement on the “literary” textual nature of AD as compared to general language.

When assessing modal verbs, it was revealed that they are often significantly more frequent in general language than in the AD subcorpora. Both esTenTen and caTenTen contained significantly more occurrences of the lemma “poder” (“can” in English). “Deber” (“must” in English) was also statistically more frequent in the esTenTen corpus than in the AD_ES subcorpus, although the difference was less pronounced. The divergence between the AD_CAT subcorpus and the caTenTen corpus was not significantly relevant. All in all, opera AD tends to use fewer modal verbs than general language, which certainly reflects the non-evaluative nature of AD, as seen in Reviere (2017, p. 155): “describers try to remain neutral, while modal verbs express an evaluation or validation of the proposition”. Abundant audio subtitles do not seem to have a great influence in the frequency of modal verbs in opera AD either.

Last, in terms of readability, AIs resemble reference corpora when it comes to sentence length, while the AD subcorpora diverge from the results of both: AD sentences have significantly fewer words than AI and general language sentences. This outcome introduces the notion of AIs resembling general prose (Fryer & Romero Fresco, 2013) more than ADs and, overall, AIs meeting textual criteria—most notably coherence and cohesion (Di Giovanni, 2014b)—. In turn, AD introduces a less elaborate and more immediate discourse due to time and synchrony limitations that require simpler constructions. We delve into the readability measures at greater length in the discussion of the third hypothesis. For now, the focus is placed on the lexico-grammatical similarities and discrepancies between opera AD and other AD modalities.

H2. Opera AD showcases certain linguistic properties that set it apart from other AD modalities.

Many of the assessed parameters yielded similar results to film and museum AD corpora. This was the case with lexical density, which was only slightly higher in the

opera AI and AD subcorpora. The relatively high lexical density across AD modalities—surpassing the 40% mark in all previous corpus studies (Matamala, 2018, pp. 192-193; Reviers, 2017, pp. 76-77; Perego, 2019, p. 339)—can be explained by the fact that AD has to squeeze in a great deal of information in a limited number of words, which directly translates into more cognitively demanding texts. The fluctuations in AD lexical density are influenced by several factors, such as the professional/student status of the audio describer (Matamala, 2018) and, in our case, the reformulation of surtitles in ADs and the “prose-like” characteristics in AIs, resembling printed programmes, respectively. The two latter factors may explain the slightly higher lexical density in the opera modality as opposed to film and museum AD.

In terms of overlapping semantic fields across AD modalities, some of the most frequent nouns in both film (Salway, 2007; Arma, 2011; Reviers, 2017; Matamala 2018) and opera AD are proper and common nouns designating characters, body parts, objects (or props) and locations. It goes without saying that opera AD swaps cinematic referents for stage terminology, most notably in the AI subcorpora, but we elaborate on the AD-AI dissimilarities in the next hypothesis discussion.

Verbs of existence, movement, changes of position and general actions are shared by film (Salway, 2007; Reviers, 2017; Matamala, 2018) and opera AD. The most notable divergence in opera AD lies in the prominence of communication verbs (due to the introduction of audio subtitles) as well as verbs within the semantic field of music and theatre in opera AI. Furthermore, “acting” verbs, most notably those alluding to the face, the head or the eyes, are not within the most frequent in opera AD, contrary to film AD (Salway, 2007). We suggest that these verbs are replaced for others alluding to body movements and gestures outside the face, as expanded on in the qualitative analysis. A possible explanation for this swap lies in the nature of the art forms themselves: film can achieve a certain intimacy through camera work, while in the theatre venue, the characters’ movements are not expected to be seen up close by every member of the audience.

Also within the verb part-of-speech, we observe the same trend as in other AD modalities in terms of the ubiquity of the third person and present tense. However, this trend is less pronounced in the case of opera AD. The influence of audio subtitles is yet

again made apparent in this regard, particularly with verbs in the first and the second person always appearing in direct style audio subtitles.

Lexical variety, also referred to as vocabulary richness, proved to be one of the more difficult measures to cross-check with previous corpora, not just because type-token-ratio (TTR) has been criticised for its unreliability when comparing texts of different length, but also because some of the existing studies presented their TTR results (Arma, 2011; Perego, 2019), while others applied the STTR (Reviere, 2017; Soler Gallego, 2018). In any case, we could ratify Perego's (2019, p. 339) claim that AD often showcases a restrained lexical variety with the intent not to hinder the comprehension of the texts. This was clearly the case in the opera AD subcorpora, with the AI subcorpora yielding some higher lexical variety results.

To conclude with a divergent result between opera AD and other AD modalities, opera AD subcorpora have noticeably shorter sentences than some film (Reviere, 2017) and museum (Perego, 2019) AD corpora, although they yield similar results to the (short film) VIW corpus (Matamala, 2018). On the other hand, AI subcorpora contain longer sentences than all of the AD modalities assessed thus far. Still, this measure does not take into consideration the cognitive effort that is required to recreate multimodal coherence (Braun, 2011) in the AD. Hence, it should be taken with caution. Some more insight on the differences between opera AI and AD in terms of readability can be found in the next hypothesis discussion.

H3. Opera AD showcases certain linguistic properties that set it apart from opera AI.

The third hypothesis proved to be true in most instances, with an exception being a similar lexical density in AIs and ADs. Starting by the distribution of the corpus lemmas per part-of-speech, it was made apparent—through a number of ANOVA and Welch's ANOVA tests—that AIs contained significantly more nouns, prepositions and adjectives; while the AD subcorpora contained significantly more verbs, pronouns, adverbs and numerals. These results imply that AIs fall closer to written language than ADs, which include more “typically spoken” parts of speech, notably verbs and adverbs (Biber *et al.*, 2006). Aside from the spoken/written distinction, it was expected for the AD to include more verbs because it focuses on the *action* on stage, while the AI gives more weight to the *context* of the play.

Placing the focus on function words, AIs include more indirect articles than ADs and reference corpora (both of the latter yielding similar results). The rationale for this divergence lies in the fact that AIs introduce more characters and objects for the first time (as, indeed, AIs act as a preface for the AD) and in that they include more abstract nouns, oftentimes from the semantic field of the arts. The latter phenomenon can be linked to the explanatory function of AIs (and its expressive dimension) (Reviere, Roofthoof & Remael, 2021).

Moving on to lexical words—in particular, our results concerning noun, verb and adjective frequency lists—, there were some similarities as well as differences regarding shared and discrepant semantic fields among ADs and AIs. Following Rayson *et al.*'s (2004) UCREL semantic analysis system, we set to define overlapping semantic fields for AI and AD, as well as divergent semantic fields. Table 1 summarises the results that we draw from the noun ARF list and the verb and adjective normalised frequency lists.

Table 55. Semantically salient lexical words

		Semantic (sub)field
Nouns	Overlapping	General actions, making etc.; Affect; Architecture and kinds of houses and buildings; Parts of buildings; Location and direction; Places; Measurement; Objects generally; Physical attributes; People; Kin
	Typical of AI	Arts and crafts; Music and related activities; Drama, the theatre and showbusiness; Paper documents and writing; Time
	Typical of AD	Anatomy and physiology
Verbs	Overlapping	General actions, making etc.; Being; Getting and giving, possession; Open/closed, hiding/hidden, finding, showing; Social actions, states and processes; Remaining/stationary; Moving, coming and going; Putting, taking, pulling, pushing, transporting, etc.; Music and related activities; Linguistic actions, states and processes; Communication; Speech acts; Investigate, examine, test, search
	Typical of AI	Drama, the theatre and showbusiness
	Typical of AD	Health and disease; Affect; Emotional actions, states and processes; Wanting, planning, choosing; Putting, taking, pulling, pushing, transporting; Remaining/stationary
Adjectives	Overlapping	Physical attributes; Colour and colour patterns; Light; Comparing; Evaluation; Linear order; Quantities; Measurement: Length & height
	Typical of AI	Drama, the theatre and showbusiness; Music and related activities; AI_CAT: Geographical names
	Typical of AD	Moving, coming and going; Measurement: Size; Happy/sad

In terms of nouns, AIs and ADs both refer to places, measures, objects, physical attributes and people. The semantic saliency of musical, theatre and textual references, as well as nouns regarding temporal organisation in AIs can be linked to an auto-referential quality in this text type, where there is no intent of keeping the voluntary suspension of

disbelief. ADs are more interested in the immediate action, and this can explain why references to body parts are ample. It must be noted, however, that musical, theatrical and literary contents of the AIs were not particularly appreciated by participants with varying degrees of visual impairment in a parallel focus group studying *zarzuela* AD (Hermosa-Ramírez & Edo, 2022). This kind of information may be of interest for other audiences—and for the eventual widening of AI and AD target user—and it should be assessed when considering personalisation in AD.

In terms of verbs, AIs and ADs share verbs of existence, general actions, movement, communication and music. Aside from other general (“to find”) and sensorial (“to see”) verbs, typical verbs of AI belong, once again, to the semantic field of theatre (“to play”, “to stage”). Meanwhile, AD subcorpora refer to actions in the fields of Health and disease (“to die”), Affect (“to love”), Wanting, planning, choosing (“to want”) and, importantly, immediate physical actions within the categories of Putting, taking, pulling, pushing, transporting (“to lift”) and Remaining/stationary (“to stay”, “to sit”). Again, these concrete verbs denote movements and actions on stage and resonate with the golden rule of AD: what you see is what you say (ACB, 2010).

In terms of adjectives, physical attributes (colour and light), comparisons, evaluations and measurements stand out both in the AI and AD subcorpora. Adjectives in the fields of Drama, the theatre and showbusiness (“comical”) and Music and related activities (“symphonic”, “operatic”) are typical of AIs, while adjectives depicting Movement (“left”, “right”), Size (“small”, “short”), and Happiness (“happy”) are distinctive of the AD subcorpora. Once again, the auto-referential nature of AIs is highlighted by their constant allusions to theatre, opera and music qualities, while ADs attempt to maintain a certain degree of suspension of disbelief by avoiding them and focusing on the qualities of the different stage elements and the adjectives contained in the audio subtitles. It is also worth stressing that describers do not shy away from certain interpretative adjectives, such as “beautiful”, “faithful”, “eternal” and “good”, both in the AI and the AD subcorpora. The choice of such adjectives is relevant to the sustained debate regarding interpretative or subjective AD, but it is to be taken with caution, as we have already established that adjectives remain rare both in opera AIs and ADs.

Finally, in terms of readability, opera AIs appear to be more complex than their AD counterparts. This is due to the AI subcorpora including both longer sentences and words,

which are attributed to a higher textual complexity and a higher lexical complexity, respectively. The shorter sentences in the AD subcorpora are attributed to both a narrative and a pedagogical intent. These short sentences are deemed narrative because they are generally intended to move the action forward. They are less elaborate because of the time constraints and the short processing time that they allow for. In turn, longer sentences in the different subcorpora have an informative, a contextual or a “setting-the-scene” intent, or they appear in the reformulated audio subtitles. More generally, the results of the Flesch-Szigriszt readability index (Barrio Cantalejo, 2007) also distinguish AIs from ADs. AI scripts range from a “fairly easy” to a “normal” index, while most ADs are “very easy”, with some “fairly easy” scripts. We thus verify the higher complexity of the AI subcorpora. ADs are interpreted to be easier to understand because their extrinsic load—“the complexity of the medium or the way the message is communicated” (Fryer, 2016, p. 30)—is higher. After all, AIs are not constrained by the music, the actions on stage (which sometimes happen very quickly) or the surtitle synchrony.

7.1.2. Qualitative results

After an extensive codification process following the tagset inspired by Jiménez Hurtado (2010) and Rędzioch-Korkuz (2016), the semiotic analysis first examined each code separately in order to define its functions and connotative meanings. The second part of the analysis involved a top-bottom examination comparing the general results from each theatre. In the following paragraphs we link our main results back to the original hypotheses.

H1. There are similar hierarchisation patterns for the operatic signs in the AD scripts of both theatres.

Overall, the operatic signs in both theatres follow this order in terms of frequency, from more recurrent to rarer occurrences: 1) character identification, 2) surtitles, 3) scenography, 4) acting, 5) proxemics, 6) AD insert, 7) props, 8) wardrobe, 9) lighting, 10) kinesics, 11) vocal music, 12) dance, 13) theatre architecture, 14) instrumental music and 15) sound. This code distribution reflects the same trend that we found on the pilot study (Hermosa-Ramírez, 2021), with the two first codes making up 55.95% of all codifications. This outcome is relevant in itself as character identification and surtitles are constantly frequent codes (not dependent on the specific production). Hence, they have the potential to be repurposed or shared among audio describers. This proposition is

not new—see, for instance, Jankowska and Walczak (2019) and Starr (2022), the latter regarding the possibilities of repurposing AD for other target audiences—, but it makes us reflect on the possibilities of building a translation memory-adjacent system for opera AD and other modalities.

If we observe the Teatro Real and the Liceu AD scripts separately, their main differences in terms of sign frequency lie in the less common codes. Indeed, the four first signs—character, surtitles, scenography and acting—follow the same frequency rank order, although the dominance of the character code is even more remarkable in the Liceu scripts. Greater divergences can be found from the fifth sign onwards. AD inserts, for instance, are much more common at the Liceu, presumably because of the live delivery approach requiring more direction notes. Conversely, props rank higher in the Teatro Real sample, while there are no references to sounds and instrumental music, unlike at the Liceu. All in all, language and theatrical signs within the stage (thus leaving out theatre architecture) are given the most weight, while sound-related descriptions are peripheral. Even the dance code—which neighbours musical signs, while belonging to theatrical signs—is ranked as the fourth least frequent code.

Leaving aside the specificities of each theatre, the differences in individual scripts are attributed to the needs and particularities of each production and, in the case of Liceu, the personal style of each describer. In the discussion of the second qualitative hypothesis, we delve into the meaning-making possibilities of the signs separately, and the different functions that can be attributed to them.

H2. Certain signs include more connotative meanings in the AD scripts of both theatres

Each of the signs proves to serve different theatrical functions and some of those functions are more prone to connotation than others. Within the acting code we find two categories of actions: explicit acting and implicit acting. Explicit acting encompasses both emotional and physical actions. Implicit acting—or inferences, following Ramos and Rojo's terminology (2020)—synthesise a more complex set of actions. While connotative meanings can be found in emotional, physical and implicit acting, denotative meanings are more prevalent in the physical actions. Connotative meanings appear to be typical of implicit actions, since they display more pronounced abstract qualities. Within this sign, the most notable divergences between Liceu's and Teatro Real's GADs are 1) the number

of words per acting occurrence, which is generally greater in the Catalan case and 2) the number of implicit acting occurrences, which are more widespread at the Liceu.

Theatre architecture is an infrequent sign overall, made up predominantly of references to the curtain and the orchestra pit. We can assert that the auditorium itself and its aesthetic qualities are, for the most part, ignored in the ADs. We suggest that theatres could incorporate this architectural description in a pre-recorded AI available in their websites. Fryer (2021, p. 719) introduces a similar approach under the name of “pre-visit” information, which also includes practical information about how to get to the venue, what to expect upon arrival, etc. We disclose six different functions within the theatre architecture sign, namely 1) the announcement of the curtain opening, 2) the arrival of the orchestra conductor, 3) the announcement of the curtain going down (to mark when to applaud), 4) the description of projections on the curtain when it is down, 5) the location of characters outside of the stage area and 6) the description of an atypical curtain. What we can infer from the scarcity of this sign is the relative lack of interaction between the stage area and the auditorium. This is not only a feature of the AD itself, but also of most productions being performed at the Teatro Real and Liceu. Our semiotic analysis indeed reveals a certain degree of conservatism in the operatic art form (or at least in the assessed theatres) regarding the breach of the fourth wall and direct audience participation.

Dance is also an uncommon sign throughout the scripts, though overrepresented in the *Aida* (2007) AD from Liceu—and, to a lesser extent, in the AD from a different production of *Aida* (2020) at the Teatro Real—. In a similar manner to the explicit-implicit distinction from the acting code, dance can either be conveyed through brief formulations synthesising several choreographical steps or through longer phrases which detail each movement. These strategies are sometimes combined, and they can include simile, following Fryer’s (2016, p. 67) suggestion of including literary figures in the description of dance. Overall, we confirm that technical dance terminology is avoided across all scripts, as suggested by Snyder and Geiger (2022).

Unlike the two previous signs, scenography is one of the more prominent theatrical signs in the scripts both at the Teatro Real and the Liceu. Three main functions of scenography can be applied to all scripts: 1) the description of the set, including the initial

staging and its subsequent changes; 2) the placement of characters and objects on stage; and 3) the movement of the characters.

The first of the functions, which also works as a reminder of the visual information already foreshadowed by the AI, often introduces connotative meanings, to a higher degree than the placement or the movement of characters and objects. Within this function, special focus is given to productions that include digital projections in their scenography, particularly when such projections interact with the characters or other physical objects (what Vicent *et al.*, 2017 call a full synthesis production). This is the case in the productions of *The Magic Flute* represented at the Liceu (2016) and Teatro Real (2016). We first hypothesised that such productions would require special treatment both in the AI and the AD. And, indeed, the AD utilises two strategies: it either makes the projection explicit or non-explicit (by pretending that the digital projection is real). The alternation of both strategies is perceived to follow an effort to balance an accurate visual account of the scene with a willing suspension of disbelief.

The second function—the (static) placement of characters and objects on stage—often alludes to their location in relation to other objects, as well as their three-dimensional nature. However, it is the third function—the (dynamic) movement of the characters and objects—that stands out in terms of frequency. Such occurrences can either be extremely brief (“he enters”; “they run away”) or they can gather a number of several movements (“They go through the frame and go down the shelves under the painting, as if the shelves were stairs”; “She walks towards the centre, away from the obelisk”). In both cases, we observe that metatheatrical descriptions alternate with allusions to the stage presenting it as real.

A case in point outside the three established functions is the merging of other signs and scenography, particularly metatheatrical or creative surtitles, which are not projected above the proscenium (or necessarily correspond to the characters’ dialogue), but that are integrated within the stage space. In the AD, such surtitles are either introduced in a literal manner, through phrases such as “some sentences are projected at the back”; “the sentences say...”; “[...] is written”, or they are distinguished by their typographic features, which help characterise the protagonists in a more connotative manner because they highlight the delicate personality of a character, for instance. Examples of the latter

can only be found in the script from Liceu: “In fine and embellished letters”; “In English, in badly written wooden letters”.

More generally, in terms of connotative meanings, we posed the question of how re-writings of canonical plays—meaning productions with connotative and even ideological intents, removed from the original conception—are retold in the scenography description, in the case of our sample: *The Magic Flute*, *L’elisir d’amore* and, most notably, *Carmen* by stage director Calixto Bieito. The latter production takes the original setting of Seville in 1802 to 1970s Ceuta and it applies the Brechtian *Verfremdungseffekt* to reframe *Carmen*’s story and to question the operatic art form itself (Allwood, 2011, p. 343). The AD deals with this reconceptualisation by highlighting the minimalism of the production and the audiences’ own cultural referents (a telephone booth, an Osborne bull). The strategy of the AD consists of naming the symbols but not interpreting them, as the assumption is that they carry enough connotations on their own. We may theorise that a different strategy would be applied should the audience be from another country, as Matamala and Rami (2009) found when comparing the German and Spanish ADs for the 2003 film *Good-Bye Lenin*. Here, we theorise that the mere mentioning of cultural references is a highly evocative strategy that is effective in the AD because of its concision. That is, as long as the audience can grasp the cultural reference.

Moving on to lighting—a moderately frequent code overall, with some degree of overrepresentation in the scripts from *The Magic Flute*—, seven functions out of the nine proposed by Dunham (2015) are found in the AD. Those are the visibility function, the establishing of a scene, three-dimensional modelling, mood, focus, composition and style (i.e., a visual quality connected to the production). Technical uses of lighting are left out of the AD, as they do not “make meaning”. However, (mostly basic) colours are very prevalent in this sign—more so than in others such as scenography—, in particular within the function of establishing a scene. All in all, both when it comes to colours and generally across the lighting sign, there is an alternation between literal and interpretative strategies.

As for the AD inserts, they are instructions from the describers to themselves or to the AD users. They appear mostly in the Liceu AD scripts, which are voiced live, unlike the pre-recorded ADs from Teatro Real. AD inserts can be placed into three categories: 1) clarifications about the use of the AD itself; 2) instructions for synchrony and pacing and 3) directions about the internal structure of the opera. The first and the third categories

are the ones intended for the audience to listen to, and they echo the instructive function of the AI (Reviere, Roofthoof & Remael, 2021). The instructions for synchrony and pacing (“read surtitles”, “step on the dialogue”) are not meant to be read aloud—they are the AD equivalent to stage directions—, and describers often distinguish them in their scripts via typographic conventions, which vary from one describer to another: they may introduce these AD inserts in bold, in capital letters or between brackets.

In terms of kinesics, four categories are found in the scripts, drawing from Kote (1997) and Kendon (1988): gestures, facial expressions, body positions and eye behaviour (or looks). Within this sign, there is a substantial difference between the scripts from each theatre, as kinesics takes on a more relevant role at the Liceu. Not only are kinesics occurrences more frequent in the Catalan scripts, but they are also more detailed and interpretative than those of Teatro Real, a phenomenon which is also identified in other signs. Most of the allusions to kinesics in the Teatro Real sample refer to eye behaviour, while occurrences of this sign are more evenly distributed among gestures, facial expressions, body positions and eye behaviour at the Liceu.

Vocal and instrumental music are minor signs in our sample, particularly at the Teatro Real, where there are no references to instrumental music: the assumption is that the music “speaks for itself” and does not need mentioning or any clarifications. When it comes to vocal music, we find very short occurrences that often include the verb “to sing”. In our context, this verb appears to act as a communication verb, often introducing audio subtitles. Interestingly, both instrumental and vocal music are overrepresented in a specific script from Liceu: *L’elisir d’amore* (2018). This script includes musicological information for didactic purposes, and it is an illustrative example of the describers’ own personal styles and priorities. Although we found that musicological information is not always welcomed by AD users in neither the AD nor the AI of a *zarzuela* (Hermosa-Ramírez & Edo, 2022), this kind of didactic approach to AD could be relevant for other groups of potential users, such as sighted users that are unexperienced with opera. This kind of approach could be experimented with in the framework of an opera AD project for audiences both with and without sight impairment (see also Starr, 2022).

Character identification is the most ubiquitous sign throughout all of the scripts. Occurrences of this sign are generally brief: they are either proper names or noun phrases. Sometimes, particularly when a character is first named in the AD, there is a combination

of both strategies: the name of the character is thus linked to their occupation, their family ties to other characters, along with other distinctive traits. Within the noun phrases, we find a connotative feature in the use of archaic words, or common nouns reminiscent of older times, with some examples being “four Moorish slaves”; “nursemaid” and “a quack doctor”. This connotative feature allows the AD to synthesise a great deal of meaning in a restrained number of words, but it drifts away from the easy-to-understand AD approach (Bernabé & Orero, 2020; Arias-Badia & Matamala, 2020). A second meaning-making strategy within this sign can be found in the distinction of characters with proper names vs. unnamed characters, only referred to by their occupations, their gender, etc. Thus, a hierarchisation is also established between characters, for instance, the “choir” remains a vague mass which acts as a unit. A third meaning-making strategy can be found in the diminutives. However, in absolute terms, out of the three meaning-making strategies, the most common character identification strategy are proper nouns, which correspond to the “denotative” strategy.

In terms of proxemics—the fifth most frequent sign overall—, we established a difference between the characters’ distance among themselves and their distance or position towards the audience. Within the first category, the AD scripts refer both to the characters’ proximity and their spatial orientation (are they facing each other? Is a character bowing to another?). This sign is particularly relevant for the AD because it reveals the nature of the characters’ relationships. In fact, it is a code of extremes, especially when it comes to the spatial orientation of the characters towards each other: mostly, characters are either aggressive towards each other or they approach each other in a loving manner. To these Manichean occurrences, we can add proxemic references that allude to the social hierarchies between characters: bowing, marching, blessing or registering are some frequent proxemic references in the sample. As a final remark, allusions to the spatial relations between the characters and the audience are scarce.

The reformulation or the *verbatim* reading of surtitles (or audio subtitles) is the second most frequent code in both theatres. However, the AD scripts from Liceu tend to group them into longer descriptive units: the mean surtitle occurrence is 7.36 words long at Teatro Real, as opposed to the 9.51 words per codification at Liceu. Not only is a succinct account of the surtitles preferred at Teatro Real, but they are also voiced by a different actor than the AD itself (regardless of whether the surtitles are introduced by a

reported speech verb or not). In this sense, surtitles are generally introduced through indirect speech in the ADs of both theatres, although there is some alternation with direct speech. This result harmonises with the saliency of communication verbs that was already identified in the semantic analysis.

Two other relevant findings within the surtitle code are, first, the fact that surtitles are almost never read aloud in their entirety: they are summarised, they avoid repetitions and vague formulations, and they sometimes lose the original rhyme and rhythm as a result. Additionally, they do not shy away from interpretations in favour of brevity, particularly in some of the Liceu scripts. Second, connotative meanings are abundant in the surtitles, and describers utilise them not just to advance the plot, but also for aesthetic and shocking purposes (see, for instance, the sexist dialogue in *The Magic Flute*). The inclusion of the surtitles allows describers to be faithful to the original text and to maintain a certain degree of literary language, in spite of the loss of rhyme and rhythm.

In terms of the sound sign, non-musical references are extremely rare (in fact, inexistent in the Teatro Real ADs): they are the least frequent sign overall. The 10 occurrences of sound that could be identified in the Liceu ADs allude to 1) sound effects from props on stage, such as a siren or a horn, or to (mostly) 2) noises made by the characters. The latter are generally mentioned because they are a narrative trigger to some other—generally more relevant—action.

As for props, they make for a relatively frequent sign within scenography alluding either to set props (i. e., furniture, lamps, etc. on stage) or hand props (objects that are handled by the characters, such as weapons, dishes, etc.), following Bascones' (1995) distinction. Set props often emphasise the aesthetic style of the production, while hand props often appear together with some acting sign. This is yet another example opera AD merging several signs together, as it happened with creative or meta-theatrical surtitles and lighting projections within the scenography.

Lastly, the wardrobe is a moderately frequent sign which fulfils several functions at once: it gathers social, aesthetic and psychological meanings (Collins & Nisbet, 2010). Many of the clothing references in the AD allude to the profession of the character, their social position and other personality factors such as their vanity. Regardless of the specific production or the language of the AD, certain plays appear to attract more attention to the wardrobe: this is certainly the case in *Aida* (where an exoticist depiction

of Egypt is common and the nobility of the protagonist is temporarily concealed by her slave clothes) and *Carmen*. As was the case in the lighting sign, references to colour also display a connotative function in the wardrobe.

7.1.3. Conclusion of the results

Some lexicogrammatical features that define both opera AD and AI are a high lexical density and a relatively low lexical variety. The first result entails a high volume of information in a limited amount of space, which was to be expected in AD generally, but that may be more pronounced in the case of opera (as we have also seen, for instance, in nouns reminiscent of older times, which gather a great deal of meaning and connotation). The low lexical variety, in turn, could well be a strategy to “counteract” the high volume of information, a way not to overload the AD user. In general terms, opera ADs and AIs are also found to be easy to understand (ADs are mostly “very easy” and AIs are “fairly easy”) in terms of readability.

Furthermore, similes are found to be a common feature in opera AD and AI (more so than in general language corpora), which, together with the fact that ADs incorporate audio subtitles, raises the question of whether opera AD integrates more literary features than other AD modalities. This, of course, is not easily quantifiable, but it would make for an interesting case study in the context, for instance, of an operatic or literary work that has been adapted (and audio-described) in different audiovisual formats.

Regarding the main distinguishing features between opera AD and other modalities, we may highlight some results that are influenced by the inclusion of audio subtitles: Opera ADs incorporate more communication verbs than other modalities; they introduce slightly more instances of the first and second person, as well verb tenses outside the present; and they have shorter sentences than most film AD corpora (although we do not have evidence to reject the hypothesis that this feature may be language-related).

In terms of the qualitative results, audio describers from both theatres allow themselves to be more explicitly interpretative in the AIs. As we illustrate with *Carmen*, they include direct quotes from the stage designer of the production, which is a strategy typical of director-led AD (Udo & Fels, 2010), integrated AD (Fryer, 2018) and accessible filmmaking (Romero-Fresco, 2019). Meanwhile, there appears to be less room for “creator input” in the AD itself, and that is a consistent phenomenon throughout all

signs. Of course, we have established that audio describers from the Liceu opera house are more interpretative in the description of practically all of the assessed signs. This is a particularity from this theatre, a feature the local users are accustomed to. Thus, it opens up the debate of how generalisable our results are when undertaking preference and even experimental studies in specific venues, particularly those with a longstanding tradition of AD.

7.2. New avenues of research

The first proposal to advance opera AD research from this point would be to apply or repurpose the present corpus results to reception studies. Elsewhere, we have reflected on the pertinence of embarking on cyclical research designs in Media Accessibility (Hermosa-Ramírez, in press). In this line, an option would be to utilise the empirical results from the corpus as a base for prospective user-centred research. Drawing from our lexico-grammatical measures and semiotic functions, it is possible to select real-life descriptions to be tested as stimuli. For instance, it would be possible to test different lexical densities, semantic focuses, literary language, readability, among others, as well as the different strategies applied to the description of different signs. We have started working towards this aim in a focus group study on *zarzuela* AD (Hermosa-Ramírez, Edo, 2022).

To the best of our knowledge, opera AD—and more generally, AD for the scenic arts—has not been tested with physiological instruments (such as eye tracking, electrodermal activity, electroencephalography and heart rate). Given that the testing of cognitive load, psychophysiological reactions, immersion and emotional response has been a focal point for other AD modalities, particularly film (Orero & Vilaró, 2012; Di Giovanni, 2014a; Ramos Caro, 2015, 2016; Iturregui-Gallardo & Matamala, 2021), it would be relevant to apply these measures to research on live events. Of course, this proposal comes with its own set of challenges, such as ecological validity and costly portable devices.

On a final note, certain avenues of research also open up as a result of the limitations of the present study. In Chapter 4, we highlighted the challenge in accessing a quantitatively representative sample in opera AD (and in AD more generally). As AD becomes more widespread, the “representative ideal” will become more achievable in corpus linguistics studies, thus making our results more generalisable.

In terms of industry practices, it would be advisable to include more artists with visual impairment and other disabilities, as well as other underrepresented groups, in the creative productions, since opera still has to overcome its elitist reputation not only from the audience side, but also and more so from the creators' side. Involving users in the production of opera AD remains pending in Spanish venues.

8. Bibliografía

- Abbate, C. y Parker, P. (2012). *A history of opera: The last four hundred years*. Penguin Publishing.
- ADLAB PRO (2017). *Report on IO2: Audio description professional: Profile definition*. <https://www.adlabpro.eu/wp-content/uploads/2018/04/IO2-REPORT-Final.pdf>
- AENOR (2005). *Norma UNE: 153020. Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías*. AENOR.
- Agawu, V. K. (1991). *Playing with signs: A semiotic interpretation of classic music*. Princeton University Press.
- Ahmad, K. y Rogers, M. (2001). Corpus linguistics and terminology extraction. En S. E. Wright y G. Budin (Eds.), *Handbook of terminology management*, vol. 2 (pp. 725–760). John Benjamins.
- Allwood, C. (2011). “Una Carmen más madura”: Calixto Bieito and Carmen at the Liceu. *Journal of Catalan Studies*, 14, 341–355.
- Allwood, C. (2014). *The Gran Teatre del Liceu in Catalan culture: history, representation and myth* [Tesis doctoral]. Queen Mary University of London. <http://qmro.qmul.ac.uk/xmlui/handle/123456789/7869>
- American Council of the Blind [ACB] (2010). *Audio description guidelines and best practices*. American Council of the Blind’s Audio Description Project.
- Anthony, L. (2013). A critical look at software tools in corpus linguistics. *Linguistic Research*, 30(2), 141–161. <https://doi.org/10.17250/khisli.30.2.201308.001>
- Apter, R. (1989). The impossible takes a little longer: Translating opera into English. *Translation Review*, 30–31(1), 27–37. <https://doi.org/10.1080/07374836.1989.10523462>
- Apter, R. y Herman, M. (2016). *Translating for singing: The theory, art and craft of translating lyrics*. Bloomsbury Academic.
- Arias-Badia, B. (2020). *Subtitling television series: A corpus-driven study of police procedurals*. Peter Lang.

- Arias-Badia, B. (27 de enero de 2021). *The audio description of sex in 'The Affair'* [Presentación de congreso]. Advanced Research Seminar in Audio Description 2021, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Arias-Badia, B., Bestard, J. y Hermosa-Ramírez, I. (en prensa). Designing, making and validating accessible products and services: An updated account of users' perspectives. *Journal of Audiovisual Translation*.
- Arias-Badia, B. y Matamala, A. (2020). Audio description meets Easy-to-Read and Plain Language: Results from a questionnaire and a focus group in Catalonia. *Zeitschrift für Katalanistik*, 33, 251–270.
- Arma, S. (2011). *The language of filmic audio description: a corpus-based analysis of adjectives* [Tesis doctoral]. Università degli Studi di Napoli Federico II. <http://www.fedoa.unina.it/id/eprint/8740>
- Arma, S. (2012). Why can't you wear black shoes like the other mothers? Preliminary investigation on the Italian language of audio description. En E. Perego (Ed.), *Emerging topics in translation: Audio description* (pp. 37–55). Edizioni Università di Trieste.
- Atkinson, P. (2010). Making opera work: bricolage and the management of dramaturgy. *Music and Arts in Action*, 3(1), 3–19.
- Auden, W. H. (1962). *The dyer's hand and other essays*. Faber.
- Baker P. (2004). Querying keywords: Questions of difference, frequency and sense in keywords analysis. *Journal of English Linguistics*, 32(4), 346–359.
- Baker, M. (1993). Corpus linguistics and translation studies – Implications and applications. En M. Baker, G. Francis y E. Tognini-Bonelli (Eds.), *Text and technology. In honour of John Sinclair* (pp. 233–250). John Benjamins.
- Baker, M. (1995). Corpora in translation studies: An overview and some suggestions for future research. *Target*, 7(2), 223–243. <https://doi.org/10.1075/target.7.2.03bak>
- Baker, M. (1996). Corpus-based translation studies: The challenges that lie ahead. En H. Somers (Ed.), *Terminology, LSP and translation: Studies in language engineering, in honour of Juan C. Sager* (pp. 175–186). John Benjamins.

- Baker, P., Gabrielatos, C., Khosravini, M., Krzyzanowski, M., McEnery, T. y Wodak, R. (2008). A useful methodological synergy? Combining critical discourse analysis and corpus linguistics to examine discourses of refugees and asylum seekers in the UK press. *Discourse and Society*, 19, 273–306.
- Baker, P., Hardie, A. y McEnery, T. (2006). *A glossary of corpus linguistics*. Edinburgh University Press.
- Baldry, A. P. y Thibault, P. J. (2006). *Multimodal transcription and text analysis*. Equinox.
- Balibrea, M. P. (2001). Urbanism, culture and the post-industrial city: Challenging the 'Barcelona model'. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 2(2), 187–210.
- Ballester Casado, A. (2007). La audiodescripción: Apuntes sobre el estado de la cuestión y las perspectivas de investigación. *TradTerm*, 13, 151–169. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9511.tradterm.2007.47471>
- Balteş, F. R., Avram, J., Miclea, M. y Miu, A. C. (2011). Emotions induced by operatic music: Psychophysiological effects of music, plot, and acting: A scientist's tribute to Maria Callas. *Brain and Cognition*, 76(1), 146–157. <https://doi.org/10.1016/j.bandc.2011.01.012>
- Baños, R. (2013). 'That is so cool': Investigating the translation of adverbial intensifiers in English-Spanish dubbing through a parallel corpus of sitcoms. *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice*, 21(4), 526–542. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2013.831924>
- Baños, R. (2014). Orality markers in Spanish native and dubbed sitcoms: Pretended spontaneity and prefabricated orality. *Meta*, 59(2), 406–435. <https://doi.org/10.7202/1027482ar>
- Bardini, F. (2020). Film language, film emotions and the experience of blind and partially sighted viewers: A reception study. *JoSTrans: The Journal of Specialised Translation*, 33, 259–280.
- Barnés-Castaño, C., Bernstorff, L. y Vilches, C. (2021). Action research in motion for dance audio description. *New Voices in Translation Studies*, 25, 1–26.
- Barrio Cantalejo, I. M. (2007). *Legibilidad y salud. Los métodos de medición de la legibilidad y su aplicación al diseño de folletos educativos sobre salud* [Tesis doctoral] Universidad Autónoma de Madrid. <http://hdl.handle.net/10486/2488>

- Barthes, R. (1999). *Mitologías*. Siglo XXI.
- Bascones, G. (1995). Decorados y utilería. En R. Portillo (Coord.), *El teatro en tus manos: iniciación a la práctica escénica* (pp. 85–108). Editorial Complutense.
- Bassnett, S. (2000). Theatre and opera. En P. France (Ed.), *The Oxford guide to literature in English translation* (pp. 96–103). Oxford University Press.
- Bauman, D. y Murray, J. J. (2010). Deaf studies in the 21st century: 'Deaf-Gain' and the future of human diversity. En M. Marschark y R. E. Spencer (Eds.), *Oxford handbook of Deaf studies, language, and education* (Vol. 2, pp. 210–225). Oxford University Press.
- Benecke, B. (2004). Audio-description. *Meta*, 49(1), 78–80. <https://doi.org/10.7202/009022ar>
- Benecke, B. (2007). Audio description: Phenomena of information sequencing. En MUTRA (Ed.), 2007 — *LSP Translation Scenarios*. https://www.euroconferences.info/proceedings/2007_Proceedings/2007_Benecke_Bernd.pdf
- Berber Sardinha, T. (2004). *Lingüística de corpus*. Manole.
- Bernabé, R. y Orero, P. (2020) Easier audio description: Exploring the potential of easy-to-read principles in simplifying AD. En S. Braun y K. Starr (Eds.), *Innovation in audio description research* (pp. 55–75). Routledge.
- Bestard, J. (2019). *Polítiques d'accessibilitat cultural a Catalunya* [Tesis doctoral]. Universitat Autònoma de Barcelona. <http://hdl.handle.net/10803/667972>
- Bestgen, Y. (2017). Getting rid of the Chi-square and Log-likelihood tests for analysing vocabulary differences between corpora. *Quaderns de Filologia: Estudis Lingüístics*, 22, 33–56. <https://doi.org/10.7203/QF.22.11299>
- Beuchert, K. (2017). *The web of subtitling: A subtitling process model based on a mixed methods study of the Danish subtitling industry and the subtitling processes of five Danish subtitlers* [Tesis doctoral]. Aarhus University. https://pure.au.dk/portal/files/119118393/PhD_KathrineBeuchert.pdf
- Bezemer, J. y Jewitt, C. (2010) Multimodal analysis. En L. Litosseliti (Ed.), *Research methods in linguistics* (pp. 180–197). Continuum.
- Biber, D. (1988). *Variation across speech and writing*. Cambridge University Press.

- Biber, D. (1993). Representativeness in corpus design. *Literary and Linguistic Computing*, 8(4), 243–257. <https://doi.org/10.1093/lc/8.4.243>
- Biber, D. (2003). Compressed noun-phrase structure in newspaper discourse: The competing demands of popularization vs. economy. En J. Aitchison y D. M. Lewis (Eds.), *New media language* (pp. 169–181). Longman.
- Biber, D., Conrad, S. y Reppen, R. (1998). *Corpus linguistics: Investigating language structure and use*. Cambridge University Press.
- Biber, D., Davies, M., Jones, J. y Tracy-Ventura, N. (2006). Spoken and written register variation in Spanish: A multi-dimensional analysis. *Corpora*, 1, 1–37.
- Biber, D., Johansson, S., Leech, G., Conrad, S. y Finegan, E. (1999). *Longman grammar of spoken and written English*. Longman.
- Biel, L. (2017). Researching legal translation: A multi-perspective and mixed-method framework for legal translation. *Revista de Llengua i Dret / Journal of Language and Law*, 68, 76–88. <https://dx.doi.org/10.2436/rld.i68.2017.2967>
- Bittner, H. (2012). Audio description guidelines – a comparison. *Norwich Papers*, 20, 41–61.
- Bläsing, B., y Zimmermann, E. (2021). Dance is more than meets the eye. How can dance performance be made accessible for a non-sighted audience? *Frontiers in Psychology*, 12. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.643848>
- Boal, A. (1985). *Theatre of the oppressed*. (C. A. Leal McBride y M. Leal McBride, Trad.). Theatre Communications Group. (Original publicado en 1979).
- Bobes Naves, M. C. (1987). *Semiología de la obra dramática*. Taurus Humanidades.
- Bobes Naves, M. C. (2001). *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*. Arco Libros.
- Bobes Naves, M. C. (2004). Teatro y semiología. *Arbor*, 177(699/700), 497–508. <https://doi.org/10.3989/arbor.2004.i699/700.591>
- Bordwell, D. (2005). *Figures traced in light. On cinematic staging*. University of California Press.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1997). *Film art: An introduction* (5.^a ed.). McGraw Hill.

- Bosque, I. (1989). *Las categorías gramaticales*. Síntesis.
- Bourne, J. (2007). El impacto de las Directrices ITC en el estilo de cuatro guiones AD en inglés. En C. Jiménez Hurtado, (Ed.), *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para Sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual* (pp. 179–198). Peter Lang.
- Bourne, J. y Jiménez Hurtado, C. (2007). From the visual to the verbal in two languages: a contrastive analysis of the audiodescription of *The Hours* in English and Spanish. En J. Díaz Cintas, P. Orero y A. Remael (Eds.), *Media for all. Subtitling for the Deaf, audio description and sign language* (pp. 175–187). Rodopi.
- Bowker, L. y Pearson, J. (2002). *Working with specialized language. A practical guide to using corpora*. Routledge.
- Boyden, M. (1997). *The rough guide to opera*. Rough Guides.
- Brand, N., Kirkland, S. y van Uchelen, C. (2019). *Translations: A research project for blind and partially sighted viewers*. Dance International.
- Brannen, J. (2005). *Mixed methods research: A discussion paper*. ESRC National Centre for Research Methods Review Paper. <http://eprints.ncrm.ac.uk/89/1/MethodsReviewPaperNCRM-005.pdf>
- Braun, S. (2008). Audio description research: State of the art and beyond. *Translation Studies in the New Millennium*, 6, 14–30.
- Braun, S. (2011). Creating coherence in audio description. *Meta*, 56(3), 645–662. <https://doi.org/10.7202/1008338ar>
- Braun, S. y Orero, P. (2010). Audio description with audio subtitling – an emergent modality of audiovisual translation. *Perspectives: Studies in Translatology*. 18(3), 173–188. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2010.485687>
- Brazier C. y Widmer, G. (2020). Towards reliable real-time opera tracking: Combining alignment with audio event detectors to increase robustness. En S. Spagnol y A. Valle (Eds.), *Proceedings of the 17th Sound and Music Computing Conference* (pp. 371–377). SMC – Sound and Music Computing Network.

- Brezina, V. (2018). *Statistics in corpus linguistics: A practical guide*. Cambridge University Press.
- Brezina, V. y Meyerhoff, M. (2014). Significant or random? A critical review of sociolinguistic generalisations based on large corpora. *International Journal of Corpus Linguistics*, 19(1), 1–28. <https://doi.org/10.1075/ijcl.19.1.01bre>
- Broadcasting Commission of Ireland (2005). *BCI guidelines – Audio description*. Broadcasting Commission of Ireland.
- Brodie, G. (2020). Intercultural theatrical encounter and the dramaturgy of surtitles. *Language and Intercultural Communication*, 20(5), 450–463. <https://doi.org/10.1080/14708477.2020.1784188>
- Bryman, A. (2006). Integrating quantitative and qualitative research: how is it done? *Qualitative Research*, 6(1), 97–113. <https://doi.org/10.1177%2F1468794106058877>
- Bryman, A. (2012). *Social research methods* (4ª ed.). Oxford University Press.
- Burton, J. (2009). The art and craft of opera surtitling. En J. Díaz-Cintas y G. Anderman (Eds.), *Audiovisual translation: Language transfer on screen* (pp. 58–70). Palgrave Macmillan.
- Busarello, E. y Sordo, F. (2011). *Manuale per aspiranti audio descrittori di audiofilm per non vedenti*. Cooperativa Sociale Senza Barriere ONLUS.
- Cabeza-Cáceres, C. (2010). Opera audio description at Barcelona's Liceu Theatre. En J. Díaz-Cintas, A. Matamala y J. Neves (Eds.), *New insights into audiovisual translation and media accessibility* (pp. 227–237). Rodopi.
- Cabeza-Cáceres, C. (2013). *Audiodescripció i recepció. Efecte de la velocitat de narració, l'entonació y l'explicitació en la comprensió fílmica* [Tesis doctoral]. Universitat Autònoma de Barcelona. <http://hdl.handle.net/10803/113556>
- Cabeza-Cáceres, C. y Matamala, A. (2008). La audiodescripción de ópera: una nueva propuesta. En Á. Pérez-Ugena y R. Vizcaíno-Laorga (Eds.), *ULISES. Hacia el desarrollo de tecnologías comunicativas para la igualdad de oportunidades* (pp. 95–106). Observatorio de las Realidades Sociales y de la Comunicación.

- Cabezuela, F., Concha Alcalde, J., Flórez Urdapilleta, A. *et al.* (2009). *Teatro Real* (Ref.: 07072). Ayuntamiento de Madrid.
- Caffarel, A. (2010). Systemic functional grammar and the study of meaning. En H. Bernd Heine y H. Narrog (Eds.), *Handbook of linguistic analysis* (pp. 883–984). Oxford University Press.
- Carlucci, L. y Seibel, C. (2020). El discurso especializado en el museo inclusivo: lectura fácil versus audiodescripción. En M. Richart-Marset y F. Calamita (Eds.), *MonTI: Monografías de Traducción e Interpretación*, 12, 262–294. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2020.12.09>
- Carnicke, S. M. y Rosen, D. (2013). A singer prepares: Stanislavsky and opera. En R. A. White (Ed.), *The Routledge companion to Stanislavsky* (pp. 136–154). Routledge.
- Cartoni, B. y Meyer, T. (2012). Extracting directional and comparable corpora from a multilingual corpus for translation studies. En *Proceedings of the eighth international conference on language resources and evaluation (LREC 2012)* (pp. 2132–2137). European Language Resources Association.
- Castellà, J. M. (2002). *La complexitat lingüística en el discurs oral i escrit: densitat lèxica, composició original i connexió textual* [Tesis doctoral]. Universitat Pompeu Fabra. <http://hdl.handle.net/10803/7486>
- Cavallo, A. (2015). Seeing the word, hearing the image: the artistic possibilities of audio description in theatrical performance. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 20(1), 125–134. <https://doi.org/10.1080/13569783.2014.983892>
- Centro de investigación, desarrollo y aplicación tiflotécnica de la ONCE (2014). *Audesc Mobile: la audiodescripción en nuestra mano*. <http://cidat.once.es/home.cfm?id=1516&nivel=2>
- Cervera, J. (2003). *Teoría y técnica teatral*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teora-y-tnica-teatral-0/html/ffc0c2f8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_0_

- CESyA (2014). *Seguimiento del subtitulado y la audiodescripción en la TDT*. Universidad Carlos III. <http://www.cesya.es/sites/default/files/documentos/InformeAccesibilidadTDT2014.pdf>
- Chapado Sánchez, M. (2010). La audiodescriptibilidad del film: una nueva perspectiva de análisis fílmico. *Frame*, 6, 159–195.
- Chesterman, A. (2010). Why study translation universals? En R. Hartama-Heinonen y P. Kukkonen (Eds.), *Kiasm* (pp. 38–48). Nordica Helsingfors Universitet.
- Chiaro, D. (2007). Not in front of the children? An analysis of sex on screen in Italy. *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, 6. <https://doi.org/10.52034/lanstts.v6i.191>
- Chmiel, A. (2015). Sound effects and music. En A. Remael, N. Reviere y G. Vercauteren (Eds.), *Pictures painted in words: ADLAB audio description guidelines* (pp. 36–39). Edizioni Università di Trieste.
- Chmiel, A. y Mazur, I. (2022). A homogenous or heterogeneous audience? Audio description preferences of persons with congenital blindness, non-congenital blindness and low vision. *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice*, 30(3), 552–567. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2021.1913198>
- Chottin, M. y Thompson, H. (2021). “Blindness gain” as worldmaking: Audio description as a new “partage du sensible”. *L'Esprit Créateur*, 61(4), 32–44. <https://doi.org/10.1353/esp.2021.0045>
- Clark, M. R. (2002). *Singing, acting, and movement in opera: A guide to singer-geitics*. Indiana University Press.
- Cohen, J. (1988). *Statistical power analysis for the behavioral sciences* (2ª ed.). Routledge.
- Colas, D. (2014). Musical dramaturgy. En H. M. Greenwald (Ed.), *The Oxford handbook of opera* (pp. 177–205). Oxford University Press.
- Collins, J. y Nisbet, A. (Eds.) (2010). *Theatre and performance design: A reader in scenography*. Routledge.
- Colmeiro, J. (2002). Exorcising exoticism: “Carmen” and the construction of oriental Spain. *Comparative Literature*, 54(2), 127–144.

- Comisión Europea (2019). *Directiva (UE) 2019/882 del Parlamento Europeo y del Consejo, de 17 de abril de 2019, sobre los requisitos de accesibilidad de los productos y servicios (Texto pertinente a efectos del EEE)*. <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/?uri=CELEX:32019L0882>
- Comisión Nacional de los Mercados y la Competencia (2017). *Informe sobre el seguimiento de las obligaciones impuestas en materia de accesibilidad correspondiente al año 2016*. CNMC.
- Comisión Nacional de los Mercados y la Competencia (2019). *Informe sobre el seguimiento de las obligaciones impuestas en materia de accesibilidad correspondiente al año 2017*. CNMC.
- Comisión Nacional de los Mercados y la Competencia (2020). *Informe sobre el seguimiento de las obligaciones impuestas en materia de accesibilidad correspondiente al año 2018*. CNMC.
- Connell, B. R., Jones, M., Mace, R., Mullick, A., Ostroff, E., Sanford, J., Steinfeld, E., Story, M. y Vanderheiden, G. G. (1997). *The principles of universal design*. https://projects.ncsu.edu/design/cud/about_ud/udprinciplestext.htm
- Corpas-Pastor, G. (2001). Compilación de un corpus ad hoc para la enseñanza de la traducción inversa especializada. *Trans*, 5, 155–184.
- Corpas-Pastor, G. (2008). *Investigar con corpus en traducción: Los retos de un nuevo paradigma*. Peter Lang.
- Corpas-Pastor, G. (2017). Collocational constructions in translated Spanish: What corpora reveal. En R. Mitkov (Ed.), *Computational and corpus-based phraseology* (pp. 29–40). Springer.
- Corpas-Pastor, G. y Seghiri, M. (2007). Determinación del umbral de representatividad de un corpus mediante el algoritmo N-Cor. *Procesamiento del Lenguaje Natural*, 39, 165–172.
- Corpas-Pastor, G., Mitkov, R., Afzal, N. y Pekar, V. (2008). Translation universals: Do they exist? A corpus-based NLP study of convergence and simplification. En *Proceedings of the eighth conference of the association for machine translation in the Americas (AMTA-08)* (pp. 75–81). Association for Machine Translation in the Americas.

- Corral, A. (2012). Les marques de subjectivitat en l'audiodescripció. L'òpera: una superposició de veus. *Quaderns de traducció*, 19, 111–122.
- Corral, A. y Lladó, R. (2011). Opera multimodal translation: audio describing Karol Szymanowski's *Król Roger* for the Liceu Theatre, Barcelona. *JoSTrans: The Journal of Specialised Translation*, 15, 163–179.
- Creswell, J. W. y Plano Clark, V. (2017). *Designing and conducting mixed methods research* (3^a ed.). Sage.
- Creswell, J. W., Plano Clark, V. L., Guttman, M. L. y Hanson, E. E. (2003). Advanced mixed methods research design. En A. Tashakkori y C. Teddlie (Eds.), *Handbook of mixed methods in social and behavioral research* (pp. 209–240). Sage.
- Crossley, S., Allen, D. y McNamara, D. (2011). Text readability and intuitive simplification. A comparison of readability formulas. *Reading in a Foreign Language*, 23(1), 84–101.
- Cvrček, V. y Chlumská, L. (2015). Simplification in translated Czech: a new approach to type-token ratio. *Russian Linguistics*, 39, 309–325. <https://doi.org/10.1007/s11185-015-9151-8>
- De Bortoli, M. y Maroto, J. (2001). Colours across culture: Translating colors in interactive marketing communications. En R. Russow y D. Barbereau (Eds.), *Proceedings of the European languages and the implementation of communication and information technologies conference*. Paisley University Language Press.
- De Frutos, R. (2011). Los sobretítulos como herramienta de comunicación en la ópera actual. *Comunicación 21*, 1. <http://www.comunicacion21.com/wp-content/PDF/Sobretitulos.pdf>
- De Frutos, R. (2013). *El debate en torno al canto traducido. Análisis de criterios interpretativos y su aplicación práctica: Adaptación al castellano de la ópera Il barbiere di Siviglia de G. Paisiello* [Tesis doctoral]. Universidad de Sevilla. <http://hdl.handle.net/11441/48056>
- Deer, J. y Dal Vera, R. (2021). *Acting in musical theatre: A comprehensive course* (3.^a ed.). Routledge.
- Delgado Cabrera, A. (1993). Un texto teatral específico: el libreto de ópera. En A. Rodríguez López-Vázquez (Ed.), *Simposio «O teatro e o seu ensino»* (pp. 57–70). Universidade da Coruña.

- Demonte, V. (1999). El adjetivo: clases y usos. La posición del adjetivo en el sintagma nominal. En I. Bosque y V. Demonte (Eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española* (pp. 129–215). Espasa-Calpe.
- Desblache, L. (2007). Music to my ears, but words to my eyes? Text, opera and their audiences. *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, 6, 155–170. <https://doi.org/10.52034/lanstts.v6i.185>
- Dewolf, L. (2001). Surtitling operas. With examples of translations from German into French and Dutch. En Y. Gambier y H. Gottlieb (Eds.), *(Multi)media translation. Concept, practices, and research* (pp. 179–188). John Benjamins.
- Di Giovanni, E. (2014a). Visual and narrative priorities of the blind and non-blind: eye tracking and audio description. *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice*, 22(1), 136–153. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2013.769610>
- Di Giovanni, E. (2014b). Audio description and textuality. *Parallèles*, 26, 69–83.
- Di Giovanni, E. (2018a). Audio description and reception-centred research. En E. Di Giovanni e Y. Gambier (Eds.), *Reception studies and audiovisual translation* (pp. 225–250). John Benjamins.
- Di Giovanni, E. (2018b). Audio description for live performances and audience participation. *JoSTrans: The Journal of Specialised Translation*, 29, 189–211.
- Di Giovanni, E. (2018c). Participatory accessibility: Creating audio description with blind and nonblind children. *Journal of Audiovisual Translation*, 1(1), 155–169. <https://doi.org/10.47476/jat.v1i1.50>
- Di Giovanni, E., Luchetti, M., Turrini, A. y Raffi, F. (2022). Exploring how accessible cultural practices impact on community development: The case of InclusivOpera at the Macerata Opera Festival in Italy. *Local Development & Society*, s. n. <https://doi.org/10.1080/26883597.2022.2045085>
- Díaz-Cintas, J. (2010). La accesibilidad a los medios de comunicación audiovisual a través del subtulado y de la audiodescripción. En L. González y P. Hernández (Eds.), *Cooperación y diálogo* (pp. 157–180). Instituto Cervantes.
- Díaz-Cintas, J. y Remael, A. (2021). *Subtitling: Concepts and practices*. Routledge.

- Díaz-Cintas, J. y Szarkowska, A. (2020). Introduction: Experimental research in audiovisual translation – Cognition, reception, production. *JoSTrans: The Journal of Specialised Translation*, 33, 3–16.
- Dosch, E. y Benecke, B. (2004). *Wenn aus Bildern Worte werden – Durch AudioDescription zum Hörfilm* (3ª ed.). Bayerischer Rundfunk.
- DuBay, W. (2004). *The principles of readability*. Impact Information.
- Dunham, R. E. (2015). *Stage lighting: Fundamentals and applications*. CRC Press.
- Durán, P., Malvern, D., Richards, B. y Chipere, N. (2004). Developmental trends in lexical diversity. *Applied Linguistics*, 25(2), 220–242. <https://doi.org/10.1093/applin/25.2.220>
- Eardley-Weaver, S. (2010). Opening doors to opera. The strategies, challenges and general role of the translator. *InTralinea*, 12.
- Eardley-Weaver, S. (2013). Opening eyes to opera. The process of translation for blind and partially-sighted audiences. *Translation and Interpreting Studies. The Journal of the American Translation and Interpreting Studies Association*, 8(2), 272–292. <https://doi.org/10.1075/tis.8.2.08ear>
- Eardley-Weaver, S. (2014). *Lifting the curtain on opera translation and accessibility: Translating opera for audiences with varying sensory ability* [Tesis doctoral]. Durham University. http://etheses.dur.ac.uk/10590/1/Sarah_Eardley-Weaver_PhD_thesis.pdf?DD36+
- Eco, U. (1993). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo* (R. Pochtar, Trad.). Lumen. (Original publicado en 1979).
- Eco, U. (2009). *Decir casi lo mismo: La traducción como experiencia* (H. Lozano Miralles, Trad.). Debolsillo. (Original publicado en 2008).
- Edo, M. (2011). Del registre al gest. Punts crítics en la traducció d'òpera italiana al català i al castellà. *Doletiana: Revista de traducció, literatura i arts*, 3.
- 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. <http://dx.doi.org/10.5209/ARIS.57676>

- Edo, M. (2020). Intertextuality in nineteenth-century Italian librettos: To translate or not to translate? A case study of Adriana Lecouvreur. En A. Şerban, y K. K. Y. Chan (Eds.), *Opera and translation. Unity and diversity* (pp. 315–336). John Benjamins.
- Ekman, P. (1992). Are there basic emotions? *Psychological Review*, 99, 550-553.
- Elam, K. (2002). *The semiotics of theatre and drama* (2ª edición). Routledge.
- Erzberger, C. y Kelle, U. (2003). Making inferences in mixed methods: The rules of integration. En A. Tashakkori y C. Teddlie (Eds.), *Handbook of mixed methods in social & behavioral research* (pp. 457–488). Sage.
- Evison, J. (2010). What are the basics of analyzing a corpus? En A. O’Keeffe y M. McCarthy (Eds.), *The Routledge handbook of corpus linguistics* (pp. 122–135). Routledge.
- Fédération Suisse des Aveugles et Malvoyants FSA. (2016). *Charte suisse de l’audiodescription*. Fédération Suisse des Aveugles et Malvoyants.
- Fels, D., Udo, J. P., Ting, P. Diamond, J. E. y Diamond, J. I. (2006). Odd Job Jack described – A first person narrative approach to described video. *Journal of Universal Access in the Information Society*, 5(1), 73–81. <https://doi.org/10.1007/s10209-006-0025-0>
- Fernández Torné, A. (2016). *Audio description and technologies: Study on the semi-automatisation of the translation and voicing of audio descriptions* [Tesis doctoral]. Universitat Autònoma de Barcelona. <http://hdl.handle.net/10803/394035>
- Fernández-Torné, A. y Matamala, A. (2015). Text-to-speech versus human voiced audio description: A reception study in films dubbed into Catalan. *JoSTrans: The Journal of Specialised Translation*, 24, 61–88.
- Finbow, S. (2010). The state of audio description in the United Kingdom – from description to narration. *Perspectives: Studies in Translatology*, 18(3), 215–229. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2010.485685>
- Fischer-Lichte, E. (1992). *The semiotics of theater* (J. Gaines y D. L. Jones, Trad.). Indiana University Press. (Original publicado en 1983).
- Flesch, R. (1948). A new readability yardstick. *Journal of Applied Psychology*, 32, 221–233.
- Fletcher-Watson, B. (2015). Relaxed performance: audiences with autism in mainstream theatre. *Scottish Journal of Performance*, 2(2), 61–89.

- Føllesdal, D. (1997). Semantics and semiotics. En M. L. D. Chiara, K. Doets, D. Mundici y J. Van Benthem (Eds.), *Structures and norms in science: Volume two of the tenth international congress of logic, methodology and philosophy of science* (pp. 449–457). Springer.
- Fresno, N. (2014). La (re)construcción de los personajes fílmicos en la audiodescripción Efectos de la cantidad de información y de su segmentación en el recuerdo de los receptores [Tesis doctoral]. Universitat Autònoma de Barcelona. <http://hdl.handle.net/10803/285420>
- Fresno, N. (2017). Approaching engagement in audio description. *International Journal of Translation*, 19, 13–32. <https://doi.org/10.13137/2421-6763/17349>
- Fryer L. y Freeman J. (2012). Presence in those with and without sight: implications for virtual reality and audio description. *Journal of Cybertherapy and Rehabilitation*, 5(1), 15–23.
- Fryer, L. (2016). *An introduction to audio description: a practical guide*. Routledge.
- Fryer, L. (2018). The independent audio describer is dead: Long live audio description! *Journal of Audiovisual Translation*, 1(1), 170–186. <https://doi.org/10.47476/jat.v1i1.52>
- Fryer, L. (2020). Audio describing *Ocean's Eleven* scene 12 out of context: decision points in AD drafting, *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice*, 28(6), 896–909. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2020.1712442>
- Fryer, L. (2021). Accessing access: the importance of pre-visit information to the attendance of people with sight loss at live audio described events. *Universal Access in the Information Society*, 20, 717–728. <https://doi.org/10.1007/s10209-020-00737-4>
- Fryer, L. (marzo de 2019). A catalogue of errors: Lessons for students from professional audio description of live performances [Presentación]. ARSAD (Advanced Research Seminar on Audio Description), Barcelona.
- Fryer, L. y Cavallo, A. (2021). *Integrated access in live performance*. Routledge.
- Fryer, L. y Freeman, J. (2012). Cinematic language and the description of film: Keeping AD users in the frame. *Perspectives: Studies in Translatology*, 21, 412–426. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2012.693108>

- Fryer, L. y Romero-Fresco, P. (2014). Audiointroductions. En A. Maszerowska, A. Matamala y P. Orero (Eds.), *Audio description: New perspectives illustrated* (pp. 11–28). John Benjamins.
- Gainor, J. E. (2002). Rethinking feminism, Stanislavsky, and performance. *Theatre Topics*, 12(2), 163–175. <https://doi.org/10.1353/tt.2002.0010>
- Georgakopoulou, Y. (2008). Greek - A working document. En S. Rai, J. Greening y L. Petré (Eds.), *A comparative study of audio description guidelines prevalent in different countries* (pp. 105–108). Royal National Institute of Blind People.
- Giouli, V. y Piperidis, S. (2002). *Corpora and HLT. Current trends in corpus processing and annotation*. Institute for Language and Speech Processing.
- Goatly, A. (1997). *The language of metaphors*. Routledge.
- Gómez Guinovart, J. y Pérez Guerra, J. (2000). A multidimensional corpus-based analysis of English spoken and written-to-be spoken discourse. *Cuadernos de Filología Inglesa*, 9(1), 39–70.
- Gómez Sánchez, B. y Hoyo Ventura, M. D. (2017). Calixto Bieito. La transgresión como lectura del mundo contemporáneo. En M. D. Hoyo Ventura (Ed.), *La escenificación española contemporánea. Una mirada más allá de nuestras fronteras* (pp. 65–82). Ediciones Tragacanto.
- Gorlée, Dinda L. (1994). *Semiotics and the problem of translation: With special reference to the semiotics of Charles S. Peirce*. Rodopi.
- Gorlée, Dinda L. (1997). Intercode translation: Words and music in opera. *Target*, 9(2), 234–269. <https://doi.org/10.1075/target.9.2.03gor>
- Gorlée, Dinda L. (2004). *On translating signs: Exploring text and semio-translation*. Rodopi.
- Gorlée, Dinda L. (2016). De la traducción à la sémiotraduction. *Signata*, 7, 57–69. <https://doi.org/10.4000/signata.1177>
- Graven, T., Emsley, I., Bird, N. y Griffiths, S. (2020). Improved access to museum collections without vision: How museum visitors with very low or no vision perceive and process tactile–auditory pictures. *British Journal of Visual Impairment*, 38(1), 79–103. <https://doi.org/10.1177/0264619619874833>

- Greco, G. M. (2016). On Accessibility as a human right, with an application to media accessibility. En A. Matamala y P. Orero (Eds.), *Researching audio description. New approaches* (pp. 11–33). Palgrave Macmillan
- Greco, G. M. (2018). The nature of accessibility studies. *Journal of Audiovisual Translation*, 1(1), 205–232. <https://doi.org/10.47476/jat.v1i1.51>
- Greco, G. M. (2022). The question of accessibility. En C. Taylor y E. Perego (Eds.), *The Routledge handbook of audio description* (pp. 13–26). Routledge.
- Greene, J. C. y Hall, J. (2010). Dialectics and pragmatism: Being of consequence. En A. Tashakkori y C. Teddlie (Eds.), *Sage handbook of mixed methods in social & behavioral research* (pp. 119–143). Sage.
- Greene, J. C., Caracelli, V. J. y Graham, W. F. (1989). Toward a conceptual framework for mixed-method evaluation designs. *Educational Evaluation and Policy Analysis*, 11(3), 255–274. <https://doi.org/10.3102%2F01623737011003255>
- Greening, J. y Rolph, D. (2007). Accessibility: raising awareness of audio description in the UK. En J. Díaz-Cintas, P. Orero y A. Remael (Eds.), *Media for all. Subtitling for the Deaf, audio description and sign language* (pp. 127–138). Rodopi.
- Gries, S. T. (2008). Dispersions and adjusted frequencies in corpora. *International Journal of Corpus Linguistics*, 13(4), 403–437. <https://doi.org/10.1075/ijcl.13.4.02gri>
- Gries, S. T. (2010). Useful statistics for corpus linguistics. En A. Sánchez y M. Almela (Eds.), *A mosaic of corpus linguistics: Selected approaches* (pp. 269–291). Peter Lang.
- Gross, A. y Harmon, J. (1999). What's right about scientific writing? *The Scientist*, 13(24), 20–21.
- Grover-Friedlander, M. (2014). Voice. En H. M. Greenwald (Ed.), *The Oxford handbook of opera* (pp. 318–33). Oxford University Press.
- Guba, E. y Lincoln, Y. (1994). Competing paradigms in qualitative research. En N. K. Denzin e Y. Lincoln (Eds.), *Handbook of qualitative research* (pp. 105–117). Sage.
- Guccini, G. (1988). Direzione scenica e regia. En L. Bianconi y G. Pestelli (Eds.), *Storia dell'opera italiana* (pp. 125–174). EDT.
- Guiraud, P. (1954). *Les caractères statistiques du vocabulaire*. Presses Universitaires de France.

- Halliday, M. A. K y Matthiessen, C. (2014). *Halliday's introduction to functional Grammar*. Routledge.
- Halliday, M. A. K. (1982). *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado* (J. Ferreiro Santana, Trad.). Fondo de Cultura Económica. (Original publicado en 1978).
- Halliday, M. A. K. (1985). *Spoken and written language*. Deakin University.
- Halliday, M. A. K. (1994). *An introduction to functional grammar* (2.^a ed.). Edward Arnold.
- Halliday, M. A. K. y Matthiessen, C. M. I. M. (1999). *Construing experience through meaning: A language-based approach to cognition*. Cassel.
- Hammersley, M. (2008). Troubles with triangulation. En Bergman, Manfred M. (Ed.), *Advances in mixed methods research* (pp. 22–36). Sage.
- Hanks, P. (2013). *Lexical analysis: Norms and exploitations*. MIT Press.
- Helbo, A. (1987). *Theory of performing arts*. John Benjamins.
- Henry, F. y Tator, C. (2015). Constructing operatic racism in postmodern cultural studies. En M. Ingraham (Ed.), *Opera in a multicultural world: Coloniality, culture, performance* (pp. 237–246). Routledge.
- Hermosa-Ramírez, I. (2020). Delivery approaches in audio description for the scenic arts. *Parallèles*, 32(2), 17–31. <https://doi.org/10.17462/PARA.2020.02.02>
- Hermosa-Ramírez, I. (2021). The hierarchisation of operatic signs through the lens of audio description: A corpus study. *MonTI: Monografías de Traducción e Interpretación*, 13, 184–219. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2021.13.06>
- Hermosa-Ramírez, I. (2022). Physiological instruments meet mixed methods in Media Accessibility. *Translation Spaces*, 11(1), 38–59. <https://doi.org/10.1075/ts.21020.her>
- Hermosa-Ramírez, I. (en prensa). Embracing community-based participatory research in media accessibility. *JoSTrans: The Journal of Specialised Translation*, 39.
- Hermosa-Ramírez, I. y Edo, M. (en prensa). Users' expectations of zarzuela audio description: Results from a focus group. *inTRAlinea*.

- Hermosa-Ramírez, I. y Reviere, N. (en prensa). From accessibility to inclusion in the theatre: exploring the spectrum between traditional audio introductions and mainstream theatre podcasts. *Universal Access in the Information Society*.
- Hernández-Bartolomé, A. y Mendiluce-Cabrera, G. (2004). Audesc: translating images into words for Spanish visually impaired people. *Meta*, 49(2), 264–277. <https://doi.org/10.7202/009350ar>
- Hofland, K. y Johansson, S. (1982). *Word frequencies in British and American English*. The Norwegian Computing Centre for the Humanities.
- Holland, A. (2009). Audio description in the theatre and the visual arts: Images into words. En J. Díaz Cintas y G. Anderman (Eds.), *Audiovisual translation. Language transfer on screen* (pp. 170–185). Palgrave Macmillan.
- Holsanova, J. (2016). A cognitive approach to audio description. En A. Matamala y P. Orero (Eds.), *Researching audio description. New approaches* (pp. 49–74). Palgrave Macmillan.
- Holsanova, J. (2022). A cognitive approach to audio description. Production and reception processes. En C. Taylor y E. Perego (Eds.), *The Routledge handbook of audio description* (pp. 57–77). Routledge.
- Huron, D., Anderson, N. y Shanahan, D. (2014). “You can't play a sad song on the banjo:” Acoustic factors in the judgment of instrument capacity to convey sadness. *Empirical Musicology Review*, 9(1), 29–41.
- Hurt, C. (1996). Übertitel als Teil einer Operninszenierung am Beispiel von Wagners *Siegfried*. En C. Heiss y R. M. B. Bosinelli (Eds.), *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena* (pp. 85–94). Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna.
- Hutcheon, L. (2006). Interdisciplinary opera studies. *PMLA*, 121(3), 802–810.
- Hutcheon, M. y Hutcheon, L. (2010). Opera. Forever and always multimodal. En R. Page (Ed.), *New perspectives on narrative and multimodality* (pp. 65–77). Routledge.
- Hutchinson, R. y Eardley, A. F. (2021). Inclusive museum audio guides: ‘guided looking’ through audio description enhances memorability of artworks for sighted audiences.

- Museum Management and Curatorship*, 36(4), 427–446. <https://doi.org/10.1080/09647775.2021.1891563>
- Hutchinson, R., Thompson, H. y Cock, M. (2020). *Describing Diversity: An exploration of the description of human characteristics and appearance within the practice of theatre audio description*. <https://vocaleyes.co.uk/describing-diversity-report-published/>
- Ibáñez Moreno, A. y Vermeulen, A. (2017). Audio description for all: A literatura review of its pedagogical values in foreign language teaching and learning. *Encuentro*, 26, 52–68.
- Igareda, P. (2012). Lyrics against images: Music and audio description. En R. Agost, P. Orero y E. Di Giovanni (Eds.), *Multidisciplinarity in audiovisual translation. MonTI: Monografías de Traducción e Interpretación*, 4, 233–254. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2012.4.10>
- Instituto de Mayores y Servicios Sociales (2016). *Base estatal de datos de personas con valoración del grado de discapacidad*. IMSERSO. http://www.imserso.es/InterPresent2/groups/imserso/documents/binario/bdepcd_2016.pdf
- Irizarry, E. (1990). Stylistic analysis of a corpus of twentieth-century Spanish narrative. *Computers and the Humanities*, 24, 265–274. <https://doi.org/10.1007/BF00123413>
- Isaac, V. (2014). Costumes. En H. M. Greenwald (Ed.), *The Oxford handbook of opera* (pp. 553–581). Oxford University Press.
- ITC. (2000). *ITC guidance on standards for audio description*. Independent Television Commission.
- Iturregui-Gallardo, G. y Matamala, A. (2021). Audio subtitling: Dubbing and voice-over effects and their impact on user experience. *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice*, 29(1), 64–83. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2019.1702065>
- Jakobson, R. (1963). *Essai de linguistique générale*. Éditions de Minuit.
- Jakobson, R. (1975). En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción. En R. Jakobson (Ed.), *Ensayos de lingüística general* (pp. 67–77) (J. M. Pujol y S. Cabanes, Trad.). Seix Barral. (Original publicado en 1959).
- Jankowska, A. (2015). *Translating audio description scripts*. Peter Lang.

- Jankowska, A. (2020). Mainstreaming audio description through technology. En S. Braun y K. Starr (Eds.), *Innovation in audio description research* (pp. 135–158). Routledge.
- Jankowska, A. y Walczak, A. (2019). Audio description for films in Poland: History, present state and future prospects. *JoSTrans: The Journal of Specialised Translation*, 32, 236–261
- Jankowska, A., Pilarczyk, J., Wołoszyn, K. y Kuniecki, M. (2022). Enough is enough: how much intonation is needed in the vocal delivery of audio description? *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice*. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2022.2026423>
- Jarvis, S. (2013). Capturing the diversity in lexical diversity. *Language Learning*, 63(1), 87–106. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9922.2012.00739.x>
- Jewitt, C., Bezemer, J. y O'Halloran K. L. (2016). *Introducing multimodality*. Routledge.
- Jiménez Hurtado, C. (2007). De imágenes a palabras: la audiodescripción como una nueva modalidad de traducción y de representación del conocimiento. En G. Wotjak (Ed.), *Quo vadis Translatologie?* (pp. 143–160). Frank und Timme.
- Jiménez Hurtado, C. (2010). Fundamentos metodológicos del análisis de la AD. En C. Jiménez Hurtado, A. Rodríguez y C. Seibel (Eds.), *Un corpus de cine. Teoría y práctica de la audiodescripción* (pp. 57–110). Ediciones Tragacanto.
- Jiménez Hurtado, C. (2010). Fundamentos metodológicos del análisis de la AD. En C. Jiménez Hurtado, A. Rodríguez y C. Seibel (Eds.), *Un corpus de cine. Teoría y práctica de la audiodescripción* (pp. 57–110). Ediciones Tragacanto.
- Jiménez Hurtado, C. (2010). Fundamentos metodológicos del análisis de la AD. En C. Jiménez Hurtado, A. Rodríguez y C. Seibel (Coord.), *Un corpus de cine. Teoría y práctica de la audiodescripción* (pp. 57–110). Ediciones Tragacanto.
- Jiménez Hurtado, C. y Martínez, S. (2018). Concept selection and translation strategy: Subtitling for the Deaf based on corpus analysis. *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, 14, 114–139. <https://doi.org/10.52034/lanstts.v17i0.468>

- Jiménez Hurtado, C. y Seibel, S. (2012). Multisemiotic and multimodal corpus analysis in audio description: TRACCE. En A. Remael, P. Orero y M. Carroll (Eds.), *Audiovisual translation and media accessibility at the crossroads* (pp. 409–425). Rodopi.
- Jiménez Hurtado, C. y Soler Gallego, S. (2013). Multimodality, translation and accessibility: A corpus-based study of audio description. *Perspectives: Studies in Translatology*, 21(4), 577–594. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2013.831921>
- Jiménez Hurtado, C., Seibel, C. y Soler Gallego, S. (2012). Museos para todos. La traducción e interpretación para entornos multimodales como herramienta de accesibilidad universal. En R. Agost, P. Orero y E. Di Giovanni (Eds.), *Multidisciplinarity in audiovisual translation. MonTI: Monografías de Traducción e Interpretación*, 4, 349–383. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2012.4.15>
- Jiménez Hurtado, C., y Seibel, C. (2010). Traducción accesible: Narratología y semántica de la audiodescripción. En L. González y P. Hernández (Eds.), *El español, lengua de traducción para la cooperación y el dialogo: Actas del IV Congreso «El español, lengua de traducción»* (pp. 451–468). ESLEtRA. https://cvc.cervantes.es/lengua/esletra/pdf/04/048_jimenez-seibel.pdf
- Jiménez-Crespo, M. A. (2016). Testing explicitation in translation: triangulating corpus and experimental studies. *Across Languages and Cultures*, 16(2), 257–283. <https://doi.org/10.1556/084.2015.16.2.6>
- Jiménez-Crespo, M. A. (2017). Combining corpus and experimental studies: insights into the reception of translated medical texts. *JoSTRans: The Journal of Specialized Translation*, 28, 2–22.
- Johansson, S. (2003). Reflections on corpora and their uses in cross-linguistic research. En F. Zanettin, S. Bernardini y D. Stewart (Eds.), *Corpora in translator education* (pp. 135–148). St. Jerome.
- Johnson, R. B. y Onwuegbuzie, A. J. (2004). Mixed methods research: A research paradigm whose time has come. *Educational Researcher*, 33(7), 14–26. <https://doi.org/10.3102/0013189X033007014>

- Johnson, R. B., Onwuegbuzie, A. J. y Turner, L. A. (2007). Toward a definition of mixed methods research. *Journal of Mixed Methods Research*, 1(2), 112–133. <https://doi.org/10.1177%2F1558689806298224>
- Juslin, P. N., Liljestrom, S., Vastfjall, D. y Lundqvist, L. O. (2010). How does music evoke emotions? Exploring the underlying mechanisms. En P. N. Juslin y J. A. Sloboda (Eds.), *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications* (pp. 605–642). Oxford University Press.
- Kafalenos, E. (2004). Overview of the music and narrative field. En M. L. Ryan (Ed.), *Narrative across media: The languages of storytelling* (pp. 275–282). Routledge.
- Kalimeri, M., Constantoudis, V., Papadimitriou, C., Karamanos, K., Diakonos, F. K. y Papageorgiou, H. (2015). Word-length entropies and correlations of natural language written texts. *Journal of Quantitative Linguistics*, 22(2), 101–118. <https://doi.org/10.1080/09296174.2014.1001636>
- Kendon, A. (1988). How gestures can become like words. En F. Poyatos (Ed.), *Cross-cultural perspectives in nonverbal communication* (pp. 131–141). Hogrefe & Huber Publishers.
- Kilgarriff, A. (2009). Simple maths for keywords. En M. Mahlberg, V. González Díaz y C. Smith (Eds.), *Proceedings of the corpus linguistics conference* (s. p.). University of Liverpool.
- Kilgarriff, A. y Renau, I. (2013). EsTenTen, a vast web corpus of peninsular and American Spanish. *Procedia Social and Behavioral Sciences*, 95, 12–19. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2013.10.617>
- Kilgarriff, A., Baisa, V., Bušta, J., Jakubíček, M., Kovář, V., Michelfeit, J., Rychlý, P. y Suchomel, V. (2014). The Sketch Engine: Ten years on. *Lexicography*, 1, 7–36. <https://doi.org/10.1007/s40607-014-0009-9>
- Kirby, M. (1972). On acting and not-acting. *The Drama Review*, 16(1), 3–15.
- Kleege, G. (2014). What does dance do, and who says so? Some thoughts on blind access to dance performance. *British Journal of Visual Impairment*, 32(1), 7–13. <https://doi.org/10.1177/0264619613512568>

- Kleege, G. (2014). What does dance do, and who says so? Some thoughts on blind access to dance performance. *British Journal of Visual Impairment*, 32(1), 7–13. <https://doi.org/10.1177%2F0264619613512568>
- Kleege, G. y Wallin, S. (2015). Audio description as a pedagogical tool. *Disability Studies Quarterly*, 35(2).
- Koester, A. (2010). Building small specialised corpora. En A. O’Keeffe y M. McCarthy (Eds.), *The Routledge Handbook of Corpus Linguistics* (pp. 66–79). Routledge.
- Kokkola, S. y Ketola, A. (2015). Thinking outside the “Methods Box”: New avenues for research in multimodal translation. En D. Rellstab y N. Siponkoski (Eds.), *Rajojen dynamiikkaa, Gränsernas dynamik. Borders under negotiation, Grenzen und ihre Dynamik. VAKKI Symposiumi XXXV* (pp. 219–228). VAKKI Publications.
- Konijn, E. A. (2000). *Acting emotions*. Amsterdam University Press.
- Korte, B. (1997). *Body language in literature*. University of Toronto Press.
- Kowzan, T. (1997). *El signo y el teatro* (M. C. Boves Naves y J. G. Maestro, Trad.). Arco libros. (Original publicado en 1992).
- Kramer, G., Walker, B., Bonebright, T., Cook, P., Flowers, J., Miner N. y Neuhoff, J. (1999). *Sonification report: Status of the field and research agenda*. International Community for Auditory Display.
- Kramer, L. (2004). *Opera and modern culture: Wagner and Strauss*. University of California Press.
- Krejtz, I., Szarkowska, A., Krejtz, K., Walczak, A. y Duchowski, A. (2012). Audio description as an aural guide of children’s visual attention: Evidence from an eye-tracking study. En AA. VV., *ETRA ‘12, Proceedings of the symposium on eye tracking research and applications* (pp. 99–106). ACM.
- Kress, G. (2010). *Multimodality: A social semiotic approach to contemporary communication*. Routledge.
- Kress, G. y van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal discourse: The modes and media of contemporary communication*. Arnold.

- Kress, G. y van Leeuwen, T. (2006). *Reading images: The grammar of visual design* (2.^a ed.). Routledge.
- Kruger, J. L. (2010). Audio narration: Re-narrativising film. *Perspectives: Studies in Translatology*, 18(3), 231–249. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2010.485686>
- Kruger, J. L. (2016). Psycholinguistics and audiovisual translation. *Target*, 28(2), 276–287. <https://doi.org/10.1075/target.28.2.08kru>
- Kruger, J. L. y Orero, P. (2010). Audio description, audio narration – a new era in AVT. *Perspectives: Studies in Translatology*, 18(3), 141–142. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2010.487664>
- Kutter, A. (2018). Corpus analysis. En R. Wodak y B. Forchtner (Eds.) *The Routledge handbook of language and politics* (pp. 169–187). Routledge.
- Laban, R. (1987). *El dominio del movimiento* (J. Bosso, Trad.). Fundamentos. (Original publicado en 1984).
- Ladoceur, L. (2013). Surtitles take the stage in Franco-Canadian theatre. *Target*, 25(3), 343–364. <https://doi.org/10.1075/target.25.3.03la>
- Lang, P. H. (2011). *La experiencia de la ópera* (J. Mion Toffolo, Trad.). Alianza Editorial. (Original publicado en 1983).
- Laviosa, S. (1998). Core patterns of lexical use in a comparable corpus of English narrative prose. *Meta*, 43(4), 557–570. <https://doi.org/10.7202/003425ar>
- Laviosa, S. (1998). The corpus-based approach: A new paradigm in Translation Studies. *Meta*, 43(4), 474–479. <https://doi.org/10.7202/003424ar>
- Laviosa, S. (2002). *Corpus-based translation studies: Theory, findings, applications*. Rodopi.
- Leech, G. N. (2007). New resources, or just better old ones? The Holy Grail of representativeness. En M. Hundt, N. Nesselhauf y C. Biewer (Eds.), *Corpus linguistics and the web* (pp. 133–149). Rodopi.
- Leech, N. L. y Onwuegbuzie, A. J. (2009). A typology of mixed methods research designs. *Quality & Quantity*, 43, 265–275. <https://doi.org/10.1007/s11135-007-9105-3>

- Lessiter, J., Freeman, J., Keogh, E. y Davidoff, J. (2001). A cross-media presence questionnaire: The ITC-Sense of presence inventory. *Presence: Teleoperators and Virtual Environments*, 10(3), 282–297. <https://doi.org/10.1162/105474601300343612>
- Leung, H. D. (2018). *Audio description of audiovisual programmes for the visually Impaired in Hong Kong* [Tesis doctoral]. University College London. <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10050651>
- Levin, D. J. (2007). *Unsettling opera: Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky*. University of Chicago Press.
- Limbach, C. (2012). *La neutralidad en la audiodescripción fílmica desde un punto de vista traductológico* [Tesis doctoral]. Universidad de Granada.
- Long, M. (2014). *Architectural acoustics*. Elsevier Academic Press.
- Los Angeles Radio Reading Service. (2013). *Los Angeles radio reading service guidelines*. Los Angeles Radio Reading Service.
- Low, P. (2002). Surtitles for opera: A specialised translating task. *Babel*, 48(2), 97–110. <https://doi.org/10.1075/babel.48.2.01low>
- Lumley, T., Diehr, P., Emerson, S. y Chen, L. (2002). The importance of the normality assumption in large public health data sets. *Annual Review of Public Health*, 23(1), 151–169. <https://doi.org/10.1146/annurev.publhealth.23.100901.140546>
- Luque Colmenero, M. O. (2015). (The role of) metaphor as a tool for accessing knowledge in AD: A case study. En C. Álvarez y L. Carlucci (Eds.), *Insights into multimodal translation and accessibility* (pp. 159–174). Ediciones Tragacanto.
- Luque Colmenero, M. O. (2019). *La metáfora como herramienta de acceso al conocimiento en las guías audiodescriptivas de museos de arte contemporáneo para personas con discapacidad visual* [Tesis doctoral]. Universidad de Granada. <http://hdl.handle.net/10481/55493>
- Luque Colmenero, M. O. y Soler Gallego, S. (2021). Evaluation and collaboration in creating online audio descriptions of visual art. *British Journal of Visual Impairment*, 1–11. <https://doi.org/10.1177/02646196211055921>

- Machuca, M. J., Matamala, A. y Ríos Mestre, A. (2020). Prosodic features in Spanish audio descriptions of the VIW corpus. *MonTI: Monografías de Traducción e Interpretación*, 12, 53–77. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2020.12.02>
- Mackiewicz, J. y Thompson, I. K. (2018). *Talk about writing: The tutoring strategies of experienced writing center tutors*. Routledge.
- Mackintosh, I. (1993). *Architecture, actor and audience*. Routledge.
- Madrazo Azpiazu, I. y Pera, M. S. (2020), Is cross-lingual readability assessment possible? *Journal of the Association for Information Science and Technology*, 71(6), 644–656. <https://dx.doi.org/10.1002/asi.24293>
- Maeder, C. (2013). Opera, oratorio, and iconic strategies. En L. Ellestrom, O. Fischer y C. Ljungberg (Eds.), *Iconic investigations* (pp. 275–294). John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/ill.12.21mae>
- Maiorani, A. (2017). Making meaning through movement: A functional grammar of dance movement. En M. G. Sindoni, J. Wildfeuer y K. L. O'Halloran (Eds.), *Mapping multimodal performance studies* (pp. 39–60). Routledge.
- Maiorani, A. (2018). *Kinesemiotics: a pilot research on the interdisciplinary study of dance discourse*. The Royal University of Fine Arts.
- Malamatidou, S. (2018). *Corpus triangulation. Combining data and methods in corpus-based translation studies*. Routledge.
- Maley, T. (2018). *Audio description and opera*. VocalEyes. <https://vocaleyes.co.uk/audio-description-and-opera/>
- Mangiron, C. (2012). Exploring new paths towards game accessibility. En A. Remael, P. Orero y M. Carrol (Eds.), *Audiovisual translation and media accessibility at the crossroads* (pp. 43–59). Brill Rodopi.
- Martín, P. (2001). La textura léxico-sintáctica de los resúmenes de los artículos científicos en inglés y español. *Revista de Lingüística Teórica y Aplicada*, 39, 101–116.
- Maszerowska, A. (2013). Language without words: Light and contrast in audio description. *The Journal of Specialised Translation*, 20, 165–180.

- Maszerowska, A. (2015). Highlight the lights: Towards strategies for audio describing lighting in film. *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice*, 23(3), 406–423. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2014.996235>
- Matamala, A. (2006). La accesibilidad en los medios: aspectos lingüísticos y retos de formación. En R. Pérez-Amat y Á. Pérez Ugena (codir.), *Sociedad, integración y televisión en España* (pp. 293–306). Laberinto.
- Matamala, A. (2007). La audiodescripción en directo. En C. Jiménez Hurtado (Ed.), *Traducción y accesibilidad: la subtitulación para sordos y la audiodescripción para ciegos* (pp. 121–132). Peter Lang.
- Matamala, A. (2008). La oralidad en la ficción televisiva: análisis de las interjecciones de un corpus de comedias de situación originales y dobladas. En J. Brumme (Ed.), *La oralidad fingida: descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales* (pp. 81–94). Vervuert e Iberoamericana.
- Matamala, A. (2018). One short film, different audio descriptions. Analysing the language of audio descriptions created by students and professionals. *Onomázein*, 41, 185–207. <https://doi.org/10.7764/onomazein.41.04>
- Matamala, A. (2019). The VIW project: Multimodal corpus linguistics for audio description analysis. *Revista Española de Lingüística Aplicada/Spanish Journal of Applied Linguistics*, 32(2), 515–542. <https://doi.org/10.1075/resla.17001.mat>
- Matamala, A. (2022). Audio subtitling. En C. Taylor y E. Perego (Eds.), *The Routledge handbook of audio description* (pp. 434–446). Routledge.
- Matamala, A. y Orero, P. (2007). Accessible opera in Catalan: Opera for all. En P. Orero, A. Remael y J. Díaz Cintas (Eds.), *Media for all. Subtitling for the Deaf, audio description and sign language* (pp. 201–214). Rodopi.
- Matamala, A. y Orero, P. (2011). Opening credit sequences: audio describing films within films. *International Journal of Translation*, 23(2), 35–58.
- Matamala, A. y Rami, N. (2009). Análisis comparativo de las audiodescripciones española y alemana de ‘Good-bye Lenin’. *Hermeneus*, 11, 249–266.

- Matamala, A. y Remael, A. (2015). Audio-description reloaded: An analysis of visual scenes in *2012* and *Hero*. *Translation Studies*, 8(1), 63–81. <https://doi.org/10.1080/14781700.2014.943678>
- Matamala, A. y Villegas, M. (2016). Building an audio description multilingual multimodal corpus: the VIW project. En J. Edlund, D. Heylen y P. Paggio (Eds.), *Proceedings of multimodal corpora: Computer vision and language processing* (MCC 2016) (pp. 29–32). https://ddd.uab.cat/pub/presentacions/2016/154724/matamala_villegas_lrec16_mm_c16_final.pdf
- Mateo, M. (2002). Los sobretítulos de ópera: Dimensión técnica, textual, social e ideológica. En J. Sanderson (Ed.), *Traductores para todo. Actas de las III Jornadas de doblaje y subtitulación* (pp. 51–73). Universidad de Alicante.
- Mateo, M. (2007). Surtitling today: new uses, attitudes and developments. *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, 6, 135–154. <https://doi.org/10.52034/lanstts.v6i.184>
- Matte Bon, F. (1995). *Gramática comunicativa del español* (Vol. I). Edelsa.
- Mazur, I. (2014). Gestures and facial expressions in audio description. En A. Maszerowska, A. Matamala y P. Orero (Eds.), *Audio description: New perspectives illustrated* (pp. 179–198). John Benjamins.
- Mazur, I. (2014). Gestures and facial expressions in audio description. En A. Maszerowska, A. Matamala y P. Orero (Eds.), *Audio description. New perspectives illustrated* (pp. 179–197). John Benjamins.
- Mazur, I. (2020). A functional approach to audio description. *Journal of Audiovisual Translation*, 3(1), 226–245. <https://doi.org/10.47476/jat.v3i2.2020.139>
- Mazur, I. (2020). A functional approach to audio description. *Journal of Audiovisual Translation*, 3(1), 226–245. <https://doi.org/10.47476/jat.v3i2.2020.139>
- Mazur, I. y Chmiel, A. (2012). Audio description made to measure: Reflections on interpretation in AD based on the Pear Tree Project data. En A. Remael, P. Orero y M. Carroll (Eds.), *Audiovisual translation and media accessibility at the crossroads. Media for all 3* (pp. 173–188). Rodopi.

- McCarthy, P. M. y Jarvis, S. (2010). MTL D, vocd-D, and HD-D: A validation study of sophisticated approaches to lexical diversity assessment. *Behavior Research Methods*, 42, 381–392. <https://doi.org/10.3758/BRM.42.2.381>
- McEnery, T. y Hardie, A. (2012). *Corpus linguistics: method, theory and practice*. Cambridge University Press.
- McGonigle, F. (2013). *Audio description and semiotics: The translation of films for visually-impaired audiences* [Tesis doctoral]. University of Surrey. <https://openresearch.surrey.ac.uk/esploro/outputs/doctoral/AUDIO-DESCRIPTION-AND-SEMIOTICS-The-Translation/99511136602346#file-0>
- McKechnie, K. (2014). *Opera North: Historical and dramaturgical perspectives on opera studies*. Emerald Books.
- McLaughlin, G. (1969). SMOG grading: A new readability formula. *Journal of Reading*, 12(8), 639–646.
- McNamee, P. y Mayfield, J. (2004). Character ngram tokenization for European language text retrieval. *Information Retrieval*, 7, 73–97. <https://doi.org/10.1023/B:INRT.0000009441.78971.be>
- Media Access Australia (2010). *Audio description background paper*. Media Access Australia.
- Meister, L. (2018). On methodology: How mixed methods research can contribute to Translation Studies. *Translation Studies*, 11(1), 66–83. <https://doi.org/10.1080/14781700.2017.1374206>
- Miers, J. (1995). Audio description: Seeing theater with your ears. *Information Technology and Disabilities Journal*, 2(2).
- Moller, D. (2016). Dilemmas of political correctness. *Journal of Practical Ethics*, 4(1), 1–22.
- Monrabal García, D. (2018). *La trilogía Mozart-Da Ponte: análisis estructural de los libretos desde la base semiológica de los paradigmas narrativos cinematográficos* [Tesis doctoral]. Universidad de Murcia. <http://hdl.handle.net/10201/60381>
- Montolío, E. (1999). Las construcciones condicionales. En I. Bosque y V. Demonte (Eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española* (pp. 3643–3737). Espasa Calpe.

- Morisset, L. y Gonant, F. (2008). *La charte de l'audiodescription*. Ministère des Affaires Sociales.
- Moseholm, E. y Fetters, M. D. (2017). Conceptual models to guide integration during analysis in convergent mixed methods studies. *Methodological Innovations*, 10(2). <https://doi.org/10.1177/2059799117703118>
- Moya, A. J. (2010). A multimodal analysis of *The tale of Peter Rabbit* within the interpersonal metafunction. *Atlantis*, 32(1), 123–140.
- Mozart, W. A. (13 de octubre de 1781). [Carta para Leopold Mozart]. *Mozart Briefe und Dokumente*. Internationalen Stiftung Mozarteum. <https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/doclist.php>
- Naciones Unidas (2006). *Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad y protocolo facultativo*. <https://www.un.org/disabilities/documents/convention/convoptprot-s.pdf>
- Navarrete, J. (1997). Aplicación al teatro del sistema AUDESC. *Integración*, 24, 26–29.
- Navarrete, J. (2003). Sistema Audesc: el fin de los susurros. En AA. VV., *Seminario sobre medios de comunicación sin barreras*. <http://www.uch.ceu.es/sinbarreras/textos/jnavarrete.htm>
- Navarrete, M. (2018). The use of audio description in foreign language education. *Translation and Translanguaging in Multilingual Contexts*, 4(1), 129–150. <https://doi.org/10.1075/ttmc.00007.nav>
- Navarrete, M. (2018). The use of audio description in foreign language education. *Translation and Translanguaging in Multilingual Contexts*, 4(1), 129–150. <https://doi.org/10.1075/ttmc.00007.nav>
- Naves, S. B., Mauch, C., Alves, S. F. y Araújo, V. L. S. (2016). *Guia para produções audiovisuais acessíveis*. Ministério da Cultura/Secretaria do Audiovisual.
- Neves, J. (2011). *Guia de audiodescrição. Imagens que se ouvem*. Instituto Politécnico de Leiria.

- Neves, J. (2012). Multi-sensory approaches to (audio)describing the visual arts. *MonTI: Monografías de Traducción e Interpretación*, 4, 277–293. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2012.4.12>
- Neves, J. (2020). Intersensory translation mitigating communication mismatches. En Ł. Bogucki y M. Deckert (Eds.), *The Palgrave handbook of audiovisual translation and media accessibility* (pp. 315–338). Palgrave Macmillan.
- O’Halloran, K. L. (2004). Visual semiosis in film. En O’Halloran, K. L. (Ed.), *Multimodal discourse analysis* (pp. 109–30). Continuum.
- O’Halloran, K. L. (2011). Multimodal discourse analysis. En K. Hyland y B. Paltridge (Eds.), *Companion to discourse* (pp. 120–137). Continuum.
- O’Toole, M. (1994). *The language of displayed art*. Leicester University Press.
- O’Toole, M. (2004). Opera ludentes: The Sydney Opera House at work and play. En K. O’Halloran (Ed.), *Multimodal discourse analysis: Systemic functional perspectives* (pp. 11–27). Continuum.
- Oakes, M. (1998). *Statistics for corpus linguistics*. Edinburgh University Press.
- Oakes, M. (2012). Describing a translational corpus. En M. Oakes y M. Ji (Eds.), *Quantitative methods in corpus-based translation studies* (pp. 115–148). John Benjamins.
- Oakes, M. P. (1998). *Statistics for corpus linguistics*. Edinburgh University Press.
- Oakes, M. y Farrow, M. (2007). Use of the chi-squared test to examine vocabulary differences in English language corpora representing seven different countries. *Literary and Linguistic Computing*, 22(1), 85–99. <https://doi.org/10.1093/lc/fql044>
- Ofcom. (2006). *Guidelines on the provision of television access services*. Ofcom. https://www.ofcom.org.uk/__data/assets/pdf_file/0016/42442/access.pdf
- Ofcom. (2017). *Code on television access services*. Ofcom. https://www.ofcom.org.uk/__data/assets/pdf_file/0020/97040/Access-service-code-Jan-2017.pdf
- Ojeda, D. y Flys, E. (2015). La creación espectacular con personas con discapacidad y la accesibilidad universal del arte y la cultura escénica. *Acotaciones*, 35, 150–178.
- Olohan, M. (2004). *Introducing corpora in translation studies*. Routledge.

- ONCE (2018). *Datos visuales y sociodemográficos de los afiliados a la ONCE. Año 2018*. ONCE. <https://www.once.es/dejanos-ayudarte/afiliacion/datos-de-afiliados-a-la-once>.
- Oncins, E. (2015). The tyranny of the tool: Surtitling live performances. *Perspectives: Studies in Translatology*, 23(1), 42–61. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2013.793374>
- Oncins, E. y Orero, P. (2020). No audience left behind, one app fits all: An integrated approach to accessibility services. *JoSTrans: The Journal of Specialised Translation*, 34, 192–211.
- Oncins, E., Lopes, O., Orero, P., Serrano, J. y Carrabina, J. (2013). All together now: A multi-language and multi-system mobile application to make living performing arts accessible. *JoSTrans: The Journal of Specialised Translation*, 20, 147–164.
- Orero, P. (2005). Audio description: professional recognition, practice and standards in Spain. *Translation Watch Quarterly*, 1, 7–18.
- Orero, P. (2007a). Audio subtitling: A possible solution for opera accessibility in Catalonia. *TradTerm*, 13, 135–149. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9511.tradterm.2007.47470>
- Orero, P. (2007b). Pioneering audio description: An interview with Jorge Arandes. *JoSTrans: Journal of Specialised Translation*, 7, 179–189.
- Orero, P. (2007c). Sampling audio description in Europe. En J. Díaz-Cintas, P. Orero y A. Remael (Eds.), *Media for all. Subtitling for the Deaf, audio description and sign language* (pp. 111–126). Rodopi.
- Orero, P. (2008). Three different receptions of the same film. The Pear Stories applied to audio description. *European Journal of English Studies*, 12(2), 179–193. <https://doi.org/10.1080/13825570802151454>
- Orero, P. (2011). Audio description for children: Once upon a time there was a different audio description for characters. En C. Becerra y E. Di Giovanni (Eds.), *Entre texto y receptor: accesibilidad, doblaje y traducción* (pp. 169–184). Peter Lang.
- Orero, P. (2012). Audio description behaviour: Universals, regularities and guidelines. *International Journal of Humanities and Social Science*, 2(17), 195–202.
- Orero, P. (2017). The professional profile of the expert in media accessibility for the scenic arts. *Rivista internazionale di tecnica della traduzione*, 19, 143–161. <https://doi.org/10.13137/2421-6763/17356>

- Orero, P. y Matamala, A. (2007). Accessible opera: Overcoming linguistic and sensorial barriers. *Perspectives: Studies in Translatology*, 15, 262–277. <https://doi.org/10.1080/13670050802326766>
- Orero, P. y Vilaró, A. (2012). Eye tracking analysis of minor details in films for audio description. *MonTI: Monografías de Traducción e Interpretación*, 4, 295–319. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2012.4.13>
- Orero, P., Bestard, J., Edo, M., Iturregui-Gallardo, G., Matamala, A. y Permuy Hércules de Solás, I. (2019). Opera accessibility in the 21st century: New services, new possibilities. *TRANS. Revista de Traductología*, 23, 245–256. <https://doi.org/10.24310/TRANS.2019.v0i23.4832>
- Orero, P., Doherty, S., Kruger, J. L., Matamala, A., Pedersen, J., Perego, E., Romero Fresco, P., Rovira-Esteva, S., Soler-Vilageliu, O. y Szarkowska, A. (2018). Conducting experimental research in audiovisual translation (AVT): A position paper. *The Journal of Specialised Translation*, 30, 105–126.
- Orero, P., Pereira, A. M. y Utray, F. (2007). Visión histórica de la accesibilidad en los medios en España. *TRANS: Revista de Traductología*, 11, 31–44. <https://doi.org/10.24310/TRANS.2007.v0i11.3096>
- Ovares, F. y Rubí, J. (2010). Variación del índice de niebla usando un corpus obtenido a partir de los libros digitalizados por Google. *Uniciencia*, 24(1), 133–141.
- Padró, L. y Stanilovsky, E. (2012). FreeLing 3.0: Towards wider multilinguality. En N. Calzolari, K. Choukri, T. Declerck, M. Uğur Doğan, B. Maegaard, J. Mariani, A. Moreno, J. Odijk y S. Piperidis (Eds.), *Proceedings of the language resources and evaluation conference* (pp. 2473–2479). European Language Resources Association.
- Parsons, D. L. (2003). *A cultural history of Madrid: Modernism and the urban spectacle*. Berg.
- Patty, J. S. (2001). “Prénom Carmen” or the charms of etymology. *Romance Notes*, 42(1), 35–41.
- Pavesi, M. (2013). ‘This’ and ‘that’ in the language of film dubbing: A corpus-based analysis. *Meta*, 58(1), 103–133. <https://doi.org/10.7202/1023812ar>

- Peirce, C. S. (1931–1958). *The collected papers of Charles Sanders Peirce*. C. Hartshorne y P. Weiss (Eds.). Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.
- Pennycook, A. (2019). Linguistic landscapes and semiotic assemblages. En M. Pütz y N. Mundt (Eds.), *Expanding the linguistic landscape. Linguistic diversity, multimodality and the use of space as a semiotic resource* (pp. 75–88). Multilingual Matters.
- Perego, E. (2014). Da dove viene e dove va l'audiodescrizione filmica per i ciechi e gli ipovedenti. En E. Perego (Ed.), *L'audiodescrizione filmica per i ciechi e gli ipovedenti* (pp. 15–46). Edizioni Università di Trieste.
- Perego, E. (2017). Audio description norms in Italy: state of art and the case of “Senza Barriere”. *International Journal of Translation*, 19, 207–228. <https://doi.org/10.13137/2421-6763/17360>
- Perego, E. (2019). Into the language of museum audio descriptions: A corpus-based study. *Perspectives: Studies in Translatology*, 27(3), 333–349. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2018.1544648>
- Perego, E. (2020). *Accessible communication: A cross-country journey*. Frank & Timme.
- Pettitt, B., Sharpe, K. y Cooper, S. (1996). AUDETEL: Enhancing television for visually impaired people. *British Journal of Visual Impairment*, 14(2), 48–52. <https://doi.org/10.1177%2F026461969601400202>
- Pfanstiehl, M. y Pfanstiehl, C. (1985). The play's the thing. *British Journal of Visual Impairment*, 3, 91–92.
- Pfister, M. (1991). *The theory and analysis of drama*. Cambridge University Press.
- Piety, P. (2004). The language system of audio description: An investigation as a discursive process. *Journal of Visual Impairment and Blindness*, 98(8), 453–469. <https://doi.org/10.1177%2F0145482X0409800802>
- Poethe, H. (2005). Audiodeskription - Entstehung und Wesen einer Textsorte. En U. Fix (Ed.), *Hörfilm. Bildkompensation durch Sprache. Linguistischfilmisch- semiotische Untersuchungen zur Leistung der Audiodeskription in Hörfilmen am Beispiel des Films Laura, mein Engel aus der Tatort-Reihe* (pp. 33–48). Erich Schmidt Verlag.

- Poriss, H. (2014). Divas and divos. En H. M. Greenwald (Ed.), *The Oxford handbook of opera* (pp. 373–94). *The Oxford Handbook of Opera*. Oxford University Press.
- Potts, A. (2016). Semantic annotation. En P. Baker y J. Egbert (Eds.), *Triangulating methodological approaches in corpus linguistic research*. *Routledge advances in corpus linguistics*, 17 (pp. 57–72). Routledge.
- Poyatos, F. (1983). *New perspectives in nonverbal communication: Studies in cultural anthropology, social psychology, linguistics, literatura and semiotics*. Pergamon.
- Poyatos, F. (2002). *Nonverbal communication across disciplines*. John Benjamins.
- Puigdomènech, L., Matamala, A. y Orero, P. (2008). The making of a protocol for opera audio description. En L. Pegenaute, J. DeCesaris, M. Tricás y E. Bernal (Eds.), *Actas del III Congreso AIETI. La traducción del futuro. Mediación lingüística y cultura en el siglo XXI* (pp. 381–392). Universitat Pompeu Fabra.
- Rai, S., Greening, J. y Petré, L. (2010). *A comparative study of audio description guidelines prevalent in different countries*. Media and Culture Department, Royal National Institute of Blind People (RNIB).
- Ramos Caro, M. (2013). *El impacto emocional de la audiodescripción* [Tesis doctoral]. Universidad de Murcia. <http://hdl.handle.net/10201/36475>
- Ramos Caro, M. (2015). The emotional experience of films: Does audio description make a difference? *The Translator*, 21(1), 68–94. <https://doi.org/10.1080/13556509.2014.994853>
- Ramos Caro, M. (2016). Testing audio narration: The emotional impact of language in audio description, *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice*, 24(4), 606–634. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2015.1120760>
- Ramos Caro, M. y Rojo, A. (2020). Analysing the AD process. Creativity, accuracy and experience. *JoSTrans: The Journal of Specialised Translation*, 33, 212–232.
- Rayson, P., Archer, D., Piao, S. L. y McEnery, T. (2004). The UCREL semantic analysis system. En L. Guthrie (Ed.), *Proceedings of the workshop on beyond named entity recognition semantic labelling for NLP tasks* (pp. 7–12). European Language Resources Association.

- Rędzioch-Korkuz, A. (2016). *Opera surtitling as a special case of audiovisual translation. Towards a semiotic and translation based framework for opera surtitling*. Peter Lang.
- Reid, F. (2002). *Stage lighting handbook*. Taylor & Francis.
- Remael, A. (2005). *Audio description for recorded TV, cinema and DVD. An experimental stylesheet for teaching purposes*. Universiteit Antwerpen.
- 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. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2012.4.11>
- Remael, A. y Reviere, N. (2022). Audio description for the theatre. A research-based practice. En C. Taylor y E. Perego (Eds.), *The Routledge handbook of audio description* (pp. 145–167). Routledge.
- Remael, A., Reviere, N. y Vercauteren G. (Eds.) [ADLAB] (2015). *Pictures painted in words. The ADLAB audio description guidelines*. Edizioni Università di Trieste.
- Resche, S. (2015). Un système d’audiodescription d’opéra pour public de mal- et non-voyants. *Ligeia*, 141–144(2), 212–221. <https://doi.org/10.3917/lige.141.0212>
- Reviere, N. (2015a). Audio describing theatre performances. En A. Remael, N. Reviere y G. Vercauteren (Eds.), *Pictures painted in words, ADLAB audio description guidelines* (pp. 64–68). Edizioni Università di Trieste.
- Reviere, N. (2015b). Audio introductions. En A. Remael, N. Reviere y G. Vercauteren (Eds.), *Pictures painted in words, ADLAB audio description guidelines* (pp. 58–61). Edizioni Università di Trieste.
- Reviere, N. (2017). *Audio-description in Dutch: A corpus-based study into the linguistic features of a new, multimodal text type* [Tesis doctoral]. Universiteit Antwerpen. <https://hdl.handle.net/10067/1480290151162165141>
- Reviere, N. (2018). Tracking multimodal cohesion in Audio Description: Examples from a Dutch audio description corpus. *Linguistica Antverpiensia, New Series: Themes in Translation Studies*, 14, 22–35. <https://doi.org/10.52034/lanstts.v17i0.477>

- Reviere, N. y Remael, A. (2015). Recreating multimodal cohesion in audio description: A case study of audio subtitling in Dutch multilingual films. *New Voices in Translation Studies*, 13(1), 50–78.
- Reviere, N., Remael, A. y Daelemans, W. (2015). The language of audio description in Dutch: Results of a corpus study. En A. Jankowska y A. Szarkowska (Eds.), *New points of view on audiovisual translation and accessibility* (pp. 167–189). Peter Lang.
- Reviere, N., Roofthoof, H. y Remael, A. (2021). Translating multisemiotic texts: The case of audio introductions for the performing arts. *The Journal of Specialised Translation*, 35, 69–96.
- Rica, J. P., Albarrán, R. y García, B. (2014). New approaches to audiovisual translation: The usefulness of corpus-based studies for the teaching of dubbing and subtitling. En E. Bárcena, T. Read y J. Arús (Eds.), *Languages for specific purposes in the digital era* (pp. 303–322). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-319-02222-2_14
- Rius-Ulldemolins, J. (2021). Opera houses as cultural white elephants? The effect of the creative city model, bureaucratic mismanagement and lack of accountability in Valencia's opera house. *Cultural Trends*, 30(3), 199–221. <https://doi.org/10.1080/09548963.2020.1846454>
- Rivas Iturralde, V. (2005). El kitsch en la ópera. *Fuentes Humanísticas. Espectáculos, direcciones, esparcimiento y tiempo libre*, 17(30), 7–22.
- Rodríguez Domínguez, A. (2007). Consideraciones acerca del lenguaje literario en los guiones audiodescritos. En C. Jiménez Hurtado (Ed.), *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual* (pp. 153–167). Peter Lang.
- Rodríguez-Inés, P. (2008). *Uso de corpus electrónicos en la formación de traductores inglés-español-inglés* [Tesis doctoral]. Universitat Autònoma de Barcelona. <http://hdl.handle.net/10803/286111>
- Rodríguez-Posadas, G. (2013). *El texto fílmico audiodescrito. Mecanismos de cohesión intramodales e intermodales* [Tesis doctoral no publicada]. Universidad de Granada.
- Römer, U. (2009). English in academia: Does nativeness matter? *Anglistik: International Journal of English Studies*, 20(2), 89–100.

- Romero-Fresco, P. (2018). In support of a wide notion of media accessibility: Access to content and access to creation. *Journal of Audiovisual Translation*, 1(1), 187–204. <https://doi.org/10.47476/jat.v1i1.53>
- Romero-Fresco, P. (2019). *Accessible filmmaking: Integrating translation and accessibility into the filmmaking process*. Routledge.
- Roofthoof, H. (2021). *Theaterervaring bij blinden en slechtzienden : een cluster van mogelijkheden: een praktijkgericht onderzoek naar toegankelijkheidsmodaliteiten die bijdragen tot een inclusieve theaterervaring* [Tesis doctoral]. Univesiteit Antwerpen. <https://hdl.handle.net/10067/1810740151162165141>
- Roofthoof, H., Remael, A. y Van den Dries, L. (2018). Audio description for (postdramatic) theatre. Preparing the stage. *The Journal of Specialised Translation*, 30, 232–248.
- Rossi, F. y Sindoni, M. G. (2017). The phantoms of the opera: Toward a multidimensional interpretative framework of analysis. En M. G. Sindoni, J. Wildfeuer y K. L. O’Halloran (Eds.), *Mapping multimodal performance studies* (pp. 61–84). Routledge.
- Rubio Aróstegui, J. A., Rius-Ulldemolins, J. (2022). Opera houses: from democratization to plutocratic control? Lyric production, economic management, and elite control in the main Spanish opera houses during the period of austerity (2009–2018). *International Journal of Cultural Policy*, 28(3), 359–378. <https://doi.org/10.1080/10286632.2021.1949004>
- Ruiz, B., Quintana, I., García Crespo, A., de Castro, M., Souto, M., González, I., López, J. L., Heredia, J. y Sánchez, J. M. (2013). *Guía de accesibilidad al teatro a través del subtítulo y la audiodescripción*. Centro Español de Documentación sobre Discapacidad.
- Ryan, M.-L. (2004). *Narrative across media: The languages of storytelling*. University of Nebraska Press.
- Ryöppy, M., Lima, P. y Ryöppy, J. B. (2015). Design participation as postdramatic theatre. *Proceedings of the Participatory Innovation Conference 2015* (pp. 47–50). De Haagse Hogeschool y Syddansk Universitet.

- Sacks, H., Schegloff, E. A. y Jefferson, G. (1974). A simplest systematics for the organization of turn-taking for conversation. *Language*, 50(4), 696–735. <https://doi.org/10.2307/412243>
- Saldanha, G. y O'Brien, S. (2014). *Research methodologies in translation studies*. Routledge.
- Salway, A. (2007). A corpus-based analysis of audio de-scription. En J. Díaz-Cintas, P. Orero y A. Remael (Eds.), *Media for all. Subtitling for the Deaf, audio description, and sign language* (pp. 151–174). Rodopi.
- Sánchez Sanz, J. (2016). Una nueva ópera. *Methaodos. Revista de Ciencias Sociales*, 4(1), 135–147. <https://doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.99>
- Sanders, T. (2018). *An introduction to technical theatre*. Pacific University Press.
- Sanmartín Ricart, N. y Arce Rivero, M. (2017). Audiodescripción en España para artes escénicas y museos. *Ideas*, III(3), 57–77.
- Sanz-Moreno, R. (2017). *Audiodescripción de referentes culturales. Estudio descriptivo-comparativo y de recepción* [Tesis doctoral]. Universitat de València. <http://hdl.handle.net/10550/61021>
- Sanz-Moreno, R. (2017). La (auto)censura en audiodescripción. El sexo silenciado. *Parallèles*, 29(2), 46–63. <http://dx.doi.org/10.17462/para.2017.02.04>
- Sanz-Moreno, R. (2019). Competencia cultural del receptor normovente y audiodescripción. *Hikma*, 18(2), 257–75. <http://dx.doi.org/10.21071/hikma.v18i2.11681>
- Savický, P. y Hlaváčová, J. (2002). Measures of word commonness. *Journal of Quantitative Linguistics*, 9(3), 215–231. <https://doi.org/10.1076/jqul.9.3.215.14124>
- Scheer, B. (2001). Inszenierung als Problem der Übersetzung und Aneignung. En J. Früchtel y J. Zimmermann (Eds.), *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens* (pp. 91–102). Suhrkamp Verlag.
- Schmider, E., Ziegler, M., Danay, E., Beyer, L. y Bühner, M. (2010). ‘Is it really robust?’ Reinvestigating the robustness of ANOVA against violations of the normal distribution assumption. *Methodology: European Journal of Research Methods for the Behavioral and Social Sciences*, 6(4), 147–151. <https://doi.org/10.1027/1614-2241/a000016>

- Scotland, J. (2012). Exploring the philosophical underpinnings of research: Relating ontology and epistemology to the methodology and methods of the scientific, interpretive, and critical research paradigms. *English Language Teaching*, 5(9), 9–16. <https://doi.org/10.5539/elt.v5n9p9>
- Scott, M. (2015). *WordSmith tools manual* (version 6.0).
- Seghiri, M. (2006). *Compilación de un corpus trilingüe de seguros turísticos (español-inglés-italiano): aspectos de evaluación, catalogación, diseño y representatividad* [Tesis doctoral]. Universidad de Málaga. <http://hdl.handle.net/10630/2715>
- Seghiri, M. (2014). Too big or not too big: Establishing the minimum size for a legal ad hoc corpus. *Hermes: Journal of Language and Communication in Business*, 53, 85–98. <https://doi.org/10.7146/hjlc.v27i53.20981>
- Seibel, C. (2007). La audiodescripción en Alemania. En C. Jiménez Hurtado (Ed.), *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para Sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual* (pp. 167–178). Peter Lang.
- Sepielak, K. (2016). *Voice-over in multilingual fiction movies in Poland. Translation and synchronization techniques, content comprehension and language identification* [Tesis doctoral]. Universitat Autònoma de Barcelona. <http://hdl.handle.net/10803/392684>
- Shanahan, D., & Huron, D. (2014). Heroes and villains: The relationship between pitch tessitura and sociability of operatic characters. *Empirical Musicology Review*, 9(2), 46–59.
- Shannon-Baker, P. (2016). Making paradigms meaningful in mixed methods research. *Journal of Mixed Methods Research*, 10(4), 319–334. <https://doi.org/10.1177/2F1558689815575861>
- Sinclair, J. M. (1991). *Corpus concordance collocation*. Oxford University Press.
- Sinclair, J. M., Payne, J. y Pérez Hernández, C. (1996). Corpus to corpus. A study of translation equivalence. En J. M. Sinclair, J. Payne y C. Pérez Hernández (Eds.), *International Journal of Lexicography*, 9(3), 171–178. <https://doi.org/10.1093/ijl/9.3.171>

- Sindoni, M. G. y Rossi, F. (2016). Un nodo avviluppato. Rossini's *La Cenerentola* as a prototype of multimodal resemiotisation. *Social Semiotics*, 26(4), 385–403. <https://doi.org/10.1080/10350330.2016.1189732>
- Snell-Hornby, M. (1997). Is this a dagger which I see before me? The non-verbal language of drama. En F. Poyatos (Ed.), *Nonverbal communication and translation: New perspectives and challenges in literature, interpretation and the media* (pp. 187–201). John Benjamins.
- Snyder, J. (2005). Audio description: The visual made verbal. Across arts disciplines — Across the globe. *Translating Today*, 4, 15–17.
- Snyder, J. (2007). Audio description: The visual made verbal. *International Journal of the Arts in Society*, 2(2), 99–104. <https://doi.org/10.18848/1833-1866/CGP/v02i02/35358>
- Snyder, J. y Geiger, E. (2022). Opera and dance audio description. En C. Taylor y E. Perego (Eds.), *The Routledge handbook of audio description* (pp. 168–182). Routledge.
- Solà-Morales, I., Dilmé, L. y Fabré, X. (2000). *L'arquitectura del Liceu, Barcelona's opera house*. Universitat Politècnica de Catalunya.
- Soler Gallego, S. (2013). *La traducción accesible en el espacio multimodal museográfico* [Tesis doctoral]. Universidad de Córdoba. <http://hdl.handle.net/10396/11512>
- Soler Gallego, S. (2018). Audio descriptive guides in art museums: A corpus-based semantic analysis. *Translation and Interpreting Studies*, 13(2), 230–249. <https://doi.org/10.1075/tis.00013.sol>
- Soler Gallego, S. y Luque Colmenero, M. O. (2018). Paintings to my ears: A method of studying subjectivity in audio description for art museums. *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, 17, 140–156. <https://doi.org/10.52034/lanstts.v17i0.472>
- Solomon, J. (2013). Aida, Aetos, and the Rosetta Stone. *Acta Musicologica*, 85(2), 187–198.
- Sontag, S. (1966). *Against interpretation and other essays*. The Noonday Press.
- Soto, G., Martínez, R. y Sadowski, S. (2005). Verbos y sustantivos en textos científicos: análisis de variación en un corpus de textos de ciencias aplicadas, naturales, sociales y

- humanidades. *Philología Hispalenses*, 19, 169–187. <https://doi.org/10.12795/PH.2005.v19.i01.10>
- Starr, K. (2018). *Audio description and cognitive diversity: A bespoke approach to facilitating access to the emotional content in multimodal narrative texts for autistic audiences* [Tesis doctoral]. University of Surrey. <https://openresearch.surrey.ac.uk/esploro/outputs/99513568402346>
- Starr, K. (2022). Audio description for the non-blind. En C. Taylor y E. Perego (Eds.), *The Routledge handbook of audio description* (pp. 476–493). Routledge.
- Starr, K. L., Braun, S. y Delfani, J. (2020). Taking a cue from the human: Linguistic and visual prompts for the automatic sequencing of multimodal narrative. *Journal of Audiovisual Translation*, 3(2), 140–169. <https://doi.org/10.47476/jat.v3i2.2020.138>
- Stecconi, U. (2004). Five reasons why semiotics is good for translation studies. En Y. Gambier, M. Shlesinger y R. Stolze (Eds.), *Doubts and directions in translation studies* (pp. 15–26). John Benjamins.
- Steen, G., Dorst, A., Herman, B., Kaal, A., Krennmayr, T. y Trijntje, P. (2010). *A method for linguistic metaphor identification*. John Benjamins.
- Storey, J. (2002). “Expecting rain”: opera as popular culture. En J. Collins (Ed.), *High-pop: Making culture into popular entertainment* (pp. 32–55). Blackwell.
- Stromqvist, S., Johansson, V., Kritz, S., Ragnarsdottir, H., Aisenman, R. y Ravid, D. (2002). Toward a cross-linguistic comparison of lexical quanta in speech and writing. *Written Language and Literacy*, 5(1), 45–68. <https://doi.org/10.1075/wll.5.1.03str>
- Stubbs, M. (1996). *Text and corpus analysis. Computer-assisted studies of language and culture*. Blackwell.
- Szarkowska, A. (2011). Text-to-speech audio description: towards wider availability of AD. *JosTrans: The Journal of Specialised Translation*, 15, 142–162.
- Szarkowska, A. (2013). Auteur description: From the director’s creative vision to audio description. *Journal of Visual Impairment and Blindness*, 107(5), 383–387. <https://doi.org/10.1177%2F0145482X1310700507>

- Szigriszt Pazos, F. (1992). *Sistemas predictivos de legibilidad del mensaje escrito: fórmula de perspicuidad* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/1785/1/T17773.pdf>
- Tashakkori, A. y Teddlie, C. (Eds.) (2003). *Handbook of mixed methods in social & behavioral research*. Sage.
- Taylor, C. (2003). Multimodal transcription in the analysis, translation and subtitling of Italian films. *The Translator*, 9(2), 191-205. <https://doi.org/10.1080/13556509.2003.10799153>
- Taylor, C. (2015). The language of AD. En A. Remael, N. Reviere y G. Vercauteren (Eds.), *Pictures painted in words, ADLAB Audio Description guidelines* (pp. 46–49). Edizioni Università di Trieste.
- Taylor, C. (2016). The ADLAB project: Audio description for the blind. En A. Matamala y P. Orero (Eds.), *Researching audio description. New approaches* (pp. 227–248). Palgrave Macmillan.
- Taylor, C. (2019). Audio description: A multimodal practice in expansion. En J. Wildfeuer, J. Pflaeging, J. Bateman, O. Seizov y C-I. Tseng (Eds.), *Multimodality: Disciplinary thoughts and the challenge of diversity* (pp. 195–218). <https://doi.org/10.1515/9783110608694-008>
- Teatro Real (2019). José Luis Téllez analiza “*L’elisir d’amore*”, de Gaetano Donizetti [Vídeo]. *YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=KEX9LxjsoaA&ab_channel=TeatroReal
- Thibault, P. J. (2000). The multimodal transcription of a television advertisement: Theory and practice. En A. P. Baldry (Ed.), *Multimodality and multimediality in the distance learning age* (pp. 311–385). Palladino Editore.
- Thompson, G. (2014). *Introducing functional grammar* (3.^a ed.). Arnold.
- Thurmer, S. (1988). The tessiturogram. *Journal of Voice*, 2(4), 327–329. [https://doi.org/10.1016/S0892-1997\(88\)80025-0](https://doi.org/10.1016/S0892-1997(88)80025-0)
- Tognini-Bonelli, E. (2001). *Corpus linguistics at work*. John Benjamins.

- Tor-Carroggio, I. (2020). *Audio description in China: Past, present and future* [Tesis doctoral no publicada]. Universitat Autònoma de Barcelona. <https://hdl.handle.net/10803/670901>
- Tor-Carroggio, I. y Casas-Tost, H. (2020). Who is currently audio describing in China? A study of Chinese audio describer profiles. *MonTI: Monografías de Traducción e Interpretación*, 12, 78–107. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2020.12.03>
- Torresi, I. (2009). Advertising. En M. Baker y G. Saldanha (Eds.), *Routledge encyclopedia of translation studies* (2.ª ed., pp. 6–11). Routledge.
- Torruella, J. y Capsada, R. (2013). Lexical statistics and typological structures: A measure of lexical richness. *Social and Behavioral Sciences*, 95, 447–454. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2013.10.668>
- Torruella, J. y Llisterri, J. (1999). Diseño de corpus textuales y orales. En J. M. Blecua, G. Clavería, C. Sánchez y J. Torruella (Eds.), *Filología e informática. Nuevas tecnologías en los estudios filológicos* (pp. 45–77). Universitat de Barcelona / Editorial Milenio.
- Tuominen, T. (2018). Multi-method research: Reception in context. En E. Di Giovanni e Y. Gambier (Eds.), *Reception studies and audiovisual translation* (pp. 69–89). John Benjamins.
- Tuominen, T., Jiménez Hurtado, C. y Ketola, A. (2018). Why methods matter: approaching multimodality in translation research. *Linguistica Antverpiensia: New Series – Themes in Translation Studies*, 17, 1–21. <https://doi.org/10.52034/lanstts.v17i0.522>
- Ubersfeld, A. (1999). *Reading theatre*. University of Toronto Press.
- Udo, J. P. y Fels, D. I. (2009). Suit the action to the word, the word to the action: An unconventional approach to describing Shakespeare's Hamlet. *Journal of Visual Impairment & Blindness*, 103(3), 178–183. <https://doi.org/10.1177/0145482X0910300307>
- Udo, J. P. y Fels, D. I. (2010a). The rogue poster children of universal design: Closed captioning and audio description. *Journal of Engineering Design*, 21(2), 207–221. <https://doi.org/10.1080/09544820903310691>

- Udo, J. P. y Fels, D. I. (2010b). Universal design on stage: Live audio description for theatrical performances. *Perspectives: Studies in Translatology*, 18(3), 189–203. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2010.485683>
- Udo, J. P. y Fels, D. I. (2010c). Enhancing the entertainment experience of blind and low-vision theatre-goers through touch tours. *Disability and Society*, 25(2), 231–240. <https://doi.org/10.1080/09687590903537497>
- Udo, J. P., Acevedo, B. y Fels, D. I. (2010). Horatio audio-describes Shakespeare's *Hamlet*: Blind and low-vision theatre-goers evaluate an unconventional audio description strategy. *British Journal of Visual Impairment*, 28(2), 139–156. <https://doi.org/10.1177/0264619609359753>
- Ure, J. (1971). Lexical density and register differentiation. En G. Perren y J. L. M. Trim (Eds.), *Applications of linguistics* (pp. 445–452). Cambridge University Press.
- Van Baest, A. (2000). *A Semiotics of opera*. Eburon.
- Van der Lek, R. (1991). *Diegetic music in opera and film: A similarity between two genres of drama analysed in works by Erich Wolfgang Korngold*. Rodopi.
- Van Doorslaer, L. (1995). Quantitative and qualitative aspects of corpus selection in Translation Studies. *Target*, 7(2), 245–260. <https://doi.org/10.1075/target.7.2.04van>
- Van Gijssel, S., Speelman, D., y Geeraerts, D. (2005). A variationist, corpus linguistics analysis of lexical richness. En *Proceedings from the corpus linguistics conference series*, 1(1) (pp. 1–16). University of Birmingham.
- Van Leeuwen, T. (1996). The representation of social actors. En C. R. Caldas-Coulthard y M. Coulthard (Eds.), *Texts and Practices - Readings in Critical Discourse Analysis* (pp. 32–70). Routledge.
- Van Leeuwen, T. (1999). *Speech, music, sound*. Macmillan.
- Van Leeuwen, T. (2005). *Introducing social semiotics*. Routledge.
- Vander Wilt, D. y Farbood, M. M. (2019). Method and system for aligning audio description to a live musical theatre performance. En M. Aramaki, O. Derrien, R. Kronland-Martinet y S. Ystad (Eds.), *Proceedings of the 14th International Symposium on Computer Music Multidisciplinary Research* (pp. 103–111). PRISM.

- Vercauteren, G. (2007). Towards a European guideline for audio description. En J. Díaz-Cintas, P. Orero y A. Remael. (Eds.), *Media for all. Subtitling for the Deaf, audio description and sign language* (pp. 139–149). Rodopi.
- Vercauteren, G. (2016). *A narratological approach to content selection in audio description* [Tesis doctoral]. Universiteit Antwerpen.
- Vercauteren, G. (2021). Insights from mental model theory and cognitive narratology as a tool for content selection in audio description. *Journal of Audiovisual Translation*, 4(3), 6–24. <https://doi.org/10.47476/jat.v4i3.2021.191>
- Vercauteren, G. y Orero, P. (2013). Describing facial expressions: much more than meets the eye. *Quaderns: Revista de Traducció*, 20, 187–199.
- Vincent, C., Vincent, J. B., Vincs, K. y Johanson K. (2017). The intersection of live and digital: new technical classifications for digital scenography in opera. *Theatre and Performance Design*, 3(3), 155–171. <https://doi.org/10.1080/23322551.2017.1400764>
- Virkkunen, R. (2004). The source text of opera surtitles. *Meta*, 49(1), 89–97. <https://doi.org/10.7202/009024ar>
- Walczak, A. (2016). Foreign language class with audio description: A case study. En A. Matamala y P. Orero (Eds.), *Researching audio description. New approaches* (pp. 209–226). Palgrave Macmillan.
- Walczak, A. (2017a). *Immersion in audio description. The impact of style and vocal delivery on users' experience* [Tesis doctoral]. Universitat Autònoma de Barcelona. <http://hdl.handle.net/10803/402401>
- Walczak, A. (2017b). Creative description: Audio describing artistic films for individuals with visual impairments. *Journal of Visual Impairment & Blindness*, 111(4), 387–391.
- Walczak, A. y Fryer, L. (2017). Creative description: The impact of audio description style on presence in visually impaired audiences. *British Journal of Visual Impairment*, 35(1), 6–17. <https://doi.org/10.1177/0264619616661603>
- Walczak, A. y Fryer, L. (2018) Vocal delivery of audio description by genre: measuring users' presence. *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice*, 26(1), 69–83. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2017.1298634>

- Watson, O. M. (1970). *Proxemic behavior: A cross-cultural study*. Mouton.
- Welch, B. L. (1951). On the comparison of several mean values: an alternative approach. *Biometrika*, 38(3), 330–336. <https://doi.org/10.2307/2332579>
- Whitfield, M. y Fels, D. I. (2013). Inclusive design, audio description and diversity of theatre experiences. *The Design Journal*, 16(2), 219–238. <https://doi.org/10.2752/175630613X13584367984983>
- Whittenburg, Z. (2019). The bigger picture. How can blind and partially sighted audiences get a complete dance experience? *Dance Mag*. <https://www.dancemagazine.com/how-can-blind-and-partially-sighted-audiences-get-a-complete-dance-experience/>
- Wilken, N. y Kruger, J.-L. (2016). Putting the audience in the picture. Mise-en-shot and psychological immersion in audio described film. *Across Languages and Cultures*, 17(2), 251–270. <https://doi.org/10.1556/084.2016.17.2.6>
- Williams, B. (2010). *Sobre la ópera* (G. Menéndez Torrellas, Trad.). Alianza Editorial. (Original publicado en 2006).
- Williams, S. (2014). Acting. En H. M. Greenwald (Ed.), *The Oxford handbook of opera* (pp. 442–459). Oxford University Press.
- Williamson, L. (2016). *The social relevance of research to practice: A study of the impact of academic research on professional subtitling practitioners in Europe* [Tesis doctoral]. Heriot-Watt University. <http://hdl.handle.net/10399/3117>
- Yang, D., Cantos Gómez, P. y Song, M. (2000). An algorithm for predicting the relationship between lemmas and corpus size. *ETRI Journal*, 22(2), 20–31. <https://doi.org/10.4218/etrij.00.0100.0203>
- York, G. (2007). Verdi made visible. Audio-introduction for opera and ballet. En J. Díaz-Cintas, P. Orero y A. Remael (Eds.), *Media for all. Subtitling for the Deaf, audio description and sign language* (pp. 215–229). Rodopi.
- Young, L. (2011). Systemic functional linguistics. En J. Simpson (Ed.), *The Routledge handbook of applied linguistics* (pp. 625–637). Routledge.
- Zanettin, F. (2012). *Translation-driven corpora: Corpus resources for descriptive and applied translation studies*. St. Jerome.

- Zanettin, F. (2013). Corpus methods for descriptive translation studies. *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, 95, 20–32. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2013.10.618>
- Zhang, Z. (2018). *The social semiotic study of performance in a classical Hollywood film* [Tesis doctoral]. University of Technology Sydney. <http://hdl.handle.net/10453/127959>
- Zipf, G. K. (1949). *Human behaviour and the principle of least effort*. Addison-Wesley.