

**REVISIÓN TEÓRICA Y
PRÁCTICA DE LOS
TIPOS DE
MECANISMOS DE
COHESIÓN
APLICADOS A LA
AUDIODESCRIPCIÓN
FÍLMICA**

GALA RODRÍGUEZ POSADAS

**REVISIÓN TEÓRICA Y
PRÁCTICA DE LOS
TIPOS DE
MECANISMOS DE
COHESIÓN
APLICADOS A LA
AUDIODESCRIPCIÓN
FÍLMICA**

GALA RODRÍGUEZ POSADAS

ISBN-13: 978-84-17583-23-1

Revisión teórica y práctica de los mecanismos de cohesión aplicados a la audiodescripción fílmica

Índice

0. Introducción

1. Mecanismos de cohesión

- 1.1. Introducción
- 1.2. Referencia
 - 1.2.1. Referencia mediante artículos
 - 1.2.2. Referencia mediante posesivos
 - 1.2.3. Referencia mediante pronombres personales
 - 1.2.4. Referencia mediante oraciones de relativo
- 1.3. Sustitución
- 1.4. Elipsis
- 1.5. Mecanismos de conexión
- 1.6. Mecanismos de cohesión léxica
 - 1.6.1. Reiteración-Nombres
 - 1.6.2. Colocación
- 1.7. Ampliación de los mecanismos de cohesión léxica
- 1.8. Conclusión

2. Mecanismos de cohesión intramodales e intermodales en el texto fílmico audiodescrito

- 2.1. Introducción
- 2.2. Multimodalidad de los mecanismos de cohesión. Intramodalidad e intermodalidad
- 2.3. Mecanismos de cohesión intramodales
 - 2.3.1. Referencia
 - 2.3.2. Sustitución
 - 2.3.3. Elipsis
 - 2.3.4. Cohesión léxica
 - 2.3.4.1. Reiteración-Repetición
 - 2.3.4.2. Reiteración-Sinonimia
 - 2.3.4.3. Reiteración-Hiperonimia
 - 2.3.4.4. Reiteración-Nombres generales
 - 2.3.4.5. Colocación
 - 2.3.5. La representación de la voz
- 2.4. Mecanismos de cohesión intermodales
 - 2.4.1. Modo visual
 - 2.4.1.1. Códigos lingüísticos e iconográficos: insertos
 - 2.4.1.1.1. Intertítulos
 - 2.4.1.1.2. Subtítulos
 - 2.4.1.1.3. Títulos
 - 2.4.1.1.4. Textos
 - 2.4.1.2. Código paralingüístico: expresiones faciales y gestos
 - 2.4.1.3. Código sintáctico: montaje
 - 2.4.1.4. Mecanismos de cohesión visuales lingüísticos y no lingüísticos
 - 2.4.2. Modo acústico
 - 2.4.2.1. Código paralingüístico
 - 2.4.2.2. Código musical
 - 2.4.2.3. Código de efectos de sonido
- 3. Cierre
- 4. Bibliografía y filmografía

0. Introducción

La finalidad de esta investigación es describir los mecanismos de cohesión que configuran los textos filmicos audiodescritos. Estos textos son el resultado de una intervención en el texto filmico con una audiodescripción filmica, es decir, una traducción de las imágenes y sonidos (lingüísticos, como los diálogos, y no lingüísticos, como la banda sonora) de una película (texto filmico, en adelante TF) a palabras que las describen (guion audiodescriptivo, en adelante GAD). Por lo tanto, el texto filmico audiodescrito (en adelante TFAD) que describiremos en los siguientes apartados es el producto comunicativo fruto de la suma del GAD al TF y conforma un texto completo y cohesionado.

Para que el conjunto informativo expresado se codifique adecuadamente, deben darse mecanismos de cohesión entre el TF y el GAD. La novedad de esta investigación se fundamenta en esos mecanismos y en explicar cómo los mecanismos de cohesión tradicionales, inaugurados con la obra *Cohesion in English* de Halliday y Hasan (1976), pueden ser ampliables. Por ello, ofreceremos una revisión de los mismos para conseguir esa suma que hace que del TF y el GAD un texto completo: el TFAD.

En un primer lugar se aplicaran los principios de los mecanismos de cohesión que se encuentran en el TFAD. Cabe diferenciar los que se dan entre modos semióticos idénticos (mecanismos de cohesión intramodales) y entre modos semióticos diferenciados (mecanismos de cohesión intermodales). Se describen profusamente los elementos que los forman, diferenciando los del modo semiótico visual y sus respectivos códigos, así como los del modo semiótico acústico y los suyos.

En segundo lugar se recogen los resultados de un análisis de corpus sobre los mecanismos de cohesión presentes en el TFAD. En él, una vez descrito el marco de los proyectos de investigación TRACCE y Amatra en los que se engloba esta investigación, se describen los distintos materiales y herramientas informáticas utilizados. Se presenta aquí el análisis empírico de un corpus 16 TFAD. A partir de la estructura desarrollada con anterioridad –mecanismos de cohesión intramodales y mecanismos de cohesión intermodales– se han hecho las respectivas extracciones para registrar las apariciones concretas de los elementos de cohesión descritos.

1. MECANISMOS DE COHESIÓN

1.1. Introducción

Como punto de partida de nuestra exposición, tomaremos la clasificación inicial de Halliday y Hasan (1976), que, como veremos más abajo, adaptamos a las características de la lengua española en concreto:

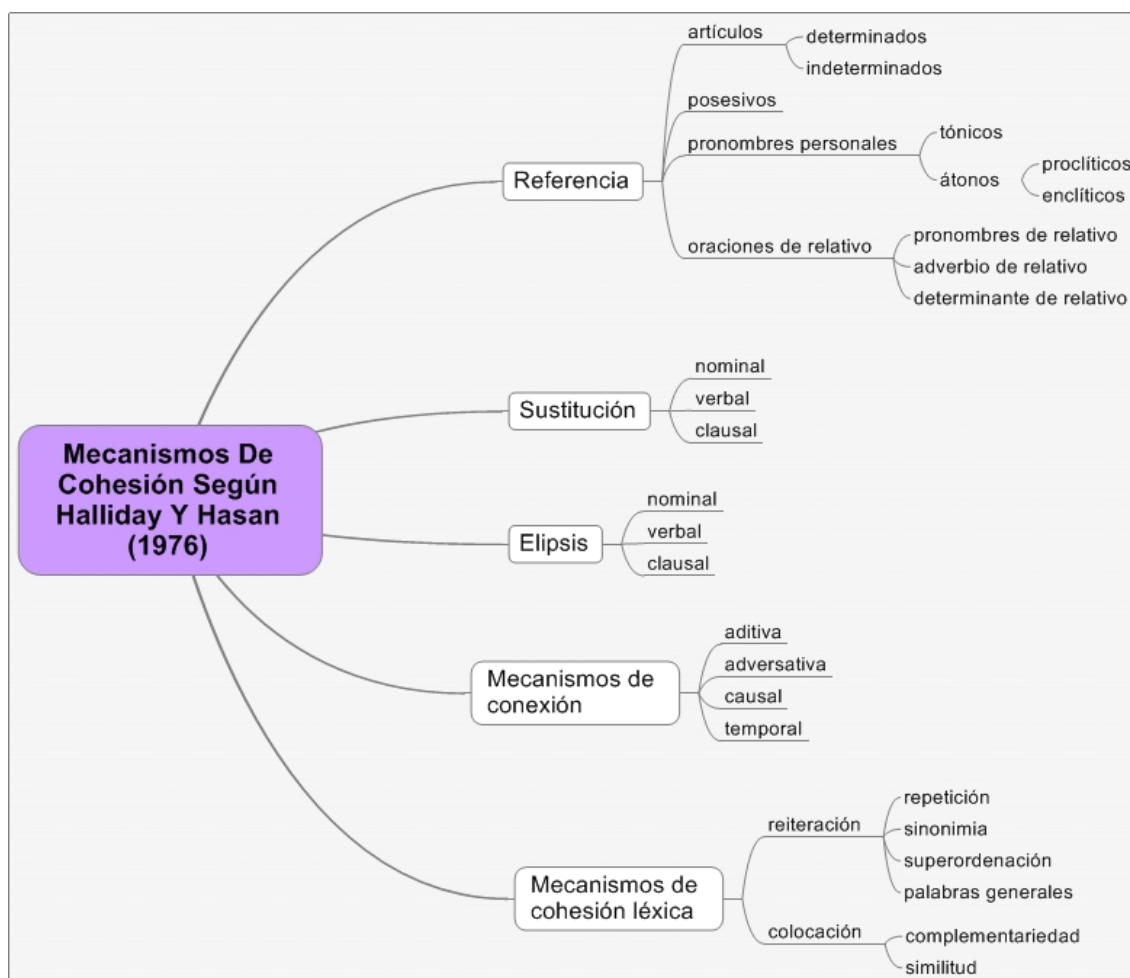


Figura 12. Tipos de mecanismos de cohesión en español (adaptado de Halliday y Hasan, 1976).

Así, realizaremos a continuación un breve recorrido por cada uno de los mecanismos señalados, haciendo referencia a otras aportaciones relevantes sobre estos aspectos, como son las de Hoey (1991), Martin (1992), Tanskannen (2006), López Rodríguez (2000), Díaz Galán (2005), Cuenca (2010) o López Samaniego (2011).

1.2.Referencia

En los textos con frecuencia se hace referencia a unos mismos conceptos o a conceptos que se relacionan a la vez que se introducen otros nuevos y que después se retoman. De esta forma, la mayor parte de lo que contiene un texto se basa en cómo este establece sus referentes (los conceptos sobre los que se habla) y en cómo se recuperan en el texto. Esta concatenación de elementos no sería posible sin los mecanismos de referencia, los cuales hacen posible una relación entre dos elementos: uno (A) que establece el significado (el que se conoce como antecedente) y otro (B) que se entiende total o parcialmente en relación al primero. Así, se hace referencia a un elemento del texto mediante otros elementos del plano léxico-gramatical.

En cada lengua hay elementos que tienen la capacidad de servir como mecanismo de referencia. Halliday y Hasan (1976: 304 y ss.) distinguen para el inglés tres formas de referencia: personales, demostrativos y comparativos. Para el español podemos considerar las siguientes formas: artículos, posesivos, pronombres personales y oraciones de relativo. Estos harán referencia siempre al todo o a las partes de un grupo nominal.

Lo que caracteriza esta forma de cohesión es que siempre se puede recuperar a qué se refiere, lo que Halliday y Hasan (1976: 71) denominan como *continuidad de la referencia* o *cualidad de indentificación (identifiability)*. Ello supone la base sobre la que se asienta la cohesión y, por tanto la comprensión y configuración textual, pues, recordemos, sin la recuperación de los elementos por parte del destinatario, el texto no es cohesivo y se pierde su carácter comunicativo. El destinatario, gracias a la referencia es capaz de recuperar e identificar un elemento en el texto.

El uso de la referencia se ve restringido a la cercanía y desambiguación (Cornish, 2008: 22) del elemento para reducir el equívoco que un pronombre personal como *él* en este caso puede provocar.

En la siguiente figura se presenta esquemáticamente la clasificación de las formas léxico-gramaticales de cada uno de los mecanismos de referencia que pueden establecerse para el español.

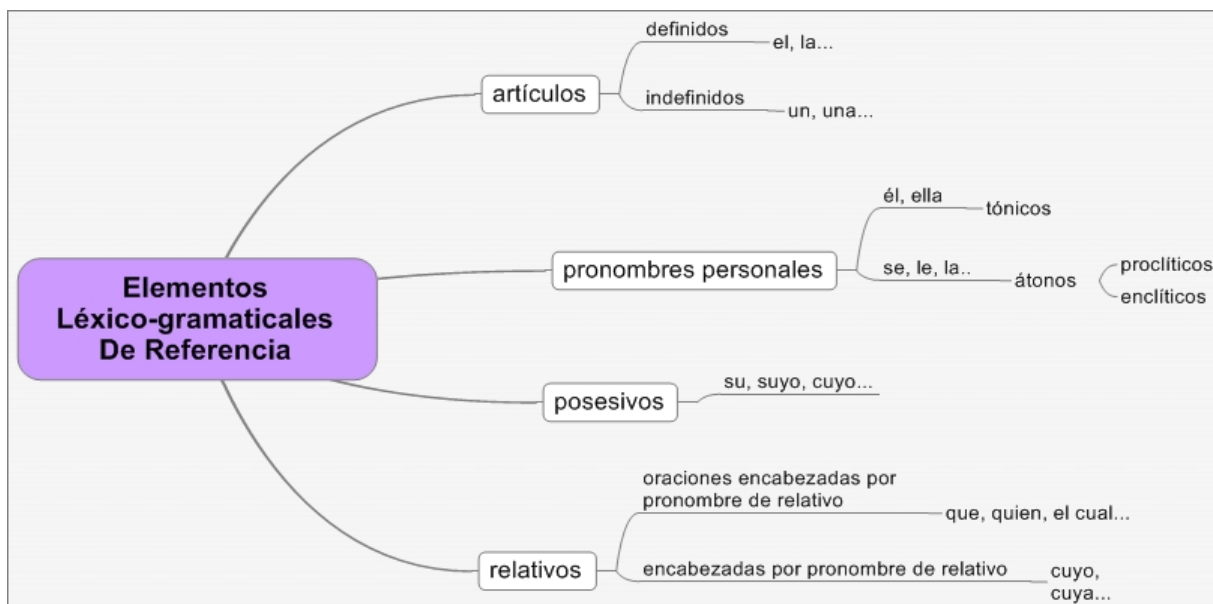


Figura 13. Elementos léxico-gramaticales de referencia

1.2.1. Referencia mediante artículos

Según la *Nueva Gramática de la Lengua Española Actual* (en adelante *NGLEA*) (2009: 263):

El artículo es una clase de palabras de naturaleza gramatical que permite delimitar la denotación del grupo nominal del que forma parte, así como informar de su referencia. En efecto, el artículo especifica si lo designado por ese segmento constituye o no información consabida. [...] La información consabida y el concepto de unicidad: entidades que el hablante supone identificables en un contexto a partir del contenido léxico del sustantivo y de la información que comparte con su interlocutor, denominada información consabida.

Para la información presentada por primera vez, la *primera mención*, se utiliza el artículo indeterminado (*un, una*, etc.). En cambio, el artículo determinado (*el, la, lo*, etc.) se utiliza para la información consabida, es decir la conocida por el destinatario, bien porque ya se ha mencionado previamente por su características anafóricas, bien por el denominado «concepto de unicidad» *NGLEA* (2009: 263) mediante el que un elemento únicamente es pertinente en el contexto en el que se da el texto, así como el tipo de conocimiento (enciclopédico, contextual o situacional) que emisor y destinatario comparten.

La unicidad tiene lugar cuando por ejemplo en «entra en una habitación» se presuponen elementos como la cama, el armario que son nombrados con artículos determinados, pues el emisor los presenta como información consabida, es decir conocida.

1.2.2. Referencia mediante posesivos

Los posesivos pueden ser de dos clases, según *NGLEA* (2009: 338):

Se llaman posesivos los determinantes y adjetivos que expresan posesión o pertenencia, como *mi*, *tu*, *su*, *mío*, *tuyo*, *suyo*. Estas expresiones equivalen con frecuencia a grupos preposicionales introducidos por la preposición *de*. Pueden, además, coordinarse con ellos (*tuyos* o *de él*) o sustituirlos: *El perrito era de mi hija* – *El perrito era suyo*.

La lengua española, a diferencia de otras como la inglesa, entraña una dificultad al respecto: la no desambiguación de género masculino y femenino para los posesivos de tercera persona, lo que puede dificultar la recuperación anafórica. Así, si en un texto figuran dos personajes, uno masculino y otro femenino, en una oración como «Coge su móvil», «su» puede referirse tanto al móvil del referente anafórico masculino, como al del referente anafórico femenino. Esto da lugar a la reducción en la frecuencia de uso de esta forma de referencia mediante posesivos y a que se incremente el uso de otros mecanismos de cohesión.

1.2.3. Referencia mediante pronombres personales

Los pronombres personales designan los participantes del discurso, según *NGLEA*(2009: 299)¹:

Esta propiedad reduce considerablemente su contenido léxico y los convierte además en categorías deícticas. La forma que adoptan es diferente según se refieran al hablante (*yo*), al oyente (*tú*) o a ninguno de los dos (*él*, *ella*). Son, además, elementos definidos, propiedad que comparten con los artículos determinados y con los nombres propios.

Los pronombres personales distinguen varias categorías: recíprocos y reflexivos; tónicos y átonos; enclíticos (tras el verbo: *véndeselo*) y proclíticos (anteriores al verbo: *se lo vende*). Como señala Baker (1992: 182):

Third-person pronouns typically refer back (or forward) to a nominal expression in the text but may also be used to refer to an entity which is present in the immediate physical or mental context of situation.

Como veremos más adelante, en los tipos de formas de referencia en el TFAD, los pronombres de tercera persona son los más frecuentes. No obstante, se utilizarán como forma de cohesión en el GAD únicamente cuando el elemento del TF al que se refiere sea recuperable.

¹ A su vez, establece una conexión importante entre estos y las referencias anafóricas.

1.2.4. Referencia mediante oraciones de relativo

Las oraciones de relativo vienen encabezadas por pronombres de relativo (*que, quien, cuanto, el cual, la cual*, etc.), por adverbios de relativo (*donde, adonde, cuando, cuanto*, etc.) o por determinantes de relativo (*cuyo, cuya, cuyos, cuyas*). También son oraciones de relativo las relativas con el adverbio *como* y las comparativas de igualdad.

1.3. Sustitución

Según Halliday y Hasan (1976: 112), la diferencia fundamental que este mecanismo mantiene con el de referencia reside en que la sustitución suplanta un elemento por otro que ejerce idéntica función sintáctica. Por eso, autores como Hoey (1991) incluyen la sustitución entre los mecanismos de cohesión léxica, por considerarlo una forma más de reiteración.

De acuerdo con Halliday y Hasan (1976), la referencia es una relación de significado que se expresa mediante significado gramatical. En cambio, la relación que mantiene la sustitución con su referente es exclusivamente gramatical, pues el mecanismo preserva la función gramatical del referente fórico. Según la definición de Halliday y Hasan (1976: 89):

Substitution is a relation between linguistics items, such as words or phrases; whereas reference is a relation between meanings. In terms of the linguistics system, reference is a relation on the semantic level, whereas substitution is a relation on the lexicogrammatical level.

Halliday (2004: 569) definió *sustitución* como: «Go back and retrieve the missing words». La base para la utilización de este mecanismo de cohesión reside en la recuperabilidad del elemento fórico. Solo cuando el elemento mencionado con anterioridad o posterioridad en el texto se pueda recuperar sin dificultad, este se sustituirá por otro elemento que está fijado en la lengua como una proforma léxica². La referencia es semántica pues hay que recurrir al significado para identificar el referente; en cambio, los mecanismos de sustitución (como la elipsis, que veremos en el siguiente apartado) es formal, pues para recuperar el elemento fórico hay que recurrir al plano léxico gramatical.

Halliday y Hasan (1976: 569 y ss.) clasificaron tres formas de sustitución: (1) nominal (*one, the same*), (2) verbal (*do*) y (3) clausal (*so*). A continuación reproducimos varios ejemplos (Halliday y Hasan, 1976: 112 y ss.) para cada forma de sustitución, en ellos se encuentran subrayados tanto el elemento anafórico y como el mecanismo:

(1) My axe is too blunt. I must get a sharper one.

² Halliday y Hasan (1976: 569), Bernárdez (1982: 104), Casado Velarde (2000: 20), López Rodríguez (2000: 114).

A: I'll have two poached eggs on toast, please. B: I'll have the same.

(2) You think Joan already knows? – I think everybody does.

(3) He may come, but he didn't say so.

La clasificación de los mecanismos de sustitución en español puede distar bastante de esta. Así, López Samaniego (2011: 180) lo define como:

La sustitución de elementos léxicos por otros elementos léxicos con los que mantienen una relación de tipo gramatical, función que español realizan fundamentalmente el sustituto nominal *uno*, o los sustitutos de cláusula *no*, *lo* o *eso*, así como el comparativo *otro*.

Como podemos observar, la autora no incluye en la sustitución en español los señalados por Halliday y Hasan *mismo* y *hacer*, pues, como explica, necesitan un determinante (*el mismo*) o un pronombre (*lo hace*), con lo que no se da identidad gramatical, característica fundamental de la sustitución como mecanismo de cohesión para los autores precursores.

En el siguiente apartado ejemplificaremos cómo en el TFAD encontramos un verbo recurrente como forma de sustitución verbal, este es el verbo obedecer. En el modo semiótico acústico del TFAD, es frecuente encontrar una intervención en imperativo, por ejemplo «pásame la sal», en el GAD, en lugar de repetir el mismo verbo se produce una sustitución por «obedece».

Asimismo, dentro del concepto de sustitución que más tarde observaremos en el TFAD, hemos de señalar una nueva dimensión de este mecanismo de cohesión expuesta por Chaume (2004: 232-233): la sustitución semiótica. En ella, en lugar de sustituir elementos idénticos del plano léxico-gramatical (por ejemplo un verbo por otro verbo), se efectúa en el plano semiótico (un significado visual por significado acústico):

Podemos por tanto distinguir dos tipos de sustitución: la sustitución lingüística y la sustitución semiótica. La primera se subdivide en sustitución nominal, verbal o proposicional, mientras que la segunda, en los textos audiovisuales, consistiría en la sustitución de un elemento icónico por otro lingüístico o viceversa.

El autor fusiona así los conceptos de sustitución y elipsis, pues un caso de elipsis lingüística conlleva siempre una sustitución semiótica.

1.4. Elipsis

Según Halliday y Hasan (1976: 142) «substitution and ellipsis embody the same fundamental relation between parts of the text». La similitud que la elipsis establece con la sustitución es clara, pues ambas sustituyen elementos, pero en el caso de la elipsis los elementos se sustituyen por un elemento cero. La elipsis es muy frecuente en todo tipo de textos, su única condición es que el elemento al que hace referencia sea fácilmente recuperable, por lo que normalmente este es anafórico (Halliday y Hasan, 1976: 569).

Al igual que en Chaume (2004: 233), el marco de esta investigación no se encuentra restringido a «las manifestaciones lingüísticas como únicas instancias conformadoras de textos». Elipsis y sustitución adquieren por tanto otra dimensión en los TFAD.

El autor propone esta nueva concepción de los mecanismos de cohesión sustitución y elipsis, concepción que aplicamos a los TFAD, donde hay que verbalizar cada elipsis lingüística dando lugar así a una sustitución semiótica.

Recordemos que la elipsis, independientemente de si es lingüístico-verbal –en la que se elide un elemento léxico-gramatical– o si es lingüístico-visual –en la que el elemento elidido en el TFAD, además de lingüístico es semiótico (visual o acústico)–, no es un contenido que el autor pretenda borrar. El significado que se representa no es eliminado, sino sobreentendido.

En la definición clásica, normalmente el referente de una elipsis no se expresa, es decir, se sustituye por un elemento cero, porque no es necesario, ya que esa información se puede recuperar del contexto cercano. En el caso de la elipsis lingüístico-visual ocurre lo mismo, una información que se expresa mediante una imagen en el TF no se expresa lingüísticamente; sin embargo, el GAD recupera esta información mediante una sustitución, a la que denominaremos *sustitución semiótica*, de acuerdo con el término elegido por Chaume (2004: 233). En este caso, para el GAD, dado que el destinatario no puede percibir la imagen, la elipsis no es válida, porque en lugar de sobreentenderse, el significado se eliminaría, sino la sustitución para que, mediante esta, la comunicación siga siendo óptima.

Así pues, «los mecanismos de cohesión adquieren otra dimensión en los textos audiovisuales» (Chaume 2004: 234).

Recordemos la definición de Chaume (2004: 234) para esta forma de elipsis-sustitución que supera el punto de vista estrictamente lingüístico de los mecanismos de cohesión clásicos:

Los casos de elipsis lingüística, en donde el efecto de la ausencia de palabras se vería paliado con la presentación de una imagen que sustituyera al signo lingüístico omitido (sea este de tipo

nominal, verbal o proposicional). Este tipo de elipsis lingüística se puede entender como un tipo de sustitución semiótica, en un marco más amplio de análisis textual, en un marco que no se restrinja a las manifestaciones lingüísticas como únicas instancias conformadoras de textos.

Así, dado que el TFAD supera las categorías lingüísticas, en el siguiente apartado clasificaremos y analizaremos las formas de cohesión entre los distintos modos semióticos y sus correspondientes códigos del TFAD. Según Chaume (2004: 233):

Las categorías de elipsis y sustitución se funden en una sola en un concepto amplio de texto, la elipsis lingüística puede ser el resultado de una sustitución semiótica y viceversa.

1.5. Mecanismos de conexión

Según Halliday y Hasan (1976: 304 y ss.), a diferencia de los mecanismos mencionados hasta ahora, los de conexión expresan una continuidad semántica no formal, también denominada *referencial*. Esto se debe a que en este caso el destinatario no necesita recuperar información de otro lugar del texto, pues los mecanismos de conexión tienen la capacidad de presuponer o adelantar partes del texto relacionando con su componente semántico.

Smith and Frawley's (1983) *apud*. Baker (1992: 196) señalan que es más fácil aplicar el estudio de los mecanismos de referencia a un texto que aplicar el de sus mecanismos de conexión:

[...] study of the use of conjunction in different genres of English suggests that some genres are generally 'more conjunctive' than others. [...] Adjusting patterns of conjunction in line with target-language general and specific text-type preferences is less straightforward than adjusting patterns of reference.

De acuerdo con Halliday y Hasan (1976: 226 y ss.) los mecanismos de conexión (*conjunction*) son supraoracionales, ya que ofrecen cohesión a los textos. Recordemos que estos autores los consideran un mecanismo de cohesión entre gramatical y léxico, pues presuponen el uso de otros componentes a lo largo del texto:

Conjunctive elements are cohesive not in themselves but indirectly, by virtue of their specific meanings; they are not primarily devices for reaching out into the preceding (or following) text, but they express certain meanings which presuppose the presence of other components in the discourse.

Por lo tanto, podemos afirmar que nos encontramos aquí con conexiones que establece el texto mediante distintos marcadores léxico-gramaticales. Los autores describieron cuatro tipos de

mecanismos de conexión en inglés: aditivos, adversativos, causales y temporales, con ellos se indica un cambio de tema o de orientación del discurso.

Para las formas de conexión en español, Cuenca (2010: 68) afirma que:

La conexión textual se puede definir como la relación cohesiva que se establece entre dos oraciones o unidades textuales superiores y un conector, que manifiesta la relación semántico-pragmática que hay entre ellas.

Otros autores como Martín Zorraquino y Portolés (1999)³ definen conectores textuales como aquellos adverbios y conjunciones que ayudan a la construcción de significado en el texto, estos autores los incluyen entre los denominados marcadores del discurso. En cambio, en otras investigaciones encontramos el uso indiscriminado de *marcador* y conector.⁴

López Samaniego (2011) señala la dificultad para definir y delimitar estas formas de conexión, pero establece dos categorías mínimas: la conexión textual y la oracional. La primera ocurre cuando un conector introduce una oración independiente, la segunda, cuando introduce una nueva cláusula, por lo tanto una oración compuesta. Según Cuenca (2010: 62):

La conexión es un mecanismo de cohesión que se establece entre unidades de la oración o del texto y un conector, el cual manifiesta la relación sintáctica y/o semántica que hay entre aquellas.

Podemos concluir que los mecanismos de conexión establecen enlaces entre dos elementos discursivos para ofrecer una continuidad a lo largo del texto. Baker (1992: 191) las define como:

Unlike reference, substitution, and ellipsis, the use of conjunction does not instruct the reader to supply missing information either by looking for it elsewhere in the text or by filling structural slots. Instead, conjunction signals the way the writer wants the reader to relate what is about to be said to what has been said before. Conjunction expresses one of a small number of general relations.

Como ha podido observarse, la referencia corresponde a una forma de cohesión léxico-semántica, la sustitución y la elipsis léxico-gramatical o léxico-semiótica y los mecanismos de conexión lógico-semánticos.

³ Para el estudio de las distintas formas de conexión en español consideramos imprescindible la clasificación de estos autores: (1) estructuradores de la información (comentadores, ordenadores y digresores). (2) conectores (aditivos, consecutivos y contraargumentativos), reformuladores (explicativos, de rectificación, de distanciamiento, recapitulativos) y operadores argumentativos (de refuerzo y de concreción).

⁴ En esta investigación tomamos el término *mecanismo de conexión* en el sentido del estudio de López Samaniego (2011: 181).

1.6. Mecanismos de cohesión léxica

Aunque Halliday y Hasan dedicaron considerablemente menos atención a los mecanismos de cohesión léxica que a los demás, sentaron la base para que otros autores del que consideramos máximo exponente a Hoey (1991) ampliaran el concepto de cohesión léxica, del que propusieron distintas taxonomías. Con el paso del tiempo y hasta nuestros días, la cohesión léxica ha ido cobrando mayor importancia en lo que respecta a la investigación en cohesión textual y los conceptos han sido revisados y redefinidos.

Según Halliday y Hasan (1976) la cohesión léxica comprende dos tipos de mecanismos, los denominados de *reiteración* en la que se encuentran la repetición, la sinonimia, la hiperonimia y los nombres generales y la *colocación*, mediante la que distintos lexemas se agrupan bajo una misma temática. Según los autores esta última es el resultado de la elección de vocabulario que se da en un texto.

A continuación, presentamos subapartados según la clasificación que Halliday y Hasan ofrecieron en su estudio fundacional de los mecanismos de cohesión; en ellos se irán mostrando algunas de las variaciones que los investigadores han aportado en su revisión y crítica a los primeros.

1.6.1. reiteración

El significado del texto se expande gracias a la designación de un referente idéntico mediante diferentes unidades lingüísticas. Según Halliday y Hasan (1976: 274) está en relación con la selección de vocabulario que el emisor realiza en el texto. Esta selección incluye la repetición del mismo elemento, la utilización de sinónimos o cuasi-sinónimos o sinónimos parciales, la utilización de términos superordinados, es decir un término que corresponde a la misma jerarquía y los nombres generales. Así, las formas de cohesión léxica según estos autores se pueden simplificar en: repetición, sinonimia, hiperonimia y nombres generales.

Según Baker (1992: 203) la diferencia fundamental que los mecanismos de cohesión léxica entrañan con respecto a los anteriores reside en el referente:

Reiteration is not the same as reference, however, because it does not necessarily involve the same identity. If the above sentence is followed by a statement such as '*Boys can be so silly*', the repetition of *boy -boys* would still be an instance of reiteration, even though the two items would not be referring to the same individual(s).

De esta forma podemos concluir que la reiteración como mecanismo de cohesión no siempre implica que se refieran a una misma entidad del texto.

En la investigación de Chaume (2004: 238), en el marco de los textos audiovisuales, destaca una forma de reiteración que denomina *intersemiótica*:

[...] la reiteración puede ser léxica, pero también puede ser icónica, y, lo que es más interesante para los propósitos del traductor, puede producirse entre el signo lingüístico y el referente icónico al que señala. Se trataría de una recurrencia o reiteración de tipo intersemiótico, es decir, un lexema, puede verse reiterado con su referente icónico y viceversa.

Como mostraremos más adelante, en el TFAD existe esta forma de reiteración que denominaremos semiótica (intermodal o intramodal): en ella se repite una misma entidad en el modo semiótico visual y en el modo semiótico acústico.

1.6.2. Colocación

Halliday y Hasan (1976: 285) definieron este mecanismo como «Cohesion that is achieved through the association of lexical items that regularly co-occur». En él distinguieron entre relaciones de colocación complementarias, como en el caso de *boy-girl*, y relaciones de colocación de similitud, como en el uso de meronimia o antonimia.⁵

Autoras como López Rodríguez (2000: 104) señalan la ambigüedad que esta clasificación supone y la debilidad con que los autores definieron este mecanismo, lo que sirvió como base para que los investigadores posteriores delimitaran de forma más precisa su definición.

Martin (1992: 275 y ss.) efectúa una descripción pormenorizada de este concepto de *colocación*. El capítulo principal de la investigación de este autor se titula como la definición que Firth (1957) estableció para colocación «The company words keep». Uno de los discípulos de Martin, Sinclair (1991: 109 y ss.), en su obra clave para la lingüística de corpus, presenta un estudio sobre las colocaciones en los corpus y señala la importancia en el estudio paradigmático del universo que relaciona los lexemas y su relevancia para la organización textual.

⁵ Hasan (1984) profundiza en esta dicotomía de la clasificación de los mecanismos de colocación estableciendo dos tipos de cadenas: de identidad y similitud.

1.7. Ampliación de los mecanismos de cohesión léxica

De especial interés para los investigadores de este campo, resulta el trabajo de Hoey (1991), quien revisa y amplía la clasificación de los mecanismos de cohesión léxica de Halliday y Hasan (1976)⁶. A pesar de que se basa en la clasificación de Hasan (1984), su estudio ofrece una taxonomía más amplia de las formas en las que el texto se conecta mediante el léxico. Mediante determinadas matrices de repetición, este autor sentó las bases para el reconocimiento automático de la cohesión a través de distintas formas de la lingüística de corpus, como se pueden encontrar en las investigaciones empíricas de López Rodríguez (2000), Taboada (2004) o McNamara (2005). En relación con la investigación de Hoey (1991), Díaz Galán (2005: 44) sostiene que:

[...] la finalidad del análisis de la cohesión léxica diseñado por Michael Hoey es demostrar que las conexiones entre los elementos léxicos de un texto son fundamentales para la organización global del mismo.

Mientras que para Halliday y Hasan (1976) la cohesión léxica comprendía la referencia y la colocación, en la revisión de Hoey (1991) todas las formas de cohesión léxica son formas de repetición. La repetición, según este autor, se manifiesta en: paráfrasis, repetición simple y compleja, sustitución, superordenación y correferencia⁷. Estas se pueden observar en el siguiente esquema:

⁶ Tanskanen (2006: 31 y ss.) ofrece un completo análisis de la evolución de los mecanismos de cohesión que considera imprescindibles y lo culmina con una tabla en la que compara las clasificaciones de Halliday y Hasan (1976), Hasan (1984), Halliday (1985), McCarthy (1988), Morris y Hirst (1991), Hoey (1991) y Martin (1992).

⁷ Para una explicación pormenorizada de esta nueva clasificación de la cohesión léxica es imprescindible consultar la completa investigación de López Rodríguez (2000: 110 y ss.). En ella se exponen con claridad las diferencias entre las distintas formas de repetición mostradas en la figura 14.

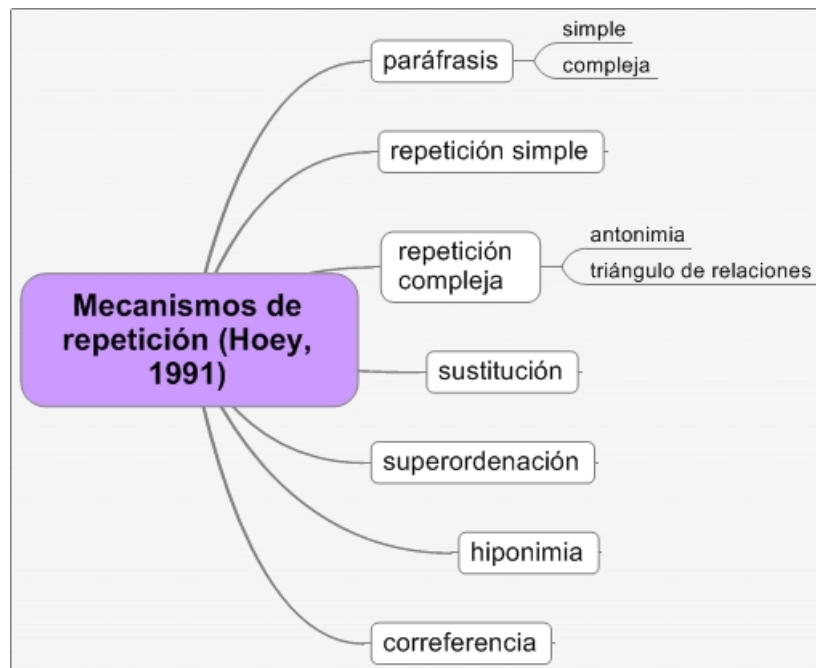


Figura 14. Cohesión léxica según Hoey (1991)

Podemos añadir que Hoey presenta, además de una nueva taxonomía de los mecanismos de cohesión, una metodología de análisis textual que se basa en el estudio sistemático de la cohesión léxica como conjunto de formas de repetición a lo largo del texto que denominó *patterns of lexis*. Sus principales novedades fueron:

1. Incluir mecanismos de sustitución como forma de repetición léxica a la que denominó *repetición correferencial*
2. Redefinir la conocida como *colocación* a través de un triángulo de relaciones. Si un término A se relaciona con un término B y ese término B se relaciona con un término C, se desprende que A y C también están relacionados (como se expone con los términos *writer-writings*, *writings-author* y, por lo tanto *author-writer*) (Hoey, 1991: 65)⁸.

La novedad de la clasificación de los mecanismos de cohesión léxica de Hoey (1991) reside según Tanskannen (2006: 46) en la importancia que estos otorgan, además de a la producción textual, a la interpretación del texto que efectúan emisor y destinatario: «Hoey's analysis not only stresses the importance of lexical cohesion, but also tangibly shows its relation to the processes of discourse production and interpretation».

Podemos concluir reseñando la afirmación de López Samaniego (2011: 189), para quien los mecanismos de cohesión léxica establecen una relación con un elemento previo del texto. Esta

⁸ En su análisis, Díaz Galán (2005) califica esta redefinición de la colocación como problemática, subjetiva y, en ocasiones confusa.

relación supone una equivalencia de sentido similar a la que permite el empleo de los mecanismos cohesivos de naturaleza gramatical, relación que, por lo general, es de identidad de referentes o correferencia.

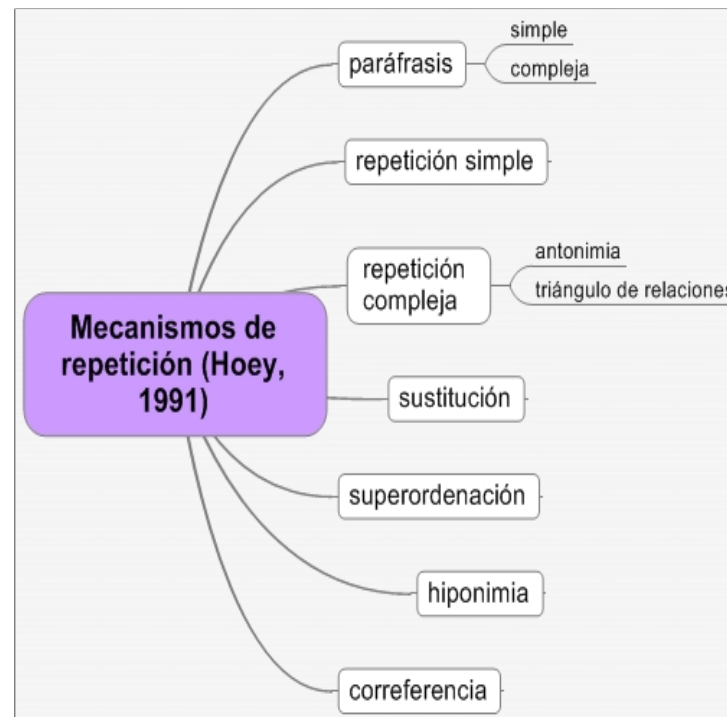
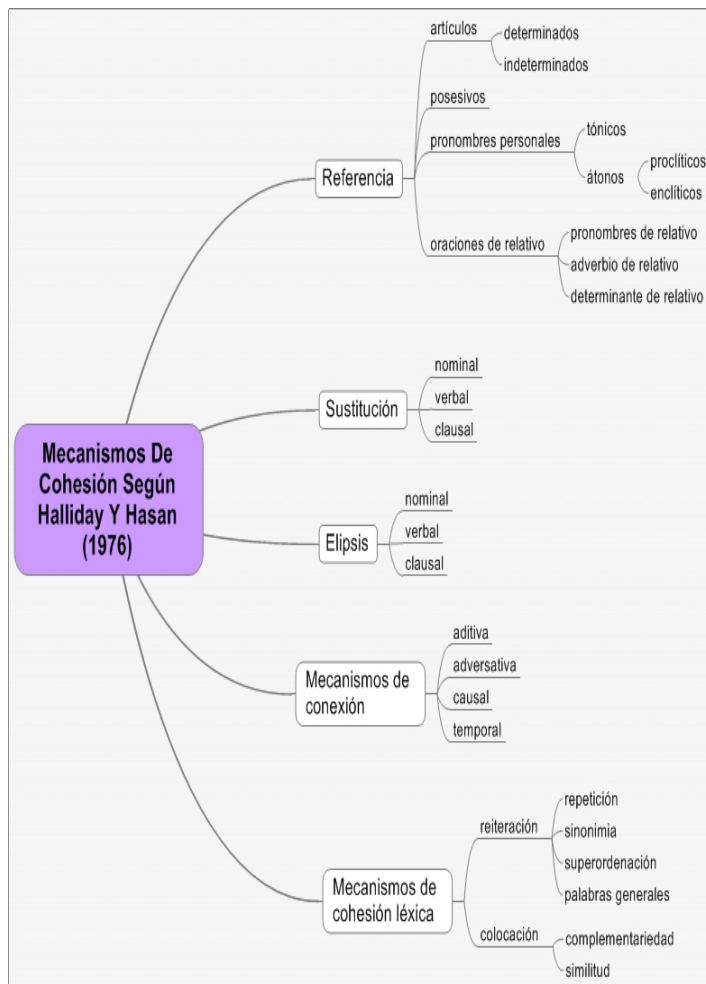


Figura 15. Mecanismos de cohesión de Halliday y Hasan y mecanismos de repetición de Hoey

1.8. Conclusión

En la siguiente figura se representa la clasificación de los mecanismos de cohesión según Halliday y Hasan (1976: 304) según el vínculo presente entre mecanismo de cohesión y elemento al que se refieren:

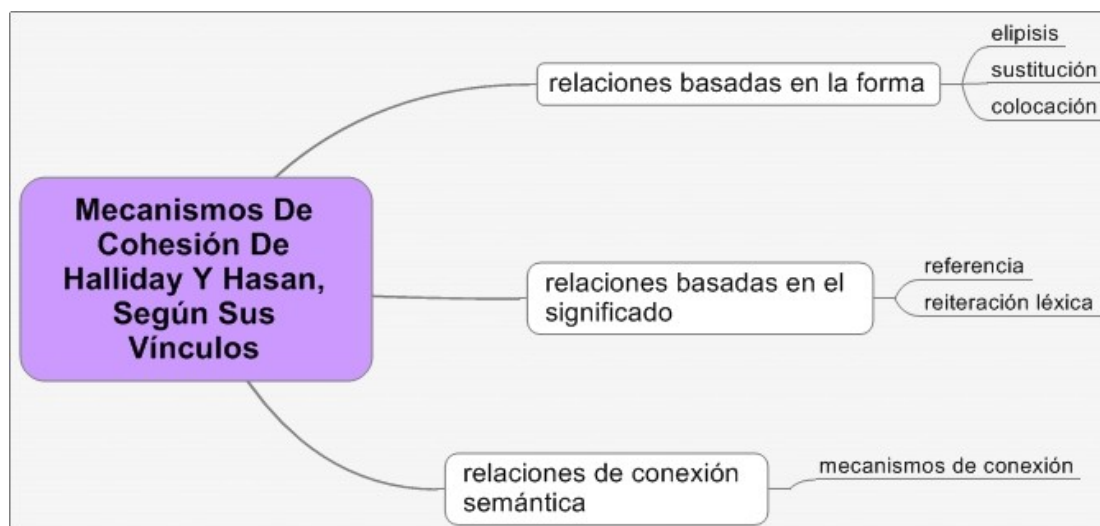


Figura 16. Relaciones que ofrecen los mecanismos de cohesión

En las investigaciones en español más actuales sobre los mecanismos de cohesión, autoras como López Samaniego (2011: 182 y ss.) o Cuenca (2010) reúnen la clasificación anterior en dos grandes grupos: mecanismos de conexión y mecanismos de referencia. Los primeros distinguen una relación léxico-semántica y son los que se encargan de conferir continuidad al discurso, mientras que los segundos establecen una continuidad semántica entre dos referentes en la que el primero, normalmente es anafórico. Para López Samaniego (2011: 182) esta clasificación resulta mucho menos arbitraria que la de los autores precursores.

En el ejemplo que se ofrece a continuación, se puede recurrir al significado del *caramelo* en el texto mediante distintos mecanismos de cohesión, esto es mediante relaciones de significado en los límites textuales. En el caso del TFAD, los límites son los impuestos por los distintos canales del TF; como se puede observar en este caso, el significado del texto se expande mediante los mecanismos de cohesión, es decir, mediante distintas estrategias se hace mención a los elementos de un texto. El ejemplo es un fragmento del GAD de *Caramel* (Nadine Labaki: 2007; GAD: Antonio Vázquez 2008):

00/00/36/00

Los títulos de crédito aparecen sobre imágenes de una sustancia sólida y amorfa, de color caramelo, extendida sobre una mesa.

00/00/58/00

Encienden un hornillo de gas sobre el que colocan una sartén.

00/01/04/13

Llenan la sartén de azúcar y vierten agua sobre ella.

00/01/13/04

Remueven el caramelo líquido de la sartén con un cazo.

00/01/21/11

El caramelo hierve.

00/01/36/18

Unas manos femeninas exprimen un limón, mientras otra mujer vierte la sartén sobre una encimera metálica.

00/01/44/15

Dos mujeres se pasan un cigarrillo, mientras otra pellizca la masa de caramelo.

00/01/50/00

Sopla el trozo que ha cogido. Las mujeres se dan porciones de caramelo unas a otras.

En el ejemplo se pueden observar distintos tipos de cohesión, unas señales de tipo léxico, otras de tipo gramatical, pero todas con el mismo significado, con la misma carga semántica, 'el caramelo':

- a) caramelo – caramelo
- b) una sustancia sólida y amorfa - caramelo
- c) la sartén de azúcar y vierten agua sobre ella - el caramelo líquido
- d) la - ella
- e) la masa de caramelo - el trozo - porciones

De esta forma, corroboramos la siguiente afirmación de Hoey (1991: 41) mediante la que define los mecanismos de cohesión léxica como señales que se repiten y que generan expectación:

The various kinds of repetition that link sentences across a text –grouped together along with other text-connecting features under the general heading cohesion— have been much studied. [...] Here I will simply note that they part of the signalling that a writer, consciously or unconsciously

No podemos concluir que a partir de cada TFAD el destinatario tenga la capacidad de dar forma a las expectativas que tiene sobre dicho texto, pero sí podemos predecir lo que este contendrá, lo que lo conformará como un todo multimodal, lo que vendrían a

ser los distintos mecanismos de cohesión intramodales (entre modos semióticos idénticos) e intermodales (entre modos semióticos distintos). De esta forma se refleja un conocimiento general, pues tras la recepción del TFAD el emisor podrá responder una serie de preguntas acerca de él y, por tanto, podrá dar cuenta de los patrones de cohesión que contiene:

[...] if the writer takes the trouble to anticipate what the reader might be expecting; that is one the reasons for regularity of patterning in genres. The writer knows that the readers will expect certain things on the basis of previous texts of the same kind that they have read and so takes the trouble to conform to those expectations (Hoey, 1991: 41)

Concluimos por lo tanto que los mecanismos de cohesión son herramientas indispensables para transferir conocimiento y significado. Los mecanismos de cohesión intervienen tanto en el proceso creador del emisor, como en la comprensión del destinatario para que su interacción con el texto lo conforme como tal. Como Jiménez Hurtado (2010: 92) afirma:

La gramática local del GAD se completa con el análisis del entramado pragmático-discursivo que se crea en su unión con el texto audiovisual en el que se encarta: los elementos que adquieren protagonismo son aquellos en torno a los que se estructura la cohesión textual.

A continuación analizaremos los mecanismos de cohesión exclusivos del TFAD, para los que, por un lado aplicaremos lo observado a lo largo de este apartado a las formas de cohesión de elementos de los modos semióticos visual y acústico, así como los códigos que estos poseen.

2. MECANISMOS DE COHESIÓN INTRAMODALES E INTERMODALES EN EL TEXTO FÍLMICO AUDIODESCRITO

2.1. Introducción

Como hemos reseñado más arriba, las teorías más relevantes sobre mecanismos de cohesión se han estudiado desde un punto de vista estrictamente lingüístico. En este apartado describiremos cómo se crean los mecanismos de cohesión en un tipo concreto de texto: el multimodal, en concreto el TFAD. Para ello nos centraremos a continuación

las relaciones intramodales e intermodales (entre modos semióticos) que se crean entre el GAD y el TF, de las que se obtiene un texto completo y cohesionado: el TFAD.

2.2. Multimodalidad de los mecanismos de cohesión. Intramodalidad e intermodalidad

Anteriormente hemos podido observar cómo los mecanismos de cohesión se efectuaban entre un elemento mencionado con anterioridad y otro elemento del plano léxico-gramatical, ambos del código lingüístico, del modo semiótico verbal, bien del canal visual (discurso escrito), bien del auditivo (discurso oral). Ahora es necesario estudiar cómo se crean los mecanismos de cohesión cuando el elemento anafórico tiene una naturaleza semiótica distinta al del mecanismo de cohesión que crea, ya que dicho elemento forma parte de otro modo semiótico distinto al verbal y además este puede ser lingüístico o no lingüístico.

Chaume (2004: 232) afirma que «el traductor de textos audiovisuales se enfrenta a un género de textos que desborda las categorías lingüísticas». Aunque él no lo recoge, podemos añadir al audiodescritor como traducción de textos audiovisuales. Cuando este se enfrenta al particular encargo de traducción que supone la producción de un GAD, establece conexiones entre elementos pertenecientes, no solo a los códigos lingüísticos, sino también a los modos visual y acústico mediante mecanismos de cohesión que denominaremos intermodales. Estos conforman conexiones de causa-efecto entre dos o más elementos de un modo de recepción (visual o acústica) que, para cohesionar el TFAD, se representan de forma lingüística.

Este autor (2004: 234 y ss.) detecta tres formas novedosas de cohesión, que denominó *semiótica*: la sustitución semiótica, la elipsis icónica y la cohesión léxica intersemiótica (que él, siguiendo a Beaugrande, denomina *recurrencia*).

Por otra parte, el estudio de los mecanismos de cohesión exclusivamente lingüísticos basado en Halliday y Hasan (1976) nos sirven además para analizar los mecanismos de cohesión que denominaremos *intramodales*, aquellos que se establecen entre dos modos semióticos iguales, como es el caso de las relaciones entre el diálogo del TF y el GAD, ambos acústicos, donde nos encontramos relaciones de cohesión semántica en el canal lingüístico.

Los consideramos novedosos porque al estudiar cómo se relacionan todos los modos semióticos implicados en un texto multimodal, trascienden el estudio tradicional

de los mecanismos de cohesión. Las teorías lingüísticas clásicas no son suficientes para explicar cómo sonidos, imágenes y palabras se entrelazan creando un texto.

Para O'Halloran (2011: 121), en la descripción del análisis del discurso multimodal (MDA)⁹ como un campo de estudio innovador que forma parte de la lingüística textual, señala:

MDA is concerned with theory and analysis of semiotic resources and the semantic expansions that occur as semiotic choices combine in multimodal phenomena. The «intersemiotic» or inter-modal relations arising from interaction of semiotic choices, known as intersemiosis, is a central area of multimodal research.

El término *intermodal* surge en los años setenta con autores como Elizabeth S. Spelke, investigadora que lo utilizaba sus experimentos de recepción realizados en los campos de la psicolingüística, la neurolingüística y la cognición. En ellos se estudiaba la capacidad cerebral de los sujetos para percibir objetos mediante distintos modos sensoriales (tacto, vista, oído, etc.).

Ante la creciente demanda descriptiva de los textos multimodales, el término *intermodal* se encuentra en estudios fundamentales para aplicarlos a los mecanismos de cohesión de textos multimodales. En ellos se describe la unión de los modos semióticos presentes en un texto multimodal como: *intersemiotic semantic relations* (Royce, 2007), *intersemiotic cohesive devices*, (Yu y O'Halloran, 2009), *cross-modal links: intermodal and intramodal links* (Braun, 2011) e *inter-semiotic* o *intermodal* relations (O'Halloran: 2011).

Como afirma O'Halloran (2011: 126), aun no hay base teórica lo suficientemente fuerte para la expansión semántica de los procesos y mecanismos que van más allá del lenguaje. Por eso, este apartado tiene como objetivo clasificar y, fundamentalmente, describir las relaciones que se dan en un medio: el filmico; varias modalidades sensoriales: la vista y el oído; varios modos semióticos: visual y acústico y varios códigos propios del lenguaje cinematográfico: lingüístico, paralingüístico, iconográfico y sintáctico.

Ante la multitud de términos encontrados para describir las relaciones semánticas entre modos distintos, en este estudio nos decantamos por *intermodal* e *intramodal*, tomados de la investigación de la coherencia en la audiodescripción de

⁹ Soler Gallego (2012) aplica el análisis del discurso multimodal al texto resultante de la audiodescripción museística.

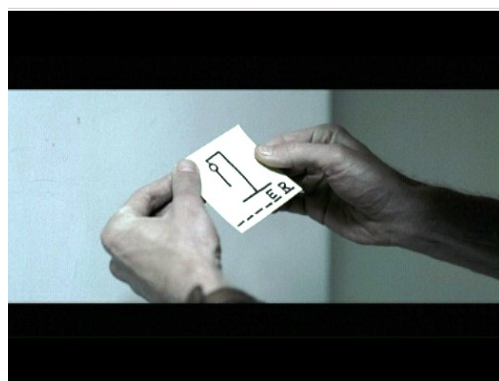
Braun (2011: 5) y los aplicaremos a los mecanismos de cohesión tradicionales vistos en el apartado anterior.

En el TFAD encontramos mecanismos de cohesión intermodales que crean relaciones de significado entre imágenes y sonidos, es decir del modo semiótico visual y acústico del TF. Asimismo se dan mecanismos de cohesión intramodales que crean relaciones de significado entre el diálogo del TF y el GAD, ya que ambos pertenecen al mismo modo semiótico: el acústico.

En el TFAD se dan mecanismos de cohesión intermodales para que una imagen se haga explícita mediante palabras:

One of the difficulties with this arises from the natural connectivity inherent in the visual mode, i.e. the fact that items which appear together in a visual image are easily assumed to be connected. This stands in opposition to the sequential nature of the verbal mode, in which entities are introduced sequentially, with the result that links may have be made more explicit. Braun (2011: 6)

Así, la autora manifiesta que es más fácil enlazar mentalmente una imagen que contenga partes lingüísticas y no lingüísticas mediante estímulos visuales que mediante estímulos lingüísticos. Observemos el siguiente fotograma extraído de *El Maquinista* (Brad Anderson, 2004; GAD Gala Rodríguez Posadas, 2012). De acuerdo con Braun, captar su significado mediante el modo visual es más eficaz que mediante una descripción lingüística (modo acústico en el TFAD):



Mira el posit del ahorcado. Tiene cuatro rayas, en las dos últimas las letras, e y erre. Además de la horca, están dibujados cabeza y cuerpo

Como muestra el bocadillo de audiodescripción, para la descripción lingüística de esta imagen es necesario realizar una explicitación breve y concisa, apta para el hueco de mensaje¹⁰ del TF, ya que esta se encuentra subordinada al espacio.¹¹

Existen diferencias de planteamiento entre el estudio de Braun (2011) y el nuestro, ya que ella solo se ocupa de la coherencia, criterio exclusivamente mental y no textual como la cohesión, útil para observar cómo emisor y destinatario conciben el TFAD y realizar estudios de recepción que demuestren la aceptabilidad del mismo. Braun estudia, por tanto, la asimilación del destinatario de la audiodescripción como texto armónico y unitario, mientras que en esta investigación nos ocupamos de los enlaces textuales (multimodales) que aportan cohesión.

Para esta autora, las relaciones intramodales son aquellas que tienen lugar entre el GAD y el guion del TF, pues ambos pertenecen al modo acústico. En nuestro trabajo, con el término *intramodal* nos referiremos, además de a estas, a aquellas que se dan exclusivamente entre los mecanismos lingüísticos presentes en el GAD, creando así mecanismos de cohesión intramodales, que se encuentran en un modo semiótico de percepción –el acústico– y en un solo código –el lingüístico. Como se observa en el siguiente ejemplo del GAD de la película *Arrugas* (Ignacio Ferreras, 2011; GAD Gala Rodríguez Posadas, 2012), en el que se pueden observar mecanismos de cohesión exclusivamente del código lingüístico como elipsis ([0]) o referencia (subrayada) en los que los elementos anafóricos son Miguel y Emilio:

00:50:57:03

Miguel pasa a otro pasillo e intenta abrir el vestuario que da a la piscina.

00:51:08:06

[0] Pasa al otro vestuario.

00:51:16:10

[0] Entra en la piscina mirando en todas direcciones sin verlo.

00:51:25:13

[0] Entra al agua por la escalera.

00:51:32:19

Emilio pasa buceando junto a él.

Miguel es el elemento anafórico que sirve de sujeto para los tres bocadillos donde hay una elipsis, asimismo el pronombre enclítico –*lo* hace referencia a Emilio. Ninguno de

¹⁰ Recordemos que se refiere al «espacio útil para contener «bocadillos de información». Dicho espacio debe estar limpio de diálogos y de sonidos relevantes para la comprensión de la obra» (UNE 153020, 2005:5).

¹¹ El estudio de Braun (2011) versa sobre las formas de recepción de estas relaciones intermodales e intramodales que se dan en varios TFAD.

los elementos mencionados efectúa lazos de cohesión con el modo acústico del TF, estos se ejercen únicamente en el GAD.

Para la definición de las relaciones intermodales, además de la dicotomía modo semiótico visual y modo semiótico acústico, debemos tener en cuenta los códigos vinculados a cada modo, pues cada uno activará unos mecanismos de cohesión distintos. Así lo presentamos en el siguiente esquema:

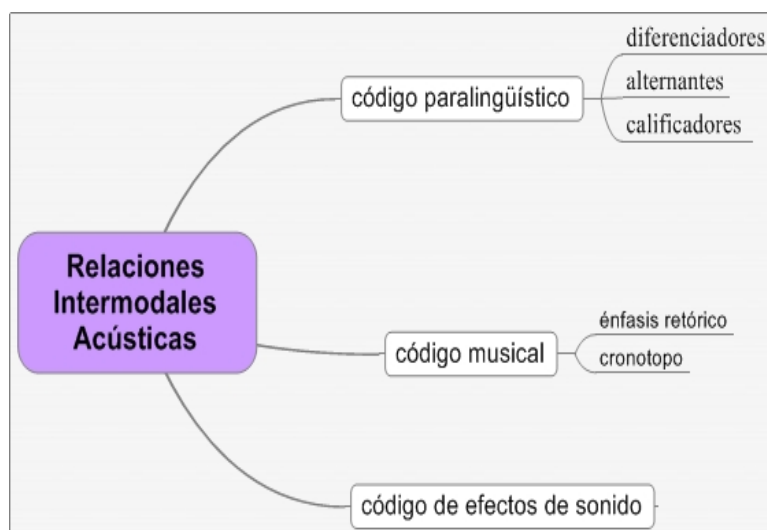


Figura 17. Relaciones intermodales, modos y códigos

Por lo tanto, en esta investigación concebimos los mecanismos de cohesión *intermodales* como aquellos que se establecen entre los distintos modos semióticos del TFAD, esto es, entre las imágenes o sonidos del TF y las palabras del GAD; así como entre los distintos códigos del lenguaje cinematográfico expresados en la figura anterior y el GAD. Estas relaciones crearán distintos mecanismos que clasificaremos más adelante. Con el término *intermodal*, definimos el tipo de relaciones de distinta naturaleza semiótica, en las que incluimos los mecanismos de cohesión que surgen entre imágenes del TF y palabras del GAD y entre sonidos del TF y palabras del GAD.

2.3. Mecanismos de cohesión intramodales

Las relaciones intramodales surgen entre modos semióticos y códigos que son idénticos. En el TFAD ocurren entre los modos acústicos del código lingüístico, esto es, tanto entre el guion del TF y el GAD, así como únicamente entre los elementos del GAD.

A continuación veremos cómo los mecanismos de cohesión surgidos de la clasificación Halliday y Hasan (1976) tienen lugar en el TFAD: referencia, sustitución,

elipsis y cohesión léxica. Sin embargo, antes es necesario efectuar una breve revisión de los elementos que hacen que esos mecanismos de cohesión ocurran.

En el siguiente fragmento¹² de *Memorias de una Geisha*, podemos observar distintas formas de cohesión intramodal, la elipsis se encuentra marcada con el símbolo [0], la referencia con subrayado y la cohesión léxica resaltada en gris:

02:06:18/00

Sayuri accede a un hermoso estanque con frondosa vegetación de colores verde, rojo, anaranjado y rosa.

02:06:32/00

Por un camino de troncos cortados [0] llega a un cenador de madera en mitad del estanque. Los árboles proporcionan una agradable sombra.

02:06:54/00

[0] Lleva maquillaje suave, un moño sencillo y kimonos de colores pastel.

02:07:04/00

Hojas amarillas y rojas caen al agua.

02:07:16/00

Una mano toca el hombro de Sayuri.

02:07:20/00

[0] Se vuelve. Es el Presidente.

02:07:35/00

Sayuri baja la mirada

02:07:52/00

Sayuri le mira sorprendida.

02:07:57/00

El Presidente aprieta los labios.

02:08:22/00

Los ojos de Sayuri se iluminan.

02:08:35/00

Él sonríe y [0] asiente. en este caso, la elipsis es intramodal, pero no entre el diálogo y el GAD, sino exclusivamente en el GAD.

02:08:42/00

Le da la espalda.

02:09:12/00

Sayuri mira abatida el estanque.

02:09:21/00

Sayuri traga saliva y gira.

02:09:27/00

[0] Se miran fijamente.

02:09:52/00

Él le acaricia la cara.

02:10:01/00

Ella ahoga su llanto.

02:10:05/00

¹² Consultar fragmento titulado: «06_cohesión intramodal_mecanismos_M.Geisha» del DVD anexo.

Lo mira con lágrimas en los ojos. Él le acaricia la barbilla y la besa.

02:10:12/00

Le seca una lágrima con ternura, la acerca y se besan apasionadamente.

02:10:18/00

Se abrazan fundidos en un beso.

02:10:24/00

Ella, temblando, le mira fijamente y acaricia su cara.

02:10:34/00

Le abraza.

02:10:36/00

Él ahoga las lágrimas, mientras ella cierra los ojos contra su pecho. Después, la voz en off narra sobre ellos caminando abrazados y sobre la pequeña Chiyo corriendo por el largo soportal que llevaba al templo.

Aquí, cada vez que se repiten los nombres propios de Sayuri y el Presidente, es porque el sujeto de frase de la audiodescripción no coincide con el último en hablar en el TF. Se recurre a un mecanismo de cohesión léxica, la repetición.

Como señalábamos anteriormente, los mecanismos de cohesión intramodales no solo se relacionan con el diálogo del TF, sino que se alternan por la cohesión interna que presenta el GAD. En esta escena, al ser los protagonistas de distinto sexo, se podrían haber utilizado referencias como los pronombres personales tónicos de tercera persona (*ella* y *él*) para distinguirlos cuando el diálogo precedente no permite el uso de elipsis, pero como el GAD posee esa cohesión interna, recordemos, el único de los criterios de textualidad que presenta, alterna el uso de mecanismos de cohesión.

A continuación ejemplificaremos brevemente cada uno de los mecanismos de cohesión intramodales que se dan en los TFAD.

2.3.1. Referencia

El siguiente ejemplo corresponde a una escena de *El Ilusionista* en la que, como en el ejemplo anterior, hay dos personajes de distinto sexo, los protagonistas: Eisenheim y Sophie:

00/42/14/00

Él se detiene y la enfrenta.

00/42/34/00

Él se acerca y la besa en los labios.

00/42/38/00

[0] Entran a la casona.

00/42/41/00

Ella intenta besarle, pero él la detiene.

La empuja hasta apoyarla contra la pared y se miran.

00/42/50/00

Ellale desabotona la camisa. Élle desabotona su blusa.

00/42/56/00

Ella lleva el colgante de madera.

00/43/00/00

La besa apasionado y caminan sin despegar los labios.

00/43/05/00

Él se quita el chaleco.

00/43/08/00

[0] Se tumban sobre un sofá.

00/43/11/00

[0] Acarician sus cuerpos desnudos.

00/43/22/00

[0] Se besan enamorados.

00/43/25/00

Juntan sus manos.

00/43/34/00

Ellale mira sonriente, aún acostados.

En esta escena encontramos gran cantidad de de referencias (subrayado) y elipsis [0] ya que, como observábamos con anterioridad, cuando está claro el referente, el mecanismo de cohesión de referencia es plenamente funcional.

Es interesante el uso que en el TFAD se hace de los posesivos, pues como el de tercera persona singular *su* no diferencia género, es necesario hacer más recurrentes los pronombres personales tónicos y átonos o expresar explícitamente un nombre propio como en el siguiente ejemplo de *Manuale d'amore*:

Es morena, delgada y lleva la bata blanca abierta hasta medio muslo y el primer botón del escote desabrochado.

Se acerca tímida a la mesa de él.

Si en lugar de especificar de quién es la mesa se utilizara el posesivo *su* no se especificaría si pertenece a él o a ella. En el siguiente ejemplo de *Caramel* ocurre lo mismo_

Con la cabeza apoyada en un respaldo y mirando al techo, ve moverse a Layale a su alrededor. Ella amasa un pedazo de caramelo y lo aplica en el entrecejo de él.

Podría dar lugar a error de comprensión si en lugar de especificar que el entrecejo es de él se utilizara «Ella amasa un pedazo de caramelo y lo aplica en su entrecejo».

2.3.2. Sustitución

En el TFAD llama la atención por su frecuencia la sustitución intramodal que supone el verbo *obedecer*, que sustituye al verbo de una oración del diálogo del TF o a una clausula completa. Así, en *El Maquinista*, tras el diálogo «Póngame un whisky. Que sea doble» aparece este bocadillo: «El camarero obedece impasible». Por lo tanto, «obedece» sustituiría a «pone un whisky doble». En el GAD de *Pulp Fiction* encontramos: «Con un gesto Jules ordena que no se levante y el chico obedece». El verbo «obedecer» sustituye al verbo «levantarse».

A pesar de que el verbo *hacer* cumple idéntica función de sustitución semántica intramodal, no lo hace gramaticalmente, pues necesita además, una referencia, normalmente el pronombre átono *lo*. Así coincidimos con autores como López Samaniego (2011) y Bernárdez (1982) que no incluían el uso del verbo *hacer* en el mecanismos de sustitución, pues necesita un pronombre personal átono, normalmente *lo*. En los siguientes ejemplos de *The Queen* podemos observar una sustitución del verbo del diálogo (marcado en negrita) «tomar asiento»:

Tome asiento, por favor.

Blair lo hace.

Y en el segundo, donde la sustitución no ocurre entre un fragmento del diálogo del TF como el anterior, sino en el propio GAD: «Le indica que se arrodille. **Él lo hace**»

2.3.3. Elipsis

Recordemos que la elipsis es una sustitución, semántica y gramatical, por un elemento cero. Como se pudo observar en el ejemplo de *Memorias de una Geisha*, la elipsis marcada con [0] se utilizaba cuando el referente no presentaba lugar a dudas.

Además, en los TFAD, es interesante observar lo que podemos denominar *elipsis sintáctica*, en la que un lexema sintetiza toda una acción, pues la distancia semántica del referente es mínima. Así, es muy frecuente la elipsis por la que se elide toda la oración y se audiodescribe únicamente el nombre propio del personaje que va a hablar, para establecer esa cohesión entre el diálogo del TF y el GAD. De esta forma, «Iván» se utiliza en numerosas ocasiones en el TFAD *El Maquinista* solo para indicar que es él quien va a hablar, elidiendo el resto de la oración, innecesaria, pues solo el

nombre aporta la información suficiente al TFAD. Este bocado le sigue el diálogo de Iván. Recordemos que en el mecanismo de cohesión *elipsis* se elide información únicamente cuando en el contexto más cercano, esta se puede recuperar.

Encontramos interesante esta elipsis con elementos cohesivos que suscitan mecanismos de cohesión mediante los que, con un solo lexema (sale, entra, se va, Iván...), se logra una información óptima de lo que acontece en el TF atendiendo a la máxima de cantidad de Grice, a la teoría de la Relevancia de Sperber y Wilson (1986) y al criterio de textualidad de *informatividad* pues, como afirma López Samaniego (2011: 159) «se maximiza el efecto informativo, con un coste o esfuerzo de proceso mínimo por parte del destinatario». Cuando en el GAD la información sintáctica de una oración se elide mediante mecanismos de cohesión intramodales, es porque esta está presente en la parte acústica del TF.

2.3.4. Cohesión léxica

Recordemos que la cohesión léxica se refiere a todo lo que indique la repetición de conceptos por otra palabra o por agrupaciones de estas en campos léxicos. Diferenciaremos entre formas de reiteración (repetición, sinonimia, hiperonimia y uso de nombres generales) y colocación.

2.3.4.1. Reiteración-Repetición

En películas con terminología específica como *Master and Commander* o extranjerismos como *Memorias de una Geisha*, el uso de estos se hace por mera reiteración intramodal, ya que términos como *sollado* o *cois* en la primera, o *mizuague* o *hanamachi* han aparecido con anterioridad en el diálogo de TF.

La reiteración de lexemas normalmente es un mecanismo de cohesión entre el diálogo del TF y el GAD. Cuando la reiteración es de una construcción, corresponde a un mecanismo de cohesión del GAD y es una estrategia de traducción utilizada cuando hay dos escenas idénticas, normalmente cuando hay un *flashback* o se repite una escena por distintas funciones narrativas, como ocurre en el siguiente ejemplo de *Memorias de una Geisha*. En primer lugar aparece la primera escena donde la protagonista es niña y acaba de conocer al que será su amado, el Presidente; en segundo aparece una reiteración de la misma construcción, pues al final de la película aparece la misma escena. Así, gracias a dicha reiteración, en este caso la estructura repetida es «correr por

un largo soportal», el destinatario percibe de forma acústica dos significados idénticos, al igual que lo haría el destinatario que dispone de las imágenes:

00:38:32/00

Chiyo corre por un largo soportal rectangular con paredes y techo de maderas color naranja.

02:10:36/00

Él ahoga las lágrimas, mientras ella cierra los ojos contra su pecho. Después, la voz en off narra sobre ellos caminando abrazados y sobre la pequeña Chiyo corriendo por el largo soportal que llevaba al templo.

Recordemos entonces el uso de nombres propios, muy frecuentes en los TFAD como mecanismo de reiteración.¹³

2.3.4.2. Reiteración-Sinonimia

Se trata de una relación basada en la equivalencia semántica de dos términos utilizados para una misma entidad. Por ejemplo, en el caso de «sollado» en *Master and Commander*, a pesar de ser a su vez una reiteración, se utiliza el sinónimo «cámara dormitorio» para hacer el término más transparente: «Avanza por el sollado, la cámara dormitorio donde la tripulación duerme en literas».

La sinonimia también se ofrece para no repetir conceptos a lo largo del GAD, una cualidad propia de los textos, así en *El Ilusionista*, el protagonista, además de «Eisenheim», se le denomina «el mago» o «el ilusionista».

2.3.4.3. Reiteración-Hiperonimia

Como hemos visto, hiperonimia e hiponimia, es un tipo de relación que contribuye a la riqueza léxica del GAD. Así lo podemos observar en el siguiente ejemplo de *Gran Torino*, donde se utiliza el hiperónimo coche:

00:22:27:10

En el jardín, Walt pasa un trapo cuidadosamente a su Gran Torino.

00:22:41:16

Al atardecer, sentado en el porche, se enciende un cigarrillo con un zippo. Su perra le acompaña.

00:22:49:18

Contempla su coche de un verde oscuro metalizado.

¹³

La frecuencia de nombres propios utilizados en el GAD es un indicador de cohesión léxica.

Del mismo modo ocurre en el siguiente ejemplo de *Manuale d'amore* en el que, tras introducir el término más específico *trinchador*, se utiliza el hiperónimo *cubierto*:

00:59:44:00
Ella mueve el cubierto.
00:59:50:00
Él mueve incrédulo la cabeza a ambos lados.
00:59:54:00
Ella le empuja en el hombro y le da la espalda.
00:59:59:00
Él la sigue extrañado.
01:00:01:00
Ella le señala con el cubierto.
01:00:14:00
Ella niega decepcionada.
01/00/59/00
Él se cubre de los golpes.

2.3.4.4. Reiteración-Nombres generales

Dentro de la cohesión léxica intramodal es interesante el uso de nombres generales, que suelen ser bastante frecuentes en el corpus, sobre todo los que denotan personas como *hombre*, *mujer*, *joven*, *niño*, etc. Podemos sostener la hipótesis que en películas como *Memorias de una geisha* en la que hay muchos personajes, el uso de nombres generales es mayor:

Dos niñas les observan, sin ser vistas.
El mayor agacha la cabeza. Una mujer les escucha acostada en el suelo.
Las niñas se miran preocupadas y se cogen de la mano.
Un hombre con sombrero espera en un carro a la puerta de la casa.
Dentro, el hombre mayor coge una lámpara y despierta a las niñas que duermen abrazadas.

Además sostenemos la hipótesis de que, independientemente de si la película tiene muchos personajes (*Memorias de una Geisha* o *El Hundimiento*), el uso de los nombres generales es más frecuente al comienzo de una película, ya que se usan para introducir personajes antes de nombrarlos por su nombre propio. Así para Chiyo, la protagonista de *Memorias de una Geisha* no se utiliza su nombre hasta que este no es mencionado en el diálogo del TF.

2.3.4.5. Colocación

En la clasificación de los mecanismos de cohesión léxica no podemos olvidar el mecanismos de colocación, el uso de lexemas correspondientes a un mismo campo léxico, donde unos lexemas activan a otros, se agrupan. Esto tiene relación con la especialización del lenguaje según el género del TFAD. Así en películas correspondientes a una traducción más especializada, como las de género bélico (*El hundimiento*) o de época (*Espartaco*), el uso de colocaciones intramodales será más frecuente que en películas de géneros que corresponden a una menor especialización, como es el caso de las comedias (*La cena de los idiotas o Manuale d'amore*).

Podemos concluir que el uso de mecanismos de cohesión léxica, además de contribuir a la riqueza léxica del TFAD, se utiliza tanto para cohesionar el diálogo del TF, como el propio GAD, el cual presenta esta única cualidad textual, en el que para no repetir conceptos, usa otro tipo de artificios léxicos, propios de los textos.

En el siguiente esquema, podemos observar los mecanismos de cohesión intramodales más destacados de los TFAD:

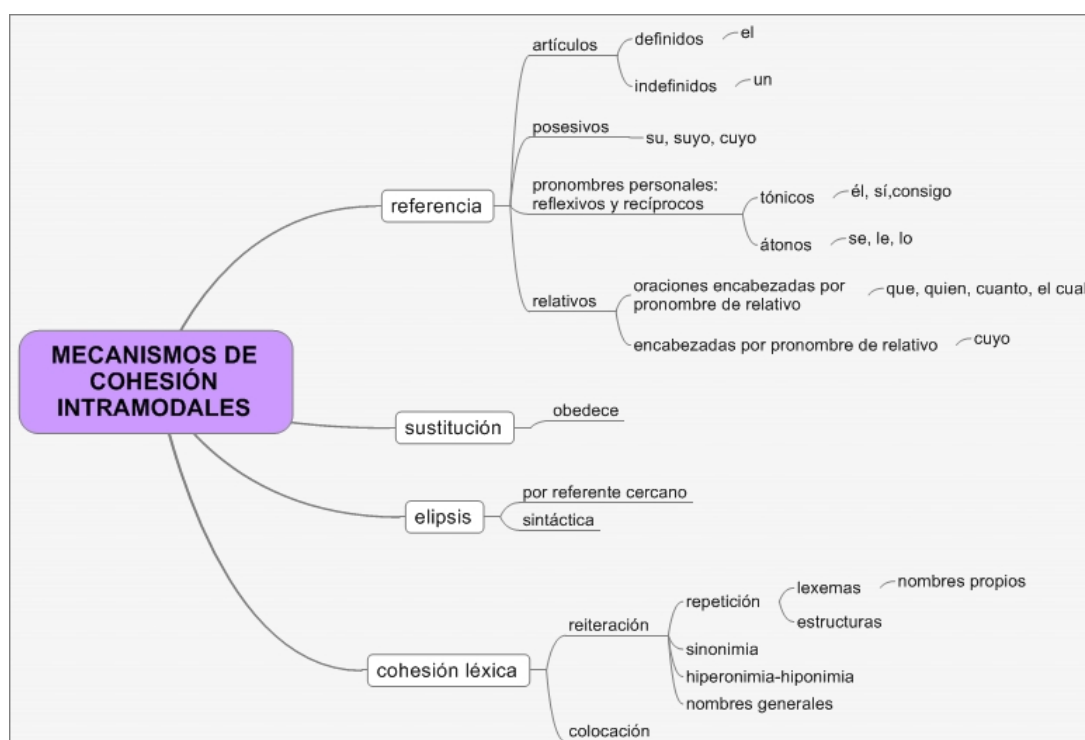


Figura 18. Clasificación esquemática de las relaciones intramodales

2.3.5. La representación de la voz

Consideramos que una de las cualidades más reseñables del modo acústico con cualidades lingüísticas es la voz. Efectivamente, esta es «el principal foco de acceso a la información del discapacitado sensorial, es una de las claves sobre la que deben residir futuras investigaciones en la materia» (Infante Sandubete, 2008: 61). A continuación describiremos brevemente las dos formas de representación de la voz en el TF y la forma en las que estas influyen en el TFAD. Es importante que el destinatario sepa de dónde viene cada voz, y además en ningún momento la banda de audiodescripción se ha de superponer con la banda de voz, según la recomendación de AENOR (2005: 5) de audiodescribir en un «hueco de mensaje», el cual recordemos, se define como «un espacio que debe estar limpio de diálogos».

La voz de los locutores del GAD depende del tipo de voces que contenga el TF. Así AENOR (2005: 9) señala que la voz principal de la audiodescripción será masculina para aquellos TF en los que predominen las voces femeninas y viceversa. Del mismo modo, para los TF catalogados como infantiles se recomienda «un tono adecuado a dicha obra» (2005: 9).¹⁴

Casetti y Di Chio (1991: 100) diferencian dos formas de sonido que son relevantes para su consideración en la voz del TFAD: los sonidos diegéticos y los no-diegéticos que, al contrario de los anteriores «no provienen del espacio físico de la trama». Los autores señalan tres formas de representación de la voz en el TF:

1. Voz in: en encuadre
2. Voz off: fueracampo
3. Voz over: fueracampo radical

En los TFAD se advierte la procedencia de la voz en el caso de que provenga de «fueracampo radical», como es el caso de un narrador. Así se puede observar en el siguiente ejemplo del TFAD de *Memorias de una Geisha*:

00:03:35/00

Suben al tren.

00:03:38/00

La voz en off de la protagonista narra la historia, mientras el tren avanza por frondosas montañas.

¹⁴ Los parámetros paralingüísticos como la entonación o la agradabilidad de la voz en el TFAD se han estudiado en Infante Sandubete (2008), Iglesias Fernández (2010) y Bourne y Lachat (2010).

Aunque el término difiere del descrito por Casetti y Di Chio (1991), podemos sostener que en los TFAD cada vez que hay una voz over, esta se describe como «voz en off»¹⁵, indicando con ese automatismo que se repite en cada TFAD que esa voz no se encuentra en las imágenes de la película. Podemos considerarla forma de cohesión intramodal, como una forma de repetición semiótica.

En cuanto a los «sonidos no diegéticos», hemos de subrayar que todo aquel sonido con contenido lingüístico se respeta en la AD, como ocurre en el ejemplo del TFAD de *Memorias de una Geisha* en el que las noticias de la radio sitúan los acontecimientos de la película en la Segunda Guerra Mundial.

Del mismo modo, todos los sonidos diegéticos lingüísticos, es decir, los diálogos, tanto si estos se encuentran en el encuadre como si no, se respetan y, además, aparecen cohesionados mediante distintos mecanismos, ya que, recordemos, el referente se encuentra siempre en el contexto cercano, esto es, el último en hablar en el diálogo sirve de sujeto para el siguiente bocadillo. De esta forma, dependiendo de la forma en la que el referente se pueda recuperar, se utiliza el mecanismo de cohesión de referencia, de elipsis, de sustitución o de cohesión léxica.

2.4. Mecanismos de cohesión intermodales

Para centrarnos ahora en describir las relaciones entre los distintos códigos y modos semióticos que conforman el TFAD, organizamos los siguientes apartados de acuerdo con una clasificación de los elementos que generan mecanismos de cohesión intermodales.

En la descripción de dichos elementos, comenzaremos por aquellos comprendidos en la categoría visual, los más heterogéneos. Es frecuente encontrar definiciones de *audiodescripción* como una traducción de imágenes a palabras, pese a que en esta definición se excluyen los sonidos –de ellos que más tarde daremos cuenta. A continuación veremos qué imágenes se traducen a qué palabras y cómo. De esta forma, estudiaremos las imágenes que siempre deben traducirse por su relevancia en el proceso comunicativo del TFAD para sentar las bases de una descripción. A su vez, consideraremos la importancia de los elementos que dan lugar a un nuevo tipo de

¹⁵ Según Chica y Soler (2010: 290): «la voz en off es el recurso de montaje que constituye la mayor restricción temporal para el audiodescriptor, pues al no dejar libre el canal sonoro impide que se puedan describir los elementos visuales que acontecen simultáneamente en la pantalla».

mecanismos de cohesión, ya que constituyen una herramienta de acceso al conocimiento que el audiodescriptor debe utilizar en su proceso de traducción.

Tras ello, procederemos a presentar el estudio de los elementos acústicos, puesto que el audiodescriptor debe respetar, señalar o explicitar el sonido del TF, lo que genera mecanismos de cohesión intermodales.

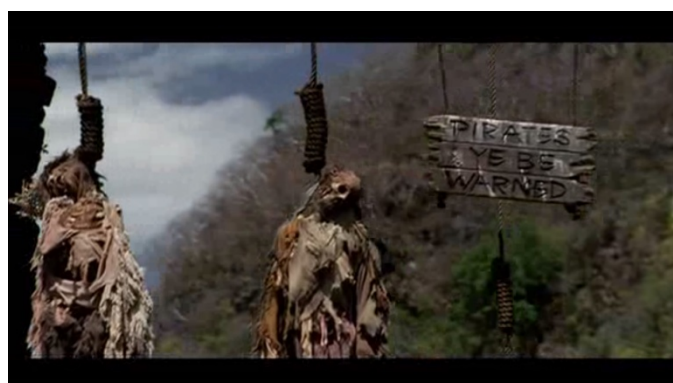
2.4.1. Modo visual

Los elementos visuales de los que se crean mecanismos de cohesión intermodales los podemos resumir en cuatro: relaciones visuales lingüísticas, iconográficas, paralingüísticas y sintácticas.

La naturaleza de estos mecanismos quizá sea demasiado heterogénea, pues no todas las imágenes de una película pueden ser traducidas. Para que el proceso comunicativo entre emisor y destinatario se complete solo se traducen las que realmente son importantes para la trama de la película.

A continuación, mostraremos tres ejemplos de elementos visuales similares, uno lingüístico, otro iconográfico y otro, denominémoslo *mixto*, pues conjuga los dos anteriores. En primer lugar observemos el elemento visual del TF de *Piratas del Caribe, la maldición de la Perla Negra*, en el que el protagonista pasa ante un cartel que se traduce así en el código lingüístico del GAD:

Tres ahorcados penden de un gran madero que hay atravesado entre las rocas. Se descubre. Un letrero cuelga con la leyenda: Piratas, estáis advertidos.



En el segundo ejemplo de *El Hundimiento* aparece otro elemento visual –un mapa–, que se refleja en el GAD con el siguiente bocadillo de audiodescripción:

Hitler bebe un vaso de agua sentado ante el mapa en el que señalaba la situación de las tropas.

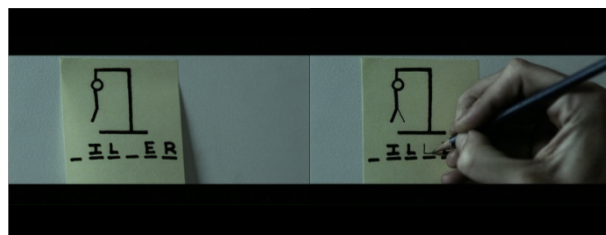


A diferencia del ejemplo anterior, la imagen no posee elementos del código lingüístico, su naturaleza es puramente icónica. Según Zúñiga (2004: 3) «el término icono define a los signos que guardan parecido con los objetos a los que se refieren o representan».

Ambos elementos visuales –el mapa y el cartel– son indispensables para seguir la trama fílmica, ya que, en los diálogos que los suceden, los protagonistas hablan sobre ellos. Para mantener la cohesión y asegurar la comunicación emisor-destinatario, es necesaria su traducción, es decir, el audiodescriptor debe reflejar en el GAD la aparición de esos elementos visuales. Aunque parezca que es una definición que puede servir para todas las audiodescripciones, hemos de recordar que no todas las imágenes, es decir, no todos los elementos visuales que aparecen se traducen en el GAD, por ellos intentamos clasificar aquí cuáles son los imprescindibles, de los que se puede extrapolar una norma de traducción.

La diferencia entre estos ejemplos reside en que la primera imagen contiene elementos lingüísticos, por lo que el cartel debe ser transcrito o traducido para que la escena tenga sentido. En cambio, en el segundo ejemplo, la imagen no posee características lingüísticas, por tanto hay que ofrecer una explicitación, una descripción de dicho elemento.

A continuación mostramos un elemento del TFAD *El Maquinista* en la que los códigos lingüístico (como el cartel de *Piratas del Caribe, la maldición de la Perla Negra*) e iconográfico (como el mapa de *El hundimiento*) se conjugan:



00:58:35:21

De izquierda a derecha hay una raya sin letra, la siguiente con la i, la ele, una raya sin letra, la e y la erre. El muñeco de la horca tiene la cabeza, el cuerpo y una pierna. Trevor dibuja la otra pierna y rellena la cuarta raya con una ele. Dibuja el brazo y pone una M en la primera raya.

Trevor: ¡Miller!

00:58:59:07

Observa el ahorcado con un solo brazo.

La imagen del ahorcado es puramente iconográfica y las letras que se describen configuran una palabra, ofrecen un significado lingüístico: la palabra Miller, un personaje clave en la película, pues perdió un brazo tras un accidente en la fábrica por el que culparon al protagonista, Trevor.

A continuación podemos observar un ejemplo de otro elemento visual distinto a los anteriores que solo representaban la realidad de forma abstracta. Esta vez del código paralingüístico en el TFAD *Un sabio en las nubes* (Robert Stevenson, 1961; GAD Antonio Muñoz, 1998):



Los pilotos suben a los cazas de combate y se ajustan los cascos y mascarillas de oxígeno. Levantan el dedo pulgar, indicando que están preparados. Los técnicos de apoyo les cierran el techo de las cabinas

En muchos casos, traducir cada gesto o expresión facial de los personajes de los TFAD es muy importante, pues si no se produce un vacío narrativo.

El siguiente ejemplo de *El ilusionista* también corresponde a una imagen sin carga lingüística, como el mapa presente en *El Hundimiento*. Se trata de una imagen correspondiente a un cambio de escenario, por lo tanto perteneciente al código sintáctico, al montaje (Carmona, 1996) o puesta en serie según (Casetti y Di Chio, 1991) del TF: de una escena en la que el protagonista, Eisenheim, entra a «un café vienés» a otra en la que se dirige al «despacho del inspector Uhl». Esto corresponde a un cambio de ambientación espacial, un cambio de situación de los personajes que el audiodescriptor debe señalar y lo hace ofreciendo las nuevas localizaciones con la cláusula que aparece subrayada:



00:17:15:00

Entra a un elegante café vienés, cuyas columnas están ricamente decoradas con marfiles tallados.



00:17:22:00

Sentado a una mesa, Fisher lee el periódico.

00:17:26:10

Eisenheim se sienta.

00:17:33:00

Fisher se acerca el plato de strudel.

00:17:45:00

Lee el diario.



00:18:07:15

En el despacho de Uhl.

Según Zúñiga (2004: 174) «el montaje es la técnica que sirve para ordenar todos los planos dentro de una película», el tipo de relación entre dos planos, como hemos señalado en el ejemplo anterior, muestra una articulación espacio-temporal del TF que es necesario reflejar en el TFAD.

La descripción de un cambio de ambientación espacial o temporal es un elemento visual imprescindible para que la situación comunicativa con el destinatario del TFAD sea adecuada ya que, el destinatario ciego, si no hay otro tipo de señal en el diálogo, no percibe que ha habido un cambio de escenario y la cohesión textual puede fallar. Por eso, debe conocer en todo momento la localización. Por tanto, si hay un cambio de escena, es decir, un cambio de unas imágenes en un espacio o tiempo determinado a otras imágenes en un espacio o tiempo distintos, hay que traducirlo

mediante distintas estrategias. Una de ellas, la más común, es elidir elementos de la oración, dejando únicamente la cláusula adverbial como hemos podido observar en el ejemplo anterior. Los elementos elididos son fácilmente reconocibles en el TF que sigue al GAD, creándose así un mecanismo de cohesión intermodal visual que veremos más adelante.

Hemos visto un ejemplo de elementos pertenecientes a los distintos códigos pertenecientes al modo visual. A continuación explicaremos detalladamente cuáles son los elementos cohesivos que se desprenden de cada código y forman mecanismos de cohesión intermodales visuales cuya clasificación resumimos en el siguiente esquema:

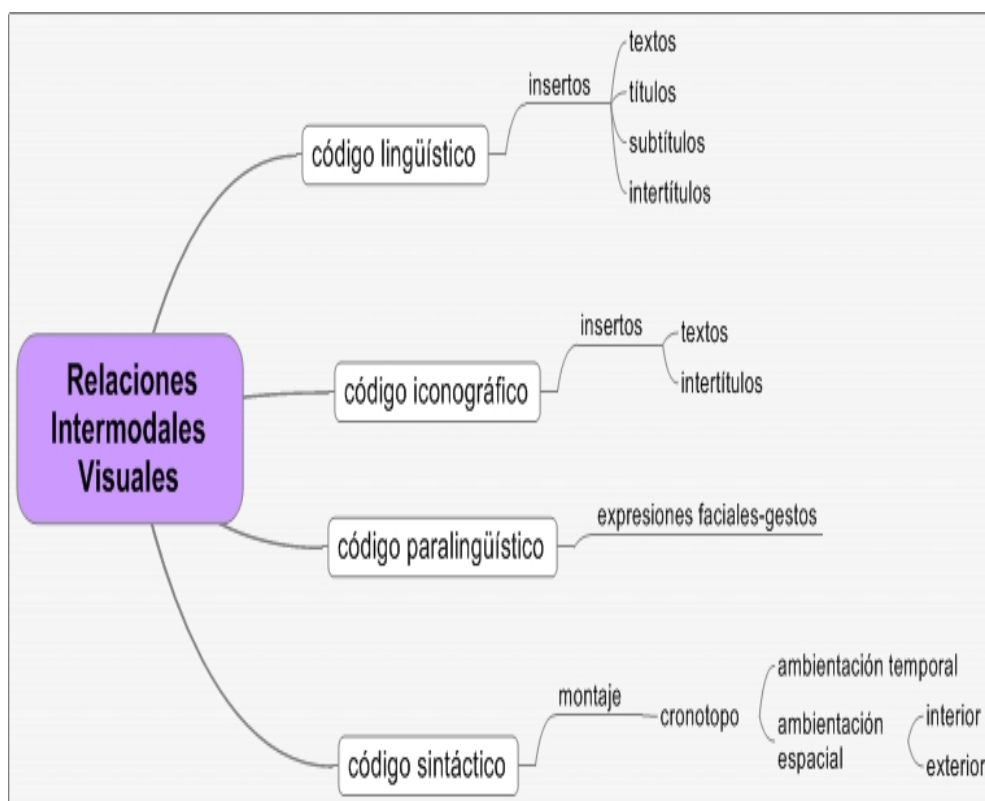


Figura 18. Clasificación esquemática de las relaciones intermodales

Como hemos podido observar todos los elementos visuales que deben ser audiodescritos tienen algo en común: en todos aparece la denominada *sustitución semiótica* que suple el vacío narrativo que la elipsis lingüística aporta mediante información visual. Dicha *sustitución semiótica* debe reflejar la información que el destinatario no va a percibir por su naturaleza visual.

A continuación describiremos cada uno de los elementos de la figura 18.

2.4.1.1. Códigos lingüísticos e iconográficos: insertos

Los insertos son elementos de comunicación fílmica que se convierten en parte de la sintaxis del TF. Como mostraremos a continuación, pueden ser sintagmas del lenguaje fílmico u otro tipo de estructuras, que provocan mecanismos de cohesión. Casetti y Di Chio (1991: 96) los describen así:

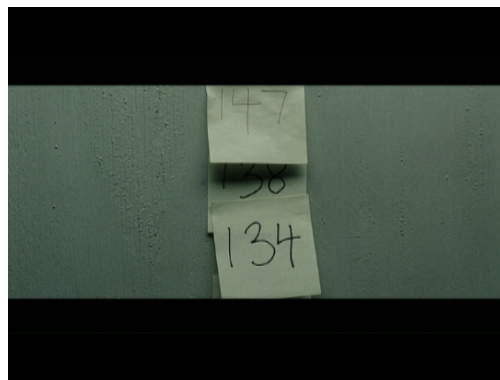
[...] estos códigos regulan la materia de la expresión fílmica que va a constituir, junto con la imagen gráfica en movimiento, el componente visual del cine: hablamos de los «indicios gráficos», es decir, de todos los géneros de escritura que están presentes en el film.

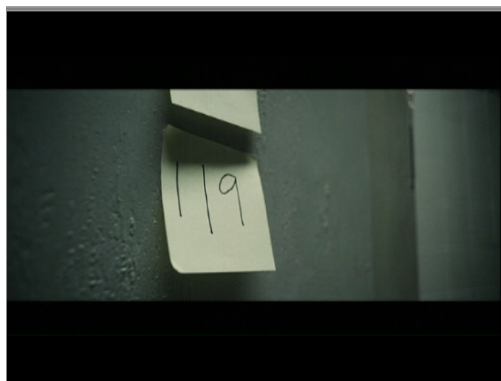
Dada su importancia en la información visual que ofrece el TF, nos detendremos en ellos (intertítulos o discálicos, subtítulos, títulos y textos) y observaremos las relaciones de cohesión y los mecanismos que de ellos se desprenden. Todos ellos son signos (lingüísticos y no lingüísticos) imprescindibles para la trama fílmica, incluso AENOR (2005: 8) recoge su importancia:

En el guión se debe incluir la información aportada por subtítulos ocasionales, letreros, avisos y títulos de crédito, resumiendo aquellos que sean excesivamente largos cuando el hueco de mensaje sea corto para permitir su audiodescripción literal.

Los insertos son necesarios para que el proceso comunicativo entre el audiodescriptor y receptor ciego sea adecuado.

En el siguiente ejemplo de *El maquinista*, se muestra que, sin esta audiodescripción, es decir, sin que se cohesione la imagen que aparece en pantalla mediante el bocado de GAD, el receptor ciego no entendería la obsesión del personaje, ni la anorexia que padece:





Escribe su peso en un postit y lo pone bajo otro que ponía ciento veintiséis y ciento veintitrés. En el nuevo pone ciento veintiuno

Asimismo, tampoco entendería lo que se incluye en los subtítulos de *El Hundimiento* o *Crash* cuando hablan en una lengua distinta al doblaje (ruso y árabe respectivamente) o las traducciones de las canciones de musicales como *West Side Story*, o el TF como *El Hundimiento*, en el que unos niños cantan una conocida canción alemana.

Hay una característica común a todos los insertos: para audiodescribir la mayoría de ellos, basta con una mera transcripción. Además, es otra voz, del sexo opuesto a la del locutor principal, la que lo suele verbalizar. Es decir, si la voz que audiodescribe toda la película es masculina, los insertos serán locutados por una voz femenina¹⁶.

Los insertos son códigos gráficos lingüísticos o no lingüísticos que según Casetti y Di Chio (2007: 86- 88):

Regulan la materia de la expresión filmica que va a constituir, junto con la imagen gráfica en movimiento, el componente visual del cine: hablamos de los indicios gráficos, es decir, de todos los géneros de escritura que están presentes en un film.

Los insertos pueden ser intertítulos, subtítulos, títulos y textos. Los intertítulos y los subtítulos son exclusivamente lingüísticos; en cambio, los títulos y los textos pueden ser tanto lingüísticos como no lingüísticos (iconográficos).

En el siguiente subapartado explicaremos cada uno de ellos incluyéndolos en nuestra descripción de los mecanismos de cohesión intermodales visuales del TFAD.

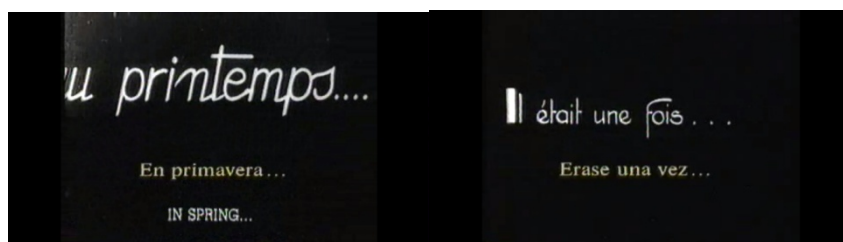
¹⁶ Para obras con predominancia de intérpretes femeninas se recomienda utilizar una voz masculina y viceversa.

2.4.1.1.1. Intertítulos

Los intertítulos son elementos fílmicos que, de forma visual, muestran información imprescindible para la trama, por lo tanto siempre que aparecen deben mencionarse en el GAD. Según Casetti y Di Chio (1991: 96):

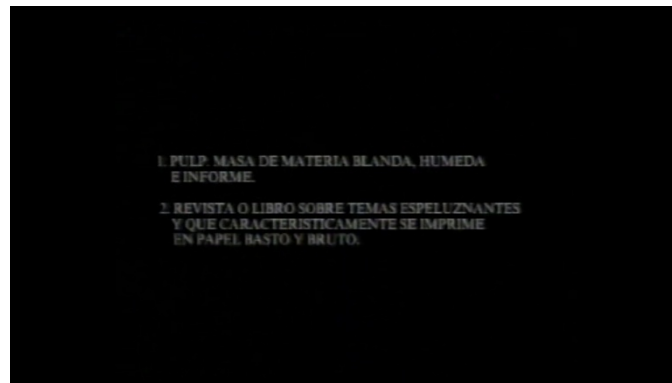
Los intertítulos o didascálicos son aquellos indicios gráficos que sirven para integrar todo lo que presentan las imágenes (en el cine mudo proporcionaban los diálogos que de otro modo no hubieran existido), para explicar el contenido de las imágenes (en el cine de los orígenes subrayaban ciertas características de los personajes: "una chica dulce e ingenua", etc.), para pasar de una a otra imagen ("Dos años después", "En ese mismo momento", "En otro lugar de la ciudad...") [...]. Se encuentran entre una imagen y otra, pero también en las propias imágenes (pensemos en los largos textos que, sobre el fondo estilizado de un mapa, introducen los films históricos para ambientar la trama).

Así por ejemplo, en el TFAD de *Un perro andaluz* (Luis Buñuel, 1929; GAD Antonio Vázquez 1997), hay varios intertítulos que, como afirmaban Casetti y Di Chio (1991) que ofrecen información que no se encuentra en los diálogos:



Estos ejemplos son particulares, ya que, al encontrarse en francés, también están subtítulos en español, por lo que la estrategia del audiodescriptor es simplemente transcribir esa traducción al español.

En los siguientes ejemplos, podemos observar dos tipos de intertítulos de la misma naturaleza que los anteriores, solo que, en la cinta original, ya estaban traducidos, por lo que el audiodescriptor solo debe transcribirlos. Así ocurre con el principio de *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994; GAD Aitor Gabilondo, 1999).



Pulp: masa de materia blanda, húmeda e informe. También revistas o libros sobre temas espeluznantes y que característicamente se imprime en papel basto y bruto.

En el siguiente intertítulo de *Pulp Fiction*, nos encontramos con que su función es la de dar pie a un capítulo. Como afirmaba Chaume (2004: 282), pueden «servir de nexo entre una imagen y otra». Bajo la imagen del intertítulo, reflejamos el bocadillo de audiodescripción.



Sobre la pantalla en negro un titular reza: Vincent y la esposa de Marsellus Wallace.

Hasta ahora, hemos visto intertítulos que indicaban el comienzo del TF o bien el cambio a otra de sus partes narrativas. Dentro de la denominación *intertítulo*, se encuentran también aquellos signos gráficos que sirven para situar al espectador en un espacio o tiempo determinado, como podemos observar en el siguiente ejemplo de *Infiltrados* (Martin Scorsese, 2006; GAD Jesús Coba, 2007):



Boston, unos años atrás.

Con estos ejemplos de distintos TFAD hemos observado intertítulos pertenecientes al código lingüístico. Pese a que lo normal es que los intertítulos aparezcan sobre un fondo negro, hay otros que aparecen sobreimpresionados sobre la imagen de la película. Según Chaume (2004: 42):

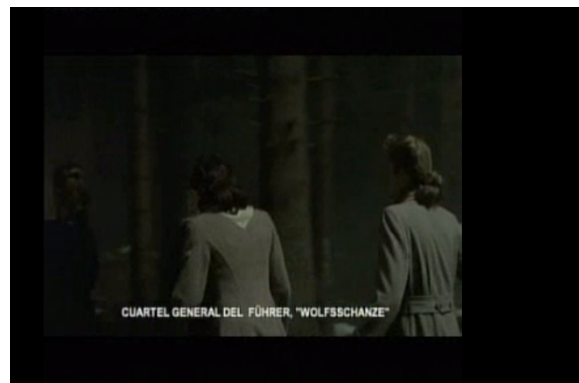
Los intertítulos no seguían siempre unos patrones homogéneos. Su diversidad formal (icónica, de caracteres gráficos, de decoración). [...] Respecto al contenido, solían consistir en frases sencillas y cortas que aportaban información de tipo espaciotemporal a las imágenes, facilitando así su comprensión y su montaje.

Por lo tanto debemos estudiar los que presentan, además de código lingüístico, código iconográfico, lo que se puede confirmar en el siguiente ejemplo del TFAD de *Lo que el viento se llevó* (Victor Flemming, 1939, GAD Javier Navarrete, 1999), donde se observan caracteres gráficos y decoración:



Imagen fija de un árbol frondoso sobre un campo vallado, con el fondo de un atardecer. Obertura.

O en el caso de *El Hundimiento*, donde, en lugar de sobre fondo negro, la situación espaciotemporal del intertítulo aparece sobre las imágenes y el sonido de la película:



Llegan a un búnker, a cuya entrada montan guardia varios soldados del Reich.
Cuartel general del Führer Wolfsschanze. Rastenburg, Prusia oriental, noviembre de 1942.

Podemos resumir los intertítulos encontrados en los TFAD en el siguiente esquema:

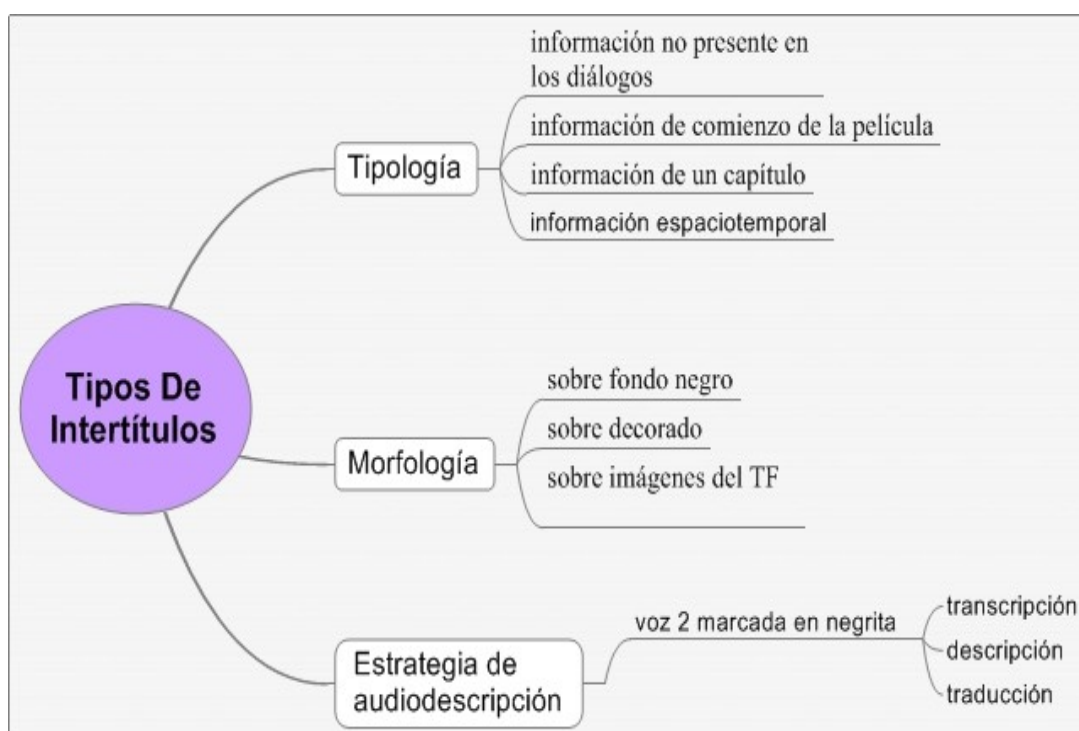


Figura 19. Clasificación de los intertítulos

Como hemos podido comprobar, los intertítulos se componen de una parte del modo semiótico visual y otra del verbal con código lingüístico. Así, forman parte de los mecanismos de cohesión intermodales visuales y, básicamente, se trata de una forma de repetición intermodal.

Los insertos cobran protagonismo por su importancia para configurar sentido en el TF, pues como observaban Casetti y Di Chio (1991: 98) son «un sistema de enlaces y superposiciones que puede convertir un simple texto de un film en el lugar de un complicado proceso de significación» como veremos en la tabla <, ocurre entre otros en el TFAD de *El Maquinista*, donde el elevado número de insertos concentra el devenir del argumento.

2.4.1.1.2. Subtítulos

Habitualmente, solo se consideran subtítulos los lexemas orales en otra lengua distinta a la del TF doblado, que hay que traducir para poder seguir la trama. Según Casetti y Di Chio, (2004: 96):

Los subtítulos son aquellos indicios gráficos que se encuentran sobreimpresos en la imagen, generalmente en la parte de abajo. Por lo general sirven para traducir películas en versión original.

Dado que los TFAD con los que trabajamos en esta investigación se encuentran todos doblados, indicaremos en qué ocasiones aparecen los subtítulos que deberán ser audiodescritos.

Nos encontramos TF como *Babel* (Alejandro González de Iñárritu, 2005; GAD José Antonio Álvarez, 2006), *Crash* (Paul Haggis, 2003; GAD José Antonio Álvarez, 2004), *Dos días en París* (Julie Delpy, 2007; GAD Gala Rodríguez Posadas, 2012), en los que parte del diálogo, por deseo expreso del director de la película, no ha sido traducido y, al encontrarse en una lengua distinta a la del doblaje, se subtitula. Esta técnica ha sido bautizada como *audiosubtitulación* y ha sido estudiada por varios autores. Así, podemos observar qué ocurre en el TFAD de *Babel*, en el que, a pesar de que la mayor parte de la película está doblada al español, estos personajes de la imagen hablan en árabe. En esta escena, están en una tienda y él no entiende lo que el dependiente le dice, de ahí que conversen en su lengua. En este caso, los subtítulos serán locutados a dos voces, correspondiéndose cada una de ellas a la del sexo del que habla en otra lengua:

Mitsu: ¿Estás lista?
Chieko: Sí, voy a por el bolso.
00/50/40/00
Mitsu ve la tarjeta del inspector.
00/50/44/00
Mitsu: ¿Vinieron los polis otra vez?



Chieko: Sí, llevaban 9 meses sin venir. Pero son otros.
Mitsu: ¿Vinieron por la muerte de tu madre?
Chieko: No, querrán preguntarle a mi padre las mismas cosas.
Mitsu: ¿Aún no están convencidos?

Chieko asiente.



Para que el receptor ciego entienda el diálogo que tiene lugar en otra lengua, el audiodescriptor transcribe los subtítulos para que se locuten con un tono de voz plano (no neutro como la locución del resto de los bocadillos) y señala a qué personaje corresponde cada uno. Al ser las dos mujeres, la voz principal introduce cuál de las dos habla. Su locución es similar a la de una voz en off que se superpone a la del idioma foráneo del TF.

Normalmente, los subtítulos aparecen en contadas ocasiones, es decir, es poco frecuente que en un TF aparezcan diálogos sin doblaje. Por este motivo, resulta curioso el caso del TFAD *Dos días en París*, donde más de la mitad del diálogo del TF es en francés, sin doblar, haciendo que la audiodescripción sea un tipo de traducción aún más subordinado, no solo a las imágenes y sonidos del TF, sino también a la aparición de subtítulos que traducen el diálogo en francés y que son necesarios para la comunicación satisfactoria del mensaje del TF.

MUJER- No te cortas, papá. ¿Estás a régimen?

HOMBRE- El conejo no tiene grasa.

MUJER- Ya, pero no comes, tragas.

HOMBRE- ¿Me meto yo con tu culo?

MUJER- Pero ¿estás mal de la cabeza? Tengo el culo así porque dejé de fumar hace año y medio. ¿Vuelvo a fumar?

MUJER 2- ¡Ya vale! Yanó, ¡no te metas con ella, joder!

HOMBRE- ¡La que jode es ella!

Los subtítulos no solo están presentes cuando hay una lengua distinta a la del doblaje, se utilizan también cuando la dicción de un personaje puede ser difícil de entender, como ocurre en el corto *¿Bailas muñeca?* (Asociación de parálíticos cerebrales de Alicante, 2004; GAD Gala Rodríguez Posadas, 2006). En él, se ofrecen subtítulos del diálogo del

protagonista, con parálisis cerebral, a pesar de que habla en la misma lengua de la película, se subtitula y, por tanto, se audiodescribe:



¡Eh! Camarero

Otro ejemplo lo encontramos cuando se canta en otra lengua, como en la película *El Hundimiento*, en la que los hijos de Goebbels cantan la canción alemana *Unter den Linden*:

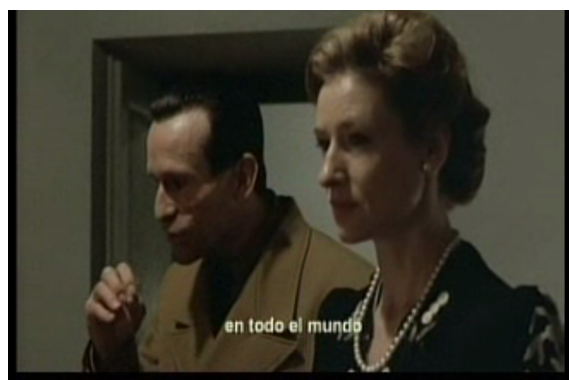


00:52:44:10

La más pequeña.

00/52/45/00

No hay tierra más hermosa.



00:52:48:00

Ante Hitler.

... en todo el mundo/// que la nuestra/// en la que estamos/// bajo los tilos/// al atardecer.

También en películas de género musical como *West Side Story* (Robert Wise y Jerome Robbins, 1961; GAD Javier Navarrete, 1997), donde ocurre lo mismo que en *Dos días en París*: para sostener la trama del TF, se deben audiodescribir (audiosubtitular) todas las partes no dobladas, en este caso, todas las canciones.



01/00/17/00

Durante todo el día sentí que se produciría un milagro.

Ahora sé que tenía razón, porque estás aquí.

Y lo que era un simple planeta se ha convertido en una estrella

01/00/40/05

Cantan abrazados.

Todos los casos expuestos corresponden a sustituciones semióticas, pues la información visual se sustituye por acústica- lingüística (el GAD) para evitar el vacío de información que provoca la elipsis lingüística donde la información se recupera mediante las imágenes.

2.4.1.1.3. Títulos

Los títulos están formados por la información que se encuentra al principio del TF (cásting, ficha técnica y título) y la que se encuentra al final de la película, incluida la palabra *Fin*. Según Casetti y Di Chio (1991: 97):

Son aquellos indicios gráficos presentes al principio y al final del film, y que contienen bien informaciones sobre el aparato productivo (cásting y créditos), bien instrucciones sobre la utilización del film («Cualquier referencia a hechos y personajes...», «Fin de la primera parte...», «The end»).

En ocasiones, el título de la película es una mera transcripción de pantalla, bien porque haya sido traducido, bien porque se trate de una película española, como en el siguiente ejemplo:



Martín (Hache).

También puede ser que el título en la lengua original del TF coincida con el de la versión doblada, como en el caso de *Pulp Fiction*:



Pulp Fiction.

En el tercer tipo de títulos de la audiodescripción fílmica se mantiene la imagen con su título en inglés, pero en el GAD se traduce como en *Los diez mandamientos* (Cecil B. de Mille, 1956; GAD Javier Navarrete, 1999):



Los diez mandamientos.

Como ya hemos comentado, además del título de la película, se consideran títulos los llamados títulos de crédito, es decir, el cásting y la ficha técnica, que, en ocasiones, coinciden en pantalla como en *Tarzán de los monos* (W. S. Van Dyke, 1932; GAD José Antonio Álvarez, 2008).



Metro Goldwyn Mayer presenta...“Tarzán de los monos”. Con Johnny Weissmuller, Neil Hamilton, C. Aubrey Smith, Maureen O’Sullivan. Dirigido por W. S. Van Dyke.

Hay TF en los que los títulos de crédito son, podríamos definir, artísticos, como los que podemos ver en el siguiente ejemplo, extraído del TFAD de *La comunidad* (Álex de la Iglesia, 2000; GAD Jose Antonio Álvarez, 2001), donde, a la vez que se transcriben los actores y la ficha técnica, se han de describir las imágenes que aparecen durante los mismos:

Los titulares van apareciendo entre imágenes de película de misterio y terror destacando entre ellos un esqueleto y el rostro aterrado de la protagonista.

Un film de Alex de la Iglesia

Con Carmen Maura en el personaje de Julia.

Tiene unos 45 años. Mide poco más de 1’60, algo fondona y pelo teñido de rubio.

La comunidad

Una gota cae sobre un líquido color rojo sangre.

Con Eduardo Antuña, María Asquerino, Jesús Bonilla, Marta Fernández Muro, Paca Gabaldón. Ane Gabarain, Sancho Gracia, Emilio Gutiérrez Caba, Kiti Manver, Terele Pavez.

El gato se recorta sobre una luna amarilla.

Roberto Pierdomo, Manuel Tejada y Enrique Villén.

Gritos de la protagonista que rompen imágenes superpuestas de su rostro.

Entramado de telarañas y tres calaveras que giran sobre negro.

De la calavera central salen insectos. Luego se transforma en la cara horrorizada de la protagonista.

Maquillaje: José Quetglas.

Producción: Mercedes Guillot.

Vestuario: Paco Delgado.

Música: Roque Baños.

Director de fotografía: Kiko de la Rica.

El vigilante de la casa vigila a través de la mirilla de su puerta.

El vecindario de la casa vigila a través de la mirilla de su puerta.

Julia, la protagonista, saca un cuchillo y lo esgrime con rostro fiero.



La imagen atraviesa entre las costillas de un esqueleto mientras la figura del gato cruza por la pantalla.



Guion: Jorge Guerricaecheverría y Alex de la Iglesia.

Dirección: Álex de la Iglesia.

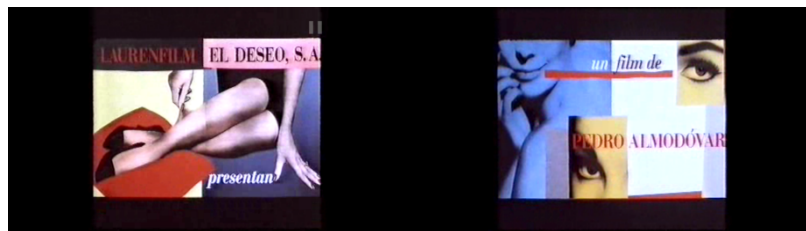
Julia al móvil bajo la lluvia.



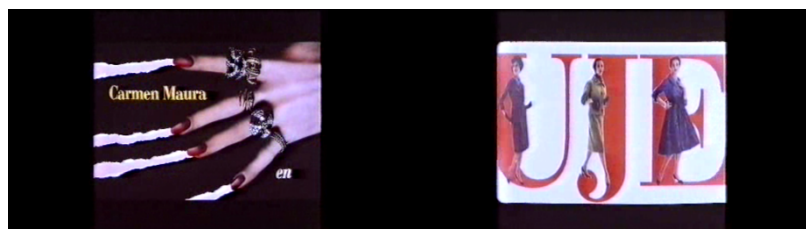
Lo que ocurre en el ejemplo de *La Comunidad* es similar a los TF en los que el cásting está intercalado con la descripción de las imágenes que los superponen como en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro Almodóvar, 1988; GAD Javier Navarrete, 1997):

Los títulos de crédito aparecen sobre imágenes de mujeres vestidas y maquilladas al estilo de finales de los años 50 y finales de los 60.

Lauren films - El deseo, S.A. presentan
Un film de Pedro Almodóvar



Carmen Maura en:
***Mujeres al borde de un ataque de nervios* con**
Antonio Banderas como Carlos
Julieta serrano, Lucía
María Barranco, Candela
Rossy de Palma, Marisa



Chus Lampreave, Chus
Loles león, telefonista
Ángel de Andrés López, policía
Y la colaboración de Fernando Guillén en el papel de Iván.
Música, Bernardo Bonezzi
Fotografía, Jose Luis Alcaine

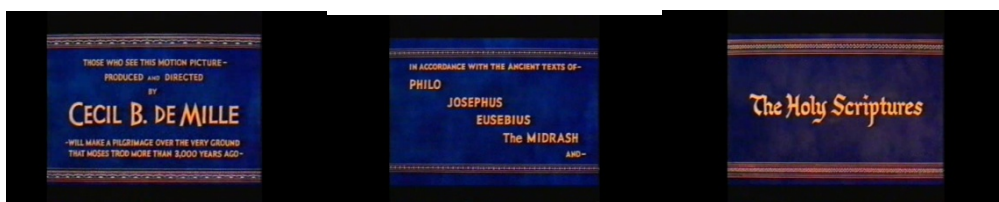
Guion y Dirección, Pedro Almodóvar

Al igual que sucedía con los títulos de algunos TF, como hemos observado en el de *Los diez mandamientos* en el que este aparecía en el idioma original de la película, a veces coincide con el cásting y la ficha técnica de algunas películas, como en *Los siete samuráis* (Akira Kurosawa, 1964; GAD, Jose Antonio Álvarez, 2003):



Los titulares aparecen escritos en japonés. La compañía Tojo presenta Los siete samuráis.. 1954.. Producción Sohiro Motoki. Guión Akira Kurosawa. Shinowu Kasimoto. Hideo Guni. Fotografía Sashi Makai. Dirección artística Sotma Matsuyama. Música de Fumio Hayasaka. Investigación histórica Kopei Iezaki, Josi Osukino, Lenon Kaneko. Reparto: Toshiro Mifume en el papel de Kikutshi, Takashi Shimura como Cambei, Seyi Miyagushi como Motsuor, Keiko Shushima como Shimo, Yukiko Shimakazi en el papel de esposa, Kamatari Fuyiguara como Manzo, Daisuke Kato como Sishirogi, Yosio Kosugui como Osuke, Poku Zitgidari como Yoge i Igir Tonan en el papel de El ladrón y Yigiro Weda en el papel de El bandido explorador. Dirigida por Akira Kurosawa.

Los *títulos*, además de englobar el título de la película y los títulos de crédito, se refieren también a lo que Casetti y Di Chio (1991:87) definieron como «instrucciones para la utilización del film». A continuación ofrecemos un ejemplo de títulos que ofrecen «referencia a hechos o personajes» (Chaume, 2004: 285). En el siguiente ejemplo de *Los diez mandamientos*, podemos observar que están en la lengua original del TF, por lo tanto el audiodescriptor debe traducirlos en el GAD:



Producida y dirigida por Los diez mandamientos Cecil B. de Mille

Aquellos que vean esta película realizarán un peregrinaje a los auténticos escenarios que Moisés pisó hace 3.000 años, siguiendo los antiguos escritos de Filón, Josefo, Eusebio, El Midrásh y «Las Sagradas Escrituras».

Como hemos observado, en el ejemplo anterior los títulos de crédito se han alternado con un inserto que determinaba instrucciones del film como el espacio y el tiempo en el que se desarrolla.

El recurrente *Fin* o *The End* al final de un TF también se encuentra bajo la clasificación *título* y también se audiodescribe como *voz 2*, así ocurre en *Un perro andaluz* (Luis Buñuel, 1929; GAD Antonio Vázquez 1997):



Fin.

A continuación se ofrece un esquema que resume las distintas formas en las que se presentan los títulos del TF y su estrategia de audiodescripción:

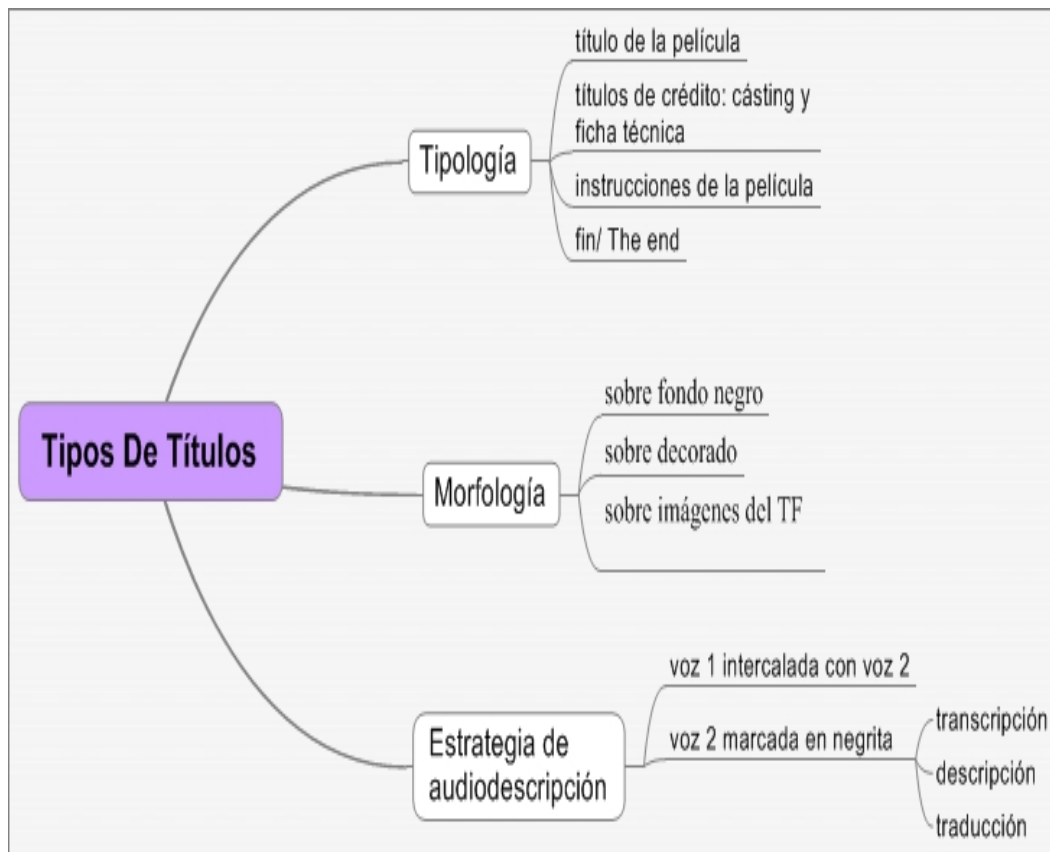
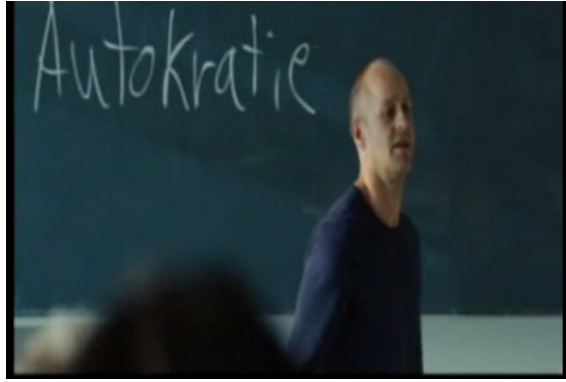


Figura 20. Resumen de la clasificación de los tipos de títulos

2.4.1.1.4. Textos

Casetti y Di Chio (1991: 97) los definieron como: «todos aquellos indicios gráficos que pertenecen a la *realidad* y que el film reproduce fotografiándolos».

Hay dos tipos de indicios gráficos, los que poseen carga lingüística, como el ejemplo del cartel en *Piratas del Caribe, la leyenda de la Perla Negra* y los que no, como el ejemplo del mapa de *El hundimiento*. La diferencia entre los dos tipos de elementos visuales es importante para observar las estrategias de audiodescripción. Recordemos otras formas de *texto*, como en el siguiente ejemplo de *La ola* (Dennis Gansel, 2008; GAD Jose Manuel Mora, 2009):



Escribe en el encerado la palabra autocracia.

Del mismo modo pueden aparecer textos sin contenido lingüístico, sino iconográfico, como en el siguiente ejemplo de *Aaltra* (Gustav de Kervern, 2004; GAD Gala Rodríguez Posadas, 2007):



Los dos están frente a una taquilla con un cartel de discapacitados.

En el ejemplo anterior, el texto del cartel de discapacitados es un signo icónico considerado universal, como puede ser el de «prohibido fumar» o una señal de prohibido que, a pesar de no tener siempre una relación directa con el objeto o significado representado, produce siempre el mismo efecto en el destinatario. Por eso, aunque el estímulo sea visual o por medio de una descripción acústica, este tipo de textos han de llegar al receptor. Podemos observar otro tipo de *textos* icónicos, como en el siguiente ejemplo de *La ola*:

Colocan las pegatinas en escaparates, fachadas y paradas de autobús.



En algunos lugares graban La Ola con spray.

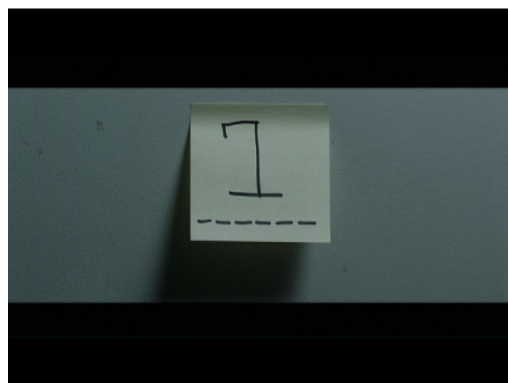


Según Zúñiga (2004: 10):

La máxima iconicidad sería el mayor grado de realismo de la imagen, que es el objeto mismo. Bajando en la escala de iconicidad entramos en el mundo de las imágenes representativas. A mayor grado de iconicidad mayor grado de abstracción de la imagen.

Podemos sostener la hipótesis de que a mayor abstracción de una imagen iconográfica en el TF, más complejas deberán ser las técnicas de explicitación en el GAD para suplir esa sustitución semiótica.

Recordemos ejemplos de *El Maquinista* en los que aparece el juego del ahorcado. A continuación mostramos otro ejemplo, esta vez sin carga lingüística, para comprobar que la explicitación es más costosa:



00:20:52:05

Hay un posit. Se acerca mirándolo extrañado. Es el juego del ahorcado. Están dibujadas la horca y seis rayas bajo ella.

Si las imágenes icónicas, a pesar de ser abstractas, están lexicalizadas y forman parte del saber enciclopédico como esquemas arbitrarios –como las señales, esquemas motivados –como los mapas, o pictogramas, podemos sostener la hipótesis de que, al disminuir el grado de explicitación, su traducción al GAD será menos compleja.

También puede ocurrir que como, en el siguiente ejemplo de *Aaltra*, aparezcan los dos tipos de *texto*, uno lingüístico, un cartel y el otro, iconográfico:



Los dos están en un parking para discapacitados junto a un cartón en el que se puede leer escrito a boli «Se alquilan plazas: 2€».

Como vemos, la distinción entre *texto* lingüístico o iconográfico es relevante, ya que, en el primer caso, la traducción a palabras es una mera transcripción similar a la que observábamos en los intertítulos, por lo tanto el mecanismo de cohesión predominante es el de *repetición*. En el caso de los *textos* iconográficos, la explicitación implica elipsis lingüística que se suple con una sustitución iconográfica en el TF, en el GAD debe ser sustitución lingüística.

En las repeticiones de los *textos* lingüísticos en el GAD, se recurre casi siempre a ciertos automatismos que involucran verbos como *leer* o *escribir* propios de la acción que conlleva el modo visual, así son abundantes «se puede leer», «se lee», «escribe» o el uso del verbo *poner* o *rezar*, «pone», «reza», lo que podríamos describir como una forma de sustitución, pues la acción que se da en el modo visual del TF se sustituye por otra en el GAD.

Observemos que todas las formas de *textos* tienen en común que hay una elipsis lingüística expresada en el contexto inmediato del modo visual. Para que esa información no se pierda ha de efectuarse una sustitución semiótica; mediante ella, la elipsis lingüística es suplida por una sustitución semiótica en la que la acción (*leer*, *escribir*, etc.) se traslada del contenido visual del TF al acústico (lingüístico) del GAD.

2.4.1.2. Código paralingüístico: expresiones faciales y gestos

Además de los insertos, hay otros elementos que pertenecen al modo semiótico visual que son imprescindibles, pues si no se audiodescribieran el proceso comunicativo entre el emisor y el destinatario sería completo. Ya observamos en el ejemplo de *Un sabio en las nubes* y lo que podemos observar en varios ejemplos del TFAD de *Gran Torino* (Clint Eastwood, 2008; GAD Gala Rodríguez Posadas, 2010), en el que el gesto que el protagonista, Walt, (Clint Eastwood) repite en dos ocasiones es clave para el devenir dramático de la trama del film.



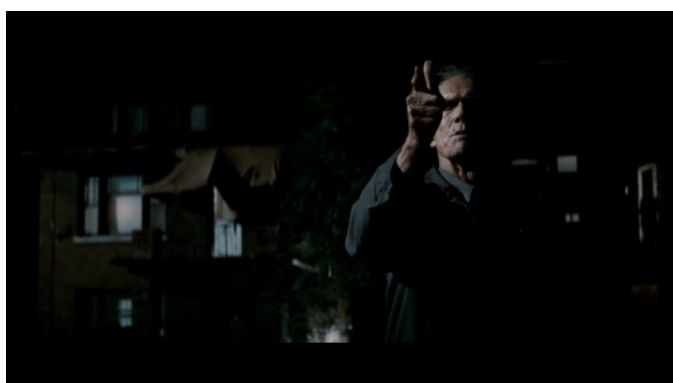
01:01:31:19

Walt les dispara con el dedo.



01:01:31:21

El gordo le hace una peineta.



01:40:52:00

Les dispara con el dedo.

Observemos que esos gestos se describen debido a la elipsis lingüística que provocan, por lo tanto, surge de nuevo el mecanismo de sustitución semiótica.

En el siguiente ejemplo de *El maquinista*:





Iván sonriente le hace con un dedo la señal de cortar el cuello.

Nos referimos a expresiones faciales y gestos que son elementos visuales no lingüísticos que completan la información verbal del TF y deben reflejarse en el TFAD. La estrategia que suscita este tipo de relación intermodal es de nuevo la explicitación. Mediante esta, la elipsis lingüística que se da en las imágenes de la película se sustituye a través de una sustitución semiótica en el TF a la que equivale una sustitución lingüística en el GAD.

2.4.1.3. Código sintáctico: montaje

Los cambios de localización espacial o temporal en el TF, aunque corresponden a los códigos sintácticos, son información visual cuya mención lingüística no se elude en el TFAD; es información visual que debe ser reflejada lingüísticamente pues implica la identificación del lugar y tiempo en el que se realiza la acción y se sitúan los personajes. Las imágenes que indican tiempo o lugar en el TF se ven sustituidas normalmente por un grupo preposicional en el que predominan preposiciones de ubicación, tanto de dirección, como de orientación (NGLEA 2009: 563), por lo tanto, también aquí detectamos un tipo de mecanismo de cohesión intermodal, pues hay una forma de elipsis lingüística en el TF que se ve sustituida en el GAD por frases del tipo: «al día siguiente o «en la estación».

Al igual que la información del código paralingüístico, la del código sintáctico, el montaje, también expresa una elipsis lingüístico-visual que es expresada por una sustitución verbal en el GAD. A continuación podemos observar tres formas:

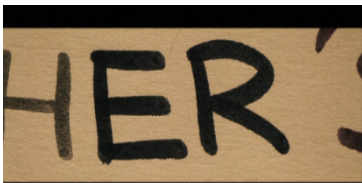



1. Ambientación temporal: «Al día siguiente».
2. Ambientación espacial interior: «En la habitación».
3. Ambientación espacial exterior: «En el jardín».

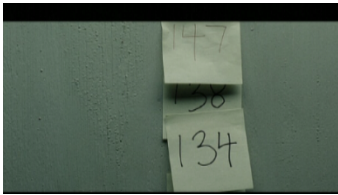
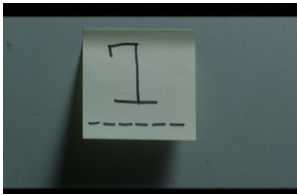






Son conexiones de la imagen de una nueva escena del TF que sitúa al espectador discapacitado visual en un nuevo espacio o tiempo, descripción indispensable para que el TFAD quede completo y el canal visual con el código lingüístico cohesionado:

2.4.1.4. Mecanismos de cohesión visuales lingüísticos y no lingüísticos

Hay una diferencia entre los mecanismos de cohesión intermodales visuales que surgen de elementos no lingüísticos y los que surgen de los lingüísticos: en primer lugar, la estrategia de traducción que el audiodescriptor utiliza y, en segundo, los mecanismos de cohesión que esta forma conlleva.

Para ilustrar esta diferencia, presentamos a continuación una selección de los mecanismos de cohesión de este tipo (traducciones del canal visual del TF al código lingüístico del GAD) que aparecen a lo largo del TF *El maquinista*. En ella se pueden observarse las estrategias de audiodescripción utilizadas que hemos explicado anteriormente (transcripción vs. explicitación) y los mecanismos de cohesión que emergen:

Visual <i>lingüístico</i> TF	Traducción lingüística a GAD	Visual <i>no lingüístico</i> TF	Traducción lingüística GAD
	Mira perplejo la e y la erre.		La linterna está sobre la cama.
	Se incorpora lentamente, lo coge mirando la tele y pone en la mesa. Es el tipo de estoesk i. Se va.		Un reloj redondo de pared marca la una y media. Trevor lo mira extrañado.

	<i>Hay posit que indican ciento cuarenta y siete, ciento treinta y ocho y ciento treinta y cuatro.</i>		Hay un posit. Se acerca mirándolo extrañado. Es el juego del ahorcado. Están dibujadas la horca y seis rayas bajo ella.
	Mira un reloj digital que marca la una y media. Los segundos sólo alternan entre el uno y el dos.		Conduciendo presiona el botón del mechero.
	Sobre la cisterna hay una botella de lejía.		Él asiente.
	Se agacha, fijándose en el posit del ahorcado. Tiene cuatro rayas y las dos últimas letras, e y erre. Además de la horca, están dibujados cabeza y cuerpo.		<i>Se estrechan la mano.</i>

	Ella se aleja. Él bebe sonriente. Ve un anuncio del día de la madre		En el espejo se refleja un posít pegado en la pared.
	El velocímetro marca el aumento de velocidad. Las botas negras pisan los pedales del coche. El reloj marca la una y media.		Coge un rotulador de un vaso con lapiceros.
	Lee una tarjeta con forma de corazón.		La abre. Una mujer y un niño están dibujados con trazos simples, como el dibujo del juego del ahorcado.
	Pinta el brazo al monigote. El trazo es del mismo ancho que los demás. Escribe una ka en la primera casilla y completa la palabra Killer.		La sangre que chorrea por la nevera crea un inmenso charco en el suelo. En la puerta del congelador hay un posít nuevo con el juego del ahorcado.

Tabla 2. Diferencias entre los Mecanismos de cohesión visuales lingüísticos y no lingüísticos en *El Maquinista*

Recordemos que hay imágenes del TF que son indispensables para la trama de la película, otras no. Por ejemplo, un tipo de información visual en un TF es el vestuario, relativa también al código sintáctico del TF al igual que el montaje, pero este no

siempre es imprescindible para la trama. Elementos del vestuario se tornan elementos de cohesión cuando, en contadas ocasiones, ocupan el lugar de una elipsis lingüística que se ofrece mediante una sustitución visual, como ocurre en el siguiente ejemplo de las botas de *cowboy* de *El Maquinista*. Estas ocupan un vacío lingüístico, pero si se «borra» su significado semiótico la trama se ve resentida y falla la cohesión:



01:13:50:05

Él ve unas botas negras.



01:26:28:00

Lleva las gafas de Iván. El velocímetro marca el aumento de velocidad. Las botas negras pisan los pedales del coche. El reloj marca la una y media.¹⁷

En cambio, información visual como los insertos o los gestos es imprescindible siempre, independientemente del TF.

¹⁷ De hecho, no se trata de las mismas botas, pero sí lo son narrativamente. Se trata de un fallo de *raccord*.

De esta forma si en *El Maquinista* el emisor no hubiera traducido las elipsis lingüísticas que suponía la aparición de esas botas negras del ejemplo anterior, difícilmente hubiera logrado un TFAD que cumpliera los siete criterios de textualidad.

Por eso hemos ofrecido una clasificación de los elementos visuales que siempre deben traducirse al GAD para crear cohesión y un TFAD completo, aunque escapan a esa clasificación otros elementos como casos concretos de vestuario, atrezzo, maquillaje y demás códigos sintácticos que supongan sustitución semiótica.

Una vez expresados los elementos cohesivos del modo visual y los mecanismos de cohesión que de ellos se extraen, a continuación haremos lo mismo con los del modo acústico.

2.4.2. Modo acústico

Aunque es bastante frecuente enfrentarse a la definición de la audiodescripción filmica como una traducción de imágenes a palabras, no podemos olvidar la parte acústica del TFAD, pues como afirma Iglesias Fernández (2010: 205): «el canal auditivo es la única vía de recepción de la información para los receptores finales».

Recordemos que fundamentalmente hay tres estrategias para los elementos acústicos del TF: respetar, señalar o explicitar, y así asegurar la comunicación entre emisor y destinatario.

Veamos la importancia que Casetti y Di Chio (1991: 115) concedían a los elementos acústicos:

Hemos insistido en el hecho de que la dimensión sonora, ya se trate de la voz, de los ruidos o de la música, asume valencias «cinematográficas» esencialmente cuando entabla relaciones significativas con los componentes visuales del film, cuando interactúa con la imagen. En este sentido, entre sus múltiples funciones, hemos advertido su capacidad para cargar de sentido el contenido del encuadre.

A pesar de que, como señalan los autores, no podemos separar el sonido de las imágenes, en busca de una clasificación, desglosaremos los distintos códigos del modo acústico como elementos cohesivos que se pueden observar en el siguiente esquema:

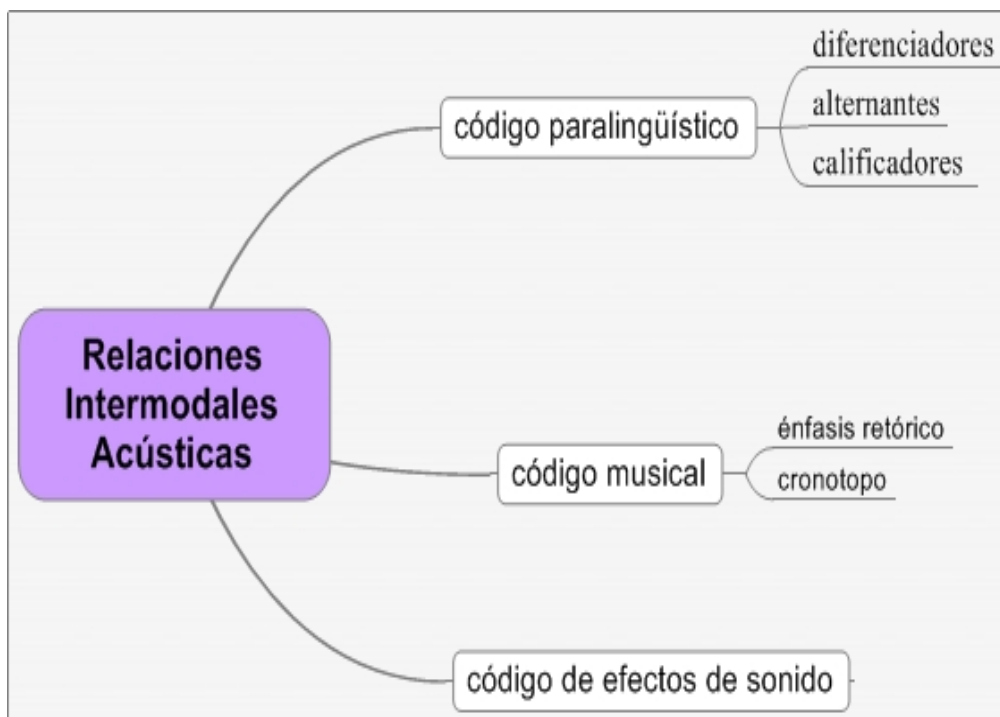


Figura 22. Clasificación esquemática de las relaciones intermodales acústicas

A continuación describiremos cada uno de los elementos de la figura anterior, elementos del modo acústico que al traducirse al canal verbal suscitan determinados mecanismos de cohesión. El código lingüístico del canal acústico como el diálogo del TF forman parte de las relaciones intramodales y las estudiaremos en el siguiente apartado.

2.4.2.1. Código paralingüístico

Definido por Iglesias Fernández (2010: 2011) como «dimensión vocal no verbal», la autora, señala que «la información visual es más eficaz que la auditiva».

En el modo acústico, podemos diferenciar dos formas distintas de código paralingüístico sin significado lingüístico (Chaume, 2004: 188 y ss.), nos referimos a:

1. Diferenciadores: suspiros, bostezos, soplos, gemidos, etc.
2. Alternantes: sonidos que representan afirmaciones, negaciones, etc.

Para evitar vacíos de información y completar el significado final del TFAD, estas características deben ser trasladadas siempre que supongan una elipsis lingüística, por lo tanto constituirán una sustitución semiótica, mediante la que se explicitará la acción de un personaje si este bosteza, gime o afirma (de forma sonora), ya que estos son sonidos que completan la carga informativa de la equivalencia entre GAD y TF. Así lo podemos

comprobar en el siguiente ejemplo de *Mi vida sin mí* (Isabel Coixet, 2003; GAD Jose Luis Chavarría, 2004) en la que el bostezo de la protagonista es información paralingüística que completa el significado de esa escena y justifica que más tarde el hombre le traiga un café:



00/31/35/00

Ella bosteza. Él la observa y dirige de nuevo sus ojos al libro. Anne le mira fugazmente. Él vuelve a mirarla.



Efectivamente, el sonido de bostezos, afirmaciones, etc. también pertenecen al código paralingüístico de la imagen, por eso también tiene su lugar en la descripción de los mecanismos de cohesión intermodales como sustitución semiótica.

2.4.2.2. Código musical

El código musical en el TFAD solo se respeta en contadas ocasiones que a continuación explicaremos, pues con frecuencia son necesarios los espacios entre diálogo para insertar el GAD. A continuación observaremos algunos casos en los que la música se respeta.

Chion (1994: 8) prestaba especial atención al carácter empático del código musical en el TF, el valor añadido de la música en el TF, pues esta puede expresar, por ejemplo, la manifestación de sentimientos en el TF. En este caso es muy importante respetar la música (en la medida de lo posible) en el TFAD. Esto se observa en el final romántico del TFAD de *Memorias de una Geisha*¹⁸, donde la música acompaña los sentimientos de los protagonistas que ven por fin su amor correspondido, por eso en determinados momentos de la escena se respeta la música (un solo de chelo cargado de dramatismo):

02:07:04/00
Hojas amarillas y rojas caen al agua.
02:07:16/00
Una mano toca el hombro de Sayuri.
02:07:20/00
Se vuelve. Es el Presidente.
02:07:35/00
Sayuri baja la mirada
02:07:52/00
Sayuri le mira sorprendida.
02:07:57/00
El Presidente aprieta los labios.
02:08:22/00
Los ojos de Sayuri se iluminan.
02:08:35/00
Él sonríe y asiente.
02:08:42/00
Le da la espalda.
02:09:12/00
Sayuri mira abatida el estanque.
02:09:21/00
Sayuri traga saliva y gira.
02:09:27/00
Se miran fijamente.
02:09:52/00
Él le acaricia la cara.
02:10:01/00

¹⁸ Consultar fragmento titulado «01_cohesión intermodal acústica_música_MemoriasG_final romántico» del DVD anexo

Ella ahoga su llanto.

02:10:05/00

Lo mira con lágrimas en los ojos. Él le acaricia la barbilla y la besa.

02:10:12/00

Le seca una lágrima con ternura, la acerca y se besan apasionadamente.

02:10:18/00

Se abrazan fundidos en un beso.

02:10:24/00

Ella, temblando, le mira fijamente y acaricia su cara.

MÚSICA in crescendo

02:10:34/00

Le abraza.

MÚSICA in crescendo

02:10:36/00

Él ahoga las lágrimas, mientras ella cierra los ojos contra su pecho. Después, la voz en off narra sobre ellos caminando abrazados e y sobre la pequeña Chiyo corriendo por el largo soportal que llevaba al templo.

02:11:34/00

La imagen funde a blanco.

El valor empático de la música que señalaba Chion (1994: 185), coincide con la descripción de la «tipología de los empleos de la música» de Casetti y Di Chio (1991: 104): naturalismo, énfasis retórico y acompañamiento discreto.

Podemos observar otro ejemplo de énfasis retórico mediante el código musical. En el siguiente ejemplo, que corresponde a una escena de baile del TFAD de *Memorias de una Geisha*,¹⁹ podemos observar cómo la música cobra protagonismo y se respeta. En él se describen las acciones del baile que realiza la protagonista de la forma más precisa posible y los cambios de plano que enfocan a los otros personajes que la observan, en la escena no hay diálogo, hay distancia entre los bocadillos de audiodescripción, que podemos observar en los códigos de tiempo precedentes a cada bocadillo; así la música llega al destinatario:

01/16/46/15

En el camerino.

00:16:50/00

Se miran al espejo.

01/16/56/00

A espaldas del público, se ilumina gradualmente un pequeño cuarto y se descorre una cortina transparente.

01:17:04/00

Hatsumomo y el General giran y ven a Sayuri iluminada por luz azul.

MÚSICA

¹⁹ Consultar fragmento titulado «02_cohesión intermodal acústica_música_Memorias de unaG_baile» del DVD anexo

01:17:08/00

Sayuri abre una sombrilla negra de papel. **MÚSICA** Sus pies desnudos se deslizan sobre unas sandalias con plataforma de veinte centímetros.

01:17:17/00

Nobu y el Presidente la miran fascinados, mientras ella recorre lentamente una pasarela hasta el escenario. Arrastra una enorme capa, blanca como el kimono, y el interior de sus largas mangas es rojo como sus labios.

01:17:29/15

La melena negra y lisa hasta la cintura enmarca el óvalo blanco y perfecto de su cara.

01:17:37/00

Flexiona las rodillas extendiendo un brazo hacia atrás. Gira elegante el brazo hacia delante y deja ver su muñeca

MÚSICA

01:17:49/00

Hatsumomo la mira seria.

01:17:54/00

Sayuri se detiene. Sobre ella cae un haz de luz y copos blancos. Extiende su mano hacia ellos.

01:18:01/00

Nobu y el presidente la miran embelesados.

01:18:06/00

Sayuri avanza entre los copos y la luz azul haciendo zigzaguar las enormes plataformas sobre el negro suelo de la pasarela.

MÚSICA

01:18:15/00

El doctor cangrejo la mira asombrado.

01:18:18/00

En el centro de la pasarela, baja la sombrilla y hace un círculo con ella.

1:18:23/05

Se agacha y la pone delante cubriendo su cuerpo.

01:18:28/00

La capa se desprende de sus hombros y vuelve al cuarto tras ella, que gira frenética, como luchando contra el viento, hasta caer de las plataformas y soltar la sombrilla.

01:18:37/00

Baila bajo los copos, que inundan toda la pasarela.

MÚSICA

01:18:45/00

Mameha la mira expectante, junto al Barón.

01:18:49/00

Sayuri recorre la pasarela moviendo su larga melena. Rodeada por los copos, da vueltas sobre sí misma con los brazos extendidos.

MÚSICA

01:19:00/00

Se deja caer.

MÚSICA-CAMBIO

01:19:03/00

Se incorpora lentamente de rodillas, dejando caer su cuerpo hacia atrás, hasta tocar el suelo con el dorso de las manos.

MÚSICA

01:19:11/00

La luz se vuelve roja.

MÚSICA-APLAUSOS

01:19:17/00

Mamita y la Tía gritan contentas. Mameha aplaude satisfecha. El doctor aplaude asombrado. Nobu y el Presidente aplauden boquiabiertos.

Con respecto al acompañamiento discreto que señalaban Casetti y Di Chio (1991) en su tipología, podemos señalar un ejemplo del TF *Fiebre de Sábado Noche*²⁰ donde la música es un elemento más que enmarca las escenas en un momento temporal y espacial determinados como podemos comprobar en el siguiente fragmento en el que Tony y sus amigos están en la discoteca. La música se respeta entre bocadillos porque es parte importante de la ambientación:

00:56:50:00

Un disc jockey con grandes gafas, le pasa un porro al otro que lleva bigote y el pelo a lo afro. Tony entra en la discoteca con su hermano.

00:57:06:00

Avanzan entre la gente.

00:57:16:00

La besa.

MÚSICA

00:57:22:00

Tony sonríe, los chicos le siguen.

MÚSICA

0:57:30:00

Llegan a su mesa habitual.

CAMBIO DE MÚSICA

00:57:55:00

La pista está abarrotada de bailones.

MÚSICA

00:58:04:00

Una chica morena

00:58:11:00

Le acaricia el pelo.

Chion (1994: 14) señalaba que la percepción del tiempo en el TF es una cualidad que el sonido también otorga. Teniendo en cuenta que el destinatario del TFAD solo recibe la información por medio de sonidos, subrayamos la importancia de estos para ubicar espacio y tiempo como ocurre en el ejemplo anterior, donde la música que pinchan los *disc jockeys* es un indicio sonoro de que se encuentran en la discoteca.

²⁰ Consultar fragmento titulado «03_cohesión intermodal acústica_música_FiebreSN » del DVD anexo.

Hay que recordar también que cuando la música de un TF aparece subtitulada como la canción *Unter den Linden* en *El Hundimiento*, nos encontramos con un elemento del código lingüístico del modo visual, donde antes de que se locuten los subtítulos se deja algo del audio de la canción sin AD para que llegue al destinatario.

La descripción de la música en el TF con carácter empático, de énfasis retórico y de localización temporal coincide con la afirmación de Chaume (2004: 203) en la que señala que la música «puede cumplir con la función de cohesionar el texto». Por lo tanto podemos concluir que la música es un elemento de cohesión importante que el audiodescriptor debe respetar en el TF.

2.4.2.3. Código de efectos de sonido

Casetti y Di Chio (1991: 102) los describen como el *ruido* del TF que remite a un mundo más natural, menos directamente capaz de denominar significados precisos. Ante la imprecisión del significado de algunos sonidos, explicitarlos es responsabilidad del TFAD. Así lo podemos observar en el siguiente ejemplo de *Indiana Jones, en busca del arca perdida* (Steven Spielberg, 1981; GAD Jesús Coba 2010), donde el personaje ya había manifestado al principio de la película su fobia a las serpientes. En la siguiente escena hay que explicitar el sonido que hacen las serpientes, ya que este, sin la recepción de la imagen, no es reconocible para el destinatario:

La antorcha bajó iluminando cuatro colosales esculturas en piedra negra con adornos dorados y quedó ardiendo en el suelo, cubierto por una maraña de serpientes que reptan enredándose entre sí.



Asomado al hueco, Indiana queda impresionado.
Salá mira por el hueco.

Estamos ante otra forma de sustitución semiótica, el significado que proporciona el sonido de la elipsis lingüística conforma el mecanismo de sustitución semiótica. En el

TFAD siempre se debe asegurar lo que Chion (1994) denominó como «escucha causal», imprescindible para seguir la trama:

We must take care not to overestimate the accuracy and potential of causal listening, its capacity to furnish sure, precise data solely on the basis of analyzing sound. In reality, causal listening is not only the most common but also the most easily influenced and deceptive mode of listening.

En caso de que esa escucha casual pueda producir una elipsis lingüística, se sustituye de forma semiótica para que esto nunca ocurra.

Como esa información no puede identificarse sin la imagen, ese sonido debe ser lingüístico en el GAD. Esto crea un mecanismo de sustitución lingüística. Así ocurría con el sonido de las serpientes –información elíptica del miedo de Indiana Jones, que justificaba su reacción–, y por ejemplo también en el siguiente fragmento de *Cita a ciegas*:

Mientras tanto, David conduce con la mirada fija en la carretera, un monito de la tienda de animales se le ha colado en el coche y le tapa los ojos
De repente.

SONIDO-CRISTALES



El sonido del choque es una elipsis lingüística, se elide información que solo es recuperable con el contexto inmediato que proporciona la imagen creando el mecanismo de sustitución semiótica. Como el TFAD carece de ese contexto, la elipsis lingüística se recupera con la sustitución que completa el significado. En el siguiente ejemplo de la primera escena de *El Hundimiento* podemos observar un caso más de explicitación del código de efectos de sonido en el TFAD:

00/07/05/10

Berlín, 20 de abril de 1945. El 56 cumpleaños de Adolf Hitler. Dos años y medio más tarde.

Varios soldados llevan dos grandes cajas a la Cancillería.



SONIDO EXPLOSIÓN



00/07/19/00

La bomba explota (sic) cerca de ellos.

SONIDO LEJANO DE EXPLOSIONES





00/07/32/00

Dentro del búnker, el agua de un vaso vibra con las explosiones. Traudel abre los ojos en el dormitorio.

00/07/39/00

Se incorpora asustada.

El sonido del TF sitúa al espectador en la guerra; por eso, a pesar de que es la primera bomba que aparece en el TF se utiliza un artículo determinado, haciendo uso del concepto de unicidad, el emisor presenta la bomba como información consabida, conocimiento propio del contexto bélico del TF. Como el código musical, los sonidos también tienen la capacidad de situar al destinatario en una ambientación local o espacial determinada. Así ocurre con la primera bomba, esta es una elipsis lingüística porque su significado se puede recuperar del contexto cercano: la imagen de la explosión en primer lugar y el agua vibrando en el vaso. Ambas son sustituciones semióticas para enmarcar la película en los últimos días de la vida de Hitler, cuando las tropas aliadas bombardeaban la ciudad.

Los sonidos del TF como elemento de cohesión nos ofrecen otro mecanismo además del de sustitución lingüística, ofrecido en los ejemplos anteriores. Así lo podemos comprobar en el siguiente caso, donde las protagonistas de *Memorias de una Geisha* pasan por un aula en la que hay chicas aprendiendo a tocar el samisén. Este instrumento de cuerda aparece a lo largo de toda la película, a pesar de poderse entender como un extranjerismo mediante el que se acerca la cultura japonesa del TO a la española del TM. Aquí es una repetición léxica. Este instrumento de cuerda aparece, además de en el diálogo (una forma de repetición intramodal) en el sonido, por eso se justifica poniendo nombre al sonido:



00:15:29/00

Le coge el brazo y avanzan. Atraviesan un patio cuadrado En una estancia, chicas jóvenes reciben clases de *samisén*.

Recordemos que el mecanismo de cohesión denominado *repetición léxica* enmarcado en *reiteración*, uno de los grandes grupos de la denominada *cohesión léxica*, se da entre elementos que aluden a un mismo referente. En el ejemplo anterior el referente para *samisén* es el sonido del TF, este es el referente del mundo representado en el TF con una interacción sonido-imagen a palabras, una forma de recurrencia semiótica (Chaume, 2004: 239).

Tras observar las formas de cohesión que proporcionan los sonidos del TF coincidimos con Carmona (1996: 108) en que, a diferencia de la música, los sonidos son dependientes de la imagen para cobrar significado,

Todos ellos bien apoyan, refuerzan niegan o complementan los elementos presentes en el campo visual, o condicionan la percepción de la banda sonora y provocan una determinada respuesta sensorial ante ella: todos tienen, en consecuencia, un valor significativo.

Por la importancia de ese «valor significativo» que apunta el autor, los sonidos deben ser descritos en el TFAD, en la medida de lo posible. Así, del código de efectos de sonido como elemento que crea cohesión intermodal, podemos extraer dos formas de cohesión:

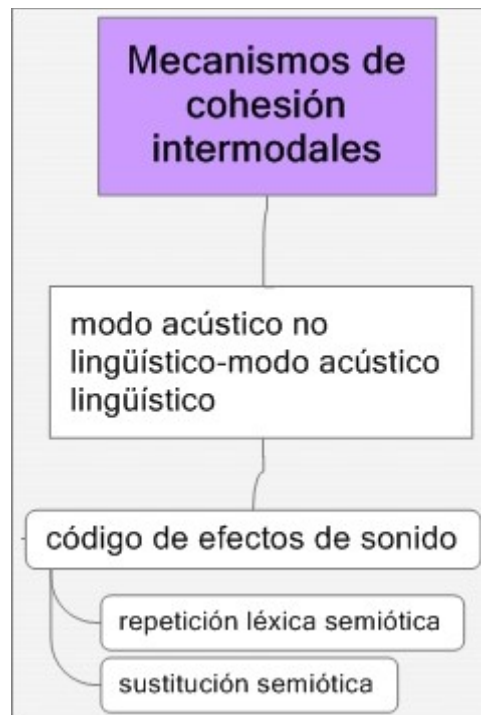


Figura 23. Resumen de los mecanismos de cohesión intermodales en el código de efectos de sonido

6. CIERRE

Chaume (2004) se manifestaba escéptico sobre las posibilidades de aplicar los mecanismos de cohesión tradicionales a la traducción audiovisual. Su afirmación de que «no existe ningún estudio detallado de la cohesión en los textos audiovisuales» (2004: 228) nos ha llevado a emprender la investigación que hemos presentado. El convencimiento de la necesidad de profundizar en los principios específicos que subyacen a una forma de comunicación como la audiodescripción nos ha guiado en el desarrollo de este trabajo. El afán de aportar un pequeño grano de arena en un ámbito tan interdisciplinar que nos lleva a concluir y presentar este estudio.

Es un hecho que la aplicación de formas de accesibilidad universal, como la audiodescripción, repercute en factores de la investigación en campos de estudio como la lingüística y la gramática textual o la traductología. A su vez, progresar en el desarrollo de herramientas para una investigación de excelencia repercute en la docencia en el ámbito correspondiente, así como en la mejora de las formas de acceso a los textos multimodales y, por lo tanto a la difusión de conocimiento.

La pretensión de este trabajo de investigación no ha sido más que la de aportar un principio para una base descriptiva de los distintos tipos de cohesión que se dan en el TFAD. Esta base es sin duda un aliciente para la investigación en audiodescripción,

pues se ha abierto un hueco necesario en distintas áreas imprescindibles, como la gramática textual y la lingüística de corpus, donde sin duda afirmamos que el camino por recorrer es todavía largo.

Para futuras investigaciones en este ámbito específico, sería interesante ofrecer resultados relacionados con el uso de corpus paralelos, es decir de TFAD en otros idiomas, para comparar la aparición de los mecanismos de cohesión intermodales e intramodales en ellos. En la misma línea, también sería muy interesante comparar estos resultados con un corpus de referencia, para estudiar las diferencias que presenta el lenguaje utilizado en el TFAD con el utilizado, por ejemplo, en la lengua cotidiana.

Concluimos que, como afirmaba Borges: «Todas las teorías son legítimas y ninguna tiene importancia. Lo que importa es lo que se hace con ellas». Hay mucho por hacer con las teorías, los materiales y las reflexiones aquí presentes.

3. BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

7.1. Bibliografía

- ACARTÜRK, Cengiz, Maite Taboada y Christopher Habel (2013): «Rhetorical relations in multimodal documents». *Discourse Studies* 15. Disponible en: <http://www.sfu.ca/~mtaboada/research/pubs.html> [Consulta 8/6/2013].
- ÄDEL, Annelie y Randi Reppen (2008): *Corpora and discourse. The challenge of different settings*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- ADOLPHS, Svenja (2008): *Corpus and context. Investigating pragmatic functions in spoken discourse*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- AENOR (2005): *Norma española UNE 153020: Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías*. Madrid: AENOR.
- AIJMER, Karin (2009): *Corpora and language teaching*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- ALLWOOD, James (2008): *Multimodal Corpora*. En: Anke Lüdeling y Merja Kytö (eds.), *Corpus Linguistics: An International Handbook*. Berlin, New York: De Gruyter, 207-225.
- ÁLVAREZ DE MORALES, Cristina (2010): «Un nuevo sistema de modelización secundaria: la audiodescripción en la narración fílmica». En: Catalina Jiménez *et al.* (eds.), *Un corpus de cine. Teoría y práctica de la audiodescripción*. Granada: Tragacanto, 181-204.
- ÁLVAREZ DE MORALES, Cristina, Laura Carlucci y Silvia Martínez [en prensa]: «Science for all, Museum-based learning in the scientific translation classroom: a practical approach». En: *4th International Conference Media for All. Audiovisual Translation*.
- ALVES, Fabio (2003): *Triangulating translation. Perspectives in process oriented research*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- AUSTIN, John (1982): *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona, Buenos Aires: Paidós.
- BAJTIN, Mijail (1991): *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BALDRY, Anthony (2000a): «The multimodal transcription of a television advertisement: theory and practice». En: Anthony Baldry (ed.), *Multimodality and Multimediality in the Distance Learning Age*. Campo Basso: Lampo, 311-85.
- BALDRY, Anthony (2000b): *A multimodal approach to text studies in English. The role of MCA in multimodal concordancing and multimodal corpus linguistics*. Campobasso: Palladino Editore.
- BALDRY, Anthony y Paul J. Thibault (2005): *Multimodal Transcription and Text Analysis*. London: Equinox.
- BALDRY, Anthony y Paul Thibault (2006): «Multimodal corpus linguistics». En: Geoff

- Thompson and y Susan Hunston (eds.), *System and Corpus: exploring connections*. London: Equinox, 164-183.
- BALLESTER, Ana (2007): «Directores en la sombra: personajes y su caracterización en el guión audiodescrito de *Todo sobre mi madre*». En: Catalina Jiménez Hurtado (ed.), *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 133-152.
- BARTHES, Roland, A.J. Greimas, Umberto Eco, Jules Gritti, Violette Morin, Christian Metz, Gerard Genette, Tzevetan Todorov y Claude Bremond (1988): *Análisis estructural del relato*. México: Premiá.
- BASSOLS, Margarida y Anna Torrent (1997): *Modelos textuales, Teoría y Práctica*. Barcelona: Eumo-Octaedro.
- BAUMGARTEN, Nicole (2005): *The secret agent: Film dubbing and the influence of english*. Tesis doctoral. Universidad de Hamburgo.
- BAUMGARTEN, Nicole (2008): «Yeah, that's it!: Verbal reference to visual information in film texts and film translations». *Meta* 53(1), 6-25.
- BEAUGRANDE, Robert y Wolfgang Dressler (1997): *Introducción a la lingüística del texto*. Barcelona: Ariel.
- BEL ENGUIX, Gemma (2008): «Aproximaciones al contexto lingüístico. Una propuesta interdisciplinaria». En: Inés Olza Moreno, Manuel Casado Velarde y Ramón González Ruiz (eds.), *Actas del XXXVII Simposio Internacional de la Sociedad Española de Lingüística*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 73-82. Disponible en <http://www.unav.es/linguis/simposiosel/actas/> [Consulta 13/5/2013].
- BERBER SARDINHA, Tony (1997): *Automatic identification of segments in written text*. PhD Thesis. University of Liverpool. Supervisor: Michael Hoey.
- BERNÁRDEZ, Enrique (1982): *Introducción a la lingüística del texto*. Madrid: Espasa Universitaria.
- BERNÁRDEZ, Enrique (2010): «El léxico como motor de la organización del texto». *Revista de Investigación Lingüística* 13, 41-65.
- BLOOM, Harold (2009): *La ansiedad de la influencia*. Madrid: Trotta.
- BORDWELL, David (1991): *Making Meaning. Inference and Rethoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Presss.
- BORDWELL, David (1996): «Contemporary film studies and the vicissitudes of a Grand Theory». En: David Bordwell y Noël Carrol (eds.), *Post-theory: reconstructing film studies*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 3-36.
- BOTLEY, Simon y Anthony Mark Mc Enery (2000): *Corpus-based and computational approaches to discourse anaphora*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- BOURNE, Julian (2007): «El impacto de las directrices ITC en el estilo de cuatro guiones AD en

- inglés». En: Catalina Jiménez Hurtado (ed.), *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 179-198.
- BOURNE, Julian y Catalina Jiménez Hurtado (2007): «From the Visual to the Verbal in Two Languages: A Contrastive Analysis of the Audiodescription of The Hours in English and Spanish». En: Jorge Díaz Cintas, Pilar Orero y Aline Remael (eds.), *Proceedings Media for all. Accessibility in Audiovisual Translation*. Amsterdam: Rodopi, 175-187.
- BOURNE, Julian y Cristina Lachat (2010): «Impacto de la norma AENOR: valoración del usuario». En: Catalina Jiménez Hurtado, Ana Rodríguez y Claudia Seibel (eds.), *Un corpus de cine. Teoría y práctica de la audiodescripción*. Granada: Tragacanto, 315-333.
- BRANIGAN, Edward (1996): *Narrative comprehension and film*. London: Routledge.
- BRAUN, Sabine (2007): «Audio Description from a Discourse Perspective: A Socially Relevant Framework for Research and Training». *Linguistica Antverpiensia New Series* 6, 357-372.
- BRAUN, Sabine (2008): «Audio description Research: State of the Art and Beyond». *Translation Studies in the New Millennium* 6, 14-30.
- BRAUN, Sabine (2011) «Creating Coherence in Audio description». *Meta*, 56 (3), 645-662.
- BROWN, Gillian y George Yule (1993): *Análisis del discurso*. Madrid: Visor Libros.
- BRUGMAN, Claudia y Monica Macaulay (2009): «Relevance, cohesion, and the storyline: The discourse function of the Karuk particle káruma». *Journal of Pragmatics* 41, 1189-1208.
- BRUTI, Silvia y Elena Di Giovanni (eds.) (2012): *Audiovisual Translation across Europe. An Ever-changing Landscape*. New Trends in Translation Studies - Volume 7. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- BUBLITZ, Wolfram (1996): «I bought a freezer – you’ve bought a freezer – they’ve bought a freezer’: repetition as a text-building device» En: Carla Bazzanella (ed.), *Repetition in Dialogue*. Tübingen: Niemeyer, 16–28.
- BUBLITZ, Wolfram (1999): «Introduction: views of coherence». En: Wolfram Bublitz, Uta Lenk y Elijah Ventola (eds.) (1999): *Coherence in spoken and written discourse: How to create it and how to describe it*. Amsterdam: John Benjamins, 1-7.
- BUBLITZ, Wolfram (1999): «Introduction: views of coherence». En: Wolfram Bublitz, Uta Lenk y Elijah Ventola (eds.) (1999): *Coherence in spoken and written discourse: How to create it and how to describe it*. Amsterdam: John Benjamins, 153-174.
- BUBLITZ, Wolfram (2011): «Cohesion and coherence». En: Jan Zienkowski *et al.* (eds.), *Discursive pragmatics*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 35-49.
- BUBLITZ, Wolfram, Uta Lenk y Elijah Ventola (eds.) (1999): *Coherence in spoken and written discourse: How to create it and how to describe it*. Amsterdam: John Benjamins.
- BUCKLAND, Warren (2004): *The Cognitive Semiotics of Film*. Cambridge y New York:

Cambridge University Press.

- CABEZA I CÁCERES, Cristóbal (2013): *Audiodescripció i recepció Efecte de la velocitat de narració, l'entonació i l'explicitació en la comprensió fílmica*. Tesis doctoral, Departamento de Traducción e Interpretación, Universidad Autónoma de Barcelona.
- CABEZA I CÁCERES, Cristóbal y Anna Matamala (2008): «La audiodescripción de ópera: una nueva propuesta». En: Álvaro Pérez-Ugena y Ricardo Vizcaíno-Laorga (coords.), *ULISES. Hacia el desarrollo de tecnologías comunicativas para la igualdad de oportunidades*. Madrid: Observatorio de las Realidades Sociales y la Comunicación, 95-106.
- CALVERT G.A., C. Spence y B.E. Stein (eds.) (2004): *The Handbook of Multisensory Processes*. Cambridge: MIT Press.
- CAMBEIRO, Eva y Maria Quereda (2007): «La audiodescripción como herramienta didáctica para el aprendizaje del proceso de traducción». En: Catalina Jiménez Hurtado (ed.), *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 273-287.
- CAMERON, A. (2006): «Contingency, Order, and the Modular Narrative: 21 Grams and Irreversible». *The Velvet Light Trap* 58, 65-78.
- CAMERON, A. (2008): *Modular Narratives in Contemporary Cinema*. New York: Palgrave MacMillan.
- CARLSON, Gregory (2006): «Reference». En: Laurence R. Horn y Gregory Ward (eds.), *The handbook of pragmatics*. Oxford: Blackwell, 74-96.
- CARMONA, Ramón (1996): *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- CARROLL, Noël (2008): *The Philosophy of Motion Pictures*. London: Blackwell Publishing.
- CASADO VELARDE, Manuel (1993): *Introducción a la gramática del texto en español*. Madrid: Arco Libros.
- CASETTI, Francesco y Federico Di Chio (1991): *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- CASETTI, Francesco y Federico di Chio (2007): *Cómo analizar un texto fílmico*. Barcelona: Paidós.
- CEBRIÁN DE MIGUEL, Maria Dolores (2003): *Glosariode discapacidad visual*. Madrid: Organización Nacional de Ciegos Españoles. Dirección de Cultura y Deportes.
- CEREZO MERCHÁN, Beatriz (2012): *La didáctica de la traducción audiovisual en España: un estudio de caso empírico-descriptivo*. Tesis doctoral, Departamento de Traducción e Interpretación. Universidad Jaume I, Castellón.
- CHAUME, Frederic (2004): *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- CHICA NÚÑEZ, Antonio Javier (2008): *La audiodescripción en el teatro: el discurso audiodescriptivo en el marco de la traducción audiovisual*. Proyecto de Investigación

- Tutelada. Máster en Traducción e Interpretación. Dirigido por Catalina Jiménez Hurtado. Granada: Universidad de Granada.
- CHICA NÚÑEZ, Antonio Javier y Silvia Soler Gallego (2010): «La narrativa modular fílmica y su reflejo en el guión audiodescriptivo». En: *Actas del IV Congreso de Accesibilidad a los Medios Audiovisuales para Personas con Discapacidad*. Madrid: Real Patronato sobre Discapacidad, XX.
- CHION, Michael (1994): *Audio-vision: Sound on screen*. New York: Columbia University Press.
- CHUN-CHUN, Yeh (2004): «The relationship of cohesion and coherence: A contrastive study of English and chinese». *Journal of language and linguistics* 3(2), 243-260.
- CONSTEN, Manfred y Mareile Knees (2008): «Complex anaphors y discourse». En: Anton Benz y Peter Kühnlein (eds.), *Constraints in Discourse*. Amsterdam: John Benjamins, 181-199.
- CORNISH, Francis (2003): «The roles of (written text and anaphor-type distribution in the construction of discourse». *Text* 23(1), 1-26.
- CORRAL, Anna y Ramón Lladó (2011): «Opera multimodal translation: audio describing Karol Szymanowski's Krol Roger for the Liceu Theatre, Barcelona». *The Journal of Specialised Translation* 15, 163-179.
- CUENCA, María Josep (2010): *Gramática del texto*. Madrid: Arco Libros.
- CUENCA, Maria Josep y Joseph Hilferty (1999): *Introducción a la lingüística cognitiva*. Barcelona: Ariel Lingüística.
- DAHL, Trine (2000): *Lexical cohesion-based text condensation. An evaluation of automatically produced summaries of research articles by comparisson with author-written abstracts*. Phd Thesis. University of Bergen.
- DELABASTITA, Dirk (1997): «Problems and challenges of translation in an age of new media and competing models». En: Dirk Delabastita, Lieven D'Hust y Reine Meylaerts (eds.), *Functional approaches to culture and translation. Selected papers by José Lambert*, 131-145.
- DELABASTITA, Dirk, Lieven D'Hust y Reine Meylaerts (eds.) (2006): *Functional approaches to culture and translation. Selected papers by José Lambert*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- DENA, Christy (2009): «Beyond Multimedia, Narrative and Game: The contributions of Multimodality and Polymorphic Fictions». En: Ruth Page (ed.), *New Perspectives on Narrative and Multimodality*. London: Routledge, 183-202.
- DERRIDA, Jaques (1989): *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.

- DÍAZ CINTAS, Jorge (2006): *Competencias profesionales del subtitulador y el audiodescriptor* [en línea]. Madrid: Centro Español de Subtitulado y Audiodescripción. <http://www.cesya.es/files/documentos/informe_formacion.pdf> [Consulta 26/5/2013].
- DÍAZ CINTAS, Jorge (ed.) (2008): *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- DÍAZ GALÁN, Ana (2005): «Algunas consideraciones sobre la propuesta de análisis de la cohesión léxica de M. Hoey». *Miscelánea: A Journal of English and American Studies* 31, 43-64.
- DONTCHEVA-NAVRATILOVA, Olga y Renata Povolná (2009): *Coherence and cohesion in spoken and written discourse*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- DOSCH, Elmar y Bernd Benecke (2004). *Wenn aus Bildern Worte werden. Durch Audio-Description zum Hörfilm*. 3ª Edición. München: Bayerischer Rundfunk.
- DREWITZ, Jens (2009): *La influencia del «Hörspiel» alemán en el texto audiodescrito: un análisis crítico de género*. Proyecto de Investigación Tutelada. Máster en Traducción e Interpretación. Dirigido por Catalina Jiménez Hurtado. Granada: Universidad de Granada.
- ELSAESSER, T. (2009): «The Mind-Game Film». En: Warren Buckland (ed.), *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Oxford: Wiley-Blackwell, 13-41.
- ESCANDELL VIDALL, M. Victoria (1996): *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Ariel.
- ESCAVY Zamora, Ricardo (2009): *Pragmática y textualidad*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- ESSER, Jürgen (1991): «Text-Type as a Linguistic Unit». En: Claus Uhlig y Rudiger Zimmermann (eds.), *Anglistentag 1990 Marburg. Proceedings*. Tübingen: Niemeyer, 142-153.
- ESSER, Jürgen (2009): *Introduction to English Text-linguistics*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- FAIRCLOUGH, Norman (1995): *Media Discourse*. London: Oxford University Press.
- FAUCONNIER, Gilles (1996): «Pragmatics and Cognitive linguistics». En: Laurence R. Horn, y Gregory Ward (eds.), *The handbook of pragmatics*. Oxford: Blackwell, 658-674.
- FERNÁNDEZ Díez, Federico y José Martínez Abadía (1994): *La dirección de producción para cine y televisión*. Barcelona: Paidós
- FERNÁNDEZ IGLESIAS, José Luis (2006): *Guía de estilo sobre discapacidad para profesionales de los medios de comunicación*. Madrid: Real Patronato sobre Discapacidad,
- FERREIRA, Joao, Alexandra Assis y Teresa Seruya (eds.) (2006): *Translation Studies and the Interface of Disciplines*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- FIELD, Syd (1984): *El libro del guión. Fundamentos de la escritura de guiones*. Madrid: Plot Ediciones.

- FILLMORE, Charles J. (1968): «The Case for Case». En: Charles J. Fillmore, Emmon W. Bach, y Robert Thomas Harms (eds.), *Universals in Linguistic Theory*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1-88.
- FILLMORE, Charles J. y Beril T. Atkins (1992): «Towards a frame-based lexicon: the semantics of risk and its neighbors». En: A. Lehrer, A. y E. Feder Kittay (eds.), *Frames, Fields and Contrasts*. Hillsdale, NuevaNew Jersey: Lawrence Erlbaum Associates., 75-102.
- FINBOW, Steve (2010): «The state of audio description in the United Kingdom –from description to narration». *Perspectives: Studies in Translatology* 18(3), 215-229.
- FIX, Ulla (ed.) (2005): *Hörfilm. Bildkompensation durch Sprache*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- FLOWERDEW, John y Michaela Mahlberg (2009): *Lexical cohesion and corpus linguistics*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- FLOWERDEW, Lynne (2008): *Corpus-based analyses of the problem-solution pattern*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- FLUDERNIK, Monika (1996): *Towards a 'Natural' Narratology*. London: Routledge.
- FORCEVILLE, Charles J. y Eduardo Urios-Aparisi (eds.) (2009): *Multimodal metaphor*. Berlin, New York: De Gruyter.
- FOX, Barbara A. (1987): *Discourse structure and anaphora. Written and conversational english*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FRANCO, Antonio (2004): «El discurso periodístico a través de la lingüística textual». *Opción* 043. Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela, 77-100.
- GAMBIER, Yves (2004): «La traduction audiovisuelle: un genre en expansion». *Meta* 49(1), 1-11.
- GARCÍA BLANCO, Ángela (1999): *La exposición, un medio de comunicación*. Madrid: Akal.
- GILE, Daniel (1998): «Observational Studies and Experimental Studies in the Investigation of Conference Interpreting» *Target* 10: 1. 69-93
- GIVÓN, Talmy (1992): «Coherence in text vs cohesion in mind». En: Ann Gernsbacher y Talmy Givón (eds.), *Coherence in the spontaneous text*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 59-117.
- GOLDEN, Arthur (1997): *Memorias de una geisha*. Madrid: Suma.
- GÓMEZ GONZÁLEZ, María de los Ángeles (2013): «A reappraisal of lexical cohesion in conversational discourse». *Applied Linguistics* 34(2), 128-150.

- GÓMEZ PÉREZ, Francisco Javier y José Patricio Pérez Rufi (2013): *Accesibilidad a la programación televisiva para personas con discapacidad auditiva o visual: el caso de Canal Sur 2*. XIV Foro de Investigación en Comunicación. Universidad Cardenal Herrera, Valencia. Disponible en http://www.uchceu.es/actividades_culturales/2013/congresos/documentos/Fco_Javier_Gomez_Perez_Jose_Patricio_Perez_Rufi_1.pdf [Consulta: 17/4/13]
- GONZÁLEZ PÉREZ, Rosario (2009): «Tipología textual y coherencia discursiva». En: Penas Azucena y Rosario González. (eds.), *Estudios sobre el texto: nuevos enfoques y propuestas*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 207-223.
- GRICE, H.P (1991): «Lógica y conversación». En: Luis Valdés Villanueva (ed.), *La búsqueda del significado*. Madrid: Tecnos, 511-530.*
- GRIFFITHS, Patrick. (2006): *An Introduction to English Semantics and Pragmatics*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- GRONEK Agnieszka Malgorzata, Anne Gorius y Heidrun Gerzymisch-Arbogast (2012): «Culture and coherence in the Pear Tree Project». *Perspectives: Studies in Translatology* 20(1), 43-53.
- HALLIDAY, Michael Alexander Kirkwood (1978): *Language as social semiotic: The social interpretation of language and meaning*. Maryland: University Park Press.
- HALLIDAY, Michael Alexander Kirkwood (2002): *On Grammar. Volume 1 in the Collected Works of M. A. K. Halliday*. London: Continuum.
- HALLIDAY, Michael Alexander Kirkwood (2004): *An Introduction to Functional Grammar*. London, Baltimore: Edward Arnold.
- HALLIDAY, Michael Alexander Kirkwood y Ruqaiya Hasan (1976): *Cohesion in English*. London: Longman.
- HALLIDAY, Michael Alexander Kirkwood y Ruqaiya Hasan (1985): *Language, context, and text: Aspects of language in a social-semiotic perspective*. Oxford: Oxford University Press.
- HAMPE, Beate y Josep E. Grady (eds.) (2005): *From perception to meaning: image schemas in cognitive linguistics*. Berlin, New York: De Gruyter.
- HASAN, Ruqaiya (1984): «Coherence and cohesive harmony». En: John Flood (ed.). *Understanding reading comprehension: Cognition, language and the structure of prose*. Delaware: International Reading Association, 181-219.
- HASAN, Ruqaiya (1985-1989): *Linguistics, Language, and Verbal Art*. Oxford: Oxford University Press.
- HASSELGARD, Hilde (2004): «The role of multiple themes in cohesion». En: Karin Aijmer y Anna-Brita Stenström (eds), *Discourse Patterns in spoken and written corpora*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins. 65-87.
- HATIM, Basil e Ian Mason (1990): *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*.

Barcelona: Ariel.

HATIM, Basil y Jeremy Munday (2004): *Translation. An advanced resource book*. New York: Routledge.

HEIJDEN, Mereijn van der (2007): *Making film and television accessible to the blind and visually impaired Research into the function of sound in audio description*. European media master of arts. Utrecht School of the Arts. Disponible en: http://pdf.aminer.org/000/288/838/spoken_subtitles_making_subtitled_tv_programmes_accessible.pdf [Consulta: 21/4/13].

HEREDERO GARCÍA, Ana (2013): «Audiodescripción: Acceso a la cultura». *Revista Nebrija de Lingüística Aplicada*. I Congreso Internacional Nebrija en Lingüística Aplicada a la Enseñanza de lenguas. Disponible en: <http://www.nebrija.com/revista-linguistica/revista-linguistica-nebrija13/htm/Herederogarcia.htm> [Consulta: 17/4/13].

HERMAN, D. (2002): *Story Logic*. Lincoln: University of Nebraska Press.

HERNÁNDEZ NAVARRO, Mercedes y Evelino Montes López (2002): «Accesibilidad de la cultura visual: límites y perspectivas». *Integración* 40 (diciembre 2002), 21-28.

HERRADOR MOLINA, Dolores (2006): *La traducción de guiones de audiodescripción del inglés al español: Una investigación empírica*. Proyecto de Investigación Tutelada. Máster en Traducción e Interpretación. Dirigido por Julian Bourne. Granada: Universidad de Granada.

HERRERORUIZ DE LOZAIGA, F. Javier (2009): «Cohesión lingüística en la Celestina: referencias al discurso mediante sustantivos de la lengua». En: Azucena Penas y Rosario González (eds.), *Estudios sobre el texto, nuevos enfoques y propuestas*. Frankfurt: Peter Lang, 387-410.

HIDALGO VALDÉS, Miguel (1992): *Evaluación de una metodología para audiodescribir películas para personas ciegas*. Inédito.

HODELHÖDEL, Robert y Volkmar Lehman (2008): *Textkohärenz und Narration. Untersuchungen russischer Texte des Realismus und der Moderne*. Berlin, New York: De Gruyter.

HOEY, Michael (1991): *Patterns of lexis in texts*. Oxford: University Press.

HOFFMANN, Christian y Wolfram Bublitz (eds.) (2010): *Narrative revisited: telling a story in the age of new media. International Conference on Narrative Revisited*. Amsterdam: John Benjamins.

HOLLAND, Andrew (1999): «Audiodescription from the point of view of the describer». En: *Viewpoint* 53(248) (June-August 1999), 73-75.

HOLMES, J. S. (2000): «The Name and Nature of Translation Studies». En: L. Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, 172-185.

HORN, Laurence R. y Gregory Ward (eds.) (2006): *The handbook of pragmatics*. Oxford: Blackwell

- HURTADOALBIR, Amparo (2001): *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- HYKS, Veronika (2005): «Audio Description and Translation. Two related but different skills». *Translating Today* 4, 6-8.
- HYLAND, Ken y Paltridge Brian (eds.) (2011): *The Continuum Companion to Discourse Analysis*. London: Continuum.
- IMERSO (2002): *Conclusiones de las I Jornadas sobre Accesibilidad en Medios Audiovisuales*. Madrid, INMERSO, 28-30 de mayo de 2002. www.ceapat.org/centro_doc/docs/fichDoc29.htm
- INFANTE SANDUBETE, Rocío (2008): *El análisis de la voz del locutor en el guión de audiodescripción: un estudio de caso*. Trabajo de investigación tutelada. Directoras, Emilia Iglesias Fernández y Catalina Jiménez Hurtado. Granada: Universidad de Granada.
- ITC-INDEPENDENT TELEVISION COMMITTEE (2000): *Guidance on standards for audio description*. London: Independent Television Committee. Disponible en: <http://www.ofcom.org.uk/static/archive/itc/itc_publications/codes_guidance/audio_description/index.asp.html> [Consulta: 14/4/2013]
- IVARSSON, Jan y Mary Carroll (1998): *Subtitling*. Simrisham: TransEdit HB.
- JAKOBSON, Roman (1971): *On Linguistic Aspects of Translation. Selected Writings*. 2. *Word and Language*. París: Mouton.
- JAMIESON, Harry (2007): *Visual Communication. More than Meets the Eye*. Chicago: University of Chicago Press.
- JEWITT, Carey (ed.) (2009): *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. New York: Routledge.
- JIMÉNEZ HURTADO, Catalina (2007a): *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- JIMÉNEZ HURTADO, Catalina (2007b): «De imágenes a palabras: la audiodescripción como una nueva modalidad de traducción y de representación del conocimiento». En: Gerd Wotjak (ed.), *Quo vadis Translatologie?* Leipzig: Frank und Timme, 143-160.
- JIMÉNEZ HURTADO, Catalina (2007c): «Una gramática local del guión audiodescrito». En: Catalina Jiménez (ed.), *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 55-80.

- JIMÉNEZ HURTADO, Catalina (2010a): «Fundamentos teóricos de la audiodescripción». En: Catalina Jiménez Hurtado, Ana Rodríguez y Claudia Seibel (eds.), *Un corpus de cine. Teoría y práctica de la audiodescripción*. Granada: Tragacanto, 13-57.
- JIMÉNEZ HURTADO, Catalina (2010b): «Fundamentos metodológicos del análisis de la audiodescripción». En: Catalina Jiménez Hurtado, Ana Rodríguez y Claudia Seibel (eds.), *Un corpus de cine. Teoría y práctica de la audiodescripción*. Granada: Tragacanto, 57-111.
- JIMÉNEZ HURTADO, Catalina, Ana Rodríguez y Claudia Seibel (eds.) (2010): *Un corpus de cine. Teoría y práctica de la audiodescripción*. Granada: Tragacanto.
- KARAMITROGLOU, Fotios (2000): *Towards a Methodology for the Investigation of Norms in Audiovisual Translation*. Amsterdam y Atlanta: Rodopi.
- KINDER, M. (2002). «Hot Spots, Avatars, and Narrative Fields Forever. Buñuel's Legacy for New Digital Media and Interactive Database Narrative». *Film Quarterly* 55(4), 2-15.
- KINTSCH, Walter (1992): «How readers construct situation models for stories: the role of syntactic cues and causal inferences». En: Morton Ann Gernsbacher y Talmy Givón. *Coherence in the spontaneous text*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 139-161.
- KNOTT, Alistair y Ted Sanders (1998): «The classification of coherence relations and their linguistic markers: an exploration of two languages». *Journal of Pragmatics* 30, 135-175.
- KOHAN, Silvia Adela (1996): *Cómo lo reescribo. La herramienta del escritor*. Barcelona, Grafein.
- KRESS, Gunter y Van Leeuwen, Teun (2002): *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Edward Hodder Arnold.
- KRESS, Gunther (2010): *Multimodality. A social semiotic approach to contemporary communication*. New York: Routledge.
- KRESS, Gunther et al. (2001): *Multimodal Teaching and Learning: The Rhetorics of the Science Classroom*. London, New York: Continuum.
- KRESS, Gunther y Theo van Leeuwen (1996): *Reading Images. The grammar of visual design*. London, New York: Routledge.
- KRUGER, Jan-Louis (2010): «Audio narration: re-narrativising film». *Perspectives: Studies in Translatology*, 18(3), 231-249
- KRUGER, Jan-Louis y Pilar Orero (2010): «Audio description, audio narration – a new era in AVT». *Perspectives: Studies in Translatology* 18(3), 141-142.
- KURTUL, Kamil (2012): «An inquiry into connectives and their use in written discourse». *The Journal of Language and Linguistic Studies* 8(1), 110-131.
- LANDOW, George P. (2008): *Hipertexto 3.0: la teoría crítica y los nuevos medios en una época de globalización*. Barcelona: Paidós.

- LAVID Julia, Arús, Jorge y Juan Rafael Zamorano-Mansilla (2010): *Systemic Functional Grammar of Spanish. A contrastive study of English*. London: Continuum.
- LEMNITZER, Lothar y Zinsmeister, Heike (2006): *Korpuslinguistik: Eine Einführung*. Tübingen: Niemeyer.
- LEÓN ARAÚZ, Pilar (2009): *Representación multidimensional del conocimiento especializado: el uso de marcos desde la macroestructura hasta la microestructura*. Tesis doctoral, Departamento de Traducción e Interpretación Universidad de Granada.
- LEONETTI, Manuel (2007): *Los cuantificadores*. Madrid: Arco Libros.
- LEVINSON, Stephen C. (2006) «Deixis» En: Laurence R. Horn, y Gregory Ward (eds.), *The handbook of pragmatics*. Oxford: Blackwell, 97-121.
- LIMBACH, Christiane (2012): *La neutralidad en la audiodescripción fílmica desde un punto de vista traductológico*. Tesis doctoral, departamento de Traducción e Interpretación, Universidad de Granada.
- LINEROS QUINTERO, Rocío (1996): *La ciencia del Texto*. Tesis Doctoral Murcia. Disponible en: <http://www.contraclave.org/lengua/funcion.pdf> [Consulta 16/4/2013]
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Clara Inés (2001): *Tipología textual y cohesión en la traducción biomédica inglés-español: un estudio de corpus*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Clara Inés (2009): «Extracción y representación de conocimiento a partir de corpus». En Amparo Alcinaro, Esperanza Valero y Elena Rambla (eds.), *Terminología y Sociedad del conocimiento*. Berna: Peter Lang, 341-373.
- LÓPEZ SAMANIEGO, Anna (2011): *La categorización de entidades del discurso en la escritura profesional. Las etiquetas discursivas como mecanismos de cohesión léxica*. Tesis doctoral: Departamento de Filología Hispánica. Universitat de Barcelona.
- LOUREDA LAMAS, Óscar y Esperanza Acín Villa (eds.) (2010): *Los Estudios sobre marcadores del discurso en español, hoy*. Madrid: Arco Libros.
- LOUWERSE, M.M., P.M. McCarthy, D.S. McNamara y A.C. Graesser (2004): «Variation in language and cohesion across written and spoken registers». En: K. Forbus, D. Gentner y T. Regier (eds.), *Proceedings of the twenty-sixth annual conference of the Cognitive Science Society*, 843-848.
- LOUWERSE, Max (2002): «An analytic and cognitive parameterization of coherence relations». *Cognitive Linguistics* 12, 291–315.
- LOUWERSE, Max (2004): «Un modelo conciso de cohesión en el texto y coherencia en la comprensión». *Revista Signos* 37(56), 41-58.
- LÜDELING, Anke y Merja Kytö (eds.) (2008): *Corpus Linguistics. An international Handbook*. Berlín, New York: De Gruyter.
- MALMKJÆR, Kirsten (1995): *The Routledge Linguistics Encyclopedia*. London, New York: Routledge.

- MARIMÓN LLORCA, Carmen (2008): *Análisis de textos en español. Teoría y práctica*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- MÁRQUEZ LINARES, Irene (2007): «Chuchotage para ciegos: un susurro ensayado.». En: Catalina Jiménez Hurtado (ed.), *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 209-228.
- MARSTINE, Janet (ed.) (2005): *New museum theory and practice: an introduction*. Oxford: Blackwell.
- MARTÍN Zorraquino, M.^a Antonia y Estrella Montolío (eds.) (1998): *Los marcadores del discurso. Teoría y análisis*. Madrid: Arco Libros.
- MARTIN, J. R. (1992): *English text. System and structure*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- MARTINEC, Radan y Salway, Andrew (2005): «A system for image-text relations in new (and old) media». *Visual Communication* 4(3), 337-371.
- MARTÍNEZ CABEZA, Miguel Ángel (2002): *The study of language beyond the sentence: from text grammar to discourse analysis*. Granada: Comares.
- MARTÍNEZ LIROLA, Manuel (2006): «A Critical Analysis of the Image of Immigrants in Multimodal Texts». *Linguistics and the Human Sciences* 2(3), 377-397.
- MARTÍNEZ LIROLA, Manuel (ed.) (2008): *Inmigración, discurso y medios de comunicación*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert.
- MARTÍNEZ LIROLA, María (2007): *Aspectos esenciales de la gramática sistémico funcional*. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Silvia (2009): *El texto multimodal audiodescrito como herramienta didáctica: El autoaprendizaje del léxico en una segunda lengua en traducción*. Proyecto de Investigación Tutelada. Máster en Traducción e Interpretación. Dirigido por Catalina Jiménez Hurtado. Granada: Universidad de Granada.
- MARZÀIBAÑEZ, Anna (2010): «Evaluation criteria and film narrative. A frame to teaching relevance in audio description». *Perspectives: Studies in Translatology* 18(3), 143-153
- MATAMALA, Anna (2006) «La accesibilidad en los medios: aspectos lingüísticos y retos de formación». En: R. Pérez-Amat y Á. Pérez-Ugena (eds.), *Sociedad, integración y televisión en España*. Madrid: Laberinto, 293-306.
- MATAMALA, Anna (2007): «La audiodescripción en directo». En: Jiménez, Catalina (ed.) *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 121-132.

- MATAMALA, Anna y Pilar Orero (2007): «Accessible Opera in Catalan: Opera for All». En: Jorge Díaz Cintas, Pilar Orero y Aline Remael (eds.), *Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description and Sign Language*. Amsterdam: Rodopi, 201-214.
- MATAMALA, Anna y Pilar Orero (2007a): «Accessible opera: overcoming linguistic and sensorial barriers». *Perspectives. Studies in Translatology* 15(4), 262-277.
- MATAMALA, Anna y Pilar Orero (2007b): «Accessible Opera in Catalonia». En: Jorge Díaz Cintas, Pilar Orero y Aline Remael (eds.), *Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description and Sign Language*. Amsterdam: Rodopi, 201-214.
- MATAMALA, Anna y Pilar Orero (2008): «Opera Translation». *The Translator* 14(2), 427-451.
- MATAMALA, Anna. y Orero, Pilar (2007): «Designing a course on Audio Description: main competences of the future professional». *LANS 6 2008*: 329-344.
- MAZUR, Iwona y Agnieszka Chmiel (2012): «Towards common European audio description guidelines: results of the Pear Tree Project». *Perspectives: Studies in Translatology* 20(1), 5-23.
- MCKEE, Robert (2007): *El guión: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba.
- MCMAMARA, Danielle S., Max M. Louwerse, Philip McCarthy, Arthur C. Graesser (2005): *Coh-metrix: Capturing linguistics features of cohesion*.
- MELLADO BLANCO, Carmen (2009): «Utilidad y limitaciones de los corpora informáticos en la elaboración de un tesoro fraseológico (alemán-español)», en: Cantos Gómez, Pascual; Sánchez Pérez, Aquilino (eds.): *A Survey on Corpus-based Research. Panorama de investigaciones basadas en corpus*. Murcia: Asociación Española de Lingüística de Corpus (AELINCO), 138-151.
- MÍNGUEZ, Xavier, Josep Ballester, Miguel Ángel Oltra y Paulo, Mar (2004): «Intertextualidad y juego literario en Shrek». *VIII Congreso de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura: La Habana*. Disponible en: http://uv.academia.edu/MiquelOltra/Papers/411874/Intertextualidad_Y_Juego_Literario_En_Shrek [Consulta 25/04/2011].
- MONTERO MARTÍNEZ, S. y M. García de Quesada (2004): «Designing a corpus-based grammar for pragmatic terminographic definitions». *Journal of Pragmatics* 36, 265-291.
- MORTON, Ann Gernsbacher y Talmy Givón (1992): *Coherence in the spontaneous text*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- MUÑOZ MARTÍN, Ricardo (1995): *Lingüística para traducir*. Barcelona: Teide
- NAVARRETE, Jesús (1997a): «Sistema AUDESC: el arte de hablar en imágenes». *Integración* 23, 70-75.
- NAVARRETE, Jesús (1997b) «Aplicación al teatro del sistema AUDESC». *Integración* 24, 26-29.
- NAVARRETE, Jesús (1999): «La atención al espectador ciego: la audiodescripción aplicada al

- teatro», ADE *Teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España* 76 (julio-septiembre 1999), 105-107.
- NEUBERT, Albrecht (1985): *Text and translation*. Leipzig: Verlag Enzyklopädie.
- NEVES, Joselia (2011a): *Imagens que se ouvem. Guia de audiodescrição*. Lisboa-Leiria: Instituto Nacional de Reabilitação e Instituto Politécnico de Leiria.
- NEVES, Joselia (2011b): «Museu da Comunidade Concelhia da Batalha». *Boletim Informação ICOM Portugal*, 13, 14-18
- NEVES, Joselia (2012). «Audiovisual translation for accessible media in Portugal». En: Anthony Pym y Alexandra Assis Rosa (eds.), *New directions in translation studies*. Anglo-Saxónica, 3(3), 365-383.
- NORGAARD, Nina (2003): *Systemic functional linguistics and literary analysis: a Hallidayan approach to Joyce, a Joycean approach to Halliday*. University Press of Southern Denmark.
- NORGAARD, Nina, Beatrix Busse y Rocío Montoro (2010): *Key Terms in Stylistics*. London: Continuum.
- O'HALLORAN, Kay (2004): «Visual semiosis in film». En: Kay O'Halloran (ed.), *Multimodal Discourse Analysis*. London: Continuum International Publishing, 109-130.
- O'HALLORAN, Kay (2004): *Multimodal discourse analysis*. London: Continuum.
- O'HALLORAN, Kay (2008): «Inter-Semiotic Expansion of Experiential Meaning: Hierarchical Scales and Metaphor in Mathematics Discourse». En: E. Ventola y C. Jones (eds), *From Language to Multimodality. New Developments in the Study of Ideational Meaning*. London: Equinox, 231-254.
- O'HALLORAN, Kay (2011): «Multimodal discourse analysis». En: Ken Hyland y Paltridge Brian (eds.), *The Continuum Companion to Discourse Analysis*. London: Continuum, 121-136.
- ORERO, Pilar (2007): «¿Quién hará la audiodescripción comercial en España?» En: Catalina Jiménez Hurtado (ed.), *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 93-110.
- ORERO, Pilar (2007): «Audiosubtitling: A Possible Solution for Opera Accessibility in Catalonia». En: Eliana Franco y Vera Araújo (Eds.), *TradTerm* 13, 135-149.
- ORERO, Pilar (2012a): «Audio description behaviour: Universals, regularities and guidelines». *International Journal of Humanities and Social Science(IJHSS)* 2(17), 195-202.
- ORERO, Pilar (2012b): «Film reading for writing audio descriptions: A word is worth a thousand images?». En: Elisa Perego (ed.), *Emerging topics in translation: Audio description*. Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste, 13-28.

- ORERO, Pilar (ed.) (2004): *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- ORERO, Pilar, Aline Remael y Jorge Díaz-Cintas (eds.) (2007): *Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description and Sign Language*. Amsterdam: Rodopi.
- ÖSTMAN, Jan-Ola y Tuija Virtanen (2011): «Text and discourse linguistics». En: J. Zienkowski *et al.* (eds.) *Discursive pragmatics*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins
- PARRILLA, Jeanine (2005): *Un nuevo concepto de traducción intersemiótica. La audiodescripción en los países francófonos*. Trabajo fin de carrera. Departamento de Traducción e Interpretación. Universidad de Granada.
- PARRILLA, Jeanine (2007): «Estado actual y perspectivas de la audiodescripción en los países francófonos.» En: Catalina Jiménez Hurtado (ed.), *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 199-208.
- PEDERSEN, Jan (2010): «Audiovisual translation – in general and in Scandinavia». *Perspectives: Studies in Translatology* 18(1), 1-22.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, Chantal (2002): *Explotación de los corpora textuales informatizados para la creación de bases terminológicas basadas en el conocimiento*. Tesis doctoral. Universidad de Málaga. [<http://elies.rediris.es/elies18/>]
- PÉREZ PAYÁ, María (2007a): *Guion cinematográfico y guion audiodescriptivo: Un viaje de ida y vuelta*. Trabajo de investigación tutelada. Directora, Catalina Jiménez Hurtado. Granada: Universidad de Granada.
- PÉREZ PAYÁ, María (2007b): «La audiodescripción: traduciendo el lenguaje de las cámaras». En: Catalina Jiménez Hurtado (ed.), *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 55-80.
- PÉREZ PAYÁ, María y María Salazar (2007): «El texto audiodescriptivo: la audiodescripción como método de aprendizaje del proceso traductor». En: Catalina Jiménez Hurtado (ed.), *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*. Frankfurt am Main: Peter Lang. 241-272.
- PÉREZ PAYÁ, María (2012): «El lenguaje cinematográfico en Taggett Imagen y su reflejo en la audiodescripción». En: Catalina Jiménez *et al.* (eds.), *Un corpus de cine. Teoría y práctica de la audiodescripción*. Granada: Tragacanto, 111-179.
- PÉREZ-UGENA, Á. y R. Vizcaíno-Laorga (coord.) (2008): *ULISES. Hacia el desarrollo de tecnologías comunicativas para la igualdad de oportunidades*. Madrid: Observatorio de las Realidades Sociales y la Comunicación.

- POYATOS, Fernando (2008): *Textual Translation and Live Translation. The total experience of nonverbal communication in literature, theatre and cinema*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- PUIGDOMÈNECH, L., A. Matamala y Pilar Orero (2010): «Audio description of Films: State of the Art and a Protocol Proposal». En: L. Bogucki y K. Kredens (eds.), *Perspectives on Audiovisual Translation, Lodz Studies in Language* 20. Frankfurt am Main: Peter Lang, 122-135.
- PUJOLÀ, J. T. y Montmany, B. (2011): «La interacción imagen-palabra como constituyente multimodal de las entradas de blog». En: *Estrategias de alfabetización mediática: Reflexiones sobre comunicación y educación*. Frankfurt am Main: Gabinete Comunicación y Educación y UAB, Peter Lang, 279-302.
- RAI, S., Joan Greening y P. Leen (2010): *A Comparative Study of Audio Description Guidelines Prevalent in Different Countries*. London: RNIB.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y LA ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2009): *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.
- RECANATTI, François (2006): «Pragmatics and semantics». En: Laurence R. Horn, y Gregory Ward (eds.), *The handbook of pragmatics*. Oxford: Blackwell, 442-462.
- REGUEIRO, M.L. (2010): *La sinonimia*. Madrid: Arco Libros.
- REIMER, Marga (2005): «The ellipsis account of fiction-talk». En: R. Elugardo y R. J Stainton (eds.), *Ellipsis and nonsentential Speech*, Netherlands: Springer, 203-215.
- REINKING, David et al. (eds.) (1998): *Handbook of literacy and technology. Transformations in a post-typographic world*. New Jersey: Erlbaum Associates.
- REISS, Katharina (1968): «Überlegungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik». *Linguistica Antverpiensia* 2, 369-383.
- REMAEL, Aline (2012): «Audio description with audio subtitling for Dutch multilingual films: Manipulating textual cohesion on different levels». *Meta* 57(2), 385-407.
- REMAEL, Aline y Vercauteren, Gert (2010): «The translation of recorded audiodescription from English into Dutch». *Perspectives. Studies in Translatology* 18(3), 155-171.
- RESCH, Renate (2006): *Translatorische Textkompetenz*. Frankfurt: Peter Lang
- REYES URQUIZA, Sissy Michelle (2006): *Discursando una sexualidad femenina en el cine mexicano. Análisis sobre la representación de la mujer en Perfume de violetas: nadie te oye*. Tesis Licenciatura. Ciencias de la Comunicación. Departamento de Ciencias de la Comunicación, Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades, Universidad de las Américas Puebla. México.
- RISKU, Hanna (1998): *Translatorische Kompetenz. Kognitive Grundlagen des Übersetzens als Expertentätigkeit*. Tübingen: Stauffenburg.

- RODRÍGUEZ POSADAS, Gala (2007) «La audiodescripción: parámetros de cohesión.» En: Catalina Jiménez Hurtado (ed.), *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 93-109.
- RODRÍGUEZ POSADAS, Gala (2010): «Audio description as a complex translation process: a protocol». En: Jorge Díaz Cintas, Anna Matamala y Joselia Neves (eds.), *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility: Media for All 2*. Amsterdam/New York: Rodopi, 195-213.
- RODRÍGUEZ, Ana (2007) «Consideraciones acerca del lenguaje literario en los guiones audiodescritos». En: Catalina Jiménez Hurtado (ed.), *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 153-167.
- ROYCE, Terry D. (1998): «Synergy on the page». JASFL Occasional Papers 1, 1. 25-49.
- ROYCE, Terry D. (2007): «Intersemiotic Complementarity: A Framework for Multimodal Discourse Analysis» *New directions in the analysis of multimodal discourse*. En: Terry D. Royce y Wendy L. Browche. New Jersey: Lawrence Erlbaum Association, 63-109.
- ROYCE, Terry D. y Wendy L. Bowcher (eds.) (2007): *New directions in the analysis of multimodal discourse*. London: Lawrence Erlbaum.
- RYAN, M. L. (2004). *Narrative Accross Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln y London: University of Nebraska Press.
- RYAN, Marie-Laure (ed.) (2004): *Narrative across media: the languages of storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- SALKIE, Raphael (1995): *Text and discourse analysis*. London, New York: Routledge.
- SALWAY, Andrew (2007): «A corpus-based analysis of the language of audio description» En: P. Orero, A. Remael y J. Díaz-Cintas (ed.), *Media for all. Accessibility in Audiovisual Translation*. Amsterdam: Rodopi, pp. 151-174.
- SALWAY, Andrew and Andrew Graham (2003): «Extracting Information about Emotions in Films». Procs. 11th ACM Conference on Multimedia 2003, 4th-6th Nov. 2003, pp. 299-302. Disponible en: <http://www.bbrel.co.uk/publications.html> [Consulta 3/5/2013].
- SALZHAUER AXEL, Elizabeth y Nina Sobol Levent (2003): *Art Beyond Sight. A resource guide to art, Creativity and visual impairment*. New York: AFB Press.
- SANDELL, Richard, Dodd, Jocelyn y Garland-Thomson, Rosemarie (eds.) (2010): *Re-presenting disability: activism and agency in the museum*. London, New York: Routledge.
- SANFORD Anthony y Linda Moxey (1992): «Aspects of coherence in written language: a psychological perspective». En: Morton Ann Gernsbacher y Talmy Givón. *Coherence in the spontaneous text*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 161-189.
- SCHMIDT, Sigfried (1973): *Teoría del texto*. Madrid: Cátedra [1977].

- SEARLE, John (1969): *Actos de habla*. Madrid: Cátedra.
- SEIBEL, Claudia (2007): «La audiodescripción en Alemania». En: Catalina Jiménez Hurtado (ed.), *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 167-178.
- SINCLAIR, John (1991): *Corpus, concordance, collocation*. Oxford: University Press.
- SMITH, K., Moriarty, Sandra, Barbatsis, Gretchen y Kenney, Keith (2005): *Handbook of Visual Communication: Theory, Methods, and Media*. Mahwah: Erlbaum.
- SNYDER, Joel (2004): «Audio Description. The Visual Made Verbal Across Arts Disciplines - Across the Globe». *Translating Today* 4, 15-17.
- SOLER GALLEGO, Silvia (2012): *Traducción y accesibilidad en el museo del siglo XXI*. Granada: Tragacanto.
- STAM, Robert (1996): *New vocabularies in film semiotics: structuralism, post-structuralism and beyond*. London: Routledge.
- STODDARD, Sally (1991): «Text and texture: patterns of cohesion». En: Roy O. Freedle (ed.), *Advances in Discourse Processes*. New Jersey: Ablex.
- TABOADA, Maria Teresa (2004): *Building coherence and cohesion. Task oriented dialogue in english and spanish*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- TALENS, Jenaro y Company, Juan Miguel (1979): «El espacio textual: tesis sobre la noción de texto». *Cuadernos de Filología* I(1), 35-48.
- TAN, S., K.L.E. Marissa y K-L. O'Halloran (2012): *Multimodal analysis image (Teacher edition and student edition)*. Multimodal Analysis Company: Singapore.
- TANSKANEN, Sanna-Kaisa (2006): *Collaborating towards Coherence. Lexical cohesion in English Discourse*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- THIBAUT, Paul (2000): «The multimodal transcription of a television advertisement: theory and practice». En: Anthony Baldry (ed.), *Multimodality and Multimediality in the Distance Learning Age*. Campobasso: Palladino Editore, 311-385.
- THOMAS, Robert (1996): «Gregory T. Frazier, 58, Helped Blind See Movies With Their Ears» - The New York Times. 17 de julio de 1996. Disponible en <http://www.nytimes.com/1996/07/17/us/gregory-t-frazier-58-helped-blind-see-movies-with-their-ears.html> [Consulta 13/4/2013].
- THOMPSON, Geoff y Susan Hunston (eds.) (2006): *System and corpus. Exploring Connections*. London: Equinox.
- TITSCHER, Stefan, Michael Meyer, Ruth Wodak y Eva Vetter (2000): *Methods of Text and Discourse Analysis*. London: Sage.

- TRABASSO, Tom, Soyoung Suh y Paula Payton (1992): «Explanatory coherence in understanding and talking about events». En: Morton Ann Gernsbacher y Talmy Givón. *Coherence in the spontaneous text*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 189-215.
- TRAXLER, Mathew J. y Gernsbacher Ann Morton (1992): «Improving coherence in written communication». En: Morton Ann Gernsbacher y Talmy Givón(eds.), *Coherence in the spontaneous text*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 215-239.
- TSENG, Chiaoi (2008): *Cohesive references in film*. PhD Dissertation: University of Bremen.
- TSENG, Chiaoi y John Bateman (2010): «Chain and choice in filmic narrative: An analysis of multimodal narrative construction in The Fountain». En: Christian Hoffmann y Wolfram Bublitz (eds), *Narrative revisited: telling a story in the age of new media. International Conference on Narrative Revisited*. Amsterdam: John Benjamins, 213-244.
- UDO, John-Patrick y Deborah I. Fels (2010b): «Universal design on stage: live audio description for theatrical performances». *Perspectives: Studies in Translatology* 18 (3), 189-203
- VAN DIJK Teun A. (1978): *La ciencia del texto*. Barcelona: Paidós.
- VAN DIJK, Teun A. (1972): *Some aspects of texts grammars*. Paris: Mouton.
- VAN DIJK, Teun A. (1980): *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*. Madrid: Cátedra.
- VAN DIJK, Teun A. (2008): *Discourse and context: a socio-cognitive approach*. Cambridge: Cambridge University Press.
- VAN DIJK, Teun A. y Walter Kintsch (1983): *Strategies of discourse comprehension*. Orlando: Academic Press.
- VÁZQUEZVEIGA, Nancy (2003): *Marcadores discursivos de recepción*. Santiago de Compostela: Colección Lucus-Lingua, 13.
- VENTOLA, Eija, Charles Cassily y Martin Kltenbacher (eds.) (2004): *Perspectives on Multimodality*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- VERCAUTEREN, G. (2012). «A narratological approach to content selection in audio description. Towards a strategy for the description of narratological time». En: Rosa Agost, Pilar. Orero y Elena di Giovanni (Eds.). *Multidisciplinarity in Audiovisual Translation*. MonTI 4, 207-231.
- VERCAUTEREN, Gert y Pilar Orero (2013): «Describing Facial Expressions: much more than meets the eye». *Quaderns de Traducció* 20, 187-199.
- WERLICH, Egon (1975): *Typologie der Texte: Entwurf eines textlinguistischen Modells zur Grundlegung einer Textgrammatik*. Heidelberg: Quelle & Meyer.
- WERLICH, Egon (1976): *A Text Grammar of English*. Heidelberg: Quelle & Meyer.
- WERTH, Paul (1999): *Text Worlds: Representing Conceptual Space in Discourse*. Singapur: Longman.

- WOLF, Michaela y Alexandra Fukari (eds.) (2007): *Constructing a sociology of translation*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- YORK, Greg (2007): «Verdi Made Visible. Audio-introduction for Opera and Ballet». En: Jorge Díaz Cintas, Pilar Orero y Aline Remael (eds.), *Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description and Sign Language*. Amsterdam, Rodopi, 199-208.
- YU, Liu y Kay L. O'Halloran (2009): «Intersemiotic Texture: analyzing cohesive devices between language and images». *Social Semiotics* 19 (4), 367-388.
- YUSTE Rodrigo, Elia (ed.) (2008): *Topics in language Resources for translation and localisation*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- ZIENKOWSKI, J. *et al.* (eds.) (2011): *Discursive pragmatics*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- ZÚÑIGA, Joseba (2004): *Imagen*. Andoaín: Escuela de cine y vídeo.

7.2. Filmografía

¿Bailas muñeca? (Asociación de paralíticos cerebrales de Alicante, 2004; GAD Gala Rodríguez Posadas, 2006)

Aaltra (Gustav de Kervern, 2004; GAD Gala Rodríguez Posadas, 2007)

Arrugas (Ignacio Ferreras, 2011; GAD Gala Rodríguez Posadas, 2012)

Babel (Alejandro González de Iñárritu, 2005; GAD José Antonio Álvarez, 2006)

Brokeback Mountain (Ang Lee, 2005; GAD Antonio Vázquez, 2007)

Caramel (Nadine Labaki, 2007; GAD Antonio Vázquez 2008)

Cita a ciegas (Blake Edwards, 1987; GAD Antonio Vázquez, 1998)

Crash (Paul Haggis, 2003; GAD José Antonio Álvarez, 2004)

Cría Cuervos (Carlos Saura, 1975; GAD Gala Rodríguez Posadas, 2007)

De aquí a la eternidad (Fred Zinneman, 1953)

Doraemon y los caballeros enmascarados (Kozo Kusuba, 2007; GAD María Quereda, 2007)

Dos días en París (Julie Delpy, 2007; GAD Gala Rodríguez Posadas, 2012)

Dos días en París (Julie Delpy, 2007; GAD Gala Rodríguez, 2012)

El código da Vinci. (Ron Howard, 2004; GAD Antonio Vázquez, 2005)

El exorcista (William Friedkin, 1973; GAD Antonio Vázquez 2007)

El Hundimiento (Oliver Hirschbiegel, 2004; GAD Antonio Vázquez, 2005)

El Ilusionista (Bob Yari, 2005; GAD Antonio Vázquez, 2006)

El maquinista (Brad Anderson, 2004; GAD Gala Rodríguez Posadas, 2012)

El padrino II (Francis Ford Coppola 1974; GAD Jesús Coba, 2008)

El señor de los anillos, la comunidad del anillo (Peter Jackson, 2001; GAD Antonio Vázquez, 2002)

El Último Samurai (Edward Zwick, 2003; GAD Antonio Vázquez, 2004)

Elizabeth, la Edad de Oro (Shekar Kapur, 2007; GAD Gala Rodríguez Posadas, 2008)

Elizabeth, la reina virgen (Shekar Pakur, 2008; GAD Gala Rodríguez, 2008)

Espartaco (Stanley Kubrick, 1960; GAD, Jesús Coba, 2009)

Fiebre del sábado noche (Robert Stigwood, 1977; GAD Gala Rodríguez, 2008)

Gran Torino (Clint Eastwood, 2008; GAD Gala Rodríguez Posadas, 2010)

Harry Potter y el Prisionero de Azkabán (Chris Cholumbus, 2004; GAD Antonio Vázquez, 2005)

Harry Potter y la Cámara Secreta (Chris Cholumbus, 2002; GAD Antonio Vázquez, 2004)

Harry Potter y la Piedra Filosofal (Chris Cholumbus, 2001; GAD Antonio Vázquez, 2003)

Indiana Jones, en busca del arca perdida (Steven Spielberg, 1981; GAD Javier Navarrete 1999)

La cena de los idiotas (Francis Veber, 1997; GAD: Gala Rodríguez Posadas, 2008)

La comunidad (Álex de la Iglesia, 2000; GAD Jose Antonio Álvarez, 2001)

La Joven de la Perla (Paul Webber, 2003; GAD en inglés Ámsterdam Archer Street Productions)

La reina Margot (Patrice Chéreau, 1994; GAD Antonio Vázquez, 2005)

La Sirenita (Disney, 1989)

Las Horas (Stephen Daldry, 2007; GAD en inglés IMS Media)

Lo que el viento se llevó (Victor Flemming, 1939, GAD Javier Navarrete, 1999)

Los diez mandamientos (Cecil B. de Mille, 1956; GAD Javier Navarrete, 1999)

Los siete samuráis (Akira Kurosawa, 1964; GAD, Jose Antonio Álvarez, 2003)

Manuale d'amore (Giovani Veronesi, 2005; GAD Gala Rodríguez Posadas, 2008)

Master and Commander. Al otro lado del mundo. (Peter Weir, GAD Antonio Vázquez, 2005)

Matchpoint (Woody Allen, 2006; GAD Diana Sánchez y Cristobal Cabeza, 2006)

Memorias de una geisha (Rob Marshall, 2005; GAD Gala Rodríguez Posadas, 2007)

Mujeres al borde de un ataque de nervios (Pedro Almodóvar, 1988; GAD Javier Navarrete, 1997)

Piratas del Caribe, la maldición de la Perla Negra

Pulp Fiction (Quentin Tarantino, 1994; GAD Aitor Gabilondo, 1999)

Sexo en Nueva York (Michael Patrick King, 2008; GAD Gala Rodríguez Posadas, 2010)

Shrek (Andrew Adamson, 2001; GAD Jose Antonio Álvarez, 2002)

Shrek 2 (Andrew Adamson 2004; GAD Antonio Vázquez 2005)

Tarzán de los monos (W. S. Van Dyke, 1932; GAD José Antonio Álvarez, 2008)

The Queen (Stephen Frears, 2006; GAD María Quereda, 2007)

Un perro andaluz (Luis Buñuel, 1929; GAD Antonio Vázquez 1997)

Un sabio en las nubes (Robert Stevenson, 1961; GAD Antonio Muñoz, 1998)

Vicky, Cristina, Barcelona (Woody Allen, 2008; GAD Antonio Vázquez, 2009)

West Side Story (Robert Wise y Jerome Robbins, 1961; GAD Javier Navarrete, 1997)