

REFERENCIAS CULTURALES EN LA AUDIODESCRIPCIÓN DE *NUOVO CINEMA PARADISO* Análisis contrastivo

MARÍA J. VALERO GISBERT
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PARMA

Abstract – This research aims to analyze the cultural references present in three audio descriptions referring to the film *Nuovo Cinema Paradiso*, followed by a contrastive analysis. We are interested in studying the way in which the iconic-cultural content of the original text, i.e. of the film, becomes the audio described script.

Keywords: Audio Description; accessibility; cultural references; Audiovisual Translation; film.

1. Introducción

La accesibilidad a la cultura es un derecho reconocido tanto en la Constitución italiana como en la española, disposición también ratificada en la Declaración Universal de Derechos Humanos (art. 27, punto 1).¹

El término ‘accesibilidad’ se ha relacionado con frecuencia con la necesidad de eliminar barreras físicas. Hoy, su significado se ha extendido asociándolo a otro tipo de obstáculo que impide o limita la comunicación humana. Nos referimos a la discapacidad sensorial (auditiva y/o visual) o intelectual que deja al margen de abundantes contenidos culturales a un buen número de personas. A raíz de estas ampliaciones, han ido surgiendo otras denominaciones (Iwarsson y Stahl, 2003) como las generales de ‘accesibilidad universal’ o ‘diseño para todos’.² El fin que se persigue es el de hacer posible el acceso a contenidos audiovisuales y culturales en general a todas las personas, independientemente de que tengan algún tipo de discapacidad. En nuestro caso, se hará a través de la audiodescripción (AD), favoreciendo una mayor inclusión social a aquellas personas que presentan, como hemos apuntado, discapacidad (cognitiva o sensorial).³

¹ <https://www.un.org/es/universal-declaration-human-rights/>

² Ley 51/2003, de 2 de diciembre, de *Igualdad de Oportunidades, No Discriminación y Accesibilidad Universal de las Personas con Discapacidad*.

³ Actualmente no existe una AD específica para un público con discapacidad cognitiva, aunque pensamos que sería necesario diferenciar los destinatarios. Las razones por las que en la

En esta línea, la audiodescripción (Snyder 2003, 2007, Gerzymisch-Arbogast 2007) se propone como objetivo fundamental el de hacer accesible un contenido icónico a un público con dificultades visuales y/o cognitivas. La audiodescripción se enmarca en los estudios de traducción audiovisual (Gambier 2004, Kruger y Orero 2010), más específicamente en lo que Jakobson (1959) denominó *traducción intersemiótica*. En efecto, se trata de traducir distintos códigos semióticos (icónico, kinésico y textual) a otro sistema de signos (lingüístico). Entre los autores que se han ocupado de la AD, destacamos los estudios de Fryer (2012, 2013), Maszerowska, Matamala y Orero (2014), Remael, Reviers, y Vercauteren (2014), Matamala y Orero (2016).⁴

De entre los numerosos productos a los que se puede aplicar la audiodescripción, entre los que citamos: museos (Soler 2012, Neves 2012), obras teatrales, ópera (Matamala 2007, Jiménez *et al.* 2010, Perego 2012), edificios de especial interés arquitectónico o edificios públicos, entornos naturales, videojuegos, etc., el que mayor interés ha suscitado en un principio ha sido el cine (Jiménez Hurtado 2007, Kruger y Orero 2010, Remael 2012). En efecto, esta actividad se ha desarrollado inicialmente en el ámbito de la producción cinematográfica (Carmona 1991, Chaume 2004), sea con la finalidad de realizar un producto accesible, sea en el campo de la investigación y formación, aunque se trata de una modalidad bastante reciente que podemos situar en los inicios del s. XXI.

2. Aspectos metodológicos sobre formación, características y procesamiento del corpus

La elaboración de este estudio se ha realizado a partir de tres audiodescripciones de un mismo film. Se trata de los guiones audiodescritos (GADs) de la versión cinematográfica de la película *Nuovo Cinema Paradiso* (Tornatore, 1988). Dos en lengua italiana realizadas por dos asociaciones diferentes: la Asociación *Scurelle* di Trento y otra procedente del *Museo del Cinema* de Turín.⁵ La tercera es en lengua española realizada por la *ONCE* en

práctica actual los dos tipos de discapacidad se agrupan en uno podrían explicarse por el hecho de que se trata de una modalidad relativamente reciente de la TAV y probablemente incidan motivos económicos.

⁴ La lista es extensa y nuestro espacio limitado, por lo que remitimos a estos trabajos donde se hallará abundante bibliografía.

⁵ No nos ha sido posible recuperar el dato sobre el año de realización de las dos audiodescripciones italianas, no se indicaba en el GAD de Turín ni tampoco en el GAD audio de Trento. Tampoco nos fue posible recabarlos recurriendo a las empresas productoras. En Italia existen distintas asociaciones que producen audiodescripciones filmicas. Suponemos que el hecho de que exista

el año 2000.⁶ Todas las audiodescripciones con las que trabajamos se han creado a partir de la versión original ganadora del Óscar al mejor film extranjero (1990) que se corresponde no con la integral de 173 minutos, sino con la reducida de 123 minutos.⁷ Serán objeto de estudio los referentes culturales presentes en dicho film a través de los GADs, por lo que se propondrán los fragmentos más significativos que contengan dichas referencias. Sucesivamente se realizará un análisis contrastivo de las audiodescripciones italianas y española con el fin de reflexionar sobre las estrategias empleadas para transferir el contenido icónico-cultural y extraer conclusiones parciales sobre su adecuación y efectiva transmisión.⁸ Decimos parciales ya que se requerirá un estudio de recepción para corroborar dichos resultados. Dado que la película es italiana, nos interesa observar cómo se plasman en la AD española determinados aspectos de la cultura italiana, por lo tanto nuestra atención focalizará en especial este GAD.

El GAD de Trento se obtuvo a través de la suscripción a dicha asociación y mediante el préstamo (audio) de la película. Se procedió a continuación a la transcripción de la misma, la primera parte de la película la realizó el autor de este artículo, la segunda gracias a la colaboración de la colega Olga Perotti. La asociación de Turín, en cambio, nos envió la versión textual del GAD, aunque siempre gracias a la intervención de un tercer interlocutor, Daniela Trunfio, experta en temas de accesibilidad, que nos ofreció su valiosa ayuda para la recuperación del texto. Por último, el GAD español (producido por la ONCE) se obtuvo gracias a la colaboración de la estudiante de II año de Lingua e Traduzione Spagnola, Sharon Segalini, que trabajó durante el año académico 2017-18 en la transcripción, aunque de forma discontinua y con numerosos problemas de comprensión. La versión final fue corregida por el autor de este artículo.

más de una AD de un mismo producto se debe a la escasa o nula interacción o colaboración existente entre estas instituciones, que desconocen el material audiodescrito de cada una de ellas.

⁶ En Italia resulta difícil acceder a versiones audiodescritas aunque sea para fines didácticos. En nuestra experiencia podemos afirmar que la colaboración por parte de las asociaciones que las producen es prácticamente nula, quizá debido a cuestiones relacionadas con los derechos de autor.

⁷ El corpus está formado por un total de 22.535 palabras, específicamente la AD de Trento cuenta con 6.737 vocablos, la de Turín con 8.603 y la española con 7.195 palabras. La extensión de los distintos textos audiodescritos es importante, ya que aporta datos significativos sobre la densidad de la información, que debe ser estudiada en relación con la relevancia de la misma y también con los Estudios de Recepción (ER), aspecto que se desarrollará en una futura investigación.

⁸ La AD española no es la traducción de ninguna de las dos audiodescripciones italianas.

3. GAD como tipología textual

El guión audiodescrito pertenece a un tipo de discurso en el que se privilegia la dimensión lingüística, puesto que se consigna a través de la escritura o el habla. Sin embargo, en su confección interviene la dimensión semiótica ya que, como se sabe, el texto fuente del que parte se compone de distintos códigos de significación como son el icónico, gestual, cromático y también lingüístico por la presencia de material escrito (rótulos, intertítulos, subtítulos, etc.). Por lo tanto, el texto meta o GAD deberá dar cuenta de un texto ‘original’ cuyos componentes pertenecen tanto a la dimensión lingüística como a la semiótica. Se trata de un texto que carece de autonomía estructural, ya que está sujeto a restricciones espaciales importantes. Por un lado, está supeditado a los silencios de la banda sonora y, por otro, suple a la imagen, contribuyendo de este modo a la reconstrucción de la trama y permitiendo así el disfrute de la obra cinematográfica.

La transposición de la imagen en palabras requiere que se tengan en cuenta, entre otros aspectos, no solo la trama o el sentido de la historia, sino también los planos, el encadenamiento de las secuencias o la forma en la que está narrada icónicamente la historia. Para la creación del GAD o traducción de la imagen, el escritor se vale de un código lingüístico (con una sintaxis determinada, léxico específico, además de otros recursos estilísticos y retóricos de distinto tipo). Sin embargo, el principal escollo reside en cómo reseñar lo que sucede en la pantalla (acciones, personajes, escenarios, etc.), en qué orden y con qué prioridades. Todo ello dependerá, como hemos explicado más arriba, del espacio disponible, es decir, habrá que contar con las limitaciones de espacio, no exclusivas de esta modalidad de la Traducción Audiovisual (TAV), ya que también caracterizan al doblaje o la subtitulación. El objetivo final, claro está, es hacer posible que una persona con discapacidad visual o cognitiva sea capaz de construirse una imagen mental del contenido icónico, para un disfrute del producto audiovisual similar al del normovente. Para ello, el audiodescritor debe ser capaz de identificar la información relevante. Ahora bien, la percepción e interpretación de lo que acontece en la pantalla está ‘mediado’ por el bagaje cultural individual de quien realiza la AD, por lo tanto, nunca habrá una AD igual a otra, como afirma Steiner “[...] no existen dos lecturas, dos traducciones idénticas, pues cada una se hace desde un ángulo único” (1980, p. 47), a lo que se añade, en el caso de la escritura del GAD y en la traducción en general, variantes en función del saber que se le supone al interlocutor o destinatario.

Por ello, como señala Steiner: “Es preciso dominar un vocabulario, un conjunto de reglas y de convenciones significantes, una zona de conocimiento y las correspondientes imágenes conceptuales antes de que el mensaje pueda ser enviado y captado de manera satisfactoria” (1980, p. 209).

En este sentido, productos filmicos pertenecientes a culturas distantes plantean numerosos problemas en la comprensión y selección de la información relevante; mientras que en culturas cercanas, como las que contrastamos aquí, en algunas ocasiones pueden ser más difíciles de identificar o interpretar correctamente.⁹ En nuestra opinión esto sucede porque, en general, se tiende a pensar superficialmente que no hay grandes diferencias socioculturales entre las dos lenguas-culturas (italiana y española). Sobre la base de estas consideraciones, se hace necesario prestar mayor atención a estos aspectos, pues como explica Pedersen: “[...] some images are used in some ways in some cultures, and in other ways (or not at all) in other cultures” (2018, p. 31). En efecto, los contenidos culturales presentes en un producto audiovisual no se interpretarán del mismo modo si el espectador pertenece o posee ese bagaje cultural que si, por el contrario, pertenece a otra cultura. En consecuencia, la visión del audiodescriptor español no puede ‘coincidir’ con la del escritor italiano para quien determinados aspectos culturales son evidentes y, precisamente por ese motivo, no tendrá necesidad de aludir a ellos o explicarlos en el guión audiodescrito. Por el contrario, el audiodescriptor español se verá en la obligación de dar cuenta de ellos para evitar una pérdida de información que, en ocasiones, puede llegar a la incompresión de lo que visualmente recibe un espectador normodotado.

3.1. Estrategias para la traducción de la imagen en palabras

Son de sobra conocidas las estrategias que se utilizan en la traducción interlingüística, sin embargo puede que no sean tan evidentes en la transposición de un texto intersemiótico. En otras palabras, las técnicas clásicas (Nida 1975, Vinay y Darbelnet 1977, Hurtado Albir y Molina 2002) empleadas para describir y explicar el proceso traductor de una obra literaria o un texto de especialidad, quizá no sean del todo aplicables a la traducción intersemiótica, en especial, en la audiodescripción, que se basa en la transmisión de información icónica principalmente. En esta investigación no nos detendremos en estos aspectos por considerar que requieren un estudio específico que excedería los límites del presente trabajo. Aún así, tomaremos como base las técnicas traductorales clásicas y nos focalizaremos en aquellas estrategias que podrían ayudarnos a identificar la manera en que el audiodescriptor ha plasmado en los GAD la información cultural presente en la pantalla.

En el momento de dar cuenta con palabras de lo que acontece a través de la imagen, nos encontramos con una dificultad dictada precisamente por la

⁹ Al igual que ocurre con el aprendizaje de estas dos lenguas afines.

multiplicidad de códigos del texto que tenemos que examinar. En efecto, nos hallamos ante un texto multimodal, que combina distintos códigos intersemióticos. Se trata de un tipo de texto específico, que forma parte de una rama bastante reciente llamada *Multimodal Studies* (O'Toole 1994, Taylor 2003, Jewitt 2009, O'Halloran 2011). La labor del audiodescriptor consistirá en buscar 'equivalencias' entre dos códigos de significación distintos: el visual y el lingüístico. Se convierte en una figura que realiza una operación de mediación que permite el acceso a una información visual por parte de personas con discapacidad sensorial visual o cognitiva.

Nos ocuparemos a continuación del tratamiento de las referencias culturales presentes en los GAD citados más arriba.

4. La traducción de referencias culturales

Uno de los problemas que se plantean en la práctica de la traducción es el que se relaciona con la transmisión de elementos que hacen referencia a determinados aspectos pertenecientes a una cultura concreta. Numerosos estudios han tratado esta problemática (Reiss y Vermeer 1984, Snell-Hornby 1988, Baker 1992) y han identificado estos contenidos con distintos nombres. Esta última autora los denomina a través del sintagma "culture specific":

The source-language word may express a concept which is totally unknown in the target culture. The concept in question may be abstract or concrete; it may relate to a religious belief, a social custom, or even a type of food. Such concepts are often referred to as 'culture specific'. (Baker 1992, p. 21)

Estos aspectos han sido tratados en otras investigaciones.¹⁰ De hecho, fueron objeto de estudio en trabajos anteriores con otras denominaciones, concretamente con el término 'realia' (Vlakhov y Florin 1970), 'cultural terms' (Newmark 1981), 'culturemas' (Veermer 1983, Nord 1997), y hacia finales del siglo XX con 'referentes culturales' (Mayoral 1999). La importancia de la identificación de estos elementos en la comunicación interlingüística la explica acertadamente Nord:

Each translational interaction involves members of two cultures with their culture-specific modes of behavior and value systems. A difference in behavior conventions may cause translation problems which usually do not

¹⁰ No es objetivo de este trabajo hacer un repaso pormenorizado de las mismas. Para una profundización, remitimos a Rodríguez Abella, R.M. (2009), "La traducción de los culturemas en el ámbito de la gastronomía (análisis de los folletos de TURESPAÑA)", pp. 47-69, en *RITT* (*Rivista internazionale di tecnica della traduzione*), vol. 10, Trieste, EUT.

make communication impossible but more difficult or may shed a negative light on the speaker (e.g. lack of politeness)” (Nord 2011, p. 12)

La ausencia de información sobre estos componentes puede marcar en sentido negativo la lectura que se haga del texto traducido, sobre todo a causa de lo que podríamos llamar ‘incomprensión inconsciente’, ya que el lector al no poseer nuevas claves de lectura, utiliza las propias. En otras palabras, aplica su conocimiento del mundo, unos patrones de comportamiento e interpretación compartidos por la comunidad a la que pertenece.

Por lo que se refiere a la taxonomía de los referentes culturales, Nida (1945) distingue cinco categorías: la primera se refiere a la ecología, donde incluye la flora, fauna y fenómenos atmosféricos; mientras que las otras cuatro aluden a distintos tipos de cultura: religiosa, material, lingüística y social. Newmark (1992) reformula la clasificación nidiana, donde especifica otros elementos como los gestos y las costumbres que estarían en la categoría de cultura social indicada por Nida.

En el ámbito de la audiodescripción se han realizado ya algunas investigaciones sobre la transmisión de referentes culturales, entre estos trabajos destacamos Matamala y Rami (2009), Maszerowska y Mangiron (2014), Sanz Moreno (2017).

4.1. Referentes culturales en Nuovo Cinema Paradiso

Distintos estudios se han preocupado por identificar el contenido cultural de los textos y han propuesto distintas clasificaciones para ordenar ese material extralingüístico relacionado, como hemos explicado, con el conocimiento de nuestra realidad circundante. Nosotros aquí atenderemos al aspecto geográfico y sociocultural por ser los ámbitos en los que se dan los elementos más representativos seleccionados para este estudio.

4.1.1. Referencias geográficas

No cabe duda de la importancia de la información cultural que se transmite a través de una obra cinematográfica. Desde el punto de vista de la traducción, y, en especial, desde la perspectiva de la audiodescripción, donde la imagen tiene una importancia cada vez mayor, aportar datos que ayuden a situar o a aclarar el contenido icónico puede ser, como explica Cantera Ortiz (1999), una experiencia enriquecedora a la vez que puede suponer una revalorización del filme por parte del espectador.

En el caso que nos ocupa, las indicaciones que ubican determinados contenidos en el espacio pueden ser más o menos conocidas por el espectador normodotado italiano, en cambio, para el español (con discapacidad o sin ella) quizá sea necesario consignar aclaraciones adicionales o con mayor

detalle.¹¹ Es lo que ocurre en el fragmento (tabla 1) que proponemos a continuación donde se alude a una información geográfica.

AD Esp (ADE)	<p>Es de noche, al fondo aparece el monumento el Altar de la Patria <i>en la plaza Venezia</i>,¹² apenas un par de vehículos circulan por la <i>via del Corso, una de las más concurridas de Roma</i>, un hombre maduro de pelo cano conduce un Mercedes fumando un cigarrillo.</p> <p>[È notte, sullo sfondo compare il monumento dell'Altare della Patria in Piazza Venezia, solo un paio di macchine percorrono Via del Corso, una delle strade più trafficate di Roma, un uomo maturo dai capelli grigi guida una Mercedes mentre fuma una sigaretta.]¹³</p>
AD Trento (ADTr)	<p>È notte inoltrata. Un uomo dai capelli precocemente incanutiti percorre alla guida di una Mercedes una strada di Roma. La via è deserta, fatta eccezione per una vettura dei carabinieri diretta verso l'Altare della Patria.</p> <p>[Es de noche, muy tarde. Un hombre con el pelo precozmente canoso circula, conduciendo un Mercedes, por una calle de Roma. La calle está desierta, excepto por un coche de la policía que se dirige hacia el Altar de la Patria.]</p>
AD Turín (ADTu)	<p>È tarda sera a Roma; su una strada non molto affollata, un uomo, non più giovanissimo di circa quarant'anni, con capelli brizzolati, è alla guida di un'auto grigia di grossa cilindrata.</p> <p>[Es de noche, tarde, en Roma; en una calle no muy concurrida, un hombre, no muy joven, de unos cuarenta años, con el pelo canoso, conduce un coche gris de gran cilindrada.]</p>

Tabla 1
Referencia geográfica: Via del Corso

Las tres audiodescripciones sitúan la escena en Roma, pero contrastan en la especificación de los lugares donde transcurre la acción. Por un lado, la ADTu proporciona una información poco detallada, nos transmite la imagen de una calle cualquiera; le sigue la ADTr que sitúa la acción en el radio del Altar de la Patria; mientras que la ADE es más rica, ya que identifica la calle por donde circula el vehículo y la plaza en la que se ubica el monumento.

Las versiones italianas ofrecen, en cambio, datos parcialmente contrapuestos, pues la de Trento informa de que el coche “percorre [...] una strada di Roma. La via è deserta [...]”; mientras que la de Turín, en sintonía con la española “apenas un par de vehículos”, especifica que en la calle no hay casi nadie: “non molto affollata”, lo que implica la construcción de una imagen mental diferente según la versión que se escuche.

Otras referencias culturales que ubican geográficamente el film se encuentran en las imágenes que representan aspectos de la flora característicos de Sicilia, lugar donde se desarrolla casi la totalidad de la

¹¹ Es decir, que también un espectador no discapacitado podría favorecerse de esa información.

¹² Hemos utilizado la cursiva para evidenciar los aspectos que tratamos.

¹³ Traducciones realizadas por el autor del artículo.

película. Concretamente, se trata de la referencia no solo a un cítrico (tabla 2), limones, sino también a plantas grasas como las palas de chumberas (tabla 3) presentes en todo el territorio. El primer elemento se omite en la versión española, mientras que el segundo se mantiene a través del GAD:

AD Esp (ADE)	[Ausencia de dato]
AD Trento (ADTr)	Una fruttiera stracolma di limoni fa bella mostra in centro al tavolo al quale è seduta un'anziana signora. [Un frutero rebotante de limones adorna el centro de la mesa donde está sentada una señora mayor.]
AD Turín (ADTu)	All'interno della casa, un tavolo, scarsamente illuminato e con un centrotavola in vetro pieno di grossi limoni. [En el interior de la casa, una mesa, con poca iluminación, con un frutero de cristal en el centro lleno de grandes limones.]

Tabla 2
Referencia a la flora: cítricos

Los limones son un fruto caracterizante de la isla, la exclusión de este dato priva al destinatario español de la posibilidad de crearse la imagen que corresponde a esta región donde, entre otros, abundan los cultivos de cítricos. En este caso y desde el punto de vista de la recepción, aunque no nos ocupamos aquí expresamente, se observa que los GAD italianos emplean una sintaxis diferente para presentar dicha información. Nos referimos al orden sintáctico utilizado en relación con la inteligibilidad del mensaje que se quiere transmitir. De hecho, la ADTr presenta inmediatamente el objeto 'fruttiera stracolma di limoni' facilitando de este modo su comprensión, gracias al empleo de la estructura sintáctica por excelencia sujeto + verbo. En cambio, la ADTu requiere una mayor concentración por parte del espectador debido a la alteración de la secuencia sintáctica más común.

AD Esp (ADE)	Es otro día, Totò y Elena están en el campo; han cortado <i>dos palas de chumbera</i> que les sirve de plato para comer una ensalada. Comen divertidos. [Un altro giorno, Totò ed Elena sono in campagna, hanno tagliato due pale di fico d'india che servono loro come piatto per mangiare un'insalata. Mangiano divertiti.]
AD Trento (ADTr)	I due innamorati sono in campagna e mangiano un'insalata di pomodori e rucola nelle foglie di fichi d'india fatte a barchetta. [Los dos enamorados están en el campo y se comen una ensalada de tomates y rúcula en las palas de chumbera con forma ondulada.]
AD Turín (ADTu)	Tagliate alcune carnose e spinose foglie di fico d'India consumano, usandole a guisa di piatti, un'insalata seduti in terra in aperta campagna.

[Después de haber cortado algunas hojas de chumbera carnosas y espinosas, las usan como platos para comerse una ensalada sentados en el suelo en el campo.]

Tabla 3
Referencia a la flora: chumbera

En las tres versiones de esta secuencia se recoge la función que realizan las palas en la película, aunque mediante la técnica de la explicitación donde gracias a una breve explicación, recogida tanto en la ADE “que les sirve de plato” como en la ADTu “usandole a guisa di piatti”, se aclara el uso que se le da en la escena representada y, al mismo tiempo, se facilita la comprensión y la creación de esa imagen.

4.1.2. Referencias socioculturales

En este apartado se alude a personajes, costumbres y periodo histórico.

- a) Encontramos en distintos momentos del filme dos referencias a un periodo histórico específico, en el que presentamos a continuación (tabla 5) se cita la postguerra:

AD Esp (ADE)	<p>Desde el campanario se ve la plaza del pueblo de tejados pardos, en el centro hay una fuente, los niños corren a la escuela, un vendedor ambulante vende medias, <i>estamos en los años de la postguerra</i>. Una chica se lava el pelo en la fuente.</p> <p>Las mujeres aguardan turno para llenar los cántaros de agua. [...]</p> <p>Comienza el noticiario y los chavales pitan, luego se pasan un pitillo al que dan caladas. [Ausencia del dato]</p> <p>[Dal campanile si vede la piazza del paese dai tetti marroni, al centro c'è una fontana, i bambini corrono a scuola, un venditore ambulante vende calze, siamo nel dopoguerra. Una ragazza si lava i capelli nella fontana. Le donne aspettano il loro turno per riempire le brocche d'acqua. [...] Inizia il cinegiornale e i ragazzi fischiano, poi fanno un tiro di sigaretta ciascuno]</p>
AD Trento (ADTr)	<p>La piazza del paese si anima. Una ragazza si lava le lunghe chiome nere in una fontanella pubblica, in un'altra più grande e ottagonale si abbeverano alcune mucche. Un venditore ambulante offre alle donne delle calze che tiene in mostra appese ad un lungo bastone. [...]</p> <p>Gli spettatori partecipano attivamente a <i>quello che succede</i> sullo schermo commentando le notizie del film Luce.</p> <p>[La plaza del pueblo se anima. Una chica se lava su larga melena negra en una fuentecilla pública, en otra más grande y octogonal beben algunas vacas. Un vendedor ambulante ofrece a las mujeres medias que expone en un palo largo.]</p>

	[...] Los espectadores participan activamente de lo que sucede en la pantalla comentando las noticias del instituto Luce.]
AD Turín (ADTu)	È mezzogiorno, una giornata di sole. Le immagini mostrano dall'alto della torre l'ampio piazzale, bianco e polveroso con una grande fontana al centro; lungo il perimetro della piazza le case povere e dimesse; c'è movimento: alcuni bambini corrono schiamazzando, uomini a cavallo, uno su di un carro e alcuni a piedi attraversano lo spazio. Presso la fontanella una donna si lava i lunghi capelli scuri, un ambulante è circondato da alcune donne mentre altre riempiono secchi in latta presso i rubinetti della fontana. L'immagine si ferma sulla facciata del cinema ancora chiuso davanti al quale passa un uomo su un asino; poi una bobina che si riavvolge. [...] Sullo schermo il globo terrestre che gira: la sigla del <i>cinogiornale: la Settimana Incom</i> , poi si legge: <i>gli italiani non dimenticano, congresso della Resistenza</i> . [Son las doce del mediodía, un día soleado. Las imágenes muestran desde lo alto de la torre la amplia plaza, blanca y polvorienta con una gran fuente en el centro; a lo largo del perímetro de la plaza: casas pobres y abandonadas; hay movimiento: algunos niños corretean haciendo ruido, hombres a caballo, uno en un carro y otros a pie cruzan el espacio. En la fuente una mujer se lava su largo pelo oscuro, un vendedor ambulante está rodeado de algunas mujeres mientras otras llenan cubos de hojalata en los grifos de la fuente. La imagen se detiene en la fachada del cine aún cerrada frente a la que pasa un hombre sobre un burro; luego un carrete que se rebobina. [...] En la pantalla el globo terrestre que da vueltas: el tema del noticiero: Semana del Incom, luego leemos: los italianos no olvidan, congreso de la Resistencia.]

Tabla 5
Referencia sociocultural: postguerra

En la primera parte de esta secuencia se da cuenta –a través de un flashback en el que Salvatore rememora su infancia– de la vida cotidiana de un pueblo que empieza su andadura después de la II Guerra Mundial; en la segunda, se alude al periodo de la Resistencia (entre 1943 y 1945) a través de dos canales: auditivo y textual (texto escrito en la pantalla).

Desde el punto de vista de la escritura del GAD, para la primera parte, solo la versión española especifica el momento histórico: los años de la postguerra. Sin embargo, el destinatario español podría interpretar erróneamente el texto auditivo y situar la postguerra pocos años antes coincidiendo con el final de la Guerra Civil española. Se trataría de un caso de interferencia pragmática, como explica Escandell Vidal pues:

Los factores socio-culturales son, claramente, ajenos a la lengua misma; sin embargo, su influencia sobre el comportamiento verbal es extraordinaria, [...] no siempre resultan fáciles de detectar o de prever; y, sin embargo, sus efectos son, en la mayoría de los casos, mucho más graves que los producidos por las interferencias gramaticales. (Escandell Vidal 1996, p. 96)

Se trata de un aspecto delicado que puede dar lugar a malentendidos y poner en entredicho o hacer fracasar la comunicación o, mejor dicho, la intención comunicativa del emisor, en este caso del director del filme. Obviamente, un estudio de recepción futuro podrá ayudarnos a entender las hipótesis que hemos avanzado. Por otro lado, la ausencia de la referencia al periodo de la Resistencia italiana (en la segunda parte de esta secuencia) se podría incluso interpretar como un caso de censura parcial por la clara contraposición al franquismo español. Sin embargo, teniendo en cuenta la fecha de realización de la AD española (año 2000), desechamos esa hipótesis, parece evidente que sencillamente se ha omitido el dato. Se trata de una información que al público normodotado –italiano o español- le llega, como hemos anticipado, por una doble vía: auditiva (presente en la banda sonora original y doblada) y escrita. En cambio, al espectador español con discapacidad visual se le priva de la información escrita, dato que tal como se indica en las guías debería estar presente en el GAD. En consecuencia, al usuario español le pasará desapercibida la doble intención del director que ha querido subrayar –oralmente y por escrito– la orientación política del pueblo liberado tras la contienda mundial.

Por lo que se refiere a la ADTr, no proporciona en el GAD los datos necesarios para construir la imagen del texto que anuncia el congreso. Limitándose a “Gli spettatori partecipano [...] a *quello che succede sullo schermo* [...]”, sin explicitar las acciones que se suceden en la pantalla, no puede sino producir desconcierto y confusión en el espectador discapacitado italiano, ya que precisamente la labor del audiodescriptor consiste en dar cuenta de ‘lo que sucede en la pantalla’. Por lo tanto, se trataría de un comentario que habría que evitar.

Por otro lado, a través de la imagen se refleja en parte la estructura social del pueblo, Cataldo, recién salido de la guerra (no hay agua corriente en las viviendas, las fuentes públicas son lugares que sirven también para la higiene personal ‘la chica se lava en la fuente’, etc.), como explica Escandell Vidal:

[...] hay que tener en cuenta cuál es la relación social que existe entre los interlocutores. Por el mero hecho de pertenecer a una organización humana con una estructura social, cualquier interacción entre dos individuos adquiere carácter social, y pasa a depender de principios de naturaleza también social. El papel de los principios sociales en la comunicación es fundamental, ya que - como dijimos- el emisor construye su enunciado a la medida del destinatario.” (Escandell Vidal 1996, p. 97)

Esta información queda recogida en los tres GAD, aunque en cada uno de ellos se añaden aspectos que lo enriquecen. Por ejemplo, en la audiodescripción española se explica que las mujeres recogen agua en cántaros; en la de Trento por el hecho de que los animales (vacas) beben agua en la fuente y, en la de Turín, más rica, se dan indicaciones escenográficas

donde los adjetivos marcan ese espacio, la plaza “polverosa”, las casas “povere e dimesse”, o también con la inclusión de datos sobre la presencia de otros personajes secundarios, como la de los niños correteando, hombres a caballo o en un asno, a pie o en un carro. Todos estos testimonios, en nuestra opinión, aportan elementos que ayudan a construir ese ambiente y posibilitan la creación de una imagen mental más acorde con la que se observa en la pantalla.¹⁴

b) Otro referente lo constituye la costumbre de arrojar objetos viejos por la ventana en Nochevieja, subrayada (tabla 6) en la siguiente secuencia:

<p>AD Esp (ADE)</p>	<p>Ve las siluetas de la familia de Elena a través del visillo, es Nochevieja. El padre descorcha una botella mientras los demás aguardan con sus copas, la habitación de Elena se ilumina. El viento abre una contraventana, Totò cierra los ojos expresando su deseo pero cierran la ventana y apagan la luz. Decepcionado, el muchacho abandona su puesto y se marcha <i>mientras caen a la calle botellas vacías y cacharros viejos según la costumbre italiana</i>, el cielo se ilumina con fuegos artificiales.</p> <p>[Vede le sagome della famiglia di Elena dietro le tende sulla finestra, è Capodanno. Il padre stappa una bottiglia mentre gli altri aspettano con i bicchieri, la stanza di Elena si illumina. Il vento apre una imposta, Totò chiude gli occhi esprimendo il suo desiderio ma le imposte vengono chiuse e spongono la luce. Deluso, il ragazzo lascia il suo posto e se ne va mentre sulla strada cadono bottiglie vuote e vecchie pentole secondo l'usanza italiana, il cielo si illumina con fuochi d'artificio.]</p>
<p>AD Trento (ADTr)</p>	<p>È l'ultimo dell'anno. Dalle case arrivano in strada le voci di quelli che si divertono. Salvatore può vedere nitidamente dietro i vetri il profilo di qualcuno che stappa una bottiglia e di chi aspetta col bicchiere in mano. Ed ecco che la luce di quella stanza si accende. Salvatore, che se ne stava seduto con aria sconsolata su un gradino si alza in piedi, una mano spinge un'imposta e lui, emozionato, chiude gli occhi. Quando li riapre si stanno richiudendo tutte e due. Anche la luce si spegne. Annichilito, si allontana stringendosi nel cappotto e incurante <i>della roba vecchia che cade lanciata dalle finestre</i>.</p> <p>[Es Nochevieja. Desde las casas llegan las voces de los que se divierten. Salvatore puede ver claramente detrás de los cristales el perfil de alguien que descorcha una botella y de quien espera con el vaso en la mano. Es entonces cuando la luz de esa habitación se enciende. Salvatore, que estaba sentado con un aire de desconsuelo en un escalón, se pone de pie, una mano empuja una contraventana y él, emocionado, cierra los ojos. Cuando los abre, se están cerrando los dos. También se apaga la luz. Abatido se aleja estrechándose en su abrigo y sin prestar atención a las cosas viejas que caen, lanzadas desde las ventanas.]</p>
<p>AD Turín (ADTu)</p>	<p>Dietro le finestre sono visibili ombre intente a stappare una bottiglia. Sul suo volto immensa tristezza e desolazione. <i>Nuovo anno</i> Totò si alza, una mano apre le imposte, chiude gli occhi stringendosi...li</p>

¹⁴ Habría que estudiar el impacto de estas explicaciones escenográficas en la audiencia, queda para un trabajo posterior.

	<p>riapre: ora sono chiuse e la luce si spegne. Diversi oggetti lanciati giù in strada cadono dietro di lui: voltatosi se ne va intrizzito. Altri <i>oggetti cadono dai balconi sulla strada che gli si staglia di fronte.</i></p> <p>[Detrás de las ventanas se ven las sombras que intentan descorchar una botella. En su rostro hay una inmensa tristeza y desolación. Año Nuevo Totó se levanta, una mano abre las contraventanas, cierra los ojos apretándolos... los vuelve a abrir: ahora están cerradas y la luz se apaga. Lanzan varios objetos a la calle, caen detrás de él: se da la vuelta y se aleja, abatido. Desde los balcones, otros objetos caen a la calle que se delinea ante el.]</p>
--	---

Tabla 6
Referencia sociocultural: Nochevieja

Efectivamente, esta especificación en la AD española ayuda a comprender ‘casi’ correctamente la situación que, en efecto, como reconoce Escandell Vidal “incluye todo aquello que, física o culturalmente, rodea al acto mismo de enunciación. Así pues, además de las coordenadas de espacio y tiempo, la situación comprende la conceptualización que de ella hacen los interlocutores y las expectativas que ésta genera en los participantes en la interacción” (1996: 97). La explicitación de la costumbre italiana, sin su correspondiente explicación, dejaría al destinatario español ante un acontecimiento extraño cuya posible explicación podría ser que la gente hubiera bebido demasiado y se hubiera puesto a arrojar objetos a la vía pública, un comportamiento peligroso difícilmente comprensible para una persona perteneciente a otra cultura. Y es que, como explica de nuevo Escandell Vidal, “Desde el punto de vista del destinatario, el reconocimiento de la intención de su interlocutor constituye un paso ineludible para la correcta interpretación de los enunciados” (Ibidem). Con todo, habría que haber especificado que no se trata de una costumbre extendida a todo el territorio italiano, sino más bien característica de una determinada zona. Sin esta puntualización estaríamos ante un caso de interferencia sociopragmática tal como la denomina Leech para referirse a “the ways in which pragmatic meanings reflect ‘specific “local” conditions on language use” (1983: 10) y que retoma Escandell Vidal ya que se produce “el traslado a otra lengua de las percepciones sociales y las expectativas de comportamiento propias de otra cultura” (1996, p. 103). Además, esta autora explica que la “fijación de los supuestos socio-culturales de base y el carácter automático de su funcionamiento se convierten en la principal fuente de fracaso en la comunicación intercultural, ya que cualquier comportamiento, verbal o no, que no se ajuste a los patrones esperados se interpreta inmediatamente no como fruto del desconocimiento de las normas, sino como una conducta voluntariamente malintencionada o descortés.” (Escandell Vidal 1996, p. 98). Por lo tanto queda patente la importancia de la continua atención que se debe prestar a estos aspectos.

c) Referencia a un personaje cómico ampliamente conocido (tabla 7) en la cultura del texto origen:

AD Esp (ADE)	En la película dos chicas golpean una campana de la que sale el <i>popolar cómico italiano Totò</i> . [Nel film, due ragazze colpiscono una campana da cui emerge il popolare comico italiano Totò.]
AD Trento (ADTr)	È in corso la proiezione del film <i>I pompieri di Viggiù</i> con Antonio de Curtis, in arte Totò. Il cinema Paradiso è gremito all'inverosimile. [Se está proyectando la película <i>I pompieri di Viggiù</i> con Antonio de Curtis, alias Totò. El cine Paradiso está repleto a rebosar]
AD Turín (ADTu)	La sala è stracolma di gente, il mare di teste ondeggia e sussulta. I corridoi sono intasati, c'è gente ovunque. La mezza figura del famoso Antonio De Curtis in arte Totò che gesticola e ammicca rallegra gli uomini attenti alle immagini. [La sala está llena de gente, el mar de cabezas ondula y se mueve bruscamente. Los pasillos están atascados, hay gente por todas partes. La media figura del famoso Antonio De Curtis, alias Totò, que hace gestos y guiños, anima a los hombres que están atentos a las imágenes.]

Tabla 7
Referencia sociocultural: Totò

En este caso, también contamos con una explicitación del personaje, célebre en la cultura italiana, pero con escasa popularidad en el territorio español. En las versiones italianas se añade el nombre del cómico probablemente para dar una información más precisa y evitar confundir al oyente con el protagonista del film *Nuovo Cinema Paradiso*.

d) En el caso que sigue (tabla 8) se alude a un cuerpo de seguridad del Estado italiano

AD Esp (ADE)	Se proyecta una película muda de Charlot, es un combate de boxeo con profusión de golpes y tortazos, los chavales patean el suelo, la pareja de <i>carabinieri</i> también ríe. [Viene proiettato un film muto di Charlie Chaplin, è un incontro di boxe con una profusione di pugni e schiaffoni, i ragazzi calciano a terra, la coppia di carabinieri ride anche.]
AD Trento (ADTr)	Il clima cambia con la comparsa sullo schermo di Charlie Chaplin, arbitro non proprio ortodosso di pugilato che per farsi ubbidire dai contendenti ricorre ai calci e agli schiaffi. Anche i due carabinieri presenti in sala per il servizio d'ordine partecipano all'allegria generale. L'unico contrariato dalla confusione è il signore che frequenta l'ambiente solo per dormire. [El clima cambia con la aparición en la pantalla de Charlot, árbitro de boxeo poco ortodoxo que, para que le obedezcan los contrincantes, reparte patadas y bofetadas. Incluso los dos policías presentes en la sala para mantener el orden, participan de la alegría general. El único que está molesto por el desorden es el caballero que está allí solo para dormir.]
AD	Ora le immagini sono quelle di un film comico con Charlot su un ring. La folla

Turín (ADTu)	ride e si agita alla vista dei colpi che il protagonista riceve. In sala ci sono anche due carabinieri in divisa altrettanto divertiti dalle immagini veloci e dal loro sfarfallio sullo schermo.
	[Ahora las imágenes son las de una comedia con Charlot en un ring. El público se ríe y se emociona al ver los golpes que recibe el protagonista. En la sala, hay también dos policías uniformados que se divierten con las imágenes rápidas e intermitentes de la pantalla.]

Tabla 8
Referencia sociocultural: carabinieri

En concreto, en la versión española se deja inalterada la denominación a través de un calco, estrategia que, sin duda, para el receptor español resulta comprensible, pues existe el término ‘carabinero’ pero con un significado parcialmente diferente ya que corresponde, como reza el DLE¹⁵ en la 1ª acepción, a “soldado destinado a la persecución del contrabando”, es decir, relacionado con cuestiones aduaneras más que de seguridad. El hecho de utilizar un término que identifica culturalmente a un sector de la población con unas funciones concretas en otra lengua, sin pensar demasiado en lo que vehicula, podría provocar una parcial incompreensión. Téngase en cuenta que en Italia existe tanto el cuerpo de los ‘Carabinieri’ (Arma dei Carabinieri) como el de la ‘Polizia’ (Polizia di Stato) con una historia, organización y funciones diferentes, así como en España el Cuerpo de la Guardia Civil y el de la Policía Nacional. En el contexto específico del film italiano, la figura española del carabinero acababa de disolverse, pues quedó suprimida en 1940 en favor del cuerpo de la Guardia Civil. Sin embargo, al no existir hoy esa figura, mantener el vocablo en el GAD español, sobre todo cuando se trata de lenguas afines (Calvi 1995) como el español y el italiano (donde el cuerpo sigue existiendo) podría dar lugar a una interpretación engañosa, pues como explica Escandell Vidal se “hace mucho más difícil detectar la interferencia porque en realidad la estrategia utilizada sí puede emplearse en esa lengua [aunque] su uso pueda llevar asociadas connotaciones diferentes de las que tendría en la lengua materna del emisor y que, por lo tanto, éste [el receptor] no conoce y no domina” (1996, p. 103). Por lo tanto, se hace necesaria una reflexión mayor para valorar el alcance que puede tener la elección de determinadas estrategias en la transmisión de términos culturales y, sobre todo, validarlas teniendo en cuenta los estudios de recepción.

¹⁵ Diccionario de la Lengua Española: <https://dle.rae.es/?id=7NqG7zz|7NqPRXx>

Conclusiones

Como se puede observar, la descripción de los códigos anteriormente citados de un producto fílmico perteneciente a otra cultura como es nuestro caso (español/italiano) requiere que, en determinadas situaciones, se amplifique, explicité y contextualice geográficamente (ej. ‘en Italia’) o históricamente, estrategias o técnicas de las que un nativo de esa cultura puede prescindir, puesto que conoce la realidad sociocultural que se narra en la película. Las referencias culturales tratadas en este trabajo, como hemos expuesto, se han extraído de los guiones audiodescritos, responden a los aspectos culturales (presentes en la película) que los audiodescriptores han decidido que era necesario reseñar. Las técnicas o estrategias que se han utilizado para hacer ‘visible’ ese contenido icónico en el GAD español son: la explicitación o ampliación (en el caso de la ubicación de la calle cercana al Altar de la Patria y la tradición popular en Nochevieja); dos calcos (en la denominación del cómico italiano Totó y en el caso de los ‘carabinieri’); de nuevo la ampliación junto con la explicación (en el caso de las chumberas) y, por último, dos omisiones (en la referencia a los limones, y al texto escrito referido al periodo de la Resistencia), en el primero quizá por considerar que el dato no era importante o por no haber identificado el valor que asume en el texto y, en el segundo caso, tal vez por estimar que no era necesario redundar en esa información, en contra de la voluntad del director. La especificación es la técnica más utilizada seguida de la omisión y el calco. Estos datos coinciden en parte con las estrategias que se han detectado en otros estudios para dar cuenta de las referencias culturales. Sería necesario un número mayor de investigaciones para determinar o aislar las técnicas por excelencia más usadas para dar cuenta de los contenidos culturales. Por supuesto, no podemos olvidar el país de producción del film y de la AD, la cercanía sociocultural y otras variantes históricas que han atravesado esos países y que el director ha plasmado en su obra, aspectos que pueden facilitar la inteligibilidad de los hechos que se narran.

Por lo que se refiere a los GADs italianos, encontramos distintas disimilitudes en las descripciones en general y, en particular, en la referencia al Altar de la Patria, la ADTu, como expusimos más arriba, es más rica pero contiene menos detalles que la española. En general, como hemos especificado, el GADTu contiene mayor información. Un estudio futuro podría dar cuenta de la relevancia de los datos que contiene y si responde a cuestiones sintácticas, semánticas así como dar cuenta de si la densidad de esa información sería deseable según la opinión de los destinatarios.

Por otro lado y de acuerdo con los razonamientos que se han venido realizando, quizá sería oportuno trabajar con nativos pertenecientes a la cultura representada en el filme para la confección del GAD (de obras

internacionales), por lo menos en una primera fase, con el fin de adoptar posteriormente las soluciones más apropiadas para transmitir los contenidos icónico-culturales. Desde luego, la selección de la información relevante de la película quizá sería más apropiada si la figura del audiodescriptor entrara a formar parte del equipo de producción de la película y, para la investigación, si su trabajo quedara reflejado en una publicación o en textos accesibles a los futuros audiodescriptores. Para terminar, queremos apuntar un último aspecto referido al GAD. No siempre la escritura del texto es lineal, lo que dificulta su comprensión y requiere un mayor esfuerzo de concentración. La accesibilidad no solo debe entenderse en términos de disfrute de un producto audiovisual, sino que debería ser inmediatamente inteligible a través de un uso apropiado y adecuado no solo del léxico, sino también de la estructura sintáctica.

Bionota: María J. Valero Gisbert, Doctora en Lingüística por la Universidad de Valencia (España). Profesora Titular de Lingua e Traduzione Spagnola L-LIN/07 de la Università degli Studi di Parma, Departamento DUSIC (Discipline Umanistiche, Sociali e delle Imprese Culturali), Unità di Lingue e Letterature Straniere. Sus áreas de investigación son: Lexicografía, Fraseología Hispánica y Traducción Audiovisual. Dirige el Máster oficial ‘MTAV’ en Traducción Audiovisual (<http://mastermetav.unipr.it>).

Dirección autor: mvalero@unipr.it

Agradecimientos: Deseo expresar mi agradecimiento a los expertos revisores de este trabajo por brindarme su tiempo, su esfuerzo y paciencia, por su generosidad y sus valiosas aportaciones para la mejora de este estudio.

Referencias bibliográficas

- Baker M. 1992, *In Other Words*. Routledge, London.
- BOE 2003, *Ley 51/2003, de 2 de diciembre, de Igualdad de Oportunidades, No Discriminación y Accesibilidad Universal de Las Personas con Discapacidad*. Boletín Oficial del Estado, diciembre de 2003, núm. 289.
- Calvi M. V. 1995, *Didattica di lingue affini. Spagnolo e italiano*, Guerini, Milano.
- Cantera Ortiz de Urbino J. 1999, *Las notas del traductor, reivindicación de su oportunidad y conveniencia*, en Vega M.A. y Martín Gaitero R. *Lengua y cultura. Estudios en torno a la traducción*, Madrid, Instituto Universitario de Lenguas Modernas, pp. 31-50.
- Carmona R. 1991, *Cómo se comenta un texto filmico*, Cátedra, Madrid.
- Chaume F. 2004, *Cine y traducción*, Cátedra, Madrid.
- Diccionario de la Lengua Española. <https://dle.rae.es/?id=7NqG7zz|7NqPRXx> (20/01/2019).
- Escandell Vidal M.V. 1996, *Los fenómenos de interferencia pragmática*, en “Didáctica del español como lengua extranjera, Expolingua” 3, Madrid, pp. 95-109. http://marcoele.com/descargas/expolingua1996_escandell.pdf (20/01/2019).
- Fryer L. y Freeman J. 2012, *Presence in those with and without sight. Audio description and its potential for virtual reality applications*, en “Journal of Cyber Therapy & Rehabilitations”, 5 [1], pp. 15-23.
- Fryer L. y Freeman J. 2013, *Cinematic language and the description of film. Keeping AD users in frame*, en “Perspectives. Studies in Translatology” 21 [3], pp. 412-426.
- Gambier Y. 2004, *La traduction audiovisuelle: un genre en expansion*, en “Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal” 49 [1], pp. 1-11.
- Gerzymisch-Arbogast H. 2007, *Workshop Audio Description. Summer School Screen Translation*, Forlì, http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Pedersen_Jan.pdf (20/01/2019).
- Hurtado Albir A. y Molina L. 2002, *Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach*, en “Meta” XLVII [4], pp. 498-512.
- Iwarsson S., y Stahl A. 2003, *Accessibility, usability and Universal Design –positioning and definition of concepts describing person-environment relationships*, en “Disability and Rehabilitation” 25 [2], pp. 57-66.
- Jakobson R. 1959, *On linguistic aspects of translation*, en Venuti L. (ed.) 2000, *The translation studies reader*, Routledge, London, pp. 113-118.
- Jewitt C. (ed) 2009, *Handbook of Multimodal Analysis*, Routledge, London.
- Jiménez C. (ed.) 2007, *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*. Peter Lang, Frankfurt am Main.
- Jiménez C., Seibel C. y Rodríguez A. (eds.) 2010, *Un corpus de cine. Teoría y práctica de la audiodescripción*, Tragacanto, Granada.
- Kruger J-L. y Orero P. 2010, *Audio description, audio narration – A new era in AVT*, en “Perspectives. Studies in Translatology” 18, pp. 141-142.
- Leech G. 1983, *Principles of Pragmatics*, London, Longman.
- Maszerowska A. y Mangiron C. 2014, *Strategies for dealing with cultural references in audio description*, en Maszerowska, I. Matamala, A. y Orero, P. (ed) 2014, *Audio description: New perspective illustrated*, John Benjamin Publishing, Amsterdam, pp. 159-178.

- Maszerowska I., Matamala A. y Orero P. (ed) 2014, *Audio description: new perspectives illustrated*, John Benjamin, Amsterdam.
- Matamala A. y Orero, P. 2007, *Accessible opera: overcoming linguistic and sensorial barriers*, en “Perspectives. Studies in Translatology” 15 [4], pp. 262-277.
- Matamala A. y Rami, N. 2009, *Análisis comparativo de la audiodescripción española y alemana de Good Bye, Lenin*, en “Hermeneus” 11, pp. 249-266.
- Matamala A. y Orero, P. (eds.) 2016. *Researching Audio Description. New Approaches*, Palgrave Studies in Translating and Interpreting, Palgrave Macmillan, UK.
- Mayoral R. 1999, *La traducción de referencias culturales*, en “Sendebarr, Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación” 10-11, pp. 67-88.
- Neves J. 2012, *A multi-sensory approaches to (audio) describing visual art” en Multidisciplinarity in Audiovisual Translation*, en “MonTI” 4, pp. 277–293.
- Newmark P. 1981, *Approaches to Translation*, Pergamon Press, Oxford/NewYork.
- Newmark P. 1992, *Manual de traducción*, (6a ed.), Cátedra, Madrid.
- Nida E. 1975 [1945], *Linguistics and ethnology in translation problems*, en Nida E. (Eds.), *Exploring Semantic Structures*, Wilhelm Fink Verlag, Munich, pp. 194-208.
- Nord C. 1997, *Defining translation functions. The translation brief as a guideline for the trainee translation*, en “Ilha do Desterro, A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies” 33, Florianópolis, Brasil, pp.41-55.
- Nord C. 2011, *From the “Protective Workshop” to Professional Reality: Grading the Difficulty of Translation Tasks*, en “T&I Review”. http://cms.ewha.ac.kr/user/erits/download/review_1/01_Christiane%20Nord.pdf (20/01/2019).
- O’Toole M. 1994, *The Language of Displayed Art.*, Leicester University Press, London.
- O’Halloran K. L. 2011, *Multimodal Discourse Analysis*, en Hyland K. y Paltridge B. (eds), *Companion to discourse analysis*, Continuum, London, pp.120-137.
- Pedersen J. 2018, *Transcultural Images. Subtitling Culture-Specific Audiovisual Metaphors*, en Ranzato I. y Zanotti S. *Linguistic and Cultural representation in audiovisual translation*, Routledge, New York, pp. 31-45
- Perego E. (ed.) 2012, *Emerging topics in translation: Audio description*. EUT Edizioni Università di Trieste, Trieste.
- Reiss K. y Vermeer H. 1984, *Groundwork for a General Theory of Translation*, Niemeyer, Tübingen.
- Remael A. 2012, *Audio description with audio subtitling for Dutch multilingual films: Manipulating textual cohesion on different levels*, en J. Díaz Cintas (ed.) *Ideology and manipulation in audiovisual translation*. “Número especial de Meta: journal de traducteurs / Meta: Translators’ Journal” 57 [2], pp. 385–407.
- Remael A., Reviers N. y Vercauteren, G. 2014, *Pictures painted in words*, ADLAB Audio Description guidelines. <http://www.adlabproject.eu/Docs/adlab%20book/index.html> (20/01/2019).
- Sanz-Moreno R. 2017, *The audio describer as a cultural mediator*, en “Revista Española de Lingüística Aplicada/Spanish Journal of Applied Linguistics” 30 [2], pp. 538-558.
- Snell-Hornby M. 1988, *Translation Studies. An integrated Approach*, John Benjamins, Amsterdam.
- Snyder J. 2003, *Verbal description: The visual made verba*”, en Salzhauer E. y Sobol N. (eds.) *Art beyond sight: a resource guide to art, creativity and visual impairment*. AFB Press, Nueva York, pp. 224–228.
- Snyder J. 2007, *Audio description The visual made verbal*, Audio Description Associates,

Takoma Park, Maryland, USA.

Soler S. 2012, *Traducción y accesibilidad en el museo del siglo XXI*. Tragacanto, Granada.

Steiner G. 1980 [1975], *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, Fondo de Cultura Económica, Madrid.

Taylor C.J. 2003, *Multimodal Transcription in the Analysis, Translation and Subtitling of Italian Films*, en "The Translator" 9 [2], pp. 191-205.

Vermeer H. J. 1983, *Translation theory and linguistics*, en Roinila P., Orfanos R. y Tirkkonen-Condit S. (eds.), *Häkökohtia kääntämisen tutkimuksesta*. University, Joensuu, pp. 1-10.

Vinay J.P. y Darbelnet J. 1977, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Didier, París.

Vlakov S. y Florin Sider 1970, "Neperevodimoe v perevode: realii", [lo intraducible en la traducción, realia] *Masterstvo perevoda*, Moscow, Sovetskii pisatel, pp. 432-456.

Filmografía utilizada

Giuseppe Tornatore, *Nuovo cinema Paradiso*, Cristaldifilm, 1988.