

RECEPCIÓN LITERARIA, TRADUCCIÓN Y DISCURSO FÍLMICO EN LA
AUDIODESCRIPCIÓN DE *EL GATOPARDO*

Laura Carlucci
Universidad de Granada

1. Introducción

Los clásicos de la literatura han inspirado desde siempre a cineastas de todas las épocas y nacionalidades, que han querido adaptar las obras literarias al medio audiovisual. En este sentido, el cine italiano de la posguerra ha recurrido a menudo a los clásicos de la literatura para crear sus guiones, adaptando el texto narrativo para el público de la gran pantalla. Pensemos, por ejemplo, en la película de episodios *Questa è la vita*, rodada en 1954, que recoge cuatro obras de Luigi Pirandello, o bien el film de Pietro Germi *Un maledetto imbroglio*, de 1959, que se inspiró a la novela *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* de Carlo Emilio Gadda; así como *Satyricon* de Fellini, versión fílmica libremente inspirada en la obra de Petronio; o el *Jardín de los Finzi Contini*, basada en la novela homónima de Giorgio Bassani, con la que Vittorio de Sica, gran maestro del neorrealismo italiano, ganó el Oscar para la mejor película extranjera. O incluso *La Ciociara*, traducida al español como *Dos mujeres*, también dirigida por De Sica y basada en la novela de Alberto Moravia, que le valió a Sophia Loren el Óscar a la mejor actriz. Sin olvidar la magnífica *Muerte en Venecia*, de Thomas Mann, tal vez una de las mejores adaptaciones literarias de todos los tiempos, dirigida por otro padre del cine neorrealista, Luchino Visconti, que tan solo siete años antes había dirigido *Il Gatopardo*, película de la que nos ocuparemos en este estudio.

La transposición al cine de una obra literaria hace que la relación entre cine y literatura, o entre ficción y realidad, sea susceptible de interpretaciones diferentes y complejas. Se trata de dos sistemas de comunicación distintos, dos formas de expresión artís-

tica, dos lenguajes y dos modalidades dispares que, sin embargo, tienen muchos puntos de convergencia y que, sobre todo, tienen una misma finalidad: la de contar una historia, la misma historia, a dos públicos diferentes, a través de las imágenes o las palabras.

El punto de partida de este artículo es la novela italiana *Il Gattopardo* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. En un primer momento se estudiará la recepción española de la obra literaria, para pasar, posteriormente, a analizar brevemente su transposición cinematográfica de la mano del gran director neorrealista Luchino Visconti. Por último, examinaremos la versión audiodescrita de la película para un público receptor concreto, eso es, el espectador con discapacidad visual. En este sentido, analizaremos algunos aspectos del guión audiodescriptivo, es decir, el texto que comenta y describe todos aquellos elementos visuales que desempeñan un papel importante dentro de la película, con el fin de permitir a las personas con discapacidad visual acceder a ellos, oyendo lo que no pueden ver. Se analizarán los diferentes transvases entre los aspectos literarios y cinematográficos y se determinará en qué medida estos transvases repercuten en la audiodescripción.

En este estudio nos interesa especialmente fijarnos en aquellas escenas de *Il Gattopardo* en las que la imagen es punto de referencia fundamental para la comprensión del drama cinematográfico, gracias a secuencias ricas en detalles formales y cromáticos de extrema belleza. La imposibilidad del usuario ciego de percibir todas las valencias del mensaje visual representa un motivo de exclusión importante y le impide el acceso a la cultura y la participación en la misma. En este sentido, la audiodescripción (de aquí en adelante AD) pasa a ser el único instrumento para colmar el vacío creado por la ausencia de percepción visual de la escenografía, con sus paisajes llenos de luz y de color, las descripciones minuciosas de los edificios arquitectónicos, o el vestuario de los actores, que gracias al arte del diseñador Pietro Tosi se convierte en el símbolo y prolongación del carácter de sus personajes. Por razones de extensión, limitaremos este estudio al

análisis de los elementos paisajísticos en la versión audio-descrita de la obra maestra de Visconti.

2. *Il Gattopardo* entre literatura y cine

La novela italiana *Il Gattopardo* se publicó póstumamente en 1958. Su historia se desarrolla en Sicilia, después de la llegada de las tropas de Garibaldi, en 1860. Con la caída de los Borbones, la decadente aristocracia siciliana, representada principalmente por don Fabrizio, príncipe de Salina, y su sobrino Tancredi se ve obligada a aliarse a la burguesía emergente. Tanto la novela como la trasposición cinematográfica de Visconti, en 1963, que contaría con actores de fama internacional como Burt Lancaster, Alain Delon y Claudia Cardinale, describe magistralmente el crepúsculo de la nobleza siciliana, representada por Don Calogero, el alcalde de Donnafugata.

En la obra literaria la historia comienza en mayo de 1860, después del desembarco de Garibaldi a Marsala, y termina en mayo de 1910, veintisiete años después de la muerte del Príncipe de Salina. Visconti, sin embargo, decide terminar su película en 1882, después del gran baile en el palacio palermitano de Pontaleone. Las secuencias de la fiesta y del baile duran cuarenta y cinco minutos aproximadamente, ocupando un tercio de la duración total de la película, a diferencia de la novela, donde Tomasi le dedica tan solo pocas páginas. La escena del famoso vals que don Fabrizio baila con Angelica — un inédito de Giuseppe Verdi titulado *Valzer brillante*, compuesto en 1880 y orquestado para la ocasión por el gran Nino Rota (DE SANTI 1983: 120)—, es conocida mundialmente y se ha convertido en el icono de la película. Don Fabrizio Salina, interpretado por un magnífico Burt Lancaster, es la verdadera alma de la historia. A través de su mirada fatigada el tiempo fluye lenta e inexorablemente y tal vez sea el único personaje que llegue a comprender los cambios que está viviendo su tierra, y a aceptarlos con melancólica resignación.

Como hemos apuntado anteriormente, en este estudio no nos ocuparemos de los dos acontecimientos históricos que caracterizan

tanto la novela como la película, el *Risorgimento* y la Unidad de Italia, sino que centraremos nuestra atención en el uso y el valor de las imágenes, mediante la continua comparación entre algunos fragmentos descriptivos de la novela y un análisis de la fotografía y los recursos visuales utilizados en la adaptación fílmica. Cada una de las palabras que Tomasi utiliza para describir el paisaje siciliano parece salirse de las páginas y cobrar vida para que los ojos de quien lee se apropien de ellas. A lo largo de toda la novela encontramos descripciones muy detalladas que evocan el perfume intenso de las flores, la luz deslumbrante y cegadora del sol del sur de Italia, o el color ocre o amarillo anaranjado de los campos áridos y desolados de Sicilia, que compite con el azul intenso del cielo.

Como botón de muestra, veamos cómo Tomasi describe el paisaje que don Fabrizio contempla desde una de las ventanas de la torre de su observatorio particular:

Il paesaggio ostentava tutte le proprie bellezze. Sotto il lievito del forte sole ogni cosa sembrava priva di peso: il mare, sullo sfondo, era una macchia di puro colore, le montagne che la notte erano apparse temibili, piene di agguati, sembravano ammassi di vapore sul punto di dissolversi, e la torva Palermo stessa si stendeva acquetata intorno ai Conventi come un gregge ai piedi di pastori (TOMASI: 58).

O bien el paisaje que las carrozas de la familia Salina atraviesan en dirección a Donnafugata, su residencia de verano:

Si erano attraversati paesi dipinti in azzurro tenero, stralunati; su ponti di bizzarra magnificenza si erano valicate fiumare integralmente asciutte; si erano costeggiati disperati dirupi che saggine e ginestre non riuscivano a consolare. Mai un albero, mai una goccia d'acqua: sole e polverone (TOMASI: 69).

Se trata de descripciones llenas de lirismo, que encuentran su contrapunto en los fotogramas de la versión cinematográfica, que transmiten todo el color y el calor de la narración literaria. En el paso de la

página a la pantalla, la mayoría de las referencias al ambiente se mantienen, el cineasta consigue interpretar con extraordinaria habilidad los paisajes narrados por el escritor siciliano, y su cámara consigue capturar las “fotografías” del libro e inmortalizarlas en nuestro imaginario colectivo a través de la gran pantalla.

3. La recepción de *Il Gattopardo* en España

Si pensamos en el éxito alcanzado por esta novela, cuesta entender cómo el texto de 1956 fue rechazado por dos de las más grandes y prestigiosas editoriales italianas, Mondadori y Einaudi, para terminar en manos de Giorgio Bassani, autor de otra obra maestra de la literatura italiana del siglo XX, *El jardín de los Finzi-Contini*, llevada al cine en 1970 por Vittorio de Sica, el otro padre del neorrealismo italiano. Bassani publicó la obra de Tomasi de Lampedusa en la editorial Feltrinelli en 1958. La edición canónica de *Il Gattopardo*, diferente de la de Bassani, vio la luz en 1969, fue actualizada en 2002 y desde el año 2006 se sigue reeditando en Italia por Feltrinelli.

La primera traducción de *El Gatopardo* al castellano se publicó en 1959, a cargo del traductor Fernando Gutiérrez y de la mano de la editorial Noguer de Barcelona. La edición supuso un notable éxito editorial, como lo demuestran sus trece reediciones en tan sólo cuatro años. Las numerosas reediciones de *El Gatopardo* a lo largo de las décadas dan cuenta de la popularidad que alcanzó este clásico de la literatura italiana en España. En 2002 La editorial Edhasa publicó una nueva traducción castellana autorizada y revisada de *El Gatopardo*, realizada por Ricardo Pochtar, traductor argentino de Umberto Eco y Leonardo Sciascia. En 1986 Potchar ya publicó en la misma editorial una versión autorizada de la novela.

El texto de la versión autorizada, con un prólogo del hijo adoptivo de Tomasi donde explica las peripecias editoriales de la novela, sustituyó el texto de Bassani y sirvió como texto origen para las diferentes traducciones y reediciones que se publicarían en España y Latinoamérica a partir de los años setenta. La industria editorial ha

demostrado que la reedición de cualquier clásico de la literatura universal es siempre una solución acertada, que indica la calidad del autor y da testimonio de la buena recepción de su obra. De hecho, las reediciones en lengua castellana de *El Gatopardo* se multiplican en distintas editoriales: en la Editorial colombiana La Oveja Negra, colección Historia Universal de la Literatura, en 1958; en la Editorial OMGSA, de Méjico, en 1983; en la argentina Losada, en traducción de Guillermo Piro, en 1995; sin contar las innumerables ediciones de la mano de editoriales españolas como Círculo De Lectores, Editorial Argos Vergara de Barcelona, Seix Barral, El Mundo, en la colección Millennium; Cátedra y Alianza Editorial, colección Letras Universales, solo por mencionar las principales. A pesar de las numerosas ediciones y reediciones castellanas de *El Gatopardo*, las traducciones existentes se reducen a tres: la de Ricardo Pochtar, la de Fernando Gutiérrez y la de Guillermo Piro, que publica para la editorial argentina Losada.

Con respecto al catalán, hasta el año 2011 *El Gattopardo* solo contaba con una traducción, la que realizó el novelista mallorquín Llorenç Villalonga en 1962, a partir de la edición de Giorgio Bassani. Se trata de una traducción bastante irregular y no siempre fiable. En 2011 ha visto la luz una nueva traducción, por la editorial Proa y de la mano del traductor Pau Vidal, muy conocido por ser uno de los traductores habituales de las novelas de Andrea Camilleri al catalán, además de traducir, entre otras, las novelas *Es va fent més i més tard* de Antonio Tabucchi y *Gomorra: Viatge a l'imperi econòmic i al somni de domini de la Camorra*, de Roberto Saviano. También es este caso, como pasó con la edición de Pochtar, se trata de la versión revisada y actualizada de la obra de Tomasi.

4. La recepción cinematográfica

Como hemos apuntado al principio de este estudio, el presente trabajo analiza tanto la recepción de la obra literaria *Il Gattopardo* en España, como la recepción cinematográfica de esa misma obra, dirigida a un público determinado: el receptor ciego.

A la hora de analizar la recepción de una obra literaria, es importante tener en cuenta lo que afirma Umberto Eco sobre el texto en general, que vive “de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él” y “quiere que alguien lo ayude a funcionar” (ECO 1993: 76). Ese “alguien” al que hace referencia Umberto Eco es el receptor de la obra, el destinatario del mensaje literario. Sin embargo, lo que vale para la literatura vale para cualquier tipo de manifestación artística (cine, música, teatro, danza, pintura, etc.), que necesita de un receptor —ya sea el lector de una novela, el espectador de una película o el observador de un cuadro— que emplee su experiencia y conocimientos para interpretar los múltiples significados que esa obra puede transmitir.

De la misma forma en que tanto el receptor como su contexto desempeñan un papel primordial a la hora de entender e interpretar una obra literaria, el tipo de receptor y contexto cumple un papel igual de importante a la hora de interpretar el significado de una obra cinematográfica. Así pues, podemos afirmar que el público cinematográfico es a su vez “lector” del guión filmico, concebido como un texto que cuenta una historia y describe con riqueza de detalles cada una de las escenas de la película.

Al igual que el lector de novela, también el espectador de cine expresa su necesidad de “formar parte” del relato. Más allá de las especificidades de los distintos modos narrativos, al ir al cine o al empezar a leer una novela hay sin duda un deseo fundamental del lector/espectador de entrar en un relato (AUMONT 2008: 267), que encierra una forma de atracción, de fascinación por todo lo narrativo, que te divierte, te intriga y hasta te enamora.

Cuando nos sentamos delante de una pantalla de cine, “un torrente de estímulos visuales y auditivos inunda nuestra mente produciendo la ilusión de estar contemplando personas, objetos, paisajes, etc.” (JIMÉNEZ SEGURA 1993: 10). Ahora bien, es evidente que en el caso del receptor ciego, la falta de procesamiento de la información visual representa un obstáculo a la hora de percibir toda la información audiovisual de la película.

Antes de seguir con nuestro recorrido, consideramos necesario mencionar el tercer elemento de nuestro estudio: el guión audio-descriptivo de la película *El Gatopardo*, deteniéndonos muy brevemente en los conceptos de traducción audiovisual, accesibilidad y audiodescripción, que representan el punto de referencia para la segunda parte de este trabajo.

5. La audiodescripción fílmica

En las últimas décadas, los medios audiovisuales se han convertido en una parte fundamental de la comunicación. Una consecuencia de ello es el creciente aumento de la traducción audiovisual (TAV), entendida como el conjunto de prácticas traductoras “que se implementan en los medios audiovisuales a la hora de trasvasar un mensaje de una lengua a otra, en un formato en el que hay una interacción semiótica entre el sonido y las imágenes” (DÍAZ CINTAS 2007: 18). Se trata, entonces, de una modalidad de traducción caracterizada por la particularidad de los textos de los que se ocupa, eso es, los textos audiovisuales. Para su correcta transición al receptor, los mensajes audiovisuales precisan de dos canales (acústico y visual). Si se ignora uno de ellos, el mensaje, es decir, el texto audiovisual, deja de serlo. Por ese motivo, Chaume insiste en su simultaneidad. Haciendo nuestras sus palabras, podemos afirmar que los textos audiovisuales

“aportan información (traducible) a través de dos canales de comunicación que transmiten significados codificados de manera simultánea: el canal acústico [...] y el canal visual [...]. Su complejidad reside en un entramado sígnico que conjuga información verbal (escrita y oral) e información no verbal, codificada según diferentes sistemas de significación de manera simultánea (CHAUME 2004: 30-31).

Para que los ciegos accedan a la banda visual, necesitan que la banda sonora se enriquezca con descripciones de los aspectos visuales que no pueden deducir por los diálogos u otros elementos de la

banda sonora, como el lenguaje gestual e incluso el “lenguaje paisajístico” que aparece en pantalla.

La investigación sobre la denominada traducción audiovisual accesible se viene desarrollando desde los años noventa gracias, especialmente, a la promulgación de leyes que favorecen la integración social de personas con discapacidad sensorial, cuyo objetivo es llegar a un nuevo concepto comunicativo para todos los públicos. Según la Norma UNE 153020, la audiodescripción se define como:

Servicio de apoyo a la comunicación que consiste en el conjunto de técnicas y habilidades aplicadas, con objeto de compensar la carencia de captación de la parte visual contenida en cualquier tipo de mensaje, suministrando una adecuada información sonora que la traduce o explica, de manera que el posible receptor discapacitado visual perciba dicho mensaje como un todo armónico y de la forma más parecida a como lo percibe una persona que ve (AENOR 2005: 4).

Así pues, la audiodescripción fílmica o cinematográfica (de aquí en adelante AD) supone la transformación de las imágenes en palabras, que se locutan durante los intervalos de silencio que hay en los textos audiovisuales. En otras palabras, la AD traduce la banda visual fílmica (la narración icónica) a palabras, respetando el ritmo narrativo e incorporándose a la banda sonora de la película de la manera más natural posible.

La última parte de este estudio se enmarca precisamente dentro de la AD aplicada a la accesibilidad del texto fílmico, en concreto, a la versión española de la película *Il Gattopardo*, del director Luchino Visconti, audiodescrita en 2006 por Antonio Vázquez para la ONCE. El análisis de la técnica de audiodescripción de los elementos paisajísticos implicará una alternancia constante entre los diferentes lenguajes y lenguas: desde el texto literario original italiano al texto literario traducido al español, y de este al guión cinematográfico y al guión audiodescriptivo.

6. La recepción del paisaje en el guión audiodescritivo

Si entendemos el cine y la literatura como dos formas diferentes de comunicación, dos lenguajes y dos modalidades distintas de contar una misma historia a dos públicos diferentes, el espectador y el lector, podríamos afirmar que el guión audiodescritivo se convierte en un tercer lenguaje que permite el acceso al mensaje fílmico a una tercera categoría de público receptor, la de los usuarios ciegos y de baja visión. Así pues, la AD permite acceder a todos aquellos elementos visuales importantes para una decodificación completa del mensaje audiovisual, que el ciego puede percibir sólo a través de un soporte audio. Nos referimos a aspectos relacionados con el lenguaje no verbal, como los gestos, las expresiones del rostro, las emociones, la caracterización física de los personajes, los colores, los paisajes, etc. El aspecto narrativo que analizaremos será la ambientación y la escenografía, que en *El Gatopardo* adquieren una importancia relevante ya desde los primeros fotogramas, como tendremos ocasión de explicar más adelante. Nos centraremos en el análisis de la función que tienen los diferentes paisajes en la narración de la película y la manera en que estos se audiodescriben para el público invidente.

Bajo la batuta de Visconti, verdadero esteta de la cámara, los paisajes de *El Gatopardo* llegan a formar parte de la trama de la narración y, de alguna manera, se convierten en personajes reales que interactúan con los demás personajes de la película. La elegancia decadente del director italiano, el ritmo sosegado, pausado y triste de la narración cinematográfica se refleja en la magnífica descripción visual del paisaje siciliano, lento e indolente, así como en la descripción de los interiores de los elegantes palacios aristocráticos en los que se desarrollan las escenas más famosas de la película, que representan el verdadero símbolo del lujo en decadencia de la familia Salina.

Cada fotograma parece salir de la cámara de Visconti para evocar el significado más profundo de la novela de Tomasi. La mirada del espectador acompaña cada imagen y el director cuida la fotografía

en los más mínimos detalles. En los primeros fotogramas de la película, por ejemplo, el movimiento de cámara que enfoca el largo camino de árboles que lleva a la residencia veraniega de Donnafugata adopta el punto de vista del espectador. La secuencia de imágenes — caracterizadas por una fuerte intensidad expresiva— que acompaña los créditos iniciales representa ese mundo siciliano entre esplendor y decadencia que Tomasi di Lampedusa describió con tanto realismo en su novela. La imponencia y aparente belleza exterior del palacio de Donnafugata contrasta con las grietas de los muros, el abandono y la desidia en que se encuentran las estatuas de mármol que flanquean el camino de tierra que conduce a la residencia de los Salina.

Los primeros minutos de la película están ocupados solamente por las imágenes y los créditos, y la ausencia de diálogos y de la voz en off de un narrador hacen que sea imposible para un espectador invidente percibir el mensaje visual y captar todo lo que las imágenes quieren transmitir. En este caso, la AD tendrá la función de situar al espectador ciego en el espacio narrativo y el marco general en que se desarrollarán los hechos. Le indica “dónde estamos” y donde se desarrolla la historia. Presentamos a continuación, a modo de ejemplo, algunas de las audiodescripciones que aparecen en el primer minuto y medio de la película. AD1: “Los títulos de crédito aparecen sobre imágenes de una finca rural italiana de finales del siglo diecinueve”; AD2: “La cámara muestra los jardines de la finca”. AD3: “El palacete se eleva al fondo sobre los verdes frutales, a las faldas de una roma cordillera”; AD4: “El terroso y recto camino abierto entre los árboles conduce a la casa flanqueado por bustos sobre altos pedestales”.

Para comprender la importancia del guión audiodescriptivo procedamos a describir verbalmente una de las escenas a la que acabamos de hacer referencia. Un cielo azul intenso, sin nubes, típico de la tierra siciliana, ocupa buena parte del fotograma. A la izquierda, en letras mayúsculas y amarillas, aparecen los nombres de algunos actores secundarios: Ida Galli, Ottavia Piccolo, Carlo Valenzano, Brook Fuller y Anna Maria Bottini. En la parte derecha del fotograma, en primer plano, vemos el busto de una estatua de mármol de bulto

redondo, color marfil, ligeramente girada hacia la izquierda. Se trata de un rostro femenino y tiene la nariz rota. La imagen de la estatua de mármol corroída por el tiempo y la intemperie adentra al espectador en una atmósfera decadente y desoladora. La AD consigue evocar en el receptor invidente la misma atmósfera de abandono que siente el que está viendo la película. A la hora de audiodescribir la imagen, hay que tener en cuenta que el encuadre permanece en la pantalla tan solo unos segundos, el mismo tiempo que tiene a disposición el audiodescriptor para insertar las palabras adecuadas, antes de que la escena desaparezca. Así pues, la AD recita: “Las amarillentas y antiguas estatuas que adornan el jardín tienen los rasgos faciales rotos y desgastados por la erosión”.

Siguiendo con nuestro juego de alternancias entre texto literario, guión cinematográfico y guión audiodescriptivo, presentamos a continuación otro fragmento de la obra de Tomasi, en el que el escritor describe la parada de las carrozas de la familia Salina durante el polvoriento viaje hacia Donnafugata. La canícula, la intensa luz del sol que quema los rastrojos y la sensación de espera definen muy bien la tierra y el carácter siciliano:

Intorno ondeggiava la campagna funerea, gialla di stoppie, nera di restucce bruciate; il lamento delle cicale riempiva il cielo; era come il rantolo della Sicilia arsa che alla fine di agosto aspetta invano la pioggia (TOMASI 2009: 71)

En la adaptación cinematográfica son muchos los encuadres que evocan algunas de las descripciones que recoge la novela, conservando toda la belleza del texto literario, gracias a escenas que transmiten la misma sensación de melancolía, los mismos colores y los mismos paisajes desolados y áridos que encontramos en la prosa evocadora de Tomasi.



AD: “Viajan por el serpenteante camino que bordea las redondas montañas” (minuto: 31:45 - 31:48).

La técnica cinematográfica utilizada, con encuadres muy cuidados, el empleo constante de la profundidad de campo con planos generales impecables y un atento movimiento de cámara que remarca el paisaje casi desértico de Sicilia, se refleja en las siguientes audiodescripciones: AD1: “Ella se levanta y se aleja del pilón, hacia los amarillos campos de rastrojos, donde los campesinos dan picadero a los caballos del Príncipe”; AD2: “Viajan por el serpenteante camino que bordea las redondas montañas”.

Las secuencias cinematográficas que reflejan la árida tierra siciliana narrada en las páginas del libro son muy numerosas, descripciones que nos hablan de “pigre groppe di colline avvampanti sotto il sole”, donde no se ve “mai un albero, mai una goccia d’acqua: sole e polverone”. La tierra quemada y desolada, surcada por caminos polvorientos, nos regala una visión lúgubre del paisaje, a pesar de la intensa luz que la ilumina. En las palabras de Tomasi, en las imágenes de Visconti, la luz y el calor excesivo no son sinónimo de vida, sino más bien lo contrario. El sol es una seña de identidad de la narración

y, como tal, la audiodescripción debe aportar la información necesaria para que el público ciego comprenda esta atmósfera. He aquí algunos ejemplos: AD1: “El sol baña las casas que pueblan la ladera izquierda”; AD2: “Al amanecer, el Príncipe y Luigi van por el amarillento campo con las escopetas al hombro y dos sabuesos”.

Terminamos este rápido recorrido analizando la escena final de la película, en la que los exteriores vuelven a tener un papel fundamental en la relectura cinematográfica de la novela de Tomasi. Don Fabrizio ha salido del baile y pasea por las calles de Palermo. Su figura oscura e imponente, con su impecable traje de etiqueta, destaca entre unas casas en ruinas y aparentemente abandonadas. La audiodescripción recoge esta última, rápida imagen de decadencia: AD1: “Don Fabrizio llega a una plazuela, entre casas medio derruidas”. En un fotograma posterior la sensación de resignación y derrota se reflejará en la audiodescripción que acompaña al último gesto del protagonista: AD2: “Cierra los ojos y agacha la cabeza”.

7. Conclusiones

En *Il Gattopardo* el paisaje es un elemento principal que se convierte en protagonista e interactúa con los demás personajes de la narración. En el contexto de la historia, tanto la escrita como la representada, la expresividad y el elevado potencial visual de ciertas imágenes hace que su mensaje de decadencia y declive sea aún más marcado, fuerte y directo. A lo largo de este estudio hemos explorado la recepción del *Il Gattopardo* desde la doble perspectiva literaria y cinematográfica, y hemos observado cómo la comunicación entre la película y el espectador se caracteriza por un elevado uso de elementos denotativos de tipo visual, que tienen una propia clave de lectura y que solo gracias a la audiodescripción resultan accesibles al público invidente. En este sentido, el guión audiodescriptivo se acerca al lenguaje narrativo y al cinematográfico para permitir a los receptores con discapacidad visual acceder a los contenidos icónicos de la película.

Referencias bibliográficas

- AENOR. (2005): “Norma española UNE 153020: Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audio-guías”. Madrid: AENOR.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel; BERGALA Alain y VERNET, Marc (eds). (2008): *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.
- CHAUME, Frederic. (2004): *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra
- DE SANTI, Pier Marco. (1983): *La música di Nino Rota*. Bari: Laterza.
- DÍAZ CINTAS, Jorge. (2007): “Traducción audiovisual y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual” En: JIMÉNEZ HURTADO, C. (ed.) *Traducción y accesibilidad*, Frankfurt am Mein: Peter Lang.
- ECO, Umberto. (1993): *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona: Editorial Lumen.
- JIMÉNEZ SEGURA, Jesús. (1993): “Los efectos de la televisión y el proceso cognoscitivo de la información”. “*Cuestiones publicitarias: revista internacional de comunicación y publicidad*”, 1: 7-15.
- TOMASI DI LAMPEDUSA, Giuseppe. (2006): *El Gatopardo*. Madrid: Cátedra.
- . (2009): *Il Gattopardo*. Milano: Feltrinelli.