

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/320298275>

# Consideraciones acerca del lenguaje literario en los guiones audiodescritos

Chapter · January 2007

---

CITATIONS  
5

READS  
86

1 author:



Ana María Rodríguez Domínguez  
University of Granada

18 PUBLICATIONS 7 CITATIONS

SEE PROFILE

## Consideraciones acerca del lenguaje literario en los guiones audiodescritos

Ana Rodríguez. Universidad de Granada

### 1.- Introducción

El objetivo de estas reflexiones es encontrar algunas respuestas a por qué los guiones cinematográficos audiodescritos utilizan recursos lingüísticos asociados habitualmente a la literatura. Para ello analizaremos un ejemplo de guión audiodescrito de una película, como resultado de una forma de proceso de traducción literaria. Se trata, pues, de un estudio de campo que se enmarca en una línea de investigación y que pretende, con el tiempo, crear normas lingüísticas y traductoras de tipo literario en el ámbito de la audiodescripción.

El origen de este planteamiento tiene lugar en la convicción de que existe una importante proximidad entre cine y literatura y, por consiguiente, entre cine audiodescrito y literatura. De hecho, son muchos los expertos en cine, como Griffith, quienes defienden que el séptimo arte comenzó siendo el sucesor histórico de la tradición novelesco-narrativa, de la cual adoptó, entre otras cosas, la forma de elaborar los guiones y la distribución de la historia en escenas o capítulos (Company-Ramón, págs. 19-20).

No hay duda de que la literatura ha sido y es una fuente muy importante para la creación cinematográfica, sobre todo en lo que a la confección del guión se refiere. En el ámbito del cine audiodescrito, por lo tanto, también se encuentran aspectos literarios, especialmente aquellos de índole lingüístico como veremos en el análisis que desarrollamos a continuación.

### 2.- Método

#### 2.1.El corpus

El objeto de análisis elegido es el guión audiodescrito de la película doblada al español *Match Point* de Woody Allen, en formato DVD. Concretamente se trata de: *Match Point* (2005), con Brian Cox, Matthew Goode, Scarlett Johansson, Emily Mortimer, Jonathan Rhys Meyers y Penelope Wilton. Dirigida por Woody Allen.

La selección de esta película audiodescrita está motivada por varias razones. En primer lugar, por tratarse de una de las últimas y más actuales obras de un director prolífico e interesante, con la que, mediante el humor y la inteligencia, ha profundizado en las neurosis, inseguridades y obsesiones humanas, como el sexo, el sentido de la vida o la muerte (Blanco Aristín et. al. 2006, pág. 268).

En segundo lugar, en *Match Point* el protagonista realiza incursiones narrativas fuera de la acción de la película, lo que aporta a esta la unidad y la perspectiva narra-

W.  
ALLEN

En la TRAMA hay Admisión de culpa  
y muerte por amor!!

154

tiva propias de la literatura. Asimismo, encontramos en este film una estructuración dramática literaria de corte teatral, con escenas claramente diferenciadas que evolucionan desde la presentación, al nudo y al desenlace, personajes arquetípicos de dicho género literario así como diálogos elaborados narrativamente para acompañar este fin; todo ello hilvanado por una banda sonora basada en fragmentos de óperas diferentes que, por su importancia y funcionalidad, merece un estudio aparte, por lo que intencionadamente aquí no la abordamos.

Y, finalmente, la elección de *Match Point* se debe a que ofrece un guión audiodescrito que contiene aspectos literarios que acompañan al estilo y al ritmo tanto de la película como de su director.

## 2.2. Pautas de análisis

Nuestro estudio se centra en dos aspectos básicos para llegar a las respuestas arriba mencionadas: por un lado, el análisis del proceso de traducción/audiodescripción que se produce para llegar del T.O. (aquí, *Match Point* de W. Allen, doblada al español, sin audiodescribir) al T.M. (ídem con audiodescripción), fijándonos especialmente en los aspectos literarios de ambos y, por otro lado, el estudio concreto de aspectos léxicos del lenguaje literario que encontramos en el texto meta, evidentemente como consecuencia de las referidas características literarias del T.O.

## 3.- Análisis

### 3.1. Proceso de Traducción/Audiodescripción

El proceso de traducción/audiodescripción de un texto sin audiodescribir a un audiodescrito consta de los mismos elementos que cualquier proceso de traducción:

1º- El T.O., es decir, la película en su versión no audiodescrita. En nuestro caso se trata de *Match Point* (2005) del director W. Allen, doblada al español.

Al ser un texto cinematográfico es preciso destacar las características propias de este en cuanto al género, estilo, director, etc., que deben encontrarse asimismo en el T.M.

El film trata del ascenso en sociedad de un joven y las terribles consecuencias de su ambición. El protagonista, interpretado por Jonathan Rhys Meyers, se debate entre dos mujeres, interpretadas por Scarlett Johansson y Emily Mortimer. La primera simboliza la pasión y el deseo, pero también una clase social baja y penurias económicas; por su parte, la segunda mujer encarna la clase social alta inglesa, el prestigio y el dinero, aunque carece de la sensualidad y el atractivo de la anterior. Llega un momento en que el protagonista no sabe cómo solucionar la situación y toma una decisión desesperada, asesinando a la joven que representa la clase social baja y logrando, por consiguiente, la comodidad burguesa.

18102  
Para relatar esta historia, el director utiliza una estructura literaria a la que aplica recursos visuales y sonoros, con funciones denotativas o connotativas, según precise, produciendo, como consecuencia, informaciones denotativas o connotativas respectivamente. Ambos tipos de información son interdependientes, es decir, no es posible desligarlos, y contribuyen a las características literarias de la obra.

Así, un ejemplo de información denotativa en *Match Point* que puede analizarse también desde la perspectiva connotativa, sería la diferencia que marca el director entre la clase social alta y la baja. Para referirse a la primera, W. Allen, utiliza música de ópera, lenguaje culto, escenarios y vestuario que simbolizan el poder económico, etc. Por el contrario, para explicitar los "bajos fondos" emplea expresiones lingüísticas de tipo vulgar, vestuario y ambientes que se asocian a la escasez económica, etc. Sin embargo, cuando estos datos "objetivos" se exponen con una luz, un espacio, una temporalidad, una estructura narrativa, un guión y una música determinados, se convierten en elementos connotativos, dando como resultado la forma estética de la película.

Se trata pues de un juego creativo entre objetividad y subjetividad que tiene su modelo en la literatura y se erige como clave de comprensión del acto cinematográfico: «(...) esa no identidad entre mirada y punto de vista está en la base misma de la dialéctica de la representación cinematográfica, mediante la cual un film puede poner en evidencia la subjetiva interiorización del mundo practicada por un determinado personaje, sin desmentir el talante objetivo que las imágenes tienen para el espectador.» (Company-Ramón, pág. 26)

Por otro lado, en lo que al género de esta película respecta, los expertos no suelen ponerse de acuerdo. Para algunos se trata de una comedia, otros la ven como un drama y un tercer grupo la considera un thriller. Desde nuestro punto de vista las tres clasificaciones son correctas, si tenemos en cuenta las características del director, pues el cine de Woody Allen combina magistralmente el humor y la tensión dramática.

2º- El autor-director del T.O.: Woody Allen.

Se trata de un director de cine y actor lo suficientemente conocido como para necesitar ninguna presentación.

Desde que empezara su carrera cinematográfica en 1965 hasta hoy han sido numerosas sus películas que han visto la luz. En todas ellas, como también ocurre con *Match Point*, se utilizan de manera reiterada temas relacionados con las obsesiones humanas en torno a la vida, la muerte, la existencia de Dios, la mujer, los intelectuales o las artes, con un tratamiento humorístico, inteligente, aunque en ocasiones roza el absurdo, con lo que consigue dar a situaciones dramáticas matices cómicos. De este modo, sus películas de amor, suspense, miedo o trágicas, son, como se ha visto, difícilmente clasificables en los géneros clásicos y tienden a ubicarse dentro de la comedia.

3º- Los receptores del T.O. o el público cinematográfico vidente.

El público de *Match Point* es, en general, fiel al director Allen y a sus películas, por lo que comparte las características del público habitual de Woody Allen.

Se suele decir que los espectadores del director norteamericano son intelectuales, que prefieren el cine independiente al comercial, con una mentalidad liberal desde el punto de vista político y socialmente críticos, que esperan encontrar situaciones normales que se complican hasta convertirse en otras sorprendentes gracias a su humor, diálogos y ocurrencias. La complicación de la trama es llevada por el director por caminos a veces extraños pero siempre perfectamente calculados para producir en el espectador el efecto deseado.

4º- El T.M.: versión de *Match Point* audiodescrita.

Es la suma del T.O. (versión no audiodescrita de *Match Point*) y la audiodescripción. Es decir, a la información visual y sonora, denotativa y connotativa, del T.O., que, como se ha indicado, perfila sus características literarias, se le añade la información que aporta la audiodescripción. Con lo que el receptor del T.O., si ve el producto final después de la audiodescripción, recibe de manera redundante, casi doblada, la información original porque obtiene de manera explícita al autor, al producto del autor, al audiodescriptor y al texto del audiodescriptor. Por lo tanto, en este T.M. pueden contabilizarse dos emisores y dos textos que cronológicamente se alternan según dicta el T.O.

Sin embargo, dicho texto final no está dirigido a los receptores del texto origen, sino a otros con algunas características diferentes, como vemos a continuación.

5º- Los receptores del T.M. o el público ciego.

Aparte de poseer las mismas características que se les presuponen a los espectadores de W. Allen no ciegos sobre las inquietudes culturales, el perfil político-social, etc. el público al que va dirigida la versión audiodescrita de esta película precisa de la audiodescripción para poder completar parte de la información que de otra manera no tendría.

La película audiodescrita ha de ofrecer a su público las mismas impresiones, intrigas y sorpresas que la que no está audiodescrita a sus espectadores. Al fin y al cabo ambos grupos de receptores buscan el mismo objetivo: ver *Match Point* de Woody Allen.

En efecto, los espectadores de la película audiodescrita reciben los aspectos literarios de la original, que es en el que centramos el estudio.

Sin embargo, antes de presentar ejemplos lingüísticos concretos creemos necesario definir en líneas generales qué entendemos por lenguaje literario.

### 3.2. Concepto de lenguaje literario

Aún a sabiendas de la dificultad que entraña la empresa de distinguir el lenguaje literario de otros tipos de lenguaje como el coloquial o el científico, debido sobre

todo a que su uso sucede de manera indiscriminada en unos y otros registros, creemos que es posible marcar unas pautas que nos permitan identificar la utilización de determinados recursos con el estilo puramente literario.

Son muchas las búsquedas e investigaciones que hemos hecho al respecto y no podemos decir que hayamos encontrado "un listado" de conclusiones que, a modo de plantilla, faciliten la tarea de decidir si un grupo de palabras forman una expresión literaria y por qué. Sin embargo, nada de esto nos sorprende, el lenguaje literario posee uno de los rasgos que caracterizan a la literatura, no en vano a ella pertenece, y es su carácter abstracto, libre y artístico, cuyo origen obedece a la voluntad de su creador y cuyo fin viene orientado por la inquietud que quiere provocar en su receptor. = EMOCIÓN

A partir de estas premisas comprenderemos las indicaciones que en torno al tema planteamos, así como el análisis del texto concreto que hemos anunciado al principio del artículo.

Basándonos en los estudios de Estébanez Calderón (págs. 607-610), Friedman, Valdivieso y Virgilio (págs. 104-125) y Pozuelo Yvancos podemos afirmar que el lenguaje literario es aquel que se relaciona con la literatura y la estética, y que, siendo estándar, utiliza palabras y expresiones poco usuales, como cultismos, extranjerismos, voces inusitadas, arcaísmos, etc. convirtiéndose en una forma de comunicación llena de obstáculos, si lo comparamos con el lenguaje no literario: directo, económico y fácil. Por ello, es habitual en los textos de carácter literario el empleo de recursos como la connotación y la polisemia y de figuras retóricas, tanto de tipo fónico como sintáctico.

Por su parte, los guiones cinematográficos, al poseer aspectos literarios, pueden presentar las características lingüísticas literarias señaladas lo mismo que, por consiguiente, los guiones audiodescritos, como es el caso de *Match Point*.

En el apartado siguiente analizaremos aspectos del lenguaje literario del guión audiodescrito de dicha película, fijándonos en aspectos léxicos, como los sustantivos, los adjetivos y los verbos.

### 3.3 El lenguaje literario en el guión audiodescrito de *Match Point*. Punto de vista léxico.

El planteamiento de este punto se centra en el estudio de los lexemas, sus connotaciones, frecuencia de uso a veces mediante sinónimos y lugar que ocupan en las estructuras oracionales.

En las distintas categorías gramaticales hemos encontrado términos y/o expresiones de carácter literario que alternan con otras que no lo son. A menudo desarrollaremos el análisis de las primeras, debido a la intencionalidad que ofrecen, utilizando la presencia y función de las segundas.

↑  
- sustantivos  
- adjetivos  
- verbos

### 3.3.1 Sustantivos

Son muchos los nombres, comunes y propios, que aparecen en la audiodescripción de *Match Point*. Para fijarnos en la literariedad de esta categoría gramatical nos centramos en los primeros ya que los propios no ofrecen conclusiones relevantes al respecto.

En general, los nombres en la audiodescripción se repiten con bastante frecuencia y eso es lógico porque las situaciones se desarrollan con personajes, elementos y en lugares que también se repiten. Llama la atención, sin embargo, cuando la aparición repetida de estos llega a ser demasiado insistente, evitando incluso el alivio que supone el uso de sinónimos.

El caso más destacado en esta película es la repetición del sustantivo "mirada", cuya aparición supera el número treinta y, en ocasiones, se emplea de manera sospechosamente continua en el texto. Por ejemplo, en una de las últimas escenas, cuando el protagonista está en la comisaría, el descriptor nos cuenta que Chris "levanta la mirada (...)/sigue leyendo con la mirada gacha (...)/ baja la mirada pensativo". Es decir, en cuatro estructuras oracionales se produce una enumeración de tres tipos de "mirada".

Si bien dicha repetición puede resultar en principio un despropósito narrativo, se trata en realidad de un recurso intencionado de cohesión léxica, como reflejo de coherencia lingüística, mediante el cual el espectador inadvertente percibe el constante e insistente seguimiento de la cámara a los ojos y a las miradas de los personajes para comprender así las complicidades que entre ellos se fraguan a lo largo del film. De hecho, dicha fijación de la cámara va en aumento, a medida que la historia se va complicando y el espectador va descubriendo la auténtica personalidad de ellos; sobre todo del protagonista que, como buen personaje central de una *Bildungsroman*, desarrolla a lo largo del argumento su personalidad en busca de su destino, mientras, a través de la experiencia de la escuela de la vida, se convierte en lo que desea.

Por ello pensamos que el reiterado uso del sustantivo "mirada" es un recurso literario mediante el cual el espectador inadvertente comprende las distintas fases de la evolución, por ejemplo, del personaje protagonista que, sin duda, es la piedra angular de esta película.

Por otro lado, los sustantivos referentes a las partes del cuerpo son un grupo importante en esta parte del análisis. Su uso se perfila como preciso y es objetivo asimismo del recurso de la repetición, aunque no en el extremo del caso anterior. Lo normal es que estos sustantivos sean oportunos, objetivos y denotativos, sin ninguna pretensión semántica aparte. Hasta tal punto que su uso puede parecer más propio de una clase de anatomía que de un guión cinematográfico, porque se limita a definir cada parte del cuerpo que el descriptor estima necesaria, incluso en escenas tan emocionales y sugerentes como las de tipo sexual, aunque comprendemos que, mediante esta técnica, el audiodescriptor realza precisamente la sensualidad de la situación.

Los sustantivos de este ámbito de uso más repetido son "boca", "labios", "cabeza" y "cara" y principalmente se refieren a los dos personajes protagonistas. Desde nuestro punto de vista, el empleo reiterado de estos nombres añadido al tratado en el apartado anterior provoca en el receptor una sensación de proximidad ciertamente inquietante, como un sutil aviso, que ayuda a construir la elaborada estructura dramática de la película.

Es interesante igualmente detenerse a estudiar el empleo de los nombres de lugar en el film. Desde el comienzo del mismo nos llama la atención la discriminación que el descriptor hace a la hora de referirse a lugares asociados a la clase social alta y aquellos que se supone identifican las clases bajas.

Sabemos, por otra parte, que la diferencia de clases es uno de los aspectos más trabajados en la película, así como necesario para que puedan desarrollarse correctamente los hechos, según su director. Con la clara distinción entre las dos clases sociales se facilita al espectador la comprensión de la toma de decisiones del protagonista y la identificación del lugar en el que este está en cada momento.

En la audiodescripción, mediante el empleo de diferentes tipos de sustantivos para cada ambiente social se consigue el propósito indicado. Por ese motivo encontramos cultismos para referirse a lugares propios de la alta burguesía, como "estancia", "caballerizas", "balastrada", "mansión" o "guardarropía", frente a nombres de uso más normal cuando describe lugares pertenecientes al otro ambiente social, por ejemplo, "habitación", "piso", "barandilla", "casa" o "cómoda".

Por último, no queremos terminar este apartado sin señalar la importancia que tiene, junto al sustantivo, el adjetivo. La mayor parte de los primeros que aparecen en la audiodescripción vienen acompañados por los segundos formando sintagmas nominales más complejos y, por ello, semánticamente más interesantes, como vemos a continuación.

### 3.3.2. Adjetivos

La adjetivación es una de las categorías que mayor riesgo de subjetividad pueden conllevar, aunque, como afirma Navarrete (2003), algunos descriptores son partidarios de evitar en lo posible el uso de adjetivos para "no caer en interpretaciones personales de la imagen", estamos de acuerdo con él en que el empleo de adjetivos es no sólo imprescindible en cualquier descripción, sino también uno de los aspectos donde mejor puede demostrarse el descriptor el conocimiento de la película (T.O.) y de la lengua de destino (T.M.).

La selección de los adjetivos en el guión audiodescrito debe surgir de la propia imagen cinematográfica, del estilo y de la propuesta de la película (Navarrete, 2003). Es evidente que no se trata de crear un nuevo film mediante subjetividades del descriptor, sino de reflejar fielmente los ambientes, los matices, los estados de ánimo, etc. del T.O. La delimitación semántica de los adjetivos entraña intenciones significa-

tivas voluntarias que tienen su correspondencia en las imágenes, la historia, la estructura técnica y narrativa, etc. de la película.

El guión audiodescrito de *Match Point* utiliza adjetivos determinativos y calificativos, pero nos centraremos en el análisis de estos últimos porque, al igual que hicimos en el caso anterior con los sustantivos, son los que ofrecen funciones literarias.

El primer punto que nos ha llamado la atención en este aspecto es la paleta de colores que hay en la descripción. Allí se habla de: cortinas “rojas”, piedra “blanca”, taxi “negro”, jersey “gris”, camisa “blanca”, vestido “blanco”, traje “negro”, jaguar “plateado”, falda “roja”, bragas “negras”, tonos “azules, blancos y marrones”, pantalones “negros”, blusa “de color verde claro”, chaqueta “negra”, cartera “marrón”, botecito “marrón”, buzón “rojo”, coche “plateado”, hombre “negro”, puente “rojo” o pelo “negro”. Por lo expuesto, comprobamos que los colores rojo y negro son los más repetidos, tal y como ocurre en el colorido propio de las imágenes en la película.

La elección de estos dos colores como referencia básica al resto de las características cromáticas simboliza por un lado la elegancia (negro) y, por otro, la pasión (rojo). La interpretación de ambos colores juntos nos lleva a pensar en el arte teatral, en la farsa, como la que exagera la ópera italiana o como la que opera el protagonista de la película. Esta última idea encuentra su refuerzo en la banda sonora, a la ya dijimos que en este artículo no dedicaremos un apartado especial, pero que vemos importante mencionar en este caso.

Sin embargo, no todas las referencias al color que se hacen en el guión son tan directas. En la descripción encontramos asimismo insinuaciones cromáticas que le proporcionan un estilo literario, por ejemplo, cuando para hablar del color verde (y de la textura) se dice “árboles frondosos” o “tupido césped”, de la misma manera que, para referirse al color blanco, en la descripción anuncia que caen “finos copos de nieve”.

Igualmente señalamos un tercer grupo de adjetivos referentes al color que suponen opciones indirectas que, aunque no conllevan esa carga poética, aportan una intencionalidad que va más allá del propio color; son los casos de las expresiones sintagmáticas: colores “vivos” para introducir la idea de alegría, “anaranjada” luz como sensación de intimidad y calidez (también contrasta con la nieve que se describe cae fuera), colores “básicos” que se identifican con el arte minimalista y, por tanto, con lo moderno, o joyero de cuero “rojizo”, para explicar que la anciana vecina guardaba sus pertenencias pasadas de moda en un joyero también pasado de moda.

Al revisar la adjetivación de este guión, en más de una ocasión, hemos hallado la evidente preferencia por el uso de adjetivos con formas más bien cultas, como igualmente ocurría con los sustantivos, con el objetivo de dar idea de la clase social alta. Por eso, y sin movernos del ámbito del color, el audiodescriptor decide utilizar el poco usual adjetivo “encarnado” (para unas flores) en lugar de rojo, y, ya en otro

contexto, es frecuente oír en esta película utilizar los calificativos “repleto”, “abarro-tado” o “concurrido/a” frente a, por ejemplo, la forma simple “lleno”.

Finalizamos el análisis del adjetivo destacando otro recurso típicamente literario que encontramos repetido de manera recurrente, se trata de su epitetización. Rodríguez Ramalle (2005, pág. 168) asegura en sus reflexiones en torno a la sintaxis que cuando un adjetivo se coloca en posición pronominal, pudiendo ubicarse en posición posnominal, por motivos estrictamente estilísticos, para potenciar el significado del sustantivo, se convierte en un epíteto.

Según esta afirmación, el guión de *Match Point* proporciona numerosos casos que cumplen dichas características, como: “desordenado despacho”, “tupido césped”, “concurrida fiesta”, “finos copos”, “anciana vecina”, “encarnadas flores”, “anaranjada luz”, “amplia base”, “pequeño parque”, “antiguo reloj de pared”, “moderno edificio”, “pequeño despacho”, “nueva galería”, “extenso jardín”, “iluminada oficina”, “ceñida y escotada blusa”, “amplio y moderno loft”, “pequeña iglesia”, “escotado traje”, etc. Se trata, en realidad, un orden alterado propio de lenguajes literarios, como la poesía, que proporciona cambios de estructuras gramaticales de oraciones completas para, como hemos dicho, provocar determinadas interpretaciones o reacciones en el público.

### 3.3.3. Verbos

Para terminar con este análisis, abordamos la revisión del uso de los verbos, centrándonos especialmente en dos recursos significativos: la repetición y la perífrasis.

El primero de ellos se produce, sobre todo, con el verbo “mirar”, al igual que ocurriría en el caso del sustantivo “mirada”. Dos formas léxicas distintas pero sobre un referente conceptual común, lo que nos lleva a comprobar que dicha coincidencia tiene un sentido, que el descriptor intencionadamente lo busca y que nosotros debemos entender su uso también en común.

El verbo “mirar” aparece más de cuarenta veces en la descripción, que unidas a las más de treinta del sustantivo “mirada”, llegan casi al centenar, la cual es una cifra en efecto muy alta para designar una misma acción. Esto no exime de la utilización de otros verbos sinónimos, es cierto que también se emplean los verbos “ver” u “observar”, pero en mucha menor medida, lo que provoca una repetición insistente de la misma forma.

Asimismo, dicha insistencia es creciente, es decir, paralelamente al aumento de la acción se produce el aumento del uso del verbo, alcanzando, en la recta final del film, situaciones descriptivas realmente asfixiantes, como propone el T.M.: “Ya sentado recto mira qué hora es en el reloj de pulsera/ Mira la pantalla del ordenador/. Mira hacia atrás/ Vuelve a mirar hacia atrás/ Sus ojos recorren la habitación/ Le tiemblan los labios mientras mira a...”

Hasta tal punto es importante y significativo el aumento progresivo del uso de este verbo (insistimos, junto al sustantivo "mirada") que, hemos comprobado que se pueden seguir el contenido, la estructura e incluso los recursos exclusivamente cinematográficos sólo mediante el seguimiento del mismo y prácticamente prescindiendo del resto de la descripción. Para conseguir este efecto el descriptor suele añadir al citado verbo adverbios, adjetivos u otros elementos sintácticos descriptivos. He aquí una muestra de usos de "mirar" con distintos significados: "mira pensativo", "mira intensamente", "mira sin parpadear", "mira indignada", "mira con la boca abierta", "mira fijamente", "sin mirar", "mira suplicante", "mira cautelosamente", "mira la bolsa de tenis", "mirando seriamente al niño", etc.

Por otro lado, como hemos afirmado arriba, creemos importante señalar el uso de las formas perifrásticas verbales, porque consideramos que podría contradecirse con las máximas audiodescriptivas también anteriormente indicadas, en concreto en lo que a la concisión se refiere.

Sin embargo, en la mayoría de los casos de perífrasis coincide la presencia de un gerundio, lo que da idea de duración y simultaneidad, y justifica así su uso, ya que, en palabras de Álex Grijelmo, lo que pretende el gerundio es reproducir la fotografía del momento en que se desarrolla (Grijelmo, 2006, pág. 235). De este modo encontramos en la descripción de *Match Point* expresiones como: "se gira buscando la mirada", "se esparcen bebiendo y jugando", "besa a Nola empujándola", "va andando", "intenta montarla", "la lanza dibujando", "se queda mirando", "ve a Nola leyendo", "se queda observándola", "sigue comiendo", "va caminando", "sigue subiendo", "se queda mirando" o "sigue leyendo". En todas ellas encontramos una forma narrativa literaria que expresa tanto lo que la imagen ofrece como cohesión argumental dentro de la propia audiodescripción.

Para finalizar este punto, nos parece oportuno señalar cómo el uso de los verbos puede contribuir a la formación de otros recursos literarios como las metáforas. Tres ejemplos representativos son: "(el plato) surca (el cielo)", "(la anaranjada luz de las velas) inunda (el espacio)" o "(el anillo) se debate (entre uno y otro lado del murete)". Ninguna de ellas, desde el punto de vista estrictamente descriptivo, sería necesaria; en el primer caso habría bastado con decir "vuela un plato", en el segundo "hay velas encendidas en la habitación" y, en el tercero "el anillo oscila en su caída entre los dos lados del muro".

Si el audiodescriptor opta por expresar estos hechos de forma metafórica y literaria es debido a que pretende añadir un matiz a los mismos que los convierta en las imágenes que representan. Así, en el primer caso, la intención es de distinción de la clase social alta, en el segundo, seguramente quiere subrayar el romanticismo de la escena y, en el tercero, sin duda, refleja de manera sonora el recurso visual que W. Allen utiliza para abrir y cerrar su película, según el cual, indica al público dónde fijar su atención. Recordemos que ya en la primera escena de *Match Point* la cámara sigue

AD?

detenidamente la trayectoria de una pelota de tenis que va de un campo a otro de la pista, hasta chocar con la red y quedarse un instante sobre ella mientras un narrador hace una digresión sobre la suerte y el papel que juega en la vida. Ese mismo movimiento de cámara se produce en la recta final de la cinta, cuando el protagonista, al querer deshacerse de la alianza que ha robado a su víctima, la lanza hacia el Támesis, cayendo hacia una de las partes del muro. Estas dos escenas son descritas en el guión meta con fidelidad, la primera de manera necesariamente objetiva, como en el T.O., y la segunda, con un marcado tono metafórico y reminiscente hacia la primera, como sigue: "a cámara lenta la lanza con fuerza dibujando una parábola perfecta en el aire. Conforme desciende aparece la barandilla que está justo en la trayectoria del anillo. Choca con ella en su parte más elevada y el anillo se debate entre uno y otro lado, finalmente cae sobre el murete."

#### 4.- Conclusión

Podríamos seguir analizando otros aspectos literarios, léxicos o no, del guión audiodescrito, pero, por cuestión de espacio, nos ha sido imposible. Hemos comprobado, sin embargo, que material para ello no nos falta, lo que nos empuja a plantearnos posibles artículos en futuro no lejano.

Tanto las reflexiones que no hemos expuesto, como las aquí expresadas no pretenden, en absoluto, sentar bases prescriptivas con respecto a los guiones audiodescritos y a su relación con la disciplina literaria. Se trata, más bien, de mostrar descriptivamente situaciones lingüísticas cuya relación con la literatura nos parece evidente, así como interesantes para el estudio del conjunto de la audiodescripción cinematográfica.

#### Bibliografía

- BLANCO ARISTÍN, P. *et al.* (2006): *El cine*. Barcelona: Larousse.
- COMPANY-RAMÓN, J. M. (1987): *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto filmico*. Madrid: Cátedra.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. (2001): *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- FRIEDMAN, E., T. VALDIVIESO & C. VIRGILLO. (2003): *Aproximaciones al estudio de la literatura hispánica*. 5ªed. Boston: Mc-Graw Hill, pp. 104-125,
- GRIJELMO, A. (2006): *La gramática descomplicada*. Madrid: Santillana
- NAVARRETE, J. (2003): *Concepto general de la audiodescripción y tecnologías aplicadas. Problemática del "apagón analógico en TV"*. Seminario sobre Medios de Comunicación sin Barreras.
- POZUELO YVANCOS, J. Mª. (1988): *Teoría del Lenguaje Literario*. Madrid: Cátedra.

RODRÍGUEZ RAMALLE, T. M. (2005): *Manual de sintaxis de español*. Madrid: Castalia.

### III. La Audiodescripción en otras lenguas y culturas