

Intertextualidad y traducción: traducir en clave de *re-*

Marta FERNÁNDEZ BUENO
CES Felipe II (Aranjuez), UCM

Como citar este artículo:

FERNÁNDEZ BUENO, Marta (2003) «Intertextualidad y traducción: traducir en clave de *re-*», en MUÑOZ MARTÍN, Ricardo [ed.] *I AIETI. Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. Granada 12-14 de Febrero de 2003*. Granada: AIETI. Vol. n.º 1, pp. 453-468. ISBN 84-933360-0-9. Versión electrónica disponible en la web de la AIETI:
<http://www.aieti.eu/pubs/actas/I/AIETI_1_MFB_Intertextualidad.pdf>.



Intertextualidad y traducción: traducir en clave de re-

Marta FERNÁNDEZ BUENO
CES Felipe II (Aranjuez), UCM
mfernandez@cesfelipesecondo.com

Resumen

En esta comunicación se parte de una revisión teórica del hecho intertextual, aplicado al campo de la traducción literaria e ilustrado luego con una serie de apuntes y reflexiones sobre su manifestación concreta en dos piezas dramáticas del autor Tankred Dorst, *Toller* y *La cabeza de Harry*. El concepto intertextualidad está experimentando en los últimos años un creciente auge en el seno de los estudios literarios y de la lingüística textual. Sin embargo, esta teoría, que articula científicamente la reelaboración de textos ya existentes como forma de creación textual (lo que hemos denominado 'creación en clave de re-'), comenzó a fraguarse mucho antes, de la mano de Mijail Bajtín. Pero es Julia Kristeva quien puso en circulación por primera vez este término, tras releer y reinterpretar los escritos de Bajtín. De su lectura extrajo la siguiente conclusión: «Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto» (Kristeva, 1978: 190). En la década de los 80 los postestructuralistas franceses y americanos reactivaron la polémica. En la actualidad existen dos corrientes científicas: la de los no-intertextualistas, que no reconocen la intertextualidad como una nueva forma de afrontar el universo textual, y la de los intertextualistas, para los que la intertextualidad sí brinda nuevas posibilidades metodológicas, ya sea en línea con los postulados de Kristeva o de una forma más restrictiva. En el campo de la traducción la intertextualidad también abre nuevas perspectivas para la reflexión y el estudio de las condiciones que rodean el hecho mismo de la versión y recepción de textos en los que se puede percibir el diálogo de otras voces textuales. Así lo demuestran estudiosos como Hatim y Mason, Genette, Koppenfels, Lemke o Marco, entre otros, que han sabido formular las cuestiones clave que plantea la interacción entre la actividad del traductor y la intertextualidad, buscando la creación de unas estrategias válidas a la hora de afrontar la traducción de este tipo de textos.

A pesar del título de esta comunicación *La traducción en clave de re-* el tema que aquí nos ocupa poco tiene que ver con la música, aunque sí por ejemplo con el bricolaje o el reciclaje. De lo que vamos a tratar aquí es de qué relación tiene ese concepto de intertextualidad, tan al uso, tan denostado también, con la traducción y en qué medida ésta puede considerarse como una manifestación más de este fenómeno. Por otro lado, el punto de partida y campo de aplicación en el

que nos vamos a centrar es el de la traducción literaria, y dentro de este ámbito hablaremos más desde su práctica que desde su teoría. Para ello, y antes de centrarme en esa mutua interacción, haré un esbozo de lo que representa esta teoría dentro del marco de los estudios literarios, para ver luego su aplicabilidad al campo de la traducción.

La intertextualidad es la teoría que articula científicamente la reelaboración de textos ya existentes como forma de creación textual (eso es lo que hemos denominado *creación en clave de re-*). Ese afán por revisar, por volver a los exponentes clásicos de la literatura o el arte en general ha existido siempre. Durante siglos la creación literaria ha estado marcada por el principio de la *imitatio*, basando la creación en la capacidad para imitar o rizar el rizo del original predecesor. Pero por mucho que sea algo tan antiguo como la propia literatura, lo cierto es que muchos estudiosos coinciden en percibir, en la literatura moderna y posmoderna, una creciente afición por los procedimientos intertextuales basados en la adopción de estructuras de un pre-texto (citas) o la alusión, más general, a ese pre-texto.

A nadie escapa el hecho de que cada vez son más abundantes las obras artísticas que *versionan* otras obras anteriores, ya sean musicales, pictóricas, literarias, etc. Los *remakes* cinematográficos de películas que fueron éxito en su momento, reelaboraciones, en muchos casos de discutible calidad, están más que nunca a la orden del día. Las *remasterizaciones* de piezas musicales, grabadas en su época con pocos medios, o con medios ampliamente superados actualmente, la proliferación de artistas que adaptan obras que se hicieron célebres en otros tiempos... Creemos que todo este *revival* generalizado en la moda, el cine, la música se ha ido agudizando en los últimos años, lo que nos lleva a pensar si no nos encontraremos tal vez ante una crisis de valores y un conservadurismo a ultranza, que prefiere apostar por lo ya conocido y no arriesgar nuevos temas, nuevos enfoques, nuevos planteamientos. Sin embargo, también podríamos realizar otra lectura de todo este proceso y entenderlo como una revalorización de los nuevos clásicos y un respeto por la tradición y la herencia cultural. Tal vez sea tanto una cosa como la otra o tal vez haya detrás otras razones (de índole económica, por ejemplo) que ni siquiera alcanzamos a vislumbrar.

Todas estas reflexiones constatan el cuestionamiento actual del concepto de originalidad. La creatividad parece estar marcada hoy día por el recurso a lo anterior. Ser original no es únicamente innovar (si es que esto aún es posible), sino tratar de forma innovadora lo viejo. Como todo ya ha sido dicho por alguien con anterioridad, lo único que podemos hacer nosotros es citar, y reconocer humildemente -incluso con humor- que hemos encontrado nuestro discurso ya formado y que lleva la impronta de discursos anteriores y se asocia automáticamente con ellos. Según Umberto Eco:

La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse -su destrucción conduce al silencio-, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad; [...] ya no se puede hablar de manera inocente.

(Eco 1998: 770)

Tal vez la carencia de originalidad que percibimos en lo literario, y en otros campos, se deba al propio medio que emplea, la lengua. Ningún hablante estrena la lengua, ésta ya le viene dada por quienes se la transmiten. El poeta, el creador de literatura, se ve confinado en lo que Jameson llama *prison-house of language*, con las restricciones que le impone la utilización de un sistema lingüístico común. La lengua es, como también señala Lerner, «intertextual por naturaleza». Pfister recurre incluso a la legendaria figura de Kaspar Hauser para describir esta situación: «*kein literarischer Autor ist ein Kaspar Hauser, der noch nie einen fremden literarischen Text gehört oder gelesen hätte*» (Broich/Pfister 1985: 52).

Lo que ahora nos interesa es partir del hecho de que en la comunicación (y la traducción es una forma de comunicación) no existe en realidad la hoja en blanco, que toda hoja está ya escrita a priori y, de alguna forma, todo dicho. Roland Barthes hablaba ya del texto como de una *chambre d'échos*, dominada por la multiplicidad de los medios y los discursos... Posiblemente la literatura esté condenada a la repetición y estemos ante el agotamiento de la originalidad entendida al modo tradicional. Si la vanguardia hacía profesión de la diferencia respecto a lo establecido, la posmodernidad se une al enemigo repitiéndolo y de ese modo cuestionándolo. Ése es el juego de espejos posmoderno: la exaltación de la cita, la glorificación de las comillas. ¿Y no era ese acaso un principio fundamental de la literatura: saber adaptar, *mimetizar*, las obras de los predecesores? La intertextualidad oscilará también entre esos dos polos: repetición y diferencia, y en función de las épocas, dominará más uno u otro.

Pero, ¿cómo podemos definir la intertextualidad y desde cuándo se viene hablando de ella? Hagamos un poco de historia.

Los primeros atisbos de esta teoría, aplicada a la investigación literaria, vienen de mano de Mijail Bajtín. De sus estudios sobre la obra literaria, que él centró en la narrativa de Dostoievski, podemos extraer dos interesantes conclusiones: 1) el texto no sólo posee un valor intrínseco: también el contexto tiene una presencia activa en el propio texto. 2) el discurso se forma en función de todos los discursos anteriores: «No existe ni la primera ni la última palabra» (Bajtín 1989: 392).

Sobre el telón de fondo de mayo del 68 francés, Julia Kristeva puso en circulación por primera vez el término *intertextualidad*. En su afán revolucionario pretendía dinamitar los fundamentos de la investigación literaria tradicional y romper con la visión rancia y academicista de la crítica literaria. De este modo, releyó y reinterpretó los escritos de Bajtín, concluyendo de su lectura que «todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto» (Kristeva 1978:190). Kristeva concibe la intertextualidad como una característica inherente a la literatura, es decir, con carácter universal, y la define en los siguientes términos:

Nous appellerons INTERTEXTUALITÉ cette interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte. Pour le sujet connaissant, l'intertextualité est une notion qui sera l'indice de la façon dont un texte lit l'histoire et s'insère en elle.

(Kristeva, J.: *Nouvelle Critique* (Nov. 1968): 55-64, citado en Broich/Pfister 1985: 7)

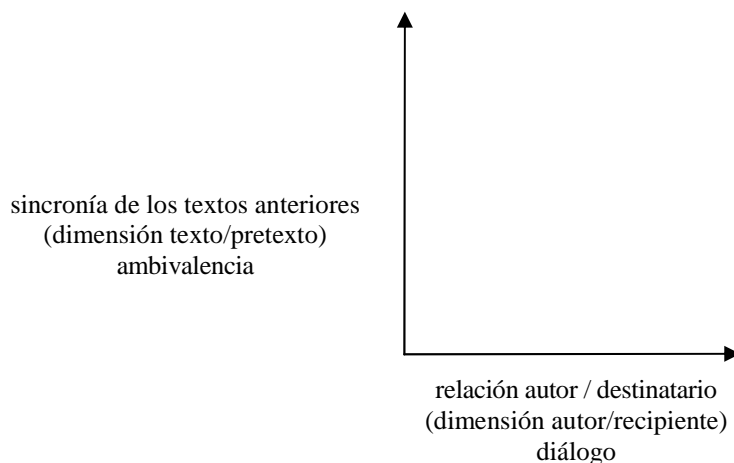
Podemos sintetizar los puntos clave de la teoría de Kristeva sobre la intertextualidad en estos términos:

- 1) El texto se define en función de una doble relación: a) con los textos anteriores (ambivalencia), y b) con el destinatario o recipiente (diálogo)
- 2) Entendemos por ambivalencia «la inserción de la historia (de la sociedad) en el texto, y del texto en la historia» (Kristeva 1978:195). Es el punto donde confluyen diacronía y sincronía: al recoger enunciados pasados (perspectiva diacrónica) los actualizamos y los incluimos también en nuestro propio discurso (perspectiva sincrónica). Según la lingüista:

El autor puede utilizar la palabra de otro para poner en ella un sentido nuevo, al mismo tiempo que conserva el sentido que tenía ya la palabra.

(Kristeva 1978:201)

El concepto de intertextualidad aboga por la polisubjetividad de la obra literaria y la disolución del sujeto creador. Además constituye, como mencionábamos más arriba, una característica inherente a la literatura, es decir, tiene un carácter universal.



En la década de los 80 los postestructuralistas franceses y americanos reactivaron la polémica. Ya entonces empezaron a perfilarse dos corrientes científicas que en términos generales continúan teniendo vigencia en la actualidad:

- 1) La de los no-intertextualistas, que no reconocen la intertextualidad como una nueva perspectiva de análisis. Para ellos en realidad no nos encontramos ante un fenómeno nuevo, sino ante algo que se ha dado siempre y que se corresponde íntegramente con el análisis de fuentes e influencias.
- 2) La de los intertextualistas, para quienes la intertextualidad sí ofrece nuevas posibilidades de análisis literario. Dentro de esta corriente podemos también distinguir diferentes líneas y enfoques:

- Los que continúan interpretando la intertextualidad en el sentido de Kristeva y los postestructuralistas, es decir, con una vocación totalizadora, integrando la literatura dentro de las manifestaciones de la cultura y la vida humanas. Esta *intertextualidad total*, que abarca todas las manifestaciones discursivas humanas, no es un método de análisis, sino una postura frente al saber y la existencia, casi un principio intelectual. Consecuentemente, los integrantes de esta corriente se resisten a cualquier intento de sistematizar y etiquetar los fenómenos intertextuales. Su subversión pasa también por la negación de los procedimientos científicos tradicionales. La única objeción que se puede poner a este planteamiento es si tiene o no alguna utilidad real y tangible. Sería tan extenso que su estudio se haría imposible: ¿quién le pondría el cascabel a tan inmenso gato...?
- Los que desvinculan la literatura del contexto social en que se produce. Restringen el campo de acción del proceso intertextual al ámbito literario, prescindiendo de su presunta dimensión universal. Aspiran a lograr una taxonomía, más o menos exhaustiva, de las prácticas y procedimientos intertextuales que sea además aplicable al análisis literario. En cierto sentido, son depositarios de los estudios literarios tradicionales y más de uno piensa que en realidad aprovechan el *tirón* de la intertextualidad para dar un aspecto remozado a lo que tradicionalmente se conoce como análisis de fuentes. Tratan de hermanar las dos posturas enfrentadas de negación y afirmación del hecho intertextual, sin embargo, no deja de plantearse un problema: suponiendo que esa reconciliación fuera factible, ¿qué diferenciaría este tipo de análisis del estudio tradicional de las fuentes?

Elegir entre las dos corrientes lleva siempre pareja una renuncia: o bien a la dimensión revolucionaria asociada al término en el momento en que fue acuñado, o bien a la posibilidad de articular de forma concreta y palpable un fenómeno interesante y esquivo. Frente a quienes interpretan como irreconciliables ambas posturas nosotros partimos de una visión flexible y abierta de la cuestión, entendiendo por intertextualidad la relación, buscada deliberadamente por el autor y percibida como tal por el lector, entre dos o más textos, y manifiesta a través de una serie de señales más o menos explícitas.

Pero, ¿hasta qué punto es aplicable a la traductología y la práctica de la traducción lo expuesto hasta ahora, relacionado más bien con los estudios literarios? Como quiera que el campo de aplicación de estas reflexiones es la traducción literaria, parece evidente que aquellos aspectos que nos interesen para analizar la obra literaria serán también relevantes a la hora de acometer su traducción a otro idioma. Hay diversos estudiosos de la materia –muchos de ellos venidos del campo de la Lingüística textual– que se han planteado también la pertinencia de relacionar la traducción con los fenómenos intertextuales. Casi todos ellos contemplan la intertextualidad como algo de rango universal y que constituye una propiedad de todos los textos. En esa misma línea originaria de Kristeva, de Beaugrande y Dressler conciben la intertextualidad como uno de los siete criterios que determinan la textualidad, a saber: cohesión, coherencia, intencionalidad, aceptabilidad, informatividad, situacionalidad y, por último, intertextuali-

dad. Ellos la definen como la suma de factores:

[...] *welche die Verwendung eines Textes von der Kenntnis eines oder mehrerer vorher aufgenommenen Texte abhängig macht. [...] Intertextualität ist, ganz allgemein, für die Entwicklung von Textsorten als Klassen von Texten mit typischen Mustern von Eigenschaften verantwortlich.*

(de Beaugrande/Dressler 1981:13)

Mención obligada merece Genette, autor de la que para algunos puede considerarse *enciclopedia intertextual*, su obra *Palimpsestos*. En esa detallada taxonomía de las diferentes manifestaciones de lo intertextual (o 'prácticas hipertextuales', como prefiere denominarlas él), incluye la traducción –junto a la versificación, la prosificación o la dramatización– dentro de la transposición o transformación seria de carácter formal cualitativo (entendiendo por 'transposición' la reelaboración de un texto en función de un principio determinado). Según Genette la traducción consiste en transponer un texto de una lengua a otra, y parte de un hecho:

[...] ninguna traducción puede ser absolutamente fiel, y todo acto de traducir afecta al sentido del texto traducido. [...] Lo sensato, para el traductor, sería admitir que lo va a hacer mal, y esforzarse, sin embargo, en hacerlo lo mejor posible, lo que significa generalmente hacer otra cosa.

(Genette 1989:264 y ss.)

Este es también en parte nuestro punto de vista, aunque cabría preguntarse si la fidelidad al original es el único parámetro por el que se mide la calidad de una traducción. Y por otro lado, ¿acaso no sería mejor presuponer la inocencia del traductor y no su culpabilidad?

Hatim y Mason, continuadores de la visión universalizadora de Kristeva, llaman la atención sobre diversas cuestiones relativas a la intertextualidad y la traducción, entre las que cabe resaltar:

- 1) La intertextualidad es un proceso que abarca tanto la creación como la recepción textual. Autor y receptor contribuyen con sus propios universos textuales a la codificación y descodificación de la obra, ya sea original o traducida. La equiparación de escritor (traductor) y receptor en importancia es un factor clave a la hora de definir la intertextualidad. Hay quien, como Stierle, llega a dar carta blanca al receptor para «*prinzipiell jedes Werk, selbst zufällige und individuell begrenzte Leseerfahrungen, intertextuell zu einem anderen Werk in Beziehung zu setzen*» (Broich/Pfister 1985:211). Entre autor y receptor ha de establecerse una comunicación supratextual: la alusión debe ser el punto de encuentro donde se crucen sus caminos. Las alusiones intertextuales presentes en una obra son en cierto modo mensajes que atesora el texto a la espera de que el lector sea capaz de descifrarlos y sólo si éste lo consigue, cumplen enteramente su función.
- 2) Descodificar un texto no es sólo entenderlo desde el punto de vista lingüístico, sino también saber captar el universo connotativo que alberga, es decir,

estar en disposición de poder desentrañar todos los significados transversales que están presentes en él. Un texto arrastra múltiples significados heredados de otros anteriores a él. En otros términos podríamos decir que la intertextualidad tiene que ver con la «carga genética» de un texto, con la herencia que soporta.

- 3) La intertextualidad tiene carácter intencionado y responde siempre a unos objetivos que van más allá de la función informativa del texto y crean un nivel de significación que puede incluso no ser accesible a todo lector. En este sentido, no hay intertextualidad accidental ni casual. Para que exista esa relación tiene que haber por parte del creador del texto una intencionalidad, sólo ese tipo de alusiones confieren al texto la multiplicidad de niveles.
- 4) Además de la concepción de intertextualidad como alusión, se puede concebir como el vínculo asociativo de un texto a la categoría de tipo textual, es decir, tiene también una dimensión sistémica. De ahí su clasificación de los pre-textos en dos grupos:
 - a) Elementos del sistema lingüístico (palabra, frase, cláusula...).
 - b) Elementos del sistema semiótico (género, discurso, tipo textual...).

Para Hatim y Mason, el traductor se ve ante un importante reto, que es el de

[...] montar una cadena de referencias intertextuales e identificar un hilo conductor, que lleva desde las señales halladas posteriormente en el texto hasta las señales previas y, en conjunto, a las áreas de conocimiento que se evocan.

(Hatim/Mason 1995:160)

La cuestión que centra sus intereses es cómo hacer llegar al receptor de la traducción una referencia intertextual presente en el texto original. Hablan de *señales intertextuales*, entendidas como «los elementos de un texto que ponen en marcha el proceso de búsqueda intertextual, motivando el acto de elaboración semiótica» (Hatim/Mason 1995:174). Estas señales, que son indicadoras de la intertextualidad, pero no la intertextualidad misma, coinciden con elementos tangibles del texto.

Requisito indispensable para realizar una *traducción intersemiótica* de la referencia intertextual es reflexionar acerca de la *forma* de la señal, su *función* y la *prioridad* de la una sobre la otra en la producción del signo. El traductor habrá de valorar a qué le quiere dar mayor relevancia, si a la forma, al contenido o a ambas y en qué proporción. Para ello es fundamental «analizar cuál es su contribución al texto de acogida» (Hatim/Mason 1995:178). Ellos dan prioridad a verter la intencionalidad de la referencia intertextual, pero no de cualquier manera, sino atendiendo a «la contribución que ese signo concreto hace a la semiótica del texto original» (Hatim/Mason 1995:176).

[...] ninguna referencia intertextual puede ser transferida a otra lengua con el solo fundamento de su propósito informacional. De hecho, lo normal es que la intencionalidad se valore por encima del contenido informativo. [...] lo que en realidad se transfiere es un signo que, a través de fronteras semióticas, trae consigo su completa historia discursiva, incluidos los nuevos valores signícos que haya adquirido en su recorrido. [...] El traductor, al conceder la prioridad a la intencionalidad, hará también los ajustes necesarios a la luz del hecho de que grupos diferentes de usuarios llegan a elaborar interpretativamente un texto con distintos sistemas de conocimiento y creencias.

(Hatim/Mason 1995:178)

La principal aportación de Lemke al campo de la intertextualidad y la traducción es la de estudiar el proceso de absorción de un texto anterior por parte de otro según las distintas relaciones que se pueden establecer entre ellos, y que él clasifica en: genéricas, temáticas o tópicas, estructurales y funcionales. Parte de la distinción de dos formas de intertextualidad, la que se basa en la repetición de elementos dentro de un texto dado, y la que pone en relación distintos textos.

Dentro del ámbito germánico, W. von Koppenfels se centra en los conflictos que plantea la relación del texto original con el texto meta. El proceso mismo de la traducción es, como ya hemos dicho, esencialmente intertextual. Así podemos contemplar el texto original como hipotexto sobre el que situamos el texto traducido, el hipertexto. En este sentido, Koppenfels se plantea si el hecho de que una traducción se identifique como tal repercute de alguna manera en su recepción. Creemos que la recepción intertextual (valdría decir bifocal) de una traducción se produce únicamente cuando se conoce el sistema lingüístico de partida. En ese caso somos capaces de reconocer calcos e interferencias que ocurren al manejar las dos lenguas. Cuando la traducción no presenta esas interferencias, es decir, está perfectamente acomodada en el sistema lingüístico de llegada, o nuestro desconocimiento de la lengua de origen nos impide reconocerlas como tales, entonces leemos la obra traducida como si se tratara del original.

El autor de una traducción literaria se ve muchas veces abocado, incluso involuntariamente, a cumplir con la aspiración irreal de querer/tener que reproducir lo dicho y de la forma en que está dicho, dado que en la obra literaria forma y contenido constituyen un todo indivisible. A la dificultad de lograr la consecución de estos dos objetivos hay que añadir dos escollos importantes: la distancia temporal que puede separar al lector del texto y la distancia espacial y cultural que separa los dos sistemas lingüísticos y que lleva en muchos casos a cambios de referentes, tan difíciles de verbalizar.

El ideal del traductor tal vez sea crear el mismo texto que el original, pero en una lengua distinta, y la viabilidad de esa aspiración es, como poco, cuestionable. Podría entenderse la traducción como la «*totale Reproduktion der Vorlage in einem neuen sprachlichen Medium und gesellschaftlichen Kontext*» (Broich/Pfister 1985:138). El binomio maldito que configuran los dos polos –creación y reproducción– ilustra a la perfección el conflicto en el que vive, el hábitat natural de la traducción literaria, su estatus entre dos aguas:

Die literarische Übersetzung stiftet eine besonders intensive und problematische Form des intertextuellen Bezugs. Sie will über diachrone (geschichtliche) und synchrone (kultur-geographische) Distanz hinweg nationalsprachliche Grenzen überschreiten und dabei in hybridem Anspruch nicht nur das im Prätext Gesagte, sondern auch seine einmalige Art des Sagens nachbildend bewahren und erneuern .

(Broich/Pfister 1985:138)

Koppenfels compara la traducción literaria con Jano, mirando siempre en una doble dirección, de un lado al original y de otro al sistema lingüístico de llegada. El proceso de la traducción literaria está determinado por una cadena de oposiciones: producción vs. reproducción, sistema lingüístico de partida vs. sistema lingüístico de llegada, época y cultura extraña vs. época y cultura propia, autor vs. traductor. De ahí la esencia paradójica de la traducción: ser a la vez reproducción y producción, pasear por el tenue filo que separa lo puramente lingüístico de lo literario y, tener una doble orientación, la lengua de partida y la de llegada, el espacio sociocultural ajeno y el propio. En términos muy parecidos se expresa Ortín, para quien el traductor ha de servir a dos amos. Y como buen criado, añadimos, ha de ser fiel al texto que vierte, pero también a su propia lengua. Además, no goza de la libertad del escritor en su creación, ya que él *re*escribe una obra que ya está creada en una lengua determinada y que reduce su margen de movimientos... así que mejor que de criados, tal vez debiéramos hablar de esclavos.

Percibir y tratar de dar salida a estas contradicciones debe ser la finalidad del estudio de la traducción. Koppenfels aboga por una nueva valoración de la traducción: no buscando la total correspondencia entre las dos lenguas, sino reflejando el punto de fricción entre ambas. Lo interesante de la traducción sería según él captar la tensión que subyace al proceso de la versión de una lengua a otra, el diálogo textual entre las dos lenguas:

[...] die -irreale- Forderung totaler Nachbildung ist nicht mehr die einzige Norm, nach der Übersetzung zu beurteilen wäre. [...] Es geht viel mehr darum, die Dialektik von Nachvollzug und poetischer Eigenleistung als Wesen auch der Übersetzung zu erkennen: Der kunstvolle Bezug auf den Prätext bedeutet die Chance literarischen Eigenwertes und nicht mehr -wie in der traditionellen Übersetzungskritik- den Fluch zwangsläufiger Minderwertigkeit .

(Broich/Pfister 1985:139)

Koppenfels parte de la constatación del hecho de que en el proceso de traducción de un texto original se produce siempre una pérdida: si renunciamos a la versión de la *impresión estética*, se produce un déficit, pero si sólo nos concentramos en emular esa impresión estética, conseguiremos únicamente plagiar el original. Sin embargo, según Koppenfels el traductor debe esforzarse por estar a la altura estética del original y trasvasar el sistema referencial de la lengua de origen a la lengua de llegada, aunque para ello tenga, hasta cierto punto, que asumir una pérdida de significado:

Die literarische Übertragung jedoch, die diesen Namen verdient, begegnet dem Bedeutungsverlust, der angesichts der Systemdifferenz der Sprachen und des zeitlich/ örtlich gesetzten kulturellen Abstandes unvermeidlich ist, durch Kompensation aus eigensprachlicher und -ästhetischer Energie.

(Broich/Pfister 1985:138-139)

Este conflicto, que vive línea a línea el traductor y que dilucida como mejor le dicta su saber hacer, se ve aumentado en el caso de que el texto original que hemos de traducir presente a su vez referencias intertextuales a otros textos, sean estos de la índole que sea. La inmediatez que tienen las referencias intertextuales a iconos de un ámbito o espacio cultural se pierde muchas veces cuando esa distancia se agranda. A menudo las pérdidas son ineludibles: hay imágenes que desaparecen en el espacio intertextual, en el salto de una cultura a otra. Por otra parte, la traducción implica también una selección deliberada por parte del traductor, porque el traductor elige y encauza la obra traducida en un determinado sentido, que puede, en el peor de los casos, no ser exactamente el elegido por su autor. De ahí la enorme responsabilidad del traductor frente a la obra que traduce y que, como afirma Koppenfels: «*Jeder Übersetzer ist zugleich Interpret*» (Broich/Pfister 1985:147).

Vistos ya los diferentes planteamientos teóricos referidos al binomio intertextualidad y traducción, lo que pretendemos ahora es ver cómo se manifiesta la intertextualidad en la producción y recepción de textos traducidos, qué conflictos concretos plantea y qué respuesta puede darse a los mismos. Partiremos para ello de unas consideraciones previas:

- 1) En función de los conceptos de intertextualidad manejados aquí, la propia traducción constituye una práctica intertextual, ya que hay al menos dos textos en diálogo, el original (que podemos llamar hipotexto, pre-texto o texto A) y la traducción del mismo a otro idioma (que llamaremos hipertexto o texto A').
- 2) Además de esta interacción, puede existir además una relación del texto A con otros textos, es decir, puede a su vez llevar *arrastrando* de sí otros textos, cuyos ecos se dejan oír en el propio texto A; de modo que antes de empezar la *conversación* con el texto traducido, el original puede ya llevar hablando con otros textos anteriores desde que fue creado.
- 3) Por lo tanto, a la hora de verter el texto A, el traductor puede tener presentes diversas fuentes:
 - a) Únicamente el texto original.
 - b) Los otros hipotextos que resuenan en el texto A original.
 - c) La(s) traducción(es) del texto original, que pueden a su vez influirse mutuamente, iniciando así un nuevo juego o diálogo intertextual.
 - d) La(s) traducción(es) del/los hipotexto(s).

Estas observaciones coinciden en parte con las cinco dimensiones que Josep Marco considera relevantes en la relación entre intertextualidad y traducción:

- 1) La alusión literaria tradicional (alusión intertextual): consistente en la alusión o referencia más o menos fácilmente identificable a otro texto. La alusión compete directamente a la instancia del lector: de su experiencia lectora depende que sea capaz o no de descifrarla, o al menos de identificarla como tal alusión. En este sentido, el traductor, como primer lector de la obra que ha de traducir, tiene que afrontar este problema.
- 2) La intertextualidad estructural sistémica: también podemos concebir la intertextualidad como mecanismo generador de tipologías textuales. El hecho de vincular un texto determinado a un determinado género, discurso, registro o tipología textual es ya un acto de intertextualidad, porque implica el conocimiento de otros textos y el establecimiento de afinidades con ellos.
- 3) La relación entre el texto original y el texto meta es también intertextual.
- 4) La relación que se establece entre las diferentes traducciones de un mismo original es también intertextual, y será tanto más fuerte cuanto más cercanas sean las lenguas meta.
- 5) El texto (original o meta) genera además una serie de metatextos y tiene una dimensión ideológica.

La presencia en el texto original de una alusión a otro(s) texto(s) ¿obliga? al traductor a transmitir esa multiplicidad de voces (esa polifonía, según Bajtín) y acercarla al lector.

alusión (texto origen) \longleftrightarrow alusión (texto meta)

Sin embargo, no olvidemos que puede ocurrir que la alusión no sea percibida como tal en la propia lengua de origen (es decir, que se pierda la dimensión intertextual del texto). Cuanto más desconocido sea el hipotexto, tanto más difícil será percatarse de su presencia en el hipertexto, a menos que ésta venga marcada de forma expresa. A ese desconocimiento puede contribuir el hecho de que el hipotexto provenga de un sistema lingüístico ajeno al del texto original, aunque esto no siempre constituye un obstáculo. En este sentido, la distancia del lector respecto a la alusión textual es un factor clave. Según Marco, son muy distintas «la distancia entre la alusión y el lector original y la distancia entre la alusión y el lector meta» (Marco 2002:274). Sin embargo, creemos que el hipotexto utilizado en el texto original no tiene por qué provenir del mismo ámbito que el propio texto y que, en cualquier caso, esto tampoco garantiza que sea más conocido para el lector original. A veces sucede que los hipotextos proceden del ámbito cultural de la lengua meta, o de otro ámbito que no sea ni el de la lengua de origen ni el de la de llegada. En ocasiones son textos cercanos lingüísticamente, pero desconocidos, otras son textos *universales*, pero de otro

ámbito lingüístico, tal vez lejano.

¿Por qué cuestionábamos más arriba la obligación del traductor de rendir cuentas de las alusiones presentes en el texto original? Si el autor no está obligado a glosar su obra ni llamar la atención sobre las alusiones y juegos textuales que contiene, ¿por qué habría de estarlo el traductor? En nuestra opinión, el traductor debe poder reconocer la alusión, porque las alusiones no son nunca inocentes ni ingenuas y siempre persiguen un objetivo, pero es libre de explicitarla, con fines casi didácticos, o dejar la pelota en el tejado del lector meta, tal como hizo el autor de la obra con el lector original. En este sentido, Marco opina que «es el analista/traductor literario quien ha de decidir cuándo el reconocimiento de una alusión intertextual es relevante para la interpretación» (Marco 2002:274).

Para Marco el traductor deberá decidir hasta qué punto la alusión intertextual original es transferible al texto meta de acuerdo con la función de la alusión intertextual. Por función entiende «lo que hace la alusión en el contexto en que aparece: el efecto que se pretende que tenga sobre el lector, que puede ser moralizante, o irónico, o humorístico, o muchas otras cosas» (Marco 2002:274).

Así pues, el traductor puede o debe marcar también la alusión y hacerla identificable. Para ello cuenta con varias opciones:

- a) Presentar, en el sentido de dar a conocer los hipotextos originales (si son desconocidos), mediante notas de edición, etc.
- b) Aludir –por qué no– a traducciones clásicas de los hipotextos, que tal vez sí se encuentren en el acervo cultural del lector de la traducción. Sin embargo, la utilización de traducciones conocidas del original plantea un conflicto al traductor: el del alejamiento o la sumisión a esa versión. En cualquier caso sí implica un condicionamiento de la propia traducción.

Los ejemplos que hemos seleccionado para ilustrar estas reflexiones están tomados de dos obras del dramaturgo alemán Tankred Dorst. Se trata de *Toller*, escrita en 1968, y *Harrys Kopf*, de 1997. Los protagonistas de ambas piezas son los escritores Ernst Toller y Heinrich Heine. A la hora de traducirlas, el traductor debe tener en cuenta la posibilidad de que Dorst haya incluido en su texto fragmentos auténticos de las obras de los autores, por múltiples razones: porque con ello contribuye a dar realismo a su propia obra o porque crea así un nuevo nivel de significación, porque con ello rinde tributo al talento literario de los protagonistas o porque quiere simplemente hacer un guiño al lector atento y capaz de descubrir e identificar como tales las citas originales inmersas en el texto. Cabe la posibilidad de que esas citas sean fácilmente identificables, incluso tipográficamente. Pero las más de las veces aparecen camufladas en el texto, agazapadas, y el único medio de localizarlas es conocer un amplio abanico de hipotextos susceptibles de aparecer citados. Muchas veces la premura de tiempo impide que el traductor se documente a conciencia y haga acopio y lectura de ese abanico de hipotextos. La intertextualidad muere en ese caso por inanición. Está presente en el texto, conforme a la voluntad del autor, pero no llegará al lector meta porque el mediador no ha podido/sabido llevar a cabo una lectura *total* de la obra.

Pero cuando se detecta la alusión intertextual caben diversas alternativas: la primera de ellas pasaría, una vez descubierta la función que cumple la cita, por traducir el pasaje como una parte más del texto A. Una vez tenemos esa versión propia, consideramos muy productivo contrastarla con las posibles versiones ya existentes de ese hipotexto, bien a nuestra lengua, bien a otras. A menudo se trata de traducciones conocidas que incluso están al alcance del futuro lector, y siempre es interesante tratar de prever cómo y con qué va a asociar el lector nuestra traducción; en este último caso, podemos citar, también nosotros, esa traducción que a buen seguro reconocerán nuestros futuros lectores. Por otro lado también puede ocurrir que consultemos y tengamos presentes las traducciones ya publicadas del hipertexto o del/los hipotextos, pero que éstas simplemente produzcan una fricción con nuestra propia versión. La decisión que tomemos en cada caso dependerá de cómo valoremos unas y otras versiones y de lo que juzguemos más beneficioso para el resultado final. Nos parece acertada la opinión de Hatim y Mason en el sentido de que no hay fórmulas mágicas que den la clave de cómo trasvasar las alusiones presentes en un texto A a otro texto A', cuando entre los dos media un cambio de sistema lingüístico. En cada caso el traductor tendrá que valorar la trascendencia y el calado de la alusión intertextual y si debe o no rendir cuentas de ella ante el lector. En muchos casos se trata de una empresa perdida a priori, pero el solo hecho de cobrar conciencia de que los textos tienen múltiples dimensiones, supone abrir la puerta a otros mundos, que también están en éste.

Si analizamos las muestras que hemos tomado de las piezas de Dorst siguiendo en parte los criterios propuestos por Marco, podemos extraer las siguientes conclusiones: 1) en casi todas ellas las alusiones no aparecen marcadas externamente, por el uso de comillas cursivas, etc., si bien lo conocido de los textos originales, bien de Toller, bien de Heine o bien del folklore popular las hace fácilmente identificables, 2) la naturaleza de las alusiones es en todos los casos material, puesto que se citan fragmentos íntegros de los hipotextos originales sin apenas variación significativa, 3) la función es en nuestra opinión intertextual, ya que las alusiones de los TO contribuyen a reforzar su efecto de autenticidad, además de fomentar las analogías con el presente del lector (cuestionamiento de la evolución social desde la época de los autores hasta nuestros días). En el caso de *La cabeza de Harry* hay también una motivación laudatoria, ya que Dorst escribió la obra con motivo del bicentenario del nacimiento del poeta Heinrich Heine. Por último, 4) la orientación evaluativa es positiva: la integración de las citas en el TO no persigue la satirización de los textos, sino su recuerdo y conmemoración, su alabanza y gloria.

EJEMPLO 1

TO „*Der Toller! Der Dichter Ernst Toller! Der Dichter der Wandlung!*
»*Vielleicht ge-kreuzigt wird es sich erlösen-*“

(Toller, T. Dorst. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1978, p. 19)

TM 1 «Toller! L'escriptor Ernst Toller! L'autor de "La transformació"! «Potser crucificats hi haurà redempció...!»

(Toller, Barcelona: Edicions del Mall, 1985, p. 68)

TM 2 ¡Toller! ¡El poeta Ernst Toller! ¡El autor de *La transformación!* "Tal vez crucificado se redima..."

(Toller, Hondarribia: Hiru, 2002, p. 162)

EJEMPLO 2

HIPOTEXTO

*Auf der Alm da steht ne Kuh
Macht ihr Arschloch auf und zu
Auf der Alm da steht ein Schwein
Schaut der Kuh ins Arschloch rein*

(Schnupfspruch)

TO

*Auf der Alm, da steht ne Kuh,
macht ihr Aaa-uge auf und zu.
Hinter der Kuh, da steht ein Schwein,
schaut der Kuh ins Aaa-uge rein.*

(Toller, T. Dorst. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1978, p. 41)

TM 1

*Allà al prat hi ha una vaqueta,
que obre i tanca la boooqueta.
I al darrera hi ha un porquet
que li faaaaa l'ullet!*

(Toller, Barcelona: Edicions del Mall, 1985, p. 85)

TM 2

En el prado yo tengo una becerra,
que el ojo-ojo-ojo abre y cierra.
Y detrás de la becerra un guarrete
no hace más que mirarle en el ojete.

(Toller, Hondarribia: Hiru, 2002, p. 191)

EJEMPLO 3

TO

*Ich weilte jüngst mal in der Schweiz
und fand dort ganz besonderen Reiz,
denn auf der Jungfrau wars so schön,
ich wollte gar nicht mehr runter gehn!*

(Toller, T. Dorst. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1978, p. 43)

TM 1

*Vaig passar uns quants dies a Suïssa no fa
[gaire,
vaig trobar que allà hi corrien molt bons aires,
perquè des de la Jungfrau el paisatge és tan
[bell,
que jo ja m'hi hauria aixecar un catell.*

(Toller, Barcelona: Edicions del Mall, 1985, p. 87)

TM 2

Pasé unos días en Suiza, de descanso,
un paisaje y un lugar con mucho encanto:
y es que en la cima del Jungfrau estás tan bien
que ya no quieres nunca descender.

(Toller, Hondarribia: Hiru, 2002, p. 194)

EJEMPLO 4

HIPOTEXTO (2) *Die Luft ist kühl und es dunkelt,*

(*Die Heimkehr*, H. Heine)

TM 1 Es fresco el aire y oscurece

(*Poemas*, H. Heine. Barcelona: Lumen, 1981)

TM 2 El aire es fresco; cae la noche oscura

(*Libro de canciones*, H. Heine. Madrid: Aguilar, 1960)

TM 3 Refresca ya y oscurece

(*Antología poética*, H. Heine. Madrid: Ediciones de la Torre, 1995)

TO „*Die Luft ist kühl und es dunkelt*“. *Dunkle Vokale, u, ü und wieder u, sprechen Sie das nach!* „*Die Luft ist kühl*“ ...*nicht kalt, kühl*

(*Harrys Kopf*, T. Dorst. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1997, p. 31)

TM «El aire se torna fresco y cae la noche» Vocales cerradas: *torna, fresco, noche*. Repita conmigo: «El aire se torna fresco» no frío, fresco...

(*La cabeza de Harry*, Hondarribia: Hiru, 2002, p. 26)

EJEMPLO 5

HIPOTEXTO

„*Hans, das ist eine schlechte Melodie*“, rief eine Stimme hinter dem verschlossenen Tore des Judenquartiers, „*Hans, auch ein schlecht Lied, paßt nicht für die Trommel, paßt gar nicht und beileibe nicht in der Messe und am Ostermorgen, schlecht Lied, gefährlich Lied, Hans, Hänschen, klein Trommelhänschen, ich bin ein einzelner Mensch, und wenn du mich lieb hast, wenn du den Stern lieb hast, den langen Stern, den langen Nasenstern, so hör auf!*“ [...]

„*Hans*“, rief wieder die Stimme des obenerwähnten Sprechers, „*Hans, ich bin ein einzelner Mensch, und es ist ein gefährlich Lied, und ich hör es nicht gern, und ich hab meine Gründe, und wenn du mich lieb hast, singst du was anders, und morgen trinken wir...*“

(*Der Rabbi von Bacherach*, H. Heine. Berlin/Weimar: Aufbau, 1980, p. 27 ss.)

TM

—Hans, ésa es una mala melodía —gritó una voz tras la cerrada puerta de la judería—. Además es una mala canción, no pega con el tambor, no pega nada, y por Dios que no en la Feria y la mañana de Pascua, esa mala canción, esa canción peligrosa. Hans, Hans, tamborcillo, soy un solo hombre, y si me aprecias, si aprecias a Stern, al largo Stern, al largo Stern el narizotas, ¡para de una vez! [...]

—Hans —volvió a gritar la voz del mencionado interlocutor— Hans, soy un solo hombre, y ésa es una canción peligrosa, y no me gusta oír la, y tengo mis razones, y si me aprecias, canta otra cosa y mañana beberemos...

(*Relatos*, H. Heine. Madrid: Cátedra, 1992, p. 266 ss.)

TO

Hans, das is a schlechtes Lied, paßt nicht auf die Trommel, paßt gar nicht am Ostermorgen. Ojjoj! A schlechtes Lied, a gefährliches Lied. Hans, Hänschen, Trommelhänschen, ich bin ein einzelner Mensch, und wenn du mich lieb hast, wenn du den Stern lieb hast, den langen Stern, den langen Nasenstern, hör auf. [...]
Hans, ich bin bloß ein einzelner Mensch, und es is a gefährliches Lied, und ich höre es nicht gern, und ich hab meine Gründe, und wenn du mich lieb hast, singst du was anderes. Und morgen trinken wir.

(*Harrys Kopf*, T. Dorst. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1997, p. 104)

TM

Hans, esa es una mala canción, no pega con el tambor, y no pega para una mañana de Pascua. ¡Ay, ay, ay! Una canción mala, una canción peligrosa. Hans, pequeño Hans, el del tambor, soy una sola persona y si me aprecias, si aprecias a Stern, al largo Stern, al largo Nasenstern, basta ya. [...]

Yo no soy más que una sola persona y esa es una canción peligrosa, y no me gusta escucharla, y yo tengo mis razones, y si de verdad me aprecias, canta otra cosa. Y mañana bebemos...

(*La cabeza de Harry*, Hondarribia: Hiru, 2002, p. 105)

Referencias

- BAJTÍN, Mijaíl M. 1989 (3ª ed.). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- . 1991. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- . 1993. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- BEAUGRANDE, Robert de/DRESSLER, Wolfgang. 1981. *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen: Niemeyer.
- BENGOECHEA, Mercedes y Ricardo Jesús SOLA, eds. 1997. *Intertextuality = Intertextualidad*. Madrid: Servicio de Publicaciones, Universidad de Alcalá.
- BROICH, Ulrich/PFISTER, Manfred, eds. 1985. *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Max Niemeyer.
- DORST, Tankred. 1978. *Toller*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- . 1985. *Toller*. Trad. de Feliu FORMOSA. Barcelona: Edicions del Mall.
- . 1997. *Harrys Kopf*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- . 2002. *La cabeza de Harry - Toller - El jardín prohibido: fragmentos sobre d'Annunzio*, Trad. de Marta FDEZ. BUENO. Hondarribia: Hiru.
- ECO, Umberto. 1998 (4ª ed.). *El nombre de la rosa*. Barcelona: Plaza & Janés.
- GARCÍA IZQUIERDO, Isabel. 2000. *Análisis textual aplicado a la traducción*. Valencia: Tirant lo blanc.
- GENETTE, Gérard. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- HATIM, Basil/MASON, Ian. 1995. *Teoría de la traducción*. Barcelona: Ariel.
- HEINE, Heinrich. 1960. *Libro de canciones*. Trad. de Luis GUARNER. Madrid: Aguilar.
- . 1980. *Der Rabbi von Bacherach*. Berlin/Weimar: Aufbau.
- . 1981. *Poemas*. Trad. De Feliu FORMOSA. Barcelona: Lumen.
- . 1992. *Relatos*. Ed. de Ana PÉREZ. Trad. de Carlos FORTEA. Madrid: Cátedra.
- . 1995. *Antología poética*. Trad. Berit BALZER. Madrid: Ediciones de la Torre.
- KRISTEVA, Julia. 1981 (2ª ed.). *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen.
- . 1978. *Semiótica. 2 vol.* Madrid: Fundamentos.
- MARCO, Josep. 2002. *El Fil d'Ariadna: anàlisi estilística i traducció literària*. Vic: Eumo.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique. 2001. *La intertextualidad literaria. Base teórica y práctica textual*. Madrid: Cátedra.
- MENDOZA FILLOLA, Antonio. 1994. *Literatura comparada e intertextualidad*. Madrid: La Muralla.
- . 2001. *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- MESEGUER, Lluís y Mª Luisa VILLANUEVA, eds. 1998. *Intertextualitat i recepció*. Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- MÜLLER, Beate. 1994. *Komische Intertextualität: Die literarische Parodie*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- PLETT, Heinrich F., ed. 1991. *Intertextuality*. Berlin: Walter de Gruyter.