

# CONSIDERACIONES SOBRE LA INTERTEXTUALIDAD EN LA LINGÜÍSTICA TEXTUAL Y EN LA TRADUCCIÓN<sup>1</sup>

DAN MUNTEANU COLÁN

VICENTE MARRERO PULIDO

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

## RESUMEN

La traducción es un proceso de comprensión y producción de textos. El traductor debe ser bi- o plurilingüe y bi- o pluricultural para poder utilizar los mecanismos de coherencia que asigna al texto con el fin de llegar a la intención comunicativa del autor. Es decir, debe estar dotado de una determinada competencia intertextual. Entendemos la intertextualidad desde la perspectiva de la lingüística textual como un concepto amplio, polifacético, integrado por el dominio epistémico, la enciclopedia, la interdiscursividad, el marco y otros componentes. Cuando la intertextualidad del texto original no puede ser transmitida totalmente al texto traducido, y se producen eventuales pérdidas, el traductor tiene que compensarlas a través de medios extratextuales.

## ABSTRACT

### INTERTEXTUALITY IN TEXT LINGUISTICS AND TRANSLATION: SOME CONSIDERATIONS

Translation is a process of understanding and producing texts. The translator has to be bi- or multilingual and bi- or multicultural in his use of the mechanisms of coherence within the text in order to achieve the author's communicative aim. In other words, he

must possess the relevant intertextual competence. Intertextuality is seen here from the perspective of text linguistics in its broadest, most versatile sense, incorporating epistemic domain, global knowledge, interdiscourse, the frame and other elements. If the intertextuality of the original text cannot be fully transmitted in the translated text, resulting in eventual loss, the translator must compensate for this through extratextual means.

Leer la *Ramayana* y la *Mahabharata*, las famosas epopeyas de la antigüedad india, las Eddas nórdicas, a Nostradamus, el último Nobel de literatura o el discurso de un líder político chino en el periódico, ver a los personajes de Shakespeare, Corneille, Schiller o Goldoni hablando en un escenario en nuestra lengua materna es tan natural como lo es, hoy día, ver la televisión, llamar por teléfono o comunicarse por el Internet. No nos preocupa en absoluto quién inventó la televisión, el teléfono, los ordenadores, ni cómo es posible que las ondas se transformen en imágenes y sonidos. Como tampoco nos preocupa cómo llegamos a leer o a oír en nuestra lengua un texto pensado y escrito o hablado en otra lengua, que desconocemos. La mayoría de los usuarios de una traducción, especialmente literaria, ni siquiera se percatan de que se trata de una traducción, siempre y cuando la misma no fuese tan "mala" que se volviera incomprendible o incoherente. Y eso es lo normal. Una traducción (literaria) es buena sólo cuando el usuario no se da cuenta de que se trata de una traducción de otra lengua. Porque el destinatario de la traducción debe captar el mensaje del texto, la intención comunicativa del productor, igual que el destinatario de la obra original.

Cómo se logra una "buena" traducción y si existen traducciones verdaderamente "buenas" son cuestiones que se plantearon muchos, desde que las caravanas de Oriente y las naves fenicias, las birremes griegas o las trirremes romanas empezaron a traer, entre sedas, joyas, aceites, perfumes y especias, las primeras tablillas que contaban maravillas de otros mundos, hasta entonces desconocidos. Y muchos negaron que existieran buenas traducciones, desde aquel entonces hasta el día de hoy, cuando todavía hay escépticos que ante una traducción, especialmente literaria, sueltan irónicamente el tan gastado dicho italiano. Y llegados a este punto, surge, natu-

ralmente, otra pregunta: cuánta verdad encierra ese tópico. ¿Es el traductor, de verdad, un traidor del autor, ya que nunca llegaría a expresar fielmente los pensamientos, ideas y afectos de éste, o lo haría de una manera defectuosa, que no sería el reflejo exacto del original? Y si es así, ¿cómo lo traiciona: al comprender equivocadamente el original o al reformularlo en la otra lengua?

Existe una abundante bibliografía sobre esas cuestiones y no es nuestro objetivo analizarla aquí. Queremos sólo proponer un enfoque distinto de la traducción literaria e intentar hallar respuestas satisfactorias a las inquietudes formuladas poco antes. Consideramos que debemos echar mano de algunas nuevas disciplinas científicas, que aparecieron hace aproximadamente unas cuatro décadas y siguen desarrollándose en nuestros días que tienen como objeto de estudio el texto, hablado o escrito, como la teoría de la traducción y la lingüística textual, ciencias interdisciplinarias, que se benefician de los avances logrados por otras disciplinas como la retórica, estilística, lingüística general, psicología, sociología, antropología, etnología o ramas más nuevas de la lingüística que tienen el mismo carácter integrador, como la psicolingüística, la sociolingüística, la pragmalingüística, cuyo denominador común es el objeto de sus correspondientes estudios: el texto.

Nos proponemos analizar en este trabajo los aspectos fundamentales del proceso de traducción, peculiarmente literaria, e intentar explicar las posibles relaciones entre éstos y algunas facetas de la intertextualidad como mecanismo de coherencia y comprensión del texto.

La más clara y sencilla definición de la traducción en términos de Dubois (1979) es enunciar en otra lengua (lengua meta o *langue cible*) lo que se enuncia en una lengua origen (*langue source*), conservando las equivalencias semánticas y estilísticas.

Para Lewandowski (1986), la traducción es "[...] la reproducción de informaciones contenidas en un texto, del contenido denotativo y connotativo de un texto con los medios de otra lengua [...], una transformación de las imágenes de sentido en otro sistema lingüístico, una reconstrucción de lo expresado con otros medios lingüísticos".

Resulta muy claro que la traducción comporta dos fases: la comprensión del texto (original) y la producción del texto (en la lengua terminal, que suele ser la lengua propia del traductor y de la comunidad lingüística a la que pertenece). Desde esta perspectiva, los objetivos de la traducción se asemejan mucho a los de la lingüística textual. En lo que sigue adoptamos la terminología de esta disciplina y consideramos el texto como

la unidad lingüística comunicativa fundamental, producto de la actividad verbal humana, que posee siempre carácter social, y está caracterizado por su cierre semántico y comunicativo, así como por su coherencia profunda y superficial, debida a la intención (comunicativa) del hablante de crear un texto íntegro, y a su estructuración mediante dos conjuntos de reglas: las propias del nivel textual y las del sistema de la lengua (Bernárdez 1982: 85).

A pesar de que el cierre semántico y formal se invoca como un rasgo diferenciador fundamental entre texto y frase, opinamos que esta característica no puede aplicarse en la misma medida a los textos literarios<sup>2</sup>.

Las dos fases implican un alto grado de subjetividad por parte del traductor. En la primera etapa, éste es lector u oyente, receptor de una unidad comunicativa, por tanto, dotado de *competencia comunicativa*<sup>3</sup> y *competencia textual*<sup>4</sup>.

Ahora bien, si aceptamos la existencia de esas competencias, es más difícil aceptar la existencia de un oyente o lector ideal que se identifique con el hablante o autor y consiga, de esta forma, una comprensión *total* del texto. De ahí la opinión de algunos especialistas de que un texto de cierta amplitud, complejidad y riqueza no es comprendido de la misma manera por varios oyentes o lectores. Esta variabilidad en la comprensión se reflejaría, en la segunda etapa, en la producción del texto en la nueva lengua, lo que explicaría el que no haya dos traducciones totalmente coincidentes. A nuestro parecer, el aceptar el punto de vista de la multiplicidad de lecturas posibles significa validar la idea inaceptable de la imposible comunicación y negar la traducción como tal. Si dos o más traducciones de un mismo texto no son idénticas, y esto sí es un hecho comprobado, opinamos que las diferencias se deben especialmente a la textualización del plan global

original en la nueva lengua. En esta segunda fase interviene la creatividad (artística) del traductor, ciertamente limitada por los consabidos elementos: autor, tema, género del texto, recursos lingüísticos utilizados, el destinatario.

Nos ocuparemos, en lo que sigue, de la primera fase del proceso de traducción: *la comprensión*. Según varios autores, la comprensión se define como fase en la que el traductor trata de determinar lo que quiere decir el autor. Este proceso está integrado por dos tipos de operaciones, que representan niveles distintos, a pesar de realizarse simultáneamente: a) captar los significados, esto es, descodificar el sistema de signos, el código original, mediante un análisis léxico-gramatical -operación que concierne a la estructura patente del texto; y b) captar el significado, es decir, el plan global del texto, la intención comunicativa del productor -operación que concierne a la estructura subyacente del texto<sup>5</sup>.

Newmark (1992: 36-50) distingue cuatro niveles simultáneos en el proceso de la traducción, de los cuales los tres primeros -el nivel textual, el nivel referencial y el nivel de cohesión- conciernen a la comprensión del texto en la estructura patente y en la latente .

Desde la perspectiva de la lingüística textual, en el proceso de traducción es fundamental la comprensión correcta del plan global del texto, como primera etapa del mismo, ya que el traductor no textualiza un plan global propio, elaborado por él mismo, sino el plan global original, el del autor. Para lograr esta comprensión, el traductor debe identificar y desmontar los mecanismos de *coherencia*<sup>7</sup> que asigna al texto como lector u oyente, considerando con Van Dijk (1988: 147 y sgs.) que la coherencia pertenece a la comprensión e interpretación que hace el lector del texto.

Entre los mecanismos de coherencia, requieren especial atención, en nuestra opinión, algunos factores pragmáticos como el *conocimiento del mundo o dominio epistémico* y *el marco o frame*, así como las relaciones intertextuales.

En su calidad de receptor del texto, que lo interpreta necesariamente, el traductor "recupera" la información semántica y todos los demás elementos que podemos denominar globalmente *dominio epistémico*, es decir,

todo lo que sabe (conoce) el usuario del lenguaje y no puede estudiar con medios puramente lingüísticos, o conjunto de proposiciones conocidas como verdaderas sobre un objeto, que permite al lector u oyente establecer relaciones entre lexemas que no poseen rasgos semánticos comunes. El usuario re(conoce) y utiliza en la interpretación del texto todo lo aprendido anteriormente. A este respecto Reyes (1990: 122) afirma que "Podría decirse, en efecto, que todos los actos de habla son imitativos, porque hacer un acto de habla es imitar un modelo, y en ese modelo el que habla desempeña el papel de ejecutante". Más preciso nos parece Bajtin (1982: 257), cuando destaca que: "Una comprensión pasiva del discurso percibido es tan sólo un momento abstracto de la comprensión total y activa que implica una respuesta [...]. Tarde o temprano lo escuchado y lo comprendido activamente resurgirá en los discursos posteriores o en la conducta del oyente [...]".

Este enfoque nos permite, extrapolando la afirmación de Roland Barthes, considerar el conocimiento como un tejido nuevo de textos anteriores. Y, por tanto, como una forma de relación intertextual .

En este proceso de interpretación del texto es imprescindible tener en cuenta los distintos enfoques de la realidad por diversos grupos socio-culturales; cada lector u oyente conoce generalmente sólo "su" mundo, "su" realidad, y menos o en absoluto "otros" mundos posibles. Si los hechos (situaciones) de la realidad no son coherentes, el texto que los refleja resulta incoherente, incomprensible para el usuario del mismo. Así, en un mundo que no fuera "otro" posible, entendido como nueva *situación real*, o en un mundo de ficción, entendido como *situación imaginada*, la relación *Cuaresma-Entierro de la sardina* puede resultar inaceptable e incomprensible para un receptor no hispano y no católico.

Generalmente, esta restricción en la interpretación del texto puede ser eliminada (a veces por completo), cuando el conocimiento del mundo se ve enriquecido con la experiencia que cada lector u oyente tiene de la lectura de otros textos. El lector introduce en la interpretación del texto los datos almacenados en su memoria como usuario de todos los textos leídos anteriormente y que constituyen su *enciclopedia*, en términos de Umberto

Eco. Los escritores aluden a menudo a otros textos más o menos reconocibles, con los que se pueden establecer relaciones intertextuales *extrínsecas*, dado que esos textos pertenecen a otros autores, o *intrínsecas*, cuando las referencias pertenecen al mismo autor. Las relaciones extrínsecas, a su vez, pueden darse tanto en el plano de la sincronía como de la diacronía. He aquí, como ejemplo, unos fragmentos de *Concierto barroco* y *Consagración de la primavera*:

- "Pero... ¿quién ha visto que el protagonista de una ópera sea un negro? -dijo el sajón-: "Los negros están buenos para máscaras y entremeses." - "Además, una ópera sin amor no es ópera -dijo Antonio-: Y amor de negro con negra, sería cosa de risa; y amor de negro con blanca, no puede ser -al menos, en el teatro." - "Un momento... Un momento -dijo Filomeno, cada vez más subido de diapasón por el vino romañola-: Me contaron que en Inglaterra tiene gran éxito el drama de un moro, general de notables méritos, enamorado de la hija de un senador veneciano... ¡Hasta le dice un rival en amores, envidioso de su fortuna, que parecía un chivo negro montado en oveja blanca -lo cual suele dar primorosos cabritos pintos, sea esto dicho de paso" 9.

...Al pasar frente al palacio Vendramin-Calergi notaron Montezuma y Filomeno que varias figuras negras -caballeros de frac, mujeres veladas como plañideras antiguas- llevaban, hacia una góndola negra, un ataúd con fríos reflejos de bronce. -"Es de un músico alemán que murió ayer de apoplejía -dijo el Barquero, parando los remos-: Ahora se llevan los restos a su patria. Parece que escribía óperas extrañas, enormes, donde salían dragones, caballos volantes, gnomos y titanes, y hasta sirenas puestas a cantar en el fondo de un río. ¡Díganme ustedes! ¡Cantar debajo del agua! Nuestro Teatro de la Fenice no tiene tramoya ni máquinas suficientes para presentar semejantes cosas". Las figuras negras, envueltas en gasas y crespones, colocaron el ataúd en la góndola funeraria que, al impulso de pértigas solemnemente movidas, comenzó a navegar hacia la estación del ferrocarril donde, resoplando entre brumas, esperaba la locomotora de Turner con su ojo de cíclope ya encendido...<sup>10</sup>

Aquí, el Poeta, ora imprecatorio y clamoroso, ora sarcástico y sacrílego, ora cínico y cruel, o bien aplicado en desplazar, rebasar, traspasar, romper, las fronteras de lo imaginario, escuchaba, en espera de deslumbrantes revelaciones, de mensajes arcanos, las voces del Apocalipsis de Rimbaud y del Apocalipsis de Lautréamont. El Barco Ebrío navegaba, llevado y traído por

nuevas tempestades, sobre el Viejo Océano de Ducasse. Nuevos clamores en Patmos eran los Cantos de Maldoror, donde el viejo Iaveh de las Escrituras revolcaba, abominablemente borracho, en las resubidas del morapio bebido. En torno al Poeta volvían a pintarse los fantásticos castillos renanos de Víctor Hugo, con los espectros que habitaban sus arruinadas torres, en tanto que regresaban a escena las criaturas infernales, los peces maléficos, los huevos habitados por lémures, las diabólicas larvas, los aberrantes músicos de clarinetes hincados en el trasero, engendros de Jerónimo Bosco, pintor de tan espantables demonios, según afirmara Quevedo, "porque no había visto ninguno". Y el Poeta, nuevamente devuelto a sus funciones primordiales, nuevamente dotado de Poderes, deseoso de afincarse en una tradición, de buscarse antecedentes (como ocurre siempre que surge una vanguardia inesperada en literatura o en política...) había elegido sus clásicos: el Young de "Las noches", el Lewis de "El monje", Swuift con aquellas carnicerías suyas donde se ofrecían filetes, pernils, de niño; Alfred Jarry, supermacho y Doctor en Patafísica; Edgar Poe, vástago genial y aventajado de Sir Horace Walpole y Ann Radcliffe; el Marqués de Sade, Baudelaire, y un Raymond Roussel, desconocido para mí, cuyos extraños escritos se acompañaban se acompañaban de ilustraciones muy semejantes, en estilo y factura, a las que adornaban las primeras ediciones de Julio Verne. Y, en medio de todo ello, una gran voz que de lo profun do clamaba: "Lo maravilloso siempre es bello; todo lo maravilloso es bello; sólo lo maravilloso es bello". Y, con esto, la nueva mitología de Nadja, Gradiva, la "Femme 100 Têtes", la Novia-desnudada-por-sus-propios-solteros, acompañadas por el Ave Loplop, el Elefante Celebès, el caballo fantasma de Fuseli, en el inquietante misterio del "Palacio a las 4 en punto de la madrugada" de Giacometti -emparentadas todas con la Aurelia de Nerval y hasta con las criaturas rutilantes de pedrerías de un Gustave Moreau, cuyo olvidado y polvoriento museo se iba haciendo un lugar de peregrinaciones... Había caído -desconcertado... ¿y a qué negarlo?- en un nuevo Romanticismo, yo que de todo Romanticismo había renegado para siempre, por creer que, ajeno a las auténticas aspiraciones de la época, muerto para siempre era el Romanticismo. Salido de una detestable pintura figurativa -la de mi casa- me había curado en sanatorio de bodegonas asépticos, purificándome de sensiblerías con cilicios y disciplinas cubistas, para toparme, en México, con una pintura que me había creado un problema de conciencia americana, antes de encontrarme con este imprevisto surrealismo cuyo envolvente y seguro poder de seducción empezaba a hacer mella en mi voluntad de creer en valores de muy distinta índole<sup>11</sup>.

Es evidente que en estos casos, para la comprensión del texto no es suficiente la competencia textual y se debe recurrir a la *competencia intertextual*.



Desde otro punto de vista, las relaciones intertextuales (tanto externas como internas) pueden existir de manera *implícita* (como en los ejemplos anteriores) o *explícita*. Dentro de esta segunda categoría podemos identificar dos tipos.

El primero lo integran los títulos o también los epígrafes que encabezan un texto -libro o capítulos- y que ayudan a situarlo, facilitando su comprensión. A veces el título o el epígrafe reaparecen comentados o explicados ulteriormente en el texto. Sirvan como ejemplos el fragmento de *Alicia en el país de las maravillas* con que se abre y concluye *La consagración de la primavera*, o los del *Discurso del método* y *Tratado de las pasiones*, de la novela *Recurso del método*, utilizados por Carpentier.

El segundo tipo lo constituyen los textos que figuran dentro de otros, con o sin remisión total o parcial al título o al autor del texto reproducido. En este segundo tipo se incluyen también las *transcodificaciones* (algunas formas de *transtextualidad*, en la terminología de Genette (1989)). De hecho, esta relación intertextual aparece en cualquier tipo de texto cuando se cita un segmento de otro texto. Sirvan como botón de muestra los versos de Balboa que intercala el negro Filomeno en su historia sobre Golomón en *Concierto barroco*<sup>11</sup>, o los versos de *Mariana Pineda* citados en el capítulo 2 de *La Consagración de la primavera*, con todos los aspectos derivados del problema de la metanarración.

La competencia intertextual permite al lector situar el texto, enmarcarlo y, en última instancia, comprenderlo mejor. Desde esta perspectiva, la intertextualidad puede ser interpretada como un tipo de *marco* que confiere coherencia y comprensión al texto.

El concepto de *marco* (frame) tiene varias acepciones. Para Van Dijk (1988: 157) es "el conjunto de proposiciones que caracterizan nuestro conocimiento convencional de alguna situación más o menos autónoma (actividad, transcurso de sucesos, estado)". Se trataría, por tanto, de un concepto informacional y semántico, una estructura de datos, un conjunto de informaciones que se evocan en la interpretación de una nueva situación. Con este planteamiento, el marco puede ser considerado también un

texto virtual, y en este caso nos encontramos con otra forma de relación intertextual no expresada explícitamente.

Llegados a este punto, habrá que plantearse cuáles son las diferencias entre las *relaciones intertextuales* y el *marco*. Tanto la las *relaciones intertextuales* como el *marco* (según lo hemos definido) remiten a un único conocimiento del mundo, enciclopédico, en la medida en que permiten al lector u oyente identificar una *situación* y le posibilitan o facilitan la comprensión del texto. La diferencia consiste, a nuestro parecer, en que la las *relaciones intertextuales* permiten situar el texto dentro de un contexto extralingüístico más amplio, sociocultural, histórico, ideológico, religioso, emocional, etc., mientras el marco permite interpretar el texto sólo dentro de un concepto o *significatio*. En el marco *flujo de conciencia*, el siguiente texto es perfectamente comprensible:

-¡Pero claro, hablaban de la Mirabella, la que mató  
y enterada del escándalo; permítanme que les cuente  
se encoge el corazón, se encoge... es un sueño  
el diputado se mató después de matarla a ella  
Mirabella! Mirabella! Paulina me arrastra  
cara atontada de Laura, la boca abierta  
pava que soy, el pintor es Mirabella!  
Nicolás, que el inglés ha comprado  
palabras que suenan, que sueñan  
pintor no era, será pariente  
no había chica más alegre  
Hormaechea estaba loco  
me arrastra Paulina  
la femme morte!  
¡Ven a firmar  
insensible  
¡Morir!  
-No

¡<sup>13</sup>

i

Igual que en el caso de las *relaciones intertextuales*, este tipo de marco puede expresarse también explícitamente o implícitamente. En el siguiente ejemplo donde el marco es una pesadilla, encontramos la modalidad *explícita*:

La niñera entró a cambiarle los pañales al bebé. Nicolasito al sentirse aliviado emitió una risita y me agitó los brazos; luego se sentó por sí solo tratando de atraer mi atención.

Esa noche tuve una larga y agitada pesadilla o serie de pesadillas conectadas que me dejaron alterado y con un cansancio que me duró hasta que me levanté por la mañana. Había un incendio en mi vieja casa de Morrison y los muebles estaban en llamas y yo intentaba salvar mis cuadros y afuera Checco gritaba "Salga ya padrone; hay un bidone de benzina en ese comedor" y yo pensé "por lo menos debo salvar los desnudos Música" pero las llamas ya los alcanzaban y oscilantes lucecitas no sé si de extraños colores empezaban a levantarse del borde de las telas (y es claro que era la moto que se quemaba cerca de Orleans y las llamas alcanzaban la caja con el cuadro de Isabel) y luego hubo una llamada y Gina afuera gemía "Oh Dios mío, il padrone è morto" y Checco apareció con dos baldes llenos de agua y le pregunté "qué pasa Checco, ¿no hay agua en los caños?" y él sacudía la cabeza pelada y colorada como la de un pavo y yo dije "bueno, tendrá que traerme el agua en baldes" y Gina no paraba de gemir "¿cómo se lo vamo a decir a la señora que'l padrone se murió!" "Gina, no estoy muerto de verdad, solo estoy yaciendo en esta tabla" "Decá de escorchar, Gina", gritaba Checco, "e ayudáme portando lo balde de agua mientras yo acarreo la arena e la cal" Entonces... o fue después esa noche, no sé, Laura estaba en la puerta del estudio con el abrigo de astraján puesto y dos valijas en las manos, mirando hacia arriba. "Tú no estás muerto de verdad pero puedes caerte de esa tabla y matarte. Eres muy loco, Nicolás" "¿No te das cuenta de lo que estoy haciendo?" "Estás pintando grotteschi en ese cieloraso" "¿No ves que son nuestras galaxias? Las estoy haciendo como eran, línea por línea, color por color. Llegasta demasiado pronto. Debiste venir en la primavera, esa mañana que enloquece a las campanas de la trinidad"

En este caso, el marco debe ser interpretado tal como propone Bateson (1976: 206), como "mensajes metacomunicativos que sitúan y definen la comunicación, el texto".

Esta vez, se trata de una relación entre metadiscurso y discurso, o entre el nivel metacomunicativo -en el que el comunicante comenta la comunicación- y el nivel comunicativo -el texto. Consiste también en

enmarcar un texto, pero el proceso se realiza por mecanismos de conmutación lingüísticos, que no plantean problemas complicados de comprensión ni siquiera cuando se traspasa la línea divisoria entre los niveles.

El lector u oyente recurre para la comprensión tanto a las relaciones intertextuales como al marco. Estos dos factores pueden estar contenidos explícita o implícitamente en el texto, ambos o sólo uno de ellos. Para identificarlos debidamente y utilizarlos como mecanismos de coherencia, se debe tener en cuenta siempre el texto en su totalidad como un todo coherente. Sólo así los segmentos textuales, que, aislados, pueden parecer a primera vista no-textos, incoherentes, incomprensibles, pueden adquirir coherencia.

Lo expuesto nos permite llegar, junto con Barthes, a la conclusión de que el conocimiento del mundo, el marco y las relaciones intertextuales, expresados (*dichos*) o no expresados (*mostrados*) deben ser contemplados como distintas formas de un solo concepto más amplio que denominamos *intertextualidad*. La *intertextualidad* es una condición *sine qua non* del texto (Reyes 1984: 45), que ayuda a situarlo y forma, junto con la lectura intrínseca del mismo, los mecanismos de comprensión. Lo que supone un receptor dotado de competencia textual e intertextual, en la aceptación que acabamos de exponer para la intertextualidad.

Tales requisitos son más necesarios en el caso del traductor, que, después de superada la primera fase de comprensión, en su calidad de lector, pasa a la fase de producción del texto en una nueva lengua, textualizando un plan global elaborado por otro productor.

El traductor identifica el texto desde el punto de vista de su función comunicativa y lo interpreta como una unidad dentro de una situación dada y de un determinado contexto cultural. En la segunda fase, el traductor, como productor del texto, no puede, por tanto, limitarse a traducir simplemente las formas lingüísticas, sino toda la información que el texto original ofrece a través de lo que hemos llamado *intertextualidad*. Y ésta es, en nuestra opinión, la cuestión fundamental a la que se enfrenta el traductor. El traductor tiene que ser bi- o plurilingüe y necesariamente bi- o pluricultural. Pero el texto que produce está destinado, en la mayoría de los

casos, a un usuario monolingüe y monocultural, que desconoce otras realidades distintas de la suya y no tiene la misma competencia intertextual. En estas situaciones, cuando el receptor se ve sumergido en una realidad cuyos hechos (situaciones) son incoherentes para él y sin una competencia intertextual lo suficientemente amplia, pluricultural, la *intertextualidad* del original, en vez de contribuir a la comprensión más profunda del texto en toda su complejidad, se convierte en un estorbo que puede hacerlo, por lo menos incomprensible, si no incoherente. Esto sucede a menudo con textos ambientados en tiempos y espacios socioculturales muy particulares, con elementos de intertextualidad que remiten a culturas y a mundos muy específicos.

El traductor debe o, al menos, debería eliminar estos impedimentos y restituir las posibles pérdidas producidas por la comprensión parcial o limitada del original. En caso contrario, el texto -la comunicación- resultaría incompleto y no equivalente. Como miembro de la comunidad lingüística a la que destina el texto, el traductor conoce el nivel medio de intertextualidad de dicha comunidad, que debe tener presente al textualizar el plan global original. Cuando se da cuenta de que, debido al cambio del contexto situacional, la intertextualidad, bajo sus distintos aspectos, no puede ser captada totalmente por el destinatario y, por consiguiente, ya no posibilita o facilita la comprensión del texto, sino todo lo contrario, el traductor debería recurrir a otros medios, extratextuales, que compensen las pérdidas. Estos medios, tal como defiende acertadamente Ortega y Gasset, con el que coincidimos plenamente, tienen que ser las explicaciones adicionales y, en el caso especial de la traducción literaria, las notas a pie de página. Desde este punto de vista, distamos bastante de una gran parte de traductores, escritores y editoriales, principalmente españolas, que opinan que las notas cortarían la fluidez de la lectura y, de este modo, restarían calidad artística al texto. Ilustramos nuestra posición con el siguiente fragmento:

- "Un momento, un momento -dice Antonio, con repentina irritación-: El poeta Alvise Giuste, autor de este 'drama para música', estudió la crónica de Solís, que en mucha estima tiene, por documentada y fidedigna, el bibliotecario mayor de la Marciana. Y ahí se habla de la Emperatriz, sí señor,

mujer digna, animosa y valiente." - "Nunca he visto eso." - "Capítulo XXV de la Quinta Parte. Y también se dice, en la Parte Cuarta, que "dos a tres hijas" de Montezuma se casaron con españoles. Así que, una más, una menos..." - "¿Y ese dios "Uchilibos?" - "Yo no tengo la culpa de que tengan ustedes unos dioses con nombres imposibles. Los mismos Conquistadores, tratando de remedar el habla mexicana, lo llamaban "Huchilobos" o algo por el estilo" - "Ya caigo: se trataba de Huitzilopochtli." - "¿Y usted cree que hay modo de cantar "eso"? Todo, en la crónica de Solís, es trabalenguas. Continuo trabalenguas: Iztlapalapa. Goazocoalco, Xicalango, Tlaxcala, Magiscatzin, Qualpopoca, Xicotencatl... Me los he aprendido como ejercicio de articulación. Pero.. ¿a quién, carajo, se le habrá ocurrido inventar semejante idioma?" - "¿Y ese Teutile, que se nos vuelve hembra?" - "Tiene un nombre pronunciable, que puede darse a una mujer". - "¿Y qué se hizo de Guatimozín, el héroe verdadero de todo esto?" - "Hubiera roto la unidad de acción... Sería personaje para otro drama" - "Pero... Montezuma fue lapidado." - "Muy feo para un final de ópera. Bueno, si acaso, para los ingleses que terminan sus juegos escénicos con asesinatos, degollinas, marchas fúnebres y sepultureros. Aquí la gente viene al teatro a divertirse." - "¿Y dónde metieron a Doña Marina, en toda esa mojiganga mexicana?" - "La Malinche esa fue una cabrona traidora y el público no gusta de traidoras. Ninguna cantante nuestra habría aceptado semejante papel. Para ser grande y merecedora de música y aplausos, la india esa hubiese debido hacer lo de Judith con Holofernes". - "Su Mitrena, sin embargo, reconoce la superioridad de los Conquistadores." - "Pero es quien, hasta el final, anima una resistencia desesperada. Esos personajes siempre tienen éxito." El indiano, aunque algo bajado de tono, seguía insistiendo: "La Historia nos dice..." - "No me joda con la Historia en materia de teatro. Lo que cuenta aquí es la ilusión poética... Mire, el famoso Monsieur Voltaire estrenó en París, hace poco, una tragedia donde se asiste a un idilio entre un Orosmán y una Zaira, personajes históricos que, de haber vivido cuando transcurre la acción, tendrían, él más de ochenta años, ella mucho más de noventa..." - "Ni con polvos de carey disueltos en aguardiente" -murmura Filomeno<sup>15</sup>.

En una traducción destinada a un público no hispano, con una competencia intertextual media, este texto necesita, a nuestro juicio, por lo menos unas cuantas notas sobre Huitzilopochtli, Guatimozín, La Malinche, Mitrena. Y, probablemente, de acuerdo con la lengua terminal, se deberían añadir notas sobre Judith y Holofernes u Orosmán y Zaira. Creemos que las notas no sólo no son superfluas en semejantes situaciones, sino que, al contrario, se pueden convertir en un auténtico aparato crítico, que posibilita la lectura hasta sus límites extremos de profundidad, permi-

tiendo al usuario del texto reelaborado en la lengua meta beneficiarse de todos los elementos contenidos en el original.

A lo largo de estas consideraciones, hemos intentado ampliar el concepto de *intertextualidad* y analizar las relaciones entre la misma y la traducción literaria desde la perspectiva de la lingüística textual. A modo de conclusión, creemos poder destacar las siguientes ideas:

a) El traductor se diferencia de los demás usuarios del texto por dos propiedades fundamentales: es receptor y productor del mismo texto, que comprende en la lengua original y textualiza en la lengua terminal; es bi- o plurilingüe y bi- o pluricultural, dotado, por consiguiente, de una competencia intertextual superior a la del resto de los usuarios del texto.

b) En la fase de comprensión del texto, el traductor identifica y utiliza los mecanismos de coherencia del mismo; entre éstos, un papel básico lo desempeña la *intertextualidad*, entendida aquí como un concepto amplio con distintas formas de manifestación: *conocimiento del mundo, enciclopedia, interdiscursividad, marco*.

c) En la fase de producción del texto, el traductor -conocedor de la competencia intertextual del destinatario- debe suplir las posibles pérdidas del nuevo texto al variar el contexto situacional, con explicaciones adicionales y, específicamente, con notas, cuando se trata de traducciones literarias.

#### NOTAS

- 1 Una versión abreviada de este artículo fue presentada como comunicación en el X Congreso Internacional de la Asociación de Lingüística y Filología de la América Latina (ALFAL), Veracruz, México, del 11 al 16 de abril de 1993.
2. A propósito de los textos literarios Genette (1989: 19) afirma que "No hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y en este sentido, todas las obras son *hipertextuales*".
- 3 Entendemos por *competencia comunicativa* el "conjunto de conocimientos y aptitudes necesarios a un individuo para que pueda utilizar todos los sistemas semióticos que están a su disposición como miembro de una comunidad sociocultural dada" (Lozano et al. 1982: 73).

- 4 Este concepto se define como el conjunto de "los conocimientos que permiten al usuario de la lengua la elaboración y comprensión de textos coherentes en un contexto extralingüístico específico" (Bernárdez 1982: 162).
- 5 El proceso de la traducción consta de tres fases principales y consecutivas: comprensión, reformulación, verificación; y presenta cuatro niveles de manipulación del lenguaje: 1) las convenciones de la escritura; 2) el análisis interpretativo (con los siguientes grados: transferencia de vocablos monosémicos a nivel cero, "recuperación" de equivalentes establecidos en el sistema lingüístico, recreación contextual); 3) la exégesis del estilo; 4) el carácter orgánico de un texto (Deslile 1988: 53-69).
- 6 El cuarto nivel es el de la naturalidad, que depende de las relaciones entre autor, lector, tema y situación.
- 7 Empleamos aquí el concepto de *coherencia* con referencia exclusiva a la *coherencia global* de la estructura profunda del texto. Para precisiones sobre *coherencia* y *cohesión*, Cf. Marcus 1980: 106. Véase también Vilarnovo 1991: 125-144).
- 8 Segre (1982) distingue entre texto y texto escrito (particularmente literario) y propone hablar de *interdiscursividad* para las relaciones entre cualquier texto, oral o escrito, con todos los enunciados (discursos) registrados en una cultura.  
Nosotros opinamos que debemos interpretar las relaciones intertextuales como parte de un concepto más amplio, que denominamos *intertextualidad* (cultural), concepto multifacético, que incluiría los siguientes aspectos: *dominio epistémico*, con la *enciclopedia*, en la acepción de Eco, y la *interdiscursividad*, en la acepción de Segre (1982); el *marco*, en la acepción de Van Dijk (1988); la *implicatura*, en la acepción de Reyes (1990); y la *competencia sociolingüística*. En el presente estudio nos limitamos a demostrar la pertenencia al concepto de *intertextualidad* sólo de los primeros componentes: el dominio epistémico, la enciclopedia, la *interdiscursividad* y el marco (Véase también Munteanu 1997); así como la implicación de todos estos aspectos de la *intertextualidad* en la traducción.
- 9 Alejo Carpentier, *Concierto barroco*, México-Madrid, Siglo XXI Editores, 1988, p.51.
- 10 Id., *ibid.*, p. 56.
- 11 Id., *La Consagración de la primavera*, México-Madrid, Siglo XXI Editores, 1982, pp. 71-72.
- 12 *Op. cit.*, p. 23.
- 13 Manuel Vázquez-Bigi, *Son dos las puertas del sueño*, México: Siglo XXI Editores, 1987, p. 242.
- 14 Id., *ibid.*, p. 338.
- 14 Alejo Carpentier, *Concierto barroco*, México- Madrid: Siglo XXI Editores, 1988, pp. 68-71.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTIN, MIJAIL. 1982. *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI Editores.
- BATESON, G. 1976. *Pasos hacia una ecología de la mente*, Buenos Aires, Carlos Lohlé.



- BERNÁRDEZ, ENRIQUE. 1982. *Introducción a la lingüística del texto*, Madrid, Espasa Calpe S.A.
- DESLILE, JEAN. 1988. *Traslation and interpretative Approach*, Ottawa, University of Ottawa Press.
- DIIK, TEUN A. VAN. 1988. *Texto y contexto*, Madrid, Cátedra.
- DUBOIS, JEAN Y OTROS. 1979. *Diccionario de lingüística*, Madrid, Alianza Editorial.
- GENETTE, GÉRARD. 1989. *Palimpsestos*. La literatura en segundo grado, Madrid, Taurus.
- LEWANDOWSKI, THEODOR. 1986. *Diccionario de lingüística*, Madrid, Cátedra.
- LOZANO, JORGE, CRISTINA PEÑA-MARÍN, GONZALO ABRIL. 1982. *Análisis del discurso*, Madrid, Cátedra.
- MARCUS, SOLOMON. 1980. "Textual cohesion and textual coherence", *Revue Roumaine de Linguistique* XXV, 2: 101-112.
- MUNTEANU, DAN. 1996. "Aproximaciones al concepto de intertextualidad", en Manuel Almeida y Josefa Dorta eds. 1997. *Contribuciones al estudio de la lingüística hispánica. Homenaje a Ramón Trujillo*, Cabildo de Tenerife, Montesinos: II, 357-366.
- NEWMARK, PETER. 1992. *Manual de traducción*, Madrid, Cátedra.
- REYES GRACIELA. 1984. *Polifonía textual*, Madrid, Gredos.
- 1990. *La pragmática lingüística*. El estudio del uso del lenguaje, Barcelona, Montesinos Editor S.A.
- SEGRE, CESARE. 1982. "Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti", en Girolano Costanzo Di, Ivano Paccagnella eds. 1982. *La parola ritrovata*, Palermo, Sellerio Editore: 15-28.
- VILARNOVO, ANTONIO. 1991. "Teorías explicativas de la coherencia textual", *REVISTA ESPAÑOLA DE LINGÜÍSTICA* 21, 1: 125-144.