



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA INGLESA Y ALEMANA Y DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN
INGELES ETA ALEMANIAR FILOLOGI ETA ITZULPENGINTZA ETA INTERPRETAZIOKO SALA

TRASVASES CULTURALES:

LITERATURA
CINE
TRADUCCIÓN

3

Eds.: Eterio Pajares
Raquel Merino
J. M. Santamaría

Servicio Editorial
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO



Argitalpen Zerbitzua
EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA

La publicación de este volumen ha sido posible gracias al patrocinio de:

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Álava
Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco
Departamento de Filología Inglesa y Alemana y de Traducción e Interpretación

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopiado, sin permiso previo y por escrito de la entidad editora, sus autores o representantes legales.

Debekatuta dago liburu hau osorik edo zatika kopiatzea, bai eta berorri tratamendu informatikoa ematea edota liburua ezein modutan transmititzea, dela bide elektronikoz, mekanikoz, fotokopiaz, erregistroz edo beste edozein eratarata, baldin eta *copyrightaren* jabeek ez badute horretarako baimena aurretik eta idatziz eman.

© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

Portada/Azala: Sixto González

I.S.B.N.: 84-8373-356-0

Depósito Legal/Lege Gordailua: BI-1569-01

Composición/Konposizioa: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

Impresión/Inprimatzea: Itxaropena, S.A.
Araba Kalea, 45 - 20800 Zarautz (Gipuzkoa)

Las cadenas intertextuales inglés-español: traducciones y otras transferencias (inter)semióticas

Rosa Rabadán
Universidad de León

La segunda mitad del siglo XX se ha caracterizado por un aumento exponencial de los trasvases de todo tipo entre los distintos sistemas (culturales, políticos, demográficos, lingüísticos, textuales, etc) lo que ha provocado un enriquecedor mestizaje en prácticamente todas las esferas. Este fenómeno se puede apreciar claramente en la extensión y generalización de dos tipos de texto: los textos fílmicos y los hoy llamados «novelas de consumo»¹ y en sus sucesivos modos de presentación a los usuarios, desde los folletines y las novelas por entregas en las primeras décadas del siglo a los *best sellers* (Venuti 1998) y las series televisivas actuales, sin olvidar los seriales radiofónicos. Aunque el marco más amplio en que se inscriben estas manifestaciones es el de la cultura popular o de masas, lo que a nosotros hoy aquí nos interesa es un fenómeno muy concreto, que plasma ese mestizaje en la incorporación de textos lingüística y culturalmente ajenos a la cultura receptora y que se materializa en la creación de cadenas intertextuales donde intervienen más de una lengua, más de un modo textual y más de un medio de expresión. A continuación voy a esbozar las vías de formación de estas secuencias intersemióticas referidas a un par de lenguas, el inglés y el español, en el período cronológico que corresponde a la segunda mitad del siglo XX y para el contexto receptor español. Los datos empíricos en los que se fundamenta este estudio proceden del corpus TRACE² y por ello el grueso de los datos corresponden a los años 1955-77,

¹ En este trabajo, la expresión responde a lo que Álvarez Barrientos y Rodríguez Sánchez de León denominan novela popular, entendiendo por tal todo «texto en el que se relatan acontecimientos total o parcialmente ficticios que se ofrecen a lectores ajenos a las exigencias estéticas y especialmente interesados en los efectos inmediatos de la lectura» (1999: 222).

² TRAducciones CEnsuradas inglés-español. Más información sobre el catálogo-corpus y el proyecto TRACE en Rabadán (2000).

periodo de vigencia real de la censura oficial franquista en nuestro país³, aunque también se utiliza documentación relativa a años posteriores.

Frente a la idea frecuentemente defendida de que las novelas de consumo en español derivan directamente / son sucesoras por medio de un proceso de trasvase lineal de los *pulps* y las *dime novels* norteamericanas (Gómez Ortiz 2000: 134 y ss), nuestro especial propósito aquí es demostrar que la transferencia de este tipo de «productos de ocio» no es lineal, ni necesariamente directa, ni obedece a un patrón tan simple como el trasvase (pretendidamente) clásico de texto a texto. Las hipótesis de trabajo que se han venido manejando y que se ven confirmadas según avanza la investigación en distintos flancos del proyecto (cine, narrativa de calidad, narrativa juvenil, narrativa popular, teatro, etc.) son las siguientes:

En primer lugar, que la narrativa popular traducida al español forma parte de una secuencia intertextual e intersemiótica que con frecuencia supone el trasvase del texto al español vía doblaje cinematográfico, la traducción del texto escrito (de la novela o relato), y desemboca en la apropiación y clonación masiva del modelo textual admitido y aceptado por parte de la cultura receptora utilizando para ello el recurso de la pseudotraducción que, a su vez, puede convertirse en «texto iniciador» de una nueva cadena textual.

La segunda hipótesis es que el requisito semiótico previo (además de los económicos / de mercado) para la importación de los textos narrativos es que previamente se hayan dado a conocer –bien el texto en concreto o al menos el modelo– por medio de otra traducción previa, con harta frecuencia una película doblada al español. Si esta clonación reproduce modelos originales o, como cabe esperar, clona modelos permitidos (según fecha, tras el paso de la mano censora), es algo que sólo podemos averiguar mediante el examen descriptivo de los datos empíricos recogidos para este propósito y almacenados en la base TRACE.

El objetivo es verificar si las hipótesis que acabo de presentar suponen una cierta regularidad en las prácticas traductoras al español en aquel momento o si, por el contrario, suceden de forma esporádica y por tanto no pasan de ser anecdóticas. Los materiales con que contamos revelan que este tipo de «traducciones en cadena» están lejos de ser un detalle anecdótico o una excepción en el panorama de la narrativa y la filmografía presentada a los receptores en nuestra

³ Aunque las prácticas censorias oficiales estaban reglamentadas en nuestro país mucho antes de la Guerra Civil (p. e. ver Real Orden del 12-4-1930 del Ministerio de Gobernación en BOE 13-4-1930 sobre censura de películas), aquí nos referimos al período que se inicia en 1938, con las leyes sobre autorización previa para publicar libros (BOE 30-4-38) y sobre normas de censura de películas (BOE 5-11-1938) y que finaliza en 1977 con la derogación oficial de la normativa censora.

lengua. En el caso de los textos escritos, su número y volumen de tiradas señala una amplia distribución en el ámbito de la narrativa de consumo, lo que revela un alto índice de aceptación –y, claro está, de demanda– por parte de los usuarios de estos textos. Las características de estos textos son: prioridad absoluta de la trama, personajes esquemáticos, argumentos repetitivos, uso lingüístico estereotipado, estilo poco cuidado y un objetivo claro: entretener y ofrecer al lector disfrute inmediato. Las novelitas del Oeste, policíacas, rosa, de terror, de aventuras y de ciencia-ficción son exponentes típicos de este tipo de narrativa. Características externas como el tipo de edición, longitud, precio y forma de distribución varían enormemente según la época y el subgrupo (por ejemplo, no son iguales para las novelas rosa de kiosco y lo que se ha dado en llamar «literatura de aeropuerto») y aunque son indicadores útiles, no son determinantes (Martínez de la Hidalga 2000:16). Rasgos todos ellos que remiten a cierto tipo de cine y, en las últimas décadas del siglo, a los telefilmes, si en estos casos consideramos las cuestiones de técnica fílmica como características externas, asimilables en nuestro análisis semiótico a los tipos de edición, presentación, etc.

La razón del éxito de estos subgéneros –yo diría que tanto los escritos como los filmados– está precisamente en que se trata de productos homogéneos, «dirigidos a un público masivo, frente a la novela culta, dirigida al lector individual» (Martínez de la Hidalga 2000:23). Esto los convierte en productos industriales, en un medio de evasión ampliamente aceptado y, por ello, en creadores por excelencia de una nueva mitología popular y diseminadores de información compartida. La existencia de este bagaje de personajes ficticios y redes discursivas conocidos por el receptor (individual o colectivo) con anterioridad al proceso de generación de un nuevo texto y su incorporación a un nuevo proceso semiótico remiten al concepto de intertextualidad. (Worton & Still 1990:56). Es también la clave de por qué nociones en apariencia nítidas y claramente definidas como traducción, adaptación, texto origen, texto meta, etc., no lo son tanto en la práctica al hacerse patente la fuerte dependencia entre modos textuales, con independencia de si el fenómeno es intercultural o intracultural, interlingüístico o intralingüístico. No son pocas las aproximaciones que presentan el fenómeno de la traducción como un caso más de intertextualidad, como un modo de prolongar la vida de un texto y de contribuir así a su significado hasta cerrar el círculo de ese supuesto metatexto o *supra*-texto original (Benjamin 1967: 77-88). Sin llegar a esta subordinación extrema del fenómeno a fines ajenos al estudio de la traducción propiamente dicha, cierto es que la interdependencia entre textos aparentemente independientes incide tanto en la percepción y aceptación de los textos por sus receptores como en la generación de nuevos textos. La dependencia intertextual de estas traducciones, que se convierten en «iniciadores» de nuevos procesos textuales, no se reduce a un medio o a un género, sino que abarca todo un espectro de posibles manifesta-

ciones textuales que va desde las traducciones, en un extremo, a los textos de creación original, en el otro. Entre ellos una escala de trasvases donde sube o baja el nivel de traducción / clonación o de intertextualidad. A partir de las traducciones se construyen lo que Cowart (1993:13) ha llamado «textos simbióticos». Son textos que se apropian de personajes, situaciones, modelos, diálogos, etc., procedentes de otros textos previos y los funden y / o transforman en un nuevo producto: según los datos descriptivos, rasgos estos definitorios de adaptaciones intersemióticas (pantalla-escenario-texto escrito), las continuaciones (mal llamadas en ocasiones «secuelas» a partir del término correcto inglés *sequels*), y lo que hemos dado en llamar pseudotraducciones (Rabadán 2000a).

En el período que estudiamos (1955-77) los textos importados (traducidos del inglés) cumplían una función básica: proporcionar a los editores materiales para satisfacer la demanda del mercado. La solución a la demanda de estos productos de ocio llegó a España por dos vías: por un lado textos traducidos que sospechosamente habían tenido un éxito comercial previo importante, debido bien a su adaptación al cine, lo que aseguraba su rentabilidad, y, por otra parte, la producción nacional, buena parte de la cual eran pseudotraducciones. Con esta etiqueta me refiero a modelos textuales «clonados» de productos mayoritariamente norteamericanos (aunque también los hay de otras procedencias, por ejemplo, el modelo Agatha Christie, con sus personajes tipo ya consagrados), perfectamente identificables o asumibles por los lectores por haber sido previamente importados a través de distintos trasvases semióticos (doblaje, traducción escrita, adaptación a un segundo modo textual, etc.). Los que aquí nos interesan son aquellos textos que participan en un proceso «en cadena»: el doblaje masivo de películas de esos géneros durante los años 60 y 70 seguido de la «traducción» del género al papel y la clonación recurrente del modelo de modo directo o indirecto. Este último eslabón, las pseudotraducciones, han tenido un papel importante en la adopción y naturalización y continuidad de estos modelos. De este modo, las secuencias intertextuales que aquí proponemos obedecerían al guión «texto original en inglés—texto audiovisual en inglés—traducción al español en modo textual correspondiente—texto meta en español—clonación, continuaciones en español y adaptaciones, en el sentido de «segundo proceso» (que no secundario) dado a este término por Merino (2000).

Como ya he anunciado antes, para verificar las hipótesis de si este comportamiento secuencial intersistémico, interlingüístico e intersemiótico es algo normal en las prácticas traductoras de este período, o por el contrario no pasan de ser casos aislados, se han utilizado datos descriptivos recogidos y catalogados en la base de datos TRACE, datos susceptibles de ser utilizados para este trabajo y para dar respuesta a otros interrogantes planteados en el marco de una investigación más amplia.

TRACE es un catálogo-corpus informatizado de traducciones al español censuradas de tres ámbitos genéricos: cine, narrativa y teatro y correspondien-

tes –hasta la fecha– al período 1939-75. La información que allí se recoge procede en gran parte de los expedientes de censura custodiados en el AGA, completada con datos procedentes de otras fuentes de información. La plantilla TRACE correspondiente a textos narrativos contiene los siguientes bloques de información empírica: *temática, editorial, filiación y topográfica censoria*.

La temática registra la información correspondiente a los subgéneros a los que se adscriben las obras y la colección en la que la editorial correspondiente los encuadró en su día. Los subgéneros que se han verificado en nuestros datos empíricos responden a novelas del Oeste, novelas policíacas y/o de espionaje, relatos de ciencia-ficción/ conquista del espacio, historias de terror y los calificados de modo eufemístico «Temas de evasión» que en la práctica eran la versión impresa de las películas X.

Los títulos con que las editoriales bautizaron a sus colecciones de consumo, alimentadas con productos importados⁴ y nacionales, son suficientemente explicativas: Superaventura, Misterio y aventura, Grandes éxitos populares, Club del crimen, Relatos de pesadilla, Jovencitas, Luchadores del espacio, Ases del Oeste, Oeste Legendario, etc. Bajo estos nombres se ofertó una voluminosa producción cuyo escenario y trama argumental reproducían sobre el papel aquello que los lectores del período estaban acostumbrados a escuchar en la radio o ver en la pantalla.

Dichas colecciones representaban líneas de producción editorial en las que destacaron hasta mediados de los años 70 por volumen y aceptación las colecciones con temática del Oeste y aquellas específicamente dirigidas a un público femenino, lo que conocemos como «novela rosa». Los porcentajes comenzaron a cambiar hacia 1974-75 en que las historias policíacas, de espionaje y de ciencia-ficción comenzaron a subir en las preferencias de los consumidores, junto con los «temas de evasión», paralelos al «destape» en el cine. En estos años es también cuando parece que comienza a ampliarse el abanico de la narrativa de consumo, con la popularización gradual del libro de bolsillo y la diversificación de los puntos de venta de narrativa impresa. Es también a partir de los 60, al calor del desarrollo de la industria editorial, cuando lo que había sido una práctica al alza se convierte en un fenómeno masivo, cabe calificarlo de industrial, que no sólo acapara una respetable proporción de la producción editorial, sino que diversifica sus líneas temáticas y sus escenarios, en consonancia con su origen/dependencia cinematográfica.

La información editorial recogida en TRACE aporta datos correspondientes a las empresas editoriales, sus cuotas de mercado en narrativa de consumo, volumen de las tiradas, número de páginas, posible especialización en determi-

⁴ Información sobre autores traducidos más populares en Martínez de la Hidalga (2000:47) y (2000a: 55).

nados temas, evolución de los precios de venta, e incluso, en determinados casos, la viabilidad de la propia empresa editorial, dado que las dificultades y el número de bajas desde fines de los años 70 es elevado.

Entre las editoriales que se han recogido en la base de datos TRACE, destacan por su cuota de mercado y su presencia en todos los subgéneros, Juventud, Molino, Caralt, Valenciana, Clíper, Cíes y, sobre todo, Bruguera, cuya época dorada parece haber sido las décadas de los años 60 y 70, aunque existe evidencia de que desde fines de los años 40, esta editorial cultivaba con éxito colecciones de diversa temática (Tarancón Gimeno 2000: 297).

Otras editoriales representativas son Ferma, que parece haber centrado toda su actividad en el subgénero del Oeste y que ya había cesado en sus actividades para fines de los 60. Rollán, también desaparecida, fue otra editorial con una respetable representación en el campo⁵.

Las editoriales recogidas en la base TRACE presentan algunos datos comunes que son importantes en nuestra consideración de la narrativa popular como eslabón de una cadena intertextual e intersemiótica. Por una parte, está la tendencia muy marcada a fijar el formato y la extensión de estas novelas (15 x 10 y 128 páginas desde mediados de los años 50 hasta 1979, en que la tendencia fue reducir a 96 páginas). La importancia de este dato para las cadenas textuales de que tratamos es que impone unas limitaciones muy claras al escritor/traductor, semejantes a las limitaciones de duración de metraje (por ejemplo, las que padece el director de una película comercial/entregas de una serie televisiva). Por otra parte, dichas prácticas ayudan a convertir en norma determinadas características del formato narrativo en uno y otro medio, que se convierten en rasgos diferenciales respecto a otro tipo de textos escritos y/o fílmicos, originales y/o traducidos. Otro dato de interés para nosotros es la desaparición del registro empresarial de prácticamente todas las editoriales que cultivaban estos géneros en la época que estudiamos, lo que no indica la pérdida de sus fondos o la falta de popularidad de los mismos. Muy lejos de esta suposición, hay casos en que los títulos han sido recuperados por editoriales que hoy se dedican al libro de bolsillo y a los *best sellers* y las viejas novelitas siguen editándose con gran éxito de público. Hoy todas han cesado en su actividad, lo que parece indicar el cierre de una etapa y la promoción de otros tipos de narrativa de consumo, aunque esto no es totalmente cierto. Hay casos, como Bruguera, cuyo fondo editorial fue recuperado en 1986 por Ediciones B, que hoy sigue editándolo con gran éxito de público, aunque su peso relativo en el nuevo contexto de la oferta de literatura de consumo es, por razones obvias, mínimo (Martínez de la Hidalga 2000: 50-1).

⁵ Más información respecto a volumen de tiradas y cuotas de participación de mercado en Rabadán (2000a: 263-4).

El dato más importante para nosotros de los que se recogen en la topográfica es la calificación censora obtenida por la obra en su día. Dicha calificación consta en los expedientes de censura custodiados en el AGA (Archivo General de la Administración) y es reveladora para nuestros fines porque la incidencia tanto de películas como libros importados dependerá de la forma en que se han presentado a los receptores del contexto español. Desde 1937, en que se crea la Junta de Censura del cinematógrafo (OM 21-3-1937, BOE 27-3) y 1938, en que se hace oficial la necesidad de autorización previa para publicar libros (OM 29-4-1938, BOE 30-4), se dictaron sucesivas regulaciones con el objeto de controlar cualquier manifestación cultural, entre ellas los textos fílmicos y todo tipo de material impreso. El dato que nos interesa corresponde a los informes de los lectores-censores, que han de evaluar la conveniencia o no de distribuir el texto en cuestión. Las posibles calificaciones con que contamos (que varían a medida que nos acercamos al fin del período franquista) son: publicable / autorizable (años 60); autorizada (hasta el 73); aceptada (hasta 1975) y desaparición de estos impresos de forma generalizada a partir de entonces. Otra clasificación posible era «denegado», que suponía la paralización del proceso y el secuestro de la edición / cintas de exhibición, lo que en la práctica significaba que el producto no llegaba, no existía en el mercado español.

Una situación intermedia⁶, y mucho más productiva y relevante para nuestras cadenas intertextuales e intersemióticas, es la calificación de «autorizada con tachaduras», lo que genera un segundo proceso de adaptación a partir de las modificaciones impuestas y, por tanto, un nuevo texto en la cadena. Tal situación es especialmente llamativa en el cine, campo en el que cualquier estudio ha de contar con tres textos: el guión original, el guión censurado y el guión meta, que es el que se utiliza para doblar o subtítular (Gutiérrez Lanza 1999).

En los datos descriptivos examinados (1955-77) nos encontramos con que el porcentaje de *supuestas traducciones*⁷ de narrativa de consumo calificadas como «autorizadas» tras su presentación a consulta alcanza el 98,4%, las que merecieron un «autorizable con tachaduras» representan un exiguo 0,7%. El porcentaje de denegaciones supone un 0,2%⁸. Datos que aconsejan no dar exce-

⁶ Otro tipo de fenómeno que genera segundos y terceros textos y que también ha contribuido notablemente a la formación de cadenas intertextuales e interlingüísticas es lo que conocemos como traducciones intermedias, entendiendo por tales las que sirvieron de salvoconducto en lengua B al texto original, escrito en lengua A para llegar a un destino (supuestamente) final en lengua C (Cabo Pérez 1998: 51-6)

⁷ Con esta expresión recogemos el concepto de *assumed translations*, tal y como ha sido definido por Toury 1995: 31-6. Aquí se utiliza porque buena parte de los textos resultaron ser pseudotraducciones «clonadas» de modelos anglosajones previos.

⁸ También hay algún caso de «silencio administrativo» en este tipo de narrativa de consumo. Ver Rabadán 2000a: 271.

siva importancia a las modificaciones «intermedias» de este tipo como otro «eslabón perdido» de la cadena intertextual. En años posteriores a las fechas aquí manejadas, en que no interviene ningún organismo para modificar los textos, la secuenciación intertextual e intersemiótica se sigue produciendo, esto sí, a un ritmo más acelerado y en ocasiones con intercambio de las fases. Si la secuencia normal es que a partir de un éxito de taquilla y/o audiencia se den a conocer la traducción(es) de la novela original de la que derivan y a partir de estos dos se produzcan continuaciones de todo tipo bien en un sistema o en el otro (por ejemplo, Gene Roddenberry y la trilogía *Star Trek*⁹, *Parque Jurásico* (1993) película y la obra homónima de Michael Crichton, etc.), también sucede que grandes editoriales y productoras llegan a pagar adelantos exorbitantes por una obra narrativa de este tipo, en la seguridad que el texto fílmico va a asegurar grandes beneficios tanto para la novela, como para la taquilla como para el *merchandising* de todo tipo que se genera al calor de este éxito, con especial mención del nada despreciable capítulo de los videojuegos.

En otras palabras, la vitalidad de las cadenas intertextuales, de las secuencias intersemióticas parece apuntar hacia varias certidumbres empíricas que nos ayudarán a comprender mejor el fenómeno:

Primera certidumbre: las derivaciones múltiples y concatenaciones no se originan según un plan externo, ni como respuesta a circunstancias contextuales (caso de la censura), o al menos, esa no fue la causa principal de su recurrencia en el marco de recepción-producción español. Tal y como se ha apuntado en anteriores estudios (Rabadán 2000a) y en otros trabajos internos que siguen en proceso de desarrollo (Serrano 2000), la censura no fue, ni por asomo, el motor de este fenómeno, pero sí facilitó (por su ausencia de intervención) la proliferación de los productos finales de la cadena interlingüística, intersemiótica e intertextual: las clonaciones de modelos a distintos niveles textuales (argumental, de personajes, de presentación mediante el uso de seudónimos extranjeros, etc). Aunque lo más importante a largo plazo ha sido la aclimatación y fijación de dichos modelos a el(los) sistema(s) textual(es) nativo(s) español(es).

Segunda certidumbre: existen cadenas que traspasan la barrera del medio textual, mientras que otras quedan confinadas (o son más productivas dentro de un único medio) a la página o a la pantalla. En el primer caso tenemos la cadena derivativa escrita y fílmica en torno al personaje de Tarzán, original de Edgar Rice Burroughs¹⁰, o ejemplos extremos y que ya exceden nuestro campo de

⁹ La trilogía está compuesta por *Star Wars* (1977), *The Empire Strikes Back* (1980) y *The Return of the Jedi* (1983)

¹⁰ Se ha constatado la existencia de ochenta obras impresas que corresponden a: traducciones al español a partir de los originales en inglés, textos infantiles y juveniles y textos

acción, como el reciente filme *Heredarás la tierra*¹¹, trasunto contemporáneo de un rey Lear trasplantado al mundo rural norteamericano. En el segundo caso, bastante menos frecuente, nos encontramos con casos como los famosísimos *The X Files*, cuyo «texto original»¹² en términos absolutos fue una serie de Chris Carter para la televisión, que dio lugar a la película para la pantalla grande además de otros productos audiovisuales y de *merchandising*.

Nuestra tercera certidumbre empírica es que las cadenas de derivación intertextual intra o interlingüísticas no parecen tener distinto comportamiento cuando el objeto «derivable» es un texto de prestigio. Aunque el mecanismo es el mismo, sin embargo, los procedimientos y la extensión de las cadenas difieren, así como los resultados que percibe el receptor final. En los textos de prestigio y/o calidad el patrón recurrente parece ser exclusivamente de obra literaria (narrativa o teatro) a texto fílmico, pero la cadena se interrumpe precisamente ahí, no tenemos datos de «clonaciones» posteriores. Ejemplos claros son *Las uvas de la ira*, *La gata sobre el tejado de cinc*, *Un tranvía llamado deseo*, *Pasaje a la India* o *Ivanhoe* entre las películas, o las series *Retorno a Brideshead* o *La saga de los Forsyte*. Mención aparte merecen productos intertextuales del tipo *Shakespeare in Love*, donde se toma *Romeo y Julieta* como marco para construir otra historia, o los casos estudiados por Simon (1999) que según este autor actualizan la tradición literaria «de prestigio» en productos de consumo masivo: *The Faerie Queene-Star Trek*, el tándem Conrad-Coppola en *Heart of Darkness-Apocalypse Now*, o *Henry IV (Part I)* y la película de Oliver Stone *Platoon*, o el intertexto «para adultos» que nos ofrece *Pretty Woman-La Cenicienta*.

Tampoco en nuestros datos descriptivos de otros géneros se observan excepciones a esta tendencia recurrente: la llamada literatura infantil y juvenil y su adaptación a la pantalla, ya sea en el formato habitual o como dibujos animados suele cubrir dos eslabones de la cadena intertextual e intersemiótica, a los que hay que unir su transferencia a otras lenguas distintas del original. *El libro de la selva*, derivado de la obra de R. Kipling, los textos fílmicos basados en las famosas series *Los cinco* o *Los siete secretos*, cuya paternidad

independientes que toman la figura de Tarzán como inicio para una nueva derivación textual (p.e. la obra de Cabrera Infante *La amigdalitis de Tarzán*)

¹¹ Su título en inglés es *A Thousand Acres* (1997). Está protagonizada por Jessica Lange y Michelle Pfeiffer y los créditos de guión corresponden a William Shakespeare y Jane Smiley.

¹² La serie televisiva dada a luz por los guionistas Carter y Spotnitz y dirigida por Rob Bowman tiene como primera fecha de producción 1993, a la que siguen las entregas de las sucesivas temporadas en que se distribuyó la serie. La película, del mismo título que la serie, es de 1998. Ambos textos, televisivo y cinematográfico han sido distribuidos en el mercado español.

corresponde a la prolífica Enid Blyton, los dibujos animados en que se convirtió *El señor de los anillos*, de Tolkien, etc, son casos claros de este formato secuencial. El texto y la versión fílmica de las sucesivas aventuras del osito Winnie the Pooh, derivados de las novelas de A. A. Milne *Winnie-the-Pooh* y *The House of Pooh Corner* (Fernández López 1996: 285-290) merecen especial atención: el original literario impreso se caracteriza por «la relación indisoluble texto-ilustración», ya que las ilustraciones forman parte del todo semiótico encaminado a producir significado. Es decir, se trataba de «evitar el pasaje descriptivo sustituyéndolo por la transferencia directa de significado mediante la imagen» (Fernández López 1996:285). Esto se refleja en la cinta de dibujos animados en la incorporación del propio libro –en inglés– como imagen de la película, y el utilizar las ilustraciones de dicho libro como figuras estáticas que pasan a ser dinámicas en el texto fílmico. La dependencia de éste último de la obra impresa alcanza aquí un nivel máximo, ya que es, probablemente, uno de los pocos (si no el único) casos de transferencia directa inclusiva de modo escrito a imagen.

El dato interesante referente a estos «textos de prestigio» es el cambio de posición en el sistema textual de acogida del nuevo texto (Even Zohar 1978). Mientras que el texto original escrito sigue siendo un producto dirigido a un lector individual, y por tanto ajeno a los cauces de industrialización y masificación de estas obras, su conversión en textos fílmicos, y su difusión por canales de distribución de alcance masivo, desplazan a estos «segundos eslabones» hacia la zona de los textos populares –en términos de recepción– y, al igual que las derivaciones de aquellos, son también susceptibles de verse convertidos en nuevos «textos iniciadores» de una nueva cadena.

Este breve recorrido por los modos y formas de creación de cadenas intertextuales e intersemióticas y por las regularidades que se observan en el análisis preliminar de los datos descriptivos pone de manifiesto las líneas generales a que parece obedecer el fenómeno y nos indica las direcciones que ha de tomar la investigación en el futuro:

1. Para que podamos hablar de cadenas intertextuales e intersemióticas es necesario que exista entre los textos que componen la secuencia a) información compartida, y b) lo que Jakobson (1959) denominó traducción intersemiótica.
2. El fenómeno parece producirse tanto intralingüística como interlingüísticamente y de forma independiente de cualquier tipo de planificación contextual o dirección externa previas (excepción hecha de los *best sellers* escritos por encargo como base para un guión cinematográfico).
3. Tal y como revelan los datos descriptivos, el orden de la secuencia depende directamente del «prestigio» del texto original, del que se toma como primer eslabón.

- 3.1. En el caso de los «textos de prestigio», el texto original escrito en inglés va seguido de la traducción en modo escrito a la segunda lengua –para nosotros el español–, volvemos al inglés para su adaptación a texto fílmico y se dobla al español. Casos frecuentes son las cadenas en los textos dramáticos: texto escrito en inglés-traducción escrita al español-transferencia a texto escénico en español –versión en español– plagio en español, etc.¹³ (Merino 1994).
- 3.2. En los «textos de consumo» la secuenciación de la cadena no responde a un único protocolo. El texto iniciador puede ser un texto escrito en inglés, o un texto fílmico, o un conjunto de textos que son origen del «modelo textual» y del «discurso tipo» (Rabadán 2000a:275), o los guiones de una serie de TV, etc. Dicho texto iniciador es susceptible de tener derivaciones en distintos medios y distintas lenguas.
4. La amplitud de las secuencias también difiere:
 - 4.1. En el caso de los «textos de prestigio» rara vez sucede que haya más de una transferencia intersemiótica, aparte, claro está, de las sucesivas traducciones a otras lenguas correspondientes a otros tantos «textos originales»¹⁴.
 - 4.2. En el caso de los «textos de consumo» la secuencia es mucho más amplia: las traducciones intra e intersemióticas cubren un arco cuyos últimos peldaños son las pseudotraducciones, es decir, la clonación del modelo, y las continuaciones (*sequels*) e imitaciones.

Ante estas conclusiones preliminares cabe apuntar que si bien el análisis textual de traducciones se concibe en forma de binomio textual (Rabadán 1991), es evidente que en la práctica lo que se lleva a cabo es el análisis de «x-nomios textuales». Ciertamente es también que hasta hoy estos análisis han sido intrasemióticos y que se impone la necesidad de explicitar y establecer unos protocolos de análisis que permitan estudiar bajo los mismos parámetros manifestaciones textuales traducidas en y a distintos modos semióticos y en distintos periodos.

Otro de los aspectos en que el avance de la investigación es necesario es el de la acumulación de datos descriptivos que nos permitan identificar los modos

¹³ Para que podamos considerar la secuencia una cadena intertextual e intersemiótica no es requisito imprescindible que se cumplan todos y cada uno de los tipos de derivación que aquí se apuntan. Sencillamente hay cadenas más complejas y otras más limitadas.

¹⁴ Dejamos aquí fuera del análisis las secuencias de sucesivas traducciones de un mismo original inglés al español en el mismo modo semiótico, por existir excelentes estudios de la suerte de dichas obras en español: Muñoz Calvo 1988, Merino 1997, etc.

de despliegue y repliegue textual, ya que lo que interesa en sentido estricto a los Estudios de Traducción es la dinámica de las transferencias interlingüísticas, intertextuales e intersemióticas. Y esto, precisamente, constituye la clave de este tipo de investigación, donde lo más importante no es determinar el «inicio» de la cadena, sino estudiar su progresión y alcance.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, JOAQUÍN & RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, M.^a JOSÉ. (1997) *Diccionario de la literatura popular española*. Madrid: Ediciones Colegio de España.
- BENJAMIN, WALTER. (1967) «La tarea del traductor». En *Ensayos escogidos*. Buenos Aires [tr. de H. A. MURENA]. 77-88.
- CABO PÉREZ, GEMMA DE. (1998) *El género traducido: La novela histórica en España*. León: Dpto. de Filología Moderna, Universidad de León. Trabajo de investigación inédito.
- COWART, DAVID. (1993) *Literary Symbiosis. The Reconfigured Text in Twentieth Century Writing*. Athens, Ga/ London: University of Georgia Press.
- DÍEZ BORQUE, JOSÉ M.^a. (1972) *Literatura y cultura de masas: Estudio de la novela subliteraria*. Madrid: Al-Borak.
- EVEN-ZOHAR, ITAMAR. (1978) «The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem». En HOLMES, JAMES S., LAMBERT, JOSÉ, BROECK, RAYMOND VAN DEN, eds. *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*. Leuven: Acco. 117-127. [Versión revisada en Even-Zohar, Itamar 1990]
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, MARISA. (1996) *Traducción y literatura juvenil: Narrativa anglosajona contemporánea en España*. León: Universidad de León.
- GÓMEZ ORTIZ, TOMÁS. (2000) «El seudónimo en la novela popular española (1930-1960)». En VV. AA. *La novela popular en España*. Madrid: Ediciones Robel. 133-46.
- GUTIÉRREZ LANZA, CAMINO. (1999) *Traducción y censura de textos cinematográficos en la España de Franco: Doblaje y subtítulo inglés-español (1951-1975)*. León: Universidad de León. Tesis doctoral inédita.
- JAKOBSON, ROMAN. (1959) «On Linguistic Aspects of Translation». En REUBEN BROWER (ed). *On Translation*. Cambridge, Mass: Harvard University Press. 232-239.
- IMDB. *International Movie Database Ltd*. <http://us.imdb.com/search> [Consulta 23-12-2000] .
- MARTÍNEZ DE LA HIDALGA, FERNANDO. (2000) La novela popular en España. En VV. AA. *La novela popular en España*. Madrid: Ediciones Robel. 15-52.
- . (2000a) «La novela del Oeste». En VV. AA. *La novela popular en España*. Madrid: Ediciones Robel. 53-84.
- MERINO ALVAREZ, RAQUEL. (1994) *Traducción, tradición y manipulación: Teatro inglés en España 1950-1990*. León/Vitoria: Universidad de León/ Universidad del País Vasco.

- (1997) «Complejidad y diversidad en los Estudios Descriptivos de Traducción». En PURIFICACIÓN FERNÁNDEZ NISTAL & JOSÉ M.^a BRAVO GOZALO (coords.). *Aproximaciones a los Estudios de Traducción*. Valladolid: Universidad de Valladolid. 51-70.
- (1999) «La adaptación cinematográfica y dramática como traducción». Intervención en mesa redonda presentada en las *Jornadas de Traducción Audiovisual*. Universitat Jaume I. Castellón. 28 al 30 de octubre de 1999.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE. <http://www.mcu.es/homemcu/html> [Consulta 29-12-2000].
- MUÑOZ CALVO, MICAELA. (1988) *Ediciones y traducciones españolas de los Sonetos de William Shakespeare: Análisis y valoración crítica*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. 2 vols.
- RABADÁN, ROSA. (1991) «The Unit of Translation Revisited». En M. L. LARSON (ed). *Translation: Theory and Practice. Tension and Interdependence*. ATA Monograph Series vol. V. Binghamton: SUNY at Binghamton. 38-48.
- (ed.). (2000.) *Traducción y censura inglés-español; 1939-1985. Estudio preliminar*. León: Universidad de León.
- (2000a) «Modelos importados, modelos adaptados: Pseudotraducciones de narrativa popular inglés-español 1955-1981». En RABADÁN, ROSA (ed.). 255-78.
- SERRANO FERNÁNDEZ, LUIS. (2000) *Traducción de textos cinematográficos inglés-español 1975-1995. Delimitación contextual y propuesta de catalogación TRACEci*. León: Dpto de Filología Moderna, Universidad. de León. Trabajo de investigación inédito.
- SIMON, RICHARD KELLER. (1999) *Trash Culture. Popular Culture and the Great Tradition*. Berkeley/LA/London: University of California Press.
- TARANCÓN GIMENO, JORGE. (2000) «Relación de editoriales y colecciones». En VV. AA. *La novela popular en España*. Madrid: Ediciones Robel. 295-306.
- TOURY, GIDEON. (1995) *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins.
- VV. AA. (2000) *La novela popular en España*. Madrid: Ediciones Robel.
- VENUTI, LAWRENCE. (1998) *The Scandals of Translation. Towards an ethics of difference*. London/ Nueva York: Routledge.
- WORTON, MICHAEL & STILL, JUDITH. (1990) *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester/NY: Manchester University.