

# Intersemiosis y traducción intersemiótica\*

Peeter Torop\*\*

**RESUMEN:** Con base en la concepción de traducción total, este artículo describe diferentes tipos de comunicación textual en la cultura. El cambio en la ontología del texto en la cultura contemporánea —debido a la posibilidad de coexistencia simultánea de varias formas de un mismo texto en diferentes medios y discursos— permite considerar a la cultura como un proceso de traducción intersemiótica. La intertextualidad, la interdiscursividad y la intermedialidad —como entorno de generación y recepción textuales— conducen a considerar los signos de diferentes textos como una intersemiosis, comprendida simultáneamente en el marco de diferentes sistemas de signos.

**ABSTRACT:** The article proceeds from the conception of total translation describing different types of textual communication in culture. The change on text's ontology in contemporary culture due to the possible simultaneous existence of various forms of the same text in different media and discourses allows us to regard culture as the process of intersemiotic translation. Intertextuality, interdiscursivity and intermediality as the environment of text generation and reception impel us to regard the signs of different texts as intersemiotic, being comprehended simultaneously within the frameworks of different sign systems.

## LA DIMENSIÓN PROCESUAL

La seriación es una de las características ontológicas de la traducción. Esto significa que en un mismo texto fuente (texto de partida) subyacen múltiples traducciones y que el reconocimiento de una traducción absoluta o ideal es imposible. Por tanto, las tipologías de traducción y los modelos del proceso de traducción no pueden ser evaluativos, deben reflejar las posibilidades principales de la traducción textual. El modelo taxonómico virtual del proceso de traducción [Torop, 1995:97-110] está basado en las características generales del texto y la comunicación, y conduce a la certeza de que una descripción del proceso de traducción es aplicable a otros tipos de comunicación textual. Por un lado, la traducción interlingüística, intralingüística e intersemiótica —tal como lo señala R. Jakobson [1971]— son obviamente descriptibles sobre la base de un único modelo del proceso de traducción. Por otro lado, todos los tipos de comunicación en la cultura pueden ser presentados como un proceso de traducción de textos (o fragmentos) en otros textos.

\* Traducción de Paola Ricaurte, ITESM, campus ciudad de México

\*\* University of Helsinki, Finlandia

Es posible describir a la cultura como un proceso infinito de traducción total en el que: 1) textos completos son traducidos a otros textos completos (traducción textual), 2) textos completos son traducidos en la cultura como diversos metatextos (anotaciones, reseñas, estudios, comentarios, parodias, etcétera) complementando la traducción textual o relacionando cierto texto con la cultura (traducción metatextual), 3) textos o grupos de textos son traducidos a unidades textuales (traducción intextual e intertextual), 4) textos hechos de una sustancia (por ejemplo, verbal) son traducidos a textos hechos de otra sustancia (por ejemplo, audiovisual) (traducción extratextual). Por una parte, el proceso de traducción total refleja las peculiaridades de la comunicación textual en la cultura. Por otra parte, puede ser visto como un aspecto de autocomunicación al interior de la cultura:

Tanto Peirce como Lotman encuentran que la actividad fundamental de la semiosis subyacente a todos los textos es la autocomunicación, que envuelve la reformulación del mensaje a través de nuevos códigos y, por tanto, de nuevos significados [Portis-Winner, 1994:164].

La traducción intersemiótica —en el sentido de R. Jakobson— se asocia con todas las manifestaciones de la traducción total. Puede ser autónoma en el caso de la adaptación cinematográfica y complementaria en el caso de una ilustración o una fotografía que acompaña a un artículo de periódico, etcétera. Este acercamiento hace más complicada una comparación entre el texto fuente (texto de partida) y el texto meta, ya que una novela, por ejemplo, presupone una inclusión en la historia de la literatura, y una adaptación cinematográfica, una inclusión en la historia del cine. Así, la traducción intersemiótica incrementa el número de parámetros de evaluación de la actividad de traducción.

J. Holmes distingue entre diferentes tipos de información en distintos niveles de comprensión del texto fuente: información contextual al nivel de objeto lingüístico, información intertextual al nivel de objeto literario, información situacional al nivel de objeto sociocultural [Holmes, 1988:84 y s]. Una forma de traducción está estructurada sobre la base de la correlación de estos tipos de información. El traductor debe entender de qué manera está integrado el texto y trazar los límites de la semiosis para comprender las unidades textuales (signos) separadas. De acuerdo con D. L. Gorrée [1993:163]:

la pérdida de información debe ser más alta en la traducción intersemiótica, en la cual la semiosis muestra un máximo de degeneración (y por tanto un mínimo de generación); y debe ser menor en la traducción intralingüística, en la que la semiosis muestra un máximo de generación (y por tanto un mínimo de degeneración).

Esta afirmación parece estar basada en la comparación del texto fuente y la traducción, y no en los discursos.

La autonomización y en consecuencia la semiotización del texto fuente, son el primer problema que se resuelve frecuentemente en el nivel del texto y del discurso. Por ejemplo, en el nivel discursivo deberían considerarse “las formas en que ese discurso construye su identidad, su posición en relación con otros discursos, los diversos tipos de interferencia entre ellos” [Robyns, 1994:425 y s] y otros aspectos similares. Solamente resta conectar la integralidad del discurso con la integralidad del texto; sin embargo, ahora surge otro parámetro para considerar: los medios. El entorno cultural de los textos no es únicamente discursivo, sino también mediático. La recepción textual, o más exactamente, la dinámica de recepción del texto, depende principalmente de este entorno. Por ejemplo, la recepción puede ser descrita como flujo “interno en los medios electrónicos” y como “flujo externo o intertextual de las audiencias entre diferentes medios y al interior de ambientes mediáticos” [Jensen, 1995:122]. En un nivel más específico se puede distinguir el “flujo del canal” o la particularidad de cierto canal de televisión, el “flujo del espectador” o la elección del espectador entre varios canales y programación, y el “superflujo” o la totalidad de canales televisivos en competencia [*ibid.*:109 y s].

De esta manera, puede decirse que cualquier texto de la cultura contemporánea se rige tanto por el parámetro discursivo como por el mediático. Quiere decir que el mismo texto puede existir simultáneamente en diferentes formas semióticas y que el mismo mensaje es expresado simultáneamente en diferentes sistemas signícos. Por tanto, bajo la perspectiva de la traducción total, el interés tradicional en los contactos entre textos y discursos se transfiere a los contactos entre los medios:

La competencia cultural y las nociones de intertextualidad e interdiscursividad se vuelven discutibles cuando se enfrentan a la presencia de una fuerte intermedialidad al interior de las formas de comunicación contemporáneas [Bernardelli, 1997:16].

Como resultado, cambia la actitud hacia el espacio semiótico en el que pueden ser comprendidas las transformaciones de textos en el proceso de traducción, su multilingüismo semiótico y su heterogeneidad.

Partiendo de la noción de semiosis ilimitada, Umberto Eco [1977:71] expresa la procesualidad de la semiosis autocomunicativamente: “La semiosis se explica a sí misma por sí misma; esta continua circularidad es la condición normal de significación”. En el mismo sentido, Eco utiliza la idea de enciclopedia semiósica, concibiéndola como una doble competencia: la que se refiere a la enciclopedia y al diccionario. La noción de semiosfera de Iuri Lotman [1990:125] incluye “todo el espacio semiótico de la cultura” que se caracteriza por la heterogeneidad:

Los lenguajes que llenan el espacio semiótico son diversos y se relacionan unos con otros a lo largo del espectro que va desde la completa traducibilidad mutua hasta la completa intraducibilidad mutua. La heterogeneidad se define tanto por la diversidad de los elementos como por sus diferentes funciones.

Este acercamiento conduce inevitablemente a la individuación de otras semiosferas dentro de la semiosfera. Como resultado, aparece la frontera de la semiosfera de la cultura y dentro de ella la compleja totalidad de semiosferas con fronteras entretejidas [Torop, 1998].

Por esta razón es necesario un acercamiento más racional para comprender la traducción como una semiosis de la traducción. Umberto Eco [1990:42 y ss] relaciona posibles interpretaciones de una semiosis compleja con la idea de “semiosis hermética” que se refiere a la comprensión de principios de convergencia de diferentes nociones en la generación y comprensión sígnica. En el aspecto de la traducción, D. L. Gorrée [1993:220] busca los medios para describir posibles intersemiosis. Los procesos culturales impulsan a analizar textos cuyos signos pertenecen simultáneamente a diferentes sistemas sígnicos, textos, discursos y medios. La comprensión de la traducción intersemiótica comienza por la realización de la procesualidad del texto, por un lado, y la coexistencia de diversos sistemas sígnicos, es decir, la heterogeneidad semiótica, por el otro lado. Así, la heterogeneidad semiótica del texto está situada entre las heterogeneidades de la historia de la generación del texto y su recepción.

La traducción intersemiótica refleja las características de la cultura contemporánea, donde los textos “propios” como los “ajenos” son traducidos a diferentes tipos de textos, y de hecho, se convierten en intertextos, por lo que la descripción de la existencia de un texto en la cultura requiere un acercamiento topológico. Al mismo tiempo el proceso intertextual se inserta en el proceso intermediático, y cada texto no sólo genera su significación en diversos sistemas sígnicos, sino que se materializa en diferentes medios. Este es el proceso de intersemiosis, en el cual los textos que se encuentran en diferentes sistemas sígnicos coexisten como textos diferentes, y al mismo tiempo, representan un texto particular en cuyo marco son interpretados cambios y digresiones tanto en el plano del contenido como de la expresión.

#### LA DIMENSIÓN INTERTEXTUAL

Cualquier texto ya es procesual en el sentido de que está psicológicamente situado entre dos infinitos: la historia de la generación y la historia de la recepción. En este sentido, el texto es un proceso que surge de la confluencia entre la conciencia del creador y las conciencias de los receptores, el inicio y el final del proceso están ocultos en la mente humana. La generación del texto puede ser observada como un paso gradual de la expresión oral a la escrita, la correlación entre el discurso interior y el

expresivo varía en diferentes fases del proceso [Zinkin, 1964:36 y ss]. En la fase generativa refleja cierta conexión entre el inicio y el final, de ahí la dificultad de su estudio. La situación aparece perfectamente descrita en palabras de O. Mandel'stam [1967:27 y s].

Los borradores nunca son destruidos. Las cosas listas no existen en la poesía, la plástica y el arte en general [...] Así, la conservación de borradores es la ley de conservación de la energía del texto. Para alcanzar la meta se debe aceptar y tomar en cuenta el soplar del viento en una dirección algo distinta.

“La conservación de borradores” significa no sólo la posibilidad de presentar la línea diacrónica completa desde los primeros borradores hasta el texto final, sino también la estructura del borrador comparada con la estructura de la versión final. Usualmente, la reconstrucción de la línea diacrónica completa no es factible y tenemos que estudiar hojas sueltas del borrador o versiones del texto. Si estos fragmentos pueden ser ordenados cronológicamente, entonces ciertos datos sobre la historia de la generación del texto aún son recuperables; pero en algunas ocasiones el acercamiento cronológico está excluido o es cuestionable. En estos casos, la estructura del borrador (no como una hoja suelta, sino como un constituyente completo del proceso textual) adquiere una significación especial. La inevitable incompletitud de los materiales que se encuentran en borrador y la imposibilidad de ordenarlos cronológicamente nos permite considerar la generación del texto como un paso de las construcciones orales (cercanas a lo mítico e icónico) a las escritas (lógicas). De esta manera es posible distinguir las fases de la intención del borrador y de la versión final en el proceso textual, una especie de unidad triádica. La intención es primordialmente un texto oral (prototexto) del cual surgen una serie de notas en borrador, planes y versiones. En el proceso textual, los borradores son transitorios, pueden tener características tanto del texto oral como del escrito, y el proceso textual completo puede ser presentado como un paso a través de varios canales (los borradores, las inserciones, signos convencionales, dibujos, etcétera). La comprensión de la versión final implica, si no la consideración, por lo menos la percepción de estos canales. En este caso, la versión final por sí misma se convierte en el architexto, un texto hipotético creado sobre la base de la invariante semántica de los metatextos que regresan al ausente (desconocido o no fijado) prototexto. La dimensión procesual y la hipotética son inseparables.

A pesar de haber sustituido una posición textológica por una de la traducción, el problema de la procesualidad se mantiene. La traducción textual es la comprensión, en su totalidad, de los canales principales del paso del texto a una cultura diferente, convirtiéndose en un texto diferente. La traducción metatextual es la comprensión en su totalidad de un número infinito de canales de paso del texto a la cultura, convirtiéndose en un intertexto. En el primer caso, el texto es especificado por medio

de un arte diferente. Incluso, en el caso de traducciones diferentes del mismo texto, existen simultáneamente en la cultura, incluyendo versiones cinematográficas y puestas en escena, todas son especificaciones del mismo texto y obras de arte autosuficientes. En el segundo caso, un texto se diluye en la cultura, convirtiéndose en múltiples metatextos (orales o escritos), cuya suma no sustituye la unidad de un texto autónomo. En toda cultura hay textos ajenos en su propia forma textual, y también hay textos ajenos privados de su forma textual y compensados o sustituidos por metatextos (información periodística, publicidad, crítica, lecciones, etcétera). Por supuesto, la combinación de ambas posibilidades tampoco está excluida.

El espacio intertextual es una doble realidad para todas las artes. Un texto nace en un espacio intertextual y puede tener dos tipos de interconexión con este espacio, conexiones regulares de tradición y conexiones casuales (más subjetivas) de génesis (en el sentido de J. Tynianov). Un texto es percibido en otro espacio intertextual, que resulta ser el campo de conexiones más o menos casuales, con otros textos donde el texto adquiere nuevos significados y frecuentemente pierde su significado inherente.

La traducción resultaría ser una combinación de estos espacios intertextuales y una transferencia a un tercer espacio. Por consiguiente, los estudiosos señalan la particularidad de la traducción como una forma especialmente intensiva de conexiones intertextuales:

La traducción literaria establece una forma especialmente intensiva y problemática de la relación intertextual. Desea pasar por encima de fronteras de lenguas nacionales, de la distancia diacrónica (histórica) y sincrónica (geográfico-cultural), para conservar y renovar con ello, en pretensión híbrida, no sólo lo dicho en el pre-texto, sino también un modo único del decir [Koppenfels, 1985:138].

La existencia de tantos espacios intertextuales debe conducir naturalmente a un acercamiento distinto. En principio es posible partir de la intertextualidad del texto que refleja sus cualidades (interpretación intertextual orientada hacia el texto). Podemos partir de las posibles asociaciones del texto (orientación hacia el lector), es posible partir del autor, sus intenciones y sus conocimientos supuestos (orientación hacia el autor) [Holthuis, 1994:85], pero es necesario partir también de la intertextualidad de la cultura misma, “todos los miembros de una comunidad cultural y lingüística dada existen en el espacio intertextual común” [Toporov, 1993:17]. V. Toporov [*ibid.*:16] considera la intertextualidad como una categoría de la comunicación que “juega una parte fundamental en la estructura de la existencia humana, y su significación va más allá de los límites del trabajo creativo —más allá de los mundos de lo ‘creativo’ y lo ‘verbal’”.

También señala la regularidad cultural universal que conforma la base de la intertextualidad, la cultura “no sólo es el lugar donde nacen los significados, sino el

espacio en donde ellos son intercambiados, ‘transmitidos’ y buscan ser traducidos de un lenguaje cultural a otro” [Toporov, 1992:30].

Es importante destacar dos problemas en el nivel de la coexistencia de los lenguajes de la cultura. Primero, los lenguajes en sí mismos están en movimiento permanente, se están especializando e integrando simultáneamente. La meta-descripción y la creolización (por ejemplo, mezclar la palabra y la imagen en el cine [Lotman, 1992:39 y ss] son dos aspectos de los procesos de integración). La migración, la traducción y la transformación de los significados muestran que la cultura, como sistema dinámico, se encuentra permanentemente en estado de traducción total. Segundo, el carácter de los procesos dinámicos de la cultura está condicionado también por la coexistencia de lenguajes y textos como sistemas sígnicos. Los procesos de generación, recepción y descripción de textos en la cultura dependen del dualismo semiótico inicial, la coexistencia de lenguajes continuos (espaciales, no discretos, icónicos, mitológicos) y discretos (verbales, lógicos) [*ibid*:38]. De ahí la particularidad del proceso de comprensión como una interrelación entre traducción y reconocimiento (identificación). Iuri Lotman escribe en el artículo “Mito, nombre y cultura”<sup>1</sup> en coautoría con B. Uspenski:

En efecto, mientras que en el caso de los textos descriptivos la información en general es definida mediante una traducción —y la traducción mediante una información—, en los textos mitológicos se trata de la transformación de objetos, y la comprensión de esos textos está ligada, por consiguiente, a la comprensión de los procesos de esa transformación.

Por supuesto, en las obras creativas de la cultura, estos dos tipos de textos pueden ser vistos como las facetas de un mismo texto. La dualidad del texto nace ya en el inicio de un proceso creativo y se refleja en la coexistencia de elementos verbales e icónicos en los borradores de muchos escritores.

Desde la perspectiva de los estudios intertextuales, puede afirmarse, como consecuencia, que los contactos intertextuales en el espacio intertextual se establecen no sólo entre textos completos sino también entre sus características discursivas, por un lado, y entre los grupos de textos interrelacionados (ideológicamente, temáticamente o como géneros), por el otro lado. De esta manera, la ontología de un texto, estudiado de forma aislada, difiere de la ontología del mismo texto cuando se estudia la intertextualidad como un todo. Si el análisis lingüístico muestra el acercamiento selectivo del texto al sistema del lenguaje, el análisis intertextual revela su aproximación selectiva a las reglas del discurso, esto es, a los diversos principios convencionales de la construcción del texto [Fairclough, 1992:194]. Así, los cánones de género o las características de textos regulares son susceptibles de análisis (por

<sup>1</sup> Lotman [2000:144], nota del traductor.

ejemplo, en los periódicos de un país dado el editorial se escribe de una u otra manera, etcétera).

La modificación de la ontología del texto en el espacio intertextual no implica que un texto no pueda ser estudiado de manera aislada, como si perdiera sus fronteras. La intertextualidad es ante todo un mecanismo de vinculación de textos con diferentes niveles de interconexión. La existencia de niveles intertextuales permite imaginar el espacio intertextual como círculos concéntricos (con el texto en el centro): el nivel de intertextualidad de la generación textual, el nivel de las características discursivas del texto, el nivel de intertextualidad de los textos poéticos, el nivel de las conexiones extratextuales, del periodo histórico, etcétera. Cada texto está situado simultáneamente en diferentes círculos del *concentrum*.

En este sentido, puede observarse en la teoría de la intertextualidad la búsqueda de la diferenciación de la teoría a partir de la distinción de subteorías o definiciones más cercanas de la intertextualidad misma o su objeto. Si la idea de seriación como base de la ontología de la traducción toma un lugar importante en los estudios de traducción, entonces, en la teoría de la intertextualidad, podemos elidir las polaridades y hablar separadamente de la teoría del implícito (asimilación de los otros textos) y la teoría de la seriación de la percepción textual:

El concepto “intertextualidad” debe ser trabajado en los dos aspectos importantes siguientes: a) por la determinación del nivel de su emergencia/irrupción/realización (teoría del implícito); y b) por la determinación de la constricción de su campo de acción (Teoría de la seriación de la percepción textual) [Grivel, 1983:55 y s].

Además de la elisión de las polaridades, puede observarse la verificación de las fronteras intertextuales y los dominantes de su análisis. Por una parte, M. Riffaterre trata de distinguir entre la intertextualidad y la hipertextualidad; la hipertextualidad incluye datos arbitrarios, no nace por la textualidad, es un fenómeno matalingüístico, pertenece a la interpretación textual y es finita; la intertextualidad excluye a la arbitrariedad, nace por la textualidad, pertenece a la existencia lingüística del texto y es restringida, “la hipertextualidad es abierta y está en constante desarrollo [...] La intertextualidad es un circuito cerrado de intercambio entre el texto y el intertexto” [Riffaterre, 1994:786].

Por otra parte, el papel del texto está siendo replanteado (verificado). I. Smirnov en su libro *Intertext Generation* [1985:6] parte del principio autorial. Para él, “una lectura intertextual de la literatura define la posición del productor de un texto creativo con respecto a las fuentes. Así, el carácter ontológico y no operacional se adscribe al método del análisis intertextual”.

Hace una distinción entre el paradigma intertextual y el intrasistémico, el último pertenece a la relación diacrónica de los textos [*ibid.*:49]. I. Smirnov parte de las

características generales del texto cuando señala los dos principios fundamentales de la intertextualidad, el reconstructivo y el constructivo:

En el proceso del trabajo de reconstrucción intertextual el autor fija la comunidad de dos (o más) fuentes en el plano del contenido, basándose en la comprensión de su coherencia semántica. La intertextualidad constructiva, por el contrario, estipula que el autor, habiendo establecido la similitud de las (aparentemente no similares) fuentes en el plano del contenido, se esfuerza más allá por conectar sus elementos significantes al interior de su mismo trabajo [*ibid.*:22 y s].

Desde un punto de vista histórico, señala la idea de un preintertexto como una referencia a una referencia que produce una doble intertextualización (confrontar la noción de *Doppelintertextualität* en Greber [1989:393]). R. Lachmann [1989:393] también parte de la idea de intertexto: “El texto organizado intertextualmente, un texto que hasta cierto punto renuncia a su identidad, es producido a través de un proceso de referencia a otros textos (por medio de la deconstrucción, adición o reconstrucción)”.

Pero Lachmann busca la posibilidad de estudiar la estrategia intertextual en el nivel textual que combina lo intertextual y lo ideológico. Ella denomina a este nivel “texto implícito”, que puede ser considerado también como un autometatexto:

El texto implícito es el punto donde se intersectan el texto presente y ausente, donde se enfrentan los textos que han codificado y transmitido la experiencia cultural como experiencia comunicativa. Como suma de intertextos, y a través de su referencia a textos ajenos, el texto implícito hace referencia a sí mismo y esta forma constituye su propio metatexto [*ibid.*:398].

Desde una perspectiva semiótica, también debe ser considerada dentro de la problemática intertextual la pregunta sobre la interrelación de textos de diferentes artes en el espacio intertextual. La traducción de un tipo de arte a otro es bastante frecuente en la cultura, textos de artes diferentes están entretejiéndose, el espacio intertextual incluye también la intermedialidad. La intermedialidad (*Intermedialität*) significa que la traducción o conexión de elementos en distintas artes en el texto ocurre entre la monomedialidad (de la literatura, pintura, cine mudo, etcétera) y la multimedialidad (teatro, cine, etcétera).

Los tipos multimediales de presentación registran en general desplazamientos dominantes en el sistema de las formas de arte de manera mucho más evidente que los monomediales, en los cuales, a través del hallazgo específico del medio correspondiente, se establecen las fronteras constitutivas —ya sea de acuerdo con una condición de servicios primariamente espacial o bien primariamente temporal— de la integración de medios heterogéneos [Hansen-Löve, 1983:292].

Así, la intertextualidad (incluyendo la intermedialidad) no es solamente una condición del texto que surge del proceso textual, sino también un reflejo de la estrategia del proceso. De esta manera, la intertextualidad se somete al análisis como la estrategia (autorial) de la intertextualidad o de una particular “semiosis intertextual”:

La semiosis intertextual constituye en sí misma la interacción entre el texto y el lector, dependiendo de una “disposición intertextual” (dada o asumida) de los textos y de aspectos del procesamiento textual orientados intertextualmente [Holthuis, 1994:77].

La correlación de conexiones intratextuales y extratextuales adquiere una significación metodológica particular en el análisis del texto y su poética. La definición clásica de Bajtín-Voloshinov [Voloshinov, 1995:331], “el ‘discurso ajeno’ es discurso dentro del discurso, afirmación dentro de afirmación, pero al mismo tiempo es discurso sobre el discurso, afirmación sobre la afirmación”, contiene la posibilidad de diferenciación de dos aspectos o parámetros del análisis de la poética del “discurso ajeno”. Parece razonable analizar por separado la intertextualidad como un espacio semiotizante, es decir, un mundo posible de generación de significado, y elementos específicos (fragmentos) de un texto en otro texto como intratextos. Por ejemplo, la definición de intertextualidad de H. A. Gaifman como la presencia de elementos de un texto en otro texto concierne, desde nuestro punto de vista, a la intratextualidad: “Por intertextualidad entendemos todos los elementos en un texto que tienen relación, ya sea de manera explícita o implícita, con otro texto” [Gaifman, 1989:191 y s]. Al mismo tiempo, sus parámetros de intertextualidad combinan intratextualidad e intertextualidad: 1) un aspecto técnico de las conexiones intertextuales o los problemas para descubrir los elementos intertextuales; 2) la naturaleza de una conexión intertextual (creación de una atmósfera, antecedentes, código oculto que debe ser descifrado, etcétera); 3) el grado de precisión de un texto en otro texto; 4) en qué aspecto un texto está activo en otro texto; 5) el papel de un texto en otro texto [*ibid.*:191-195].

El problema del balance entre fuerzas centrífugas y centrípetas, así como el de la definición tanto de la ontología del texto como de la intertextualidad, es un problema metodológico serio que surge a partir de los primeros intentos —emprendidos por los académicos franceses— de adopción de los trabajos de Bajtín en las ciencias humanas modernas. Podemos asumirlo como el problema de la correlación entre la intratextualidad (Bajtín) y la intertextualidad [Pfister, 1985].

#### LA DIMENSIÓN EXTRATEXTUAL

Los especialistas en literatura y cine han aprendido a analizar un texto descomponiéndolo. La estructura es una característica común del texto. Podemos estructurar un texto partiendo de una lengua natural (fonemas, morfemas, vocabulario, fraseo-

logía, sintaxis, párrafos), arquitectura (episodio, capítulo, parte, etcétera) o poética (motivo, trama, historia, tiempo, espacio, etcétera). Un filme como texto puede ser dividido verticalmente en palabras, sonidos, imágenes y horizontalmente en cuadros, episodios y fragmentos de montaje. El ángulo, la luz, el color, el timbre y entonación de la voz humana, la composición, el montaje y otros, pueden ser incorporados en el nivel de la poética.

Mientras la literatura está fijada en forma escrita, un filme se apoya en el sonido (música o habla), esta es la principal diferencia entre ellos.

La oposición de imagen y palabra no es especialmente productiva, puesto que son fenómenos complementarios para la psicología del pensamiento. Así, los títulos de pinturas y esculturas pueden ser vistos como el ejemplo más elemental de la binariedad del pensamiento creativo [Zinkin, 1964:38].

“La palabra crea. La fotografía fija”, escribe M. Saparov [1982:92] acerca de la fotografía, y añade, una imagen sin palabras encuentra su vida en una expresión verbal de reconocimiento o admiración de un espectador, como la impresión que causa la novela o el filme, que puede ser apenas perceptible en forma de habla interna, silente, impronunciable, o bien convertirse en un monólogo interior intenso, egocéntrico, “el habla es interior por su función mental y exterior por su estructura” [Vygotski, 1982:320].

Entonces podría decirse que el hombre utiliza el lenguaje en su comunicación con todas las artes. Pero, por supuesto, esto no significa que todas las artes sean traducibles a una lengua natural. Cada arte tiene sus propios medios de expresión, su propio lenguaje. Un intento por vincular estos lenguajes con una lengua natural sería una extrema simplificación. ¿Es acaso productivo buscar fonemas, morfemas, palabras y oraciones en el lenguaje del cine, la pintura, el ballet o la música? El lenguaje de cada arte está segmentado a su manera y puede tener distintas partes constitutivas. Al mismo tiempo, un lenguaje natural puede ser usado como metalenguaje.

Aun si el lenguaje de la literatura o el cine fuera un lenguaje natural, en ningún caso podríamos seguir el proceso de recepción de una obra creativa en la conciencia del lector o del espectador sin una interpretación operativa. El proceso se revela a sí mismo en cortes estáticos, lo sincrético y lo irracional reciben una expresión discreta y racional. De este modo, la simplificación es inevitable. Puesto que una lengua natural como metalenguaje es inexacta y subjetiva, cualquier descripción se vuelve interpretación, el filme —o novela— creado se encuentra entretejido con la percepción generada, con los datos provenientes de todos los sentidos del individuo que interpreta [Carroll, 1977:349 y s]. Para alcanzar la máxima correspondencia entre un metalenguaje y una obra de arte, y la equivalencia de las descripciones de diferentes textos, debemos basar el análisis en esas características estructurales que son comunes tanto para el filme como para la prosa, y que son discernibles con relativa facilidad en el plano de la generación de sentido.

A pesar de que un filme puede ser comparable a la poesía en su capacidad asociativa (e.g. "Un perro andaluz" (1928) de Luis Buñuel frente a la poesía surrealista o a la lírica de Dylan Thomas), no obstante, está más cerca de la prosa narrativa; en consecuencia, deben existir oportunidades de análisis comunes tanto para el filme como para el texto en prosa.

En primer lugar, tanto la novela como el filme son historias con un comienzo y un final. De allí que la unidad conceptual del inicio y el final constituye una parte integral de la entidad textual completa. Por supuesto, la comprensión de los acontecimientos y los héroes ocurre retrospectivamente, el inicio y el final se enlazan después de haber visto el filme o haber leído las últimas páginas del texto. Pero frecuentemente ya hay cierta información sobre el final desde el primer encuentro con los héroes y los sucesos. Ningún conocimiento preliminar es requerido para reconocer al antagonista en el filme del oeste; lo mismo ocurre para el filme de "producción" soviética. La especialista literaria, L. Ginzburg [1979:16, 18], considera las primeras páginas de las novelas como los primeros datos especialmente importantes sobre los sucesos y los héroes. La exposición narrativa y cinematográfica han cambiado a lo largo del tiempo, pero su esencia se ha conservado. El inicio determina la clave que conduce al lector-espectador hacia el final. Así, F. Cachia [1983:66], refiriéndose a las adaptaciones cinematográficas, exige categóricamente, "un director de cine tiene que empezar con una 'toma clave' que permita al espectador familiarizarse con los acontecimientos que ocurren y el futuro descubrimiento de la trama". La exigencia categórica es comprensible, las adaptaciones cinematográficas de los clásicos tienen muchos jueces y cada nueva versión debe partir de intenciones fácilmente definibles en apariencia.

Entre el inicio y el final se desarrolla una historia (un relato). El relato se caracteriza por una linealidad de la historia (una serie de sucesos conectados con relaciones causales y cronológicas) y una trama (una sucesión de acontecimientos motivada creativamente), y también por sus relaciones mutuas. J. Tynianov [1997:325] denominó excéntricas a estas relaciones. Incluso en el caso de la trama más dinámica es posible entender los sucesos gracias a la historia, aunque el ocultamiento creativo de la historia y su reconstrucción por la trama también son posibles. La complejidad de la trama en la literatura y el cine se alcanza por diferentes medios. Por consiguiente, es necesario resolver el problema principal, cuál será el agente autorial (tanto en el filme autorial como en la adaptación cinematográfica), cómo se conseguirá la unidad. Algunas novelas están cerca de ser guiones listos, las descripciones están dadas por los antecedentes, el color, el sonido y el vestuario; los comentarios de los héroes se convierten en claves de los personajes y las observaciones del autor en movimiento dentro de un cuadro. Esta transferencia directa del texto al filme es comparable con la traducción simultánea de un texto estonio en diferentes lenguas. Imaginemos que, teniendo dominio absoluto de una sola lengua, estamos obligados a leer una novela

en la que los monólogos del autor están en ruso, los diálogos de los héroes en alemán, las descripciones de la naturaleza en inglés, los títulos y el contenido en francés, etcétera. La transferencia directa de una obra de arte es imposible.

Primero, la cámara impide una transferencia directa de la novela al filme. Una imagen fílmica es mucho más específica que una imagen verbal y esta especificidad disminuye esencialmente la libertad interpretativa del espectador en comparación con la del lector (ver más detalles en McFarlane [1983:6 y s]). En este punto, es pertinente recordar el hecho de que el problema más difícil en las adaptaciones cinematográficas de los clásicos es escoger actores cuya apariencia corresponda a la idea que de ellos tienen los lectores y los futuros espectadores.

Estos problemas ya fueron anticipados por los entusiastas teóricos de los años veinte, quienes hablaron de la posibilidad de encontrar analogías fílmicas para las adaptaciones literarias [Eichenbaum, 1973:31]. El deseo de conservar el agente autorial y la imposibilidad de una traducción directa indujo a J. Tynianov [1973:78] a llamar "Un cuento cinematográfico a la manera de Gógol" al libreto basado en *El abrigo* de N. Gógol, y a N. Mijalkov [1985] a afirmar que el autor es quien debe ser filmado, no la obra. Como es usual, traducir adaptaciones cinematográficas significa que algo es inevitablemente conservado y algo es inevitablemente modificado, añadido o excluido del texto fuente. El método creativo de un traductor (director de cine) está determinado por la correlación de estas operaciones. Puede decirse, partiendo de las interrelaciones entre prosa y filme, que estos problemas son resueltos primeramente en el marco del cronotopo (tiempo-espacio).

Para hablar más seriamente de un agente autorial o de la concepción de la obra es necesario especificar las interrelaciones entre la trama y la historia, y el inicio y el final, cualquier historia trata de acontecimientos y movimientos (o estados) humanos en el espacio y en el tiempo, o más exactamente, en un cronotopo, puesto que estas ideas son complementarias. Primero, podemos especificar el cronotopo topográfico que fija la sucesión de acontecimientos y el mundo real, más o menos reconocible para el espectador. El lector entra en contacto con un tiempo y espacio reales. El hombre (el actor) cuyo lenguaje, comportamiento y vestuario refleja su actitud subjetiva hacia el tiempo y el espacio, se está moviendo en este cronotopo. Un hombre (un actor) es el centro del cronotopo psicológico que transmite el aspecto del personaje al espectador, autoevaluación y evaluación de otras personas o sucesos. Los autores producen un filme a partir de ciertos propósitos o concepciones; su propósito principal es crear un todo, comunicar una concepción al espectador de manera clara y general. Esto es posible por medio del cronotopo metafísico, es decir, el cronotopo conceptual, la interpretación autorial del cronotopo. Un aspecto de eternidad existe usualmente en el filme gracias al cronotopo metafísico.

Estos tres cronotopos pueden existir por separado o constituir una totalidad, por ejemplo, los tres son fácilmente distinguibles en el filme "Mi tío de América"

(1980), de A. Resnais. Las vidas de tres héroes en el espacio reconocible de los problemas cotidianos en el cronotopo topográfico, el estrés humano condicionado por la vida social en el cronotopo psicológico, y el comentario académico con ejemplos de la vida de los ratones y otros animales (para la explicación de los conflictos biológicos y sociales) en el cronotopo metafísico. Gracias a la separación de los cronotopos el filme se vuelve intelectual y explicable. Un filme posterior de A. Resnais, "La vida es una novela" (1983) sigue la misma línea. Acontecimientos contemporáneos (el coloquio donde los argumentos no han sido reconciliados) son representados en el cronotopo topográfico; el pasado, donde el deseo de hacer feliz a la gente se realiza como violencia, en el cronotopo psicológico; el cuento de hadas, donde triunfa el bien, es narrado en el cronotopo metafísico. Pero los últimos comentarios ("la vida no es una novela" y "la vida es una novela") disminuyen la ostensibilidad del filme.

El predominio de un cronotopo también es posible. Por ejemplo, en el espacio psicológico del último filme de Luis Buñuel, "Ese oscuro objeto del deseo" (1977) la incapacidad del hombre mayor para entender a su joven esposa está representada por dos mujeres que interpretan el papel de la misma mujer. De esta manera, en el cronotopo topológico, dos líneas de la trama ponen en contacto al protagonista con dos mujeres diferentes que resultan ser la misma mujer segura y comprensible de cada episodio en el cronotopo psicológico, pero la mujer misteriosa e incomprensible en el cronotopo metafísico. Otros filmes similares son "La caída de los dioses" (1969) de Luchino Visconti, "Ensayo de orquesta" (1979) de Federico Fellini y aparentemente "El desierto de los tártaros" (1976) de Valerio Zurlini.

La interrelación de los cronotopos fílmicos es semejante a la situación de filme "Blowup" de Michelangelo Antonioni, en el que el fotógrafo descubre nuevos detalles cada vez que amplía una fotografía tomada por casualidad. Asimismo, se pueden distinguir tres cronotopos que están casi siempre entretreídos en el espacio-tiempo del filme como un todo. Se puede hablar de una especie de concentricidad cuando el cronotopo psicológico es observado por medio del topográfico, y ambos mediante el cronotopo metafísico.

Aparentemente sería razonable comenzar por el elemento común al filme y a la prosa, la narrativa, que vincula el inicio con el final y que es fácilmente imaginable como un procedimiento en el espacio y el tiempo. Esto crearía las bases para pasar al área de medios de expresión más específicos comprensibles en el marco de una concepción fílmica completa.

A pesar de que la literatura pertenece al campo de los estudios literarios y el cine al campo de los estudios cinematográficos, las dos ramas tienen puntos de contacto. Los especialistas literarios usan la idea de montaje y simultaneidad y los especialistas de cine las ideas de trama e historia. Pero esto no significa que el filme deba ser descrito en el metalenguaje de los estudios literarios o la obra literaria en el metalenguaje del cine, aunque puede ser posible. La heterogeneidad de la estructura

fílmica no crea obstáculos, ya que el filme es un todo y la generación de su integralidad es la generación del estilo. Más exactamente, es la heterogeneidad de los materiales usados en el filme y no la heterogeneidad del filme como obra de arte.

Surge un problema metodológico, si es descrito un objeto en kilogramos, se recibe sólo su peso, si es descrito en metros, sólo se recibe su tamaño. Así, el volumen y el tipo de información están determinados por el metalenguaje aplicado. De la misma manera, la literatura y el cine, describiéndose mutuamente, ofrecen una información interesante, pero parcial y vaga. El lenguaje objeto y el metalenguaje se mezclan y pierden su carácter distintivo. El problema es grave también en la semiótica. Por un lado, hay una búsqueda de la posible minimización de la interferencia del metalenguaje y el lenguaje objeto. Por el otro lado, se propone estudiar el lenguaje sin cruzar las fronteras del lenguaje mismo [Mamardasvili y Piatigorski, 1984:131]. El problema es más metodológico que terminológico, pues la monosemia del metalenguaje también empobrece la descripción. Parece razonable describir el camino de la literatura al cine por medio de los estudios de traducción, a pesar de que esta disciplina no posee aún un metalenguaje desarrollado. Pero los estudios de traducción permiten aplicar la complementariedad, abstraer la literatura y el cine, y observar sus conexiones a partir del proceso de traducción. Así, aparece un nuevo nivel de descripción o un nuevo acercamiento, y al mismo tiempo, la equivalencia de la literatura y el cine se mantiene. Para evitar la excesiva globalidad, debemos considerar como adaptación cinematográfica exclusivamente las adaptaciones de obras literarias. En este caso un guión resulta ser el llamado montaje verbal, la primera transformación de la obra literaria. El presente trabajo no incluye un análisis del guión, el texto literario y el filme son comparados como texto fuente y traducción, lo que corresponde también a su función en la cultura.

Por supuesto, una adaptación en pantalla es ante todo un filme y requiere, de acuerdo con algunos especialistas, sólo un análisis fílmico [Hopfinger, 1974:82]. Como una parte orgánica de la cultura cinematográfica, una adaptación tiene que ser entendida desde el punto de vista de la cultura literaria. Una adaptación puede, por ejemplo, ser el primer encuentro con el texto fuente en la cultura donde no existe una traducción del libro. Un filme puede convertirse en un (anti)anuncio del libro en esta situación de "lectura" preliminar. Un filme puede convertirse también en una "lectura" adicional de un texto conocido y revelar nuevas facetas del mismo o caricaturizar el texto. En la era audiovisual, un libro y una videocinta con la película pueden estar a la venta simultáneamente. De esta manera, una adaptación cinematográfica participa al mismo tiempo en dos tradiciones: 1) está conectada con tendencias y posibilidades de desarrollo del cine nacional, 2) es inseparable de la tradición interpretativa de cierta obra literaria. En el primer caso, la adaptación es comparable con todos los filmes (nacionales y extranjeros) incluidos en el bagaje cultural; en el segundo caso, pertenece a la cultura literaria junto con artículos, re-

señas, libros de texto y otros metatextos. Una adaptación puede ser vista como un filme autónomo, pero es un texto doble (como traducción o parodia) para la persona que conoce el texto fuente, la comparación entre el filme y el texto es psicológicamente inevitable. La lectura no puede ser separada de la visión de la película.

Una pintura era considerada una traducción por medio de la cual podríamos comprender la visión del mundo que el artista posee y por medio de ésta al mundo mismo [Hannoosh, 1986:30]. La contradicción entre la idea subjetiva del lector acerca del texto fuente y la presentación del filme puede impedir esa "traducción" en las adaptaciones cinematográficas [White, 1987:221-224; Kibédi, 1989; Clüver, 1989]. Para el traductor de obras de arte existe la recomendación de imaginar visualmente el episodio que va a ser traducido [Schulte, 1980:82; Caws, 1986:61]. Así, una especificación visual de los cronotopos textuales constituye el inicio de la traducción. De ahí que la adaptación y la traducción sean bastante cercanas una a la otra.

R. Jakobson [1971:261] hace una distinción entre traducción intralingüística, interlingüística y traducción transsemiótica o transmutación. La transmutación es definida como la interpretación de los signos verbales mediante sistemas sígnicos no verbales.

A pesar de que parece que la traducción de un sistema de signos por medio de otro sistema de signos requiere un acercamiento semiótico, en realidad todas las tipologías sígnicas existentes son demasiado pobres para interpretar obras complejas. Por ejemplo, la concepción de transmutación que proviene de la semiótica de C. S. Peirce identifica los siguientes tipos de transmutación, los iconos son transcritos, los índices son transpuestos y los símbolos son recodificados [Plaza, 1987:89-93]. Existe un intento de proyectar la totalidad de la problemática de traducción en el sistema de C. S. Peirce [Gorlée, 1993].

Un acercamiento sígnico parece demasiado analítico y aleja de los problemas del todo, pero el uso de la idea de texto hace posible la comparación entre filmes y textos literarios y permite la descripción (tipologización) de los estilos del autor o del director de cine. También facilita el análisis histórico o la descripción de la tradición.

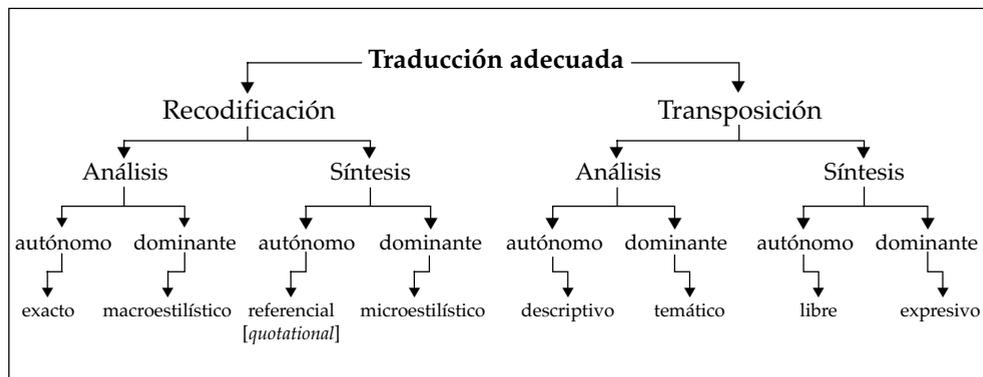
Partimos de la idea de texto como un mensaje fijado en un sistema sígnico e inseparable de sus funciones y puede ser definido únicamente en el punto de intersección de sus conexiones intratextuales y extratextuales. La diferenciación del plano de la expresión y del plano del contenido depende de la percepción de estas conexiones.

La comprensión de las interconexiones entre el plano de la expresión y el plano del contenido permite considerar el texto como una estructura coherente, pero jerárquica, cuyos elementos están interconectados, pero no tienen el mismo nivel de significación. Es sabido que no hay traducción sin pérdida.

Es claro, por ejemplo, que el rechazo al uso del lenguaje original del autor conduce al rechazo del estilo del autor. Al mismo tiempo es claro que un lenguaje también debe alterarse en la traducción. De ahí los cuatro componentes que siempre coexisten en el proceso de traducción: conservación, cambio, exclusión y adición de elementos textuales. Todos estos componentes son inevitables, pero puede establecerse una proporción más o menos equilibrada entre ellos. Un traductor debe determinar los elementos textuales menos importantes para crear un espacio de juego. Pero la tarea más importante es determinar el dominante, un elemento o nivel que proporciona la unidad textual. El dominante es un valor objetivo que requiere de un esfuerzo intelectual para ser determinado. Sin embargo, en la práctica el dominante es impuesto en el texto y la traducción es sometida a funciones presupuestas y a los propósitos del traductor. Este hecho debe ser tomado en cuenta en los análisis prácticos. Es precisamente la transposición del dominante de un nivel a otro, de la estructura a la función, etcétera, lo que caracteriza los tipos de traducción en el marco de un modelo de traducción único.

La descripción del proceso de traducción está basada en la idea del análisis y síntesis que refleja su doble dirección. La orientación hacia las características del texto fuente determinan el dominante del análisis; la aceptación, la consideración del lector y la cultura receptora determinan el dominante de la síntesis. El otro par de ideas emparentadas está conectado con la distinción operativa entre traducción del plano del contenido (transposición) y la traducción del plano de la expresión (recodificación). Las características lingüísticas y formales del texto son el dominante común de la recodificación, mientras que el modelo creativo es el dominante común de la transposición. Unificando los parámetros de análisis-síntesis y recodificación-transposición, es posible construir el modelo taxonómico del proceso de traducción:

ESQUEMA



Por supuesto, la demarcación de los tipos de traducción no es evaluativa y la definición de un tipo no es la determinación de la calidad. Es posible hablar de calidad al interior de un tipo específico, por ejemplo, comparando traducciones del mismo tipo. La comparación de traducciones de diferentes tipos o las adaptaciones cinematográficas del mismo texto puede ser muy instructiva; sin embargo, la práctica no ofrece muchos materiales de esta naturaleza.

La adaptación cinematográfica como una traducción extratextual es una traducción del texto fuente expresado mediante un sistema sígnico (una lengua natural), al texto meta expresado por medio de diferentes sistemas sígnicos. El número de sistemas sígnicos en un filme no está restringido. En el caso de la adaptación cinematográfica es también difícil hablar de una traducción inversa. Comparando la interpretación textual con su decodificación, Umberto Eco [1977:133-136] ha introducido la idea de extracodificación la cual unifica la hipocodificación, y ésta a su vez, crea un código potencial de un código inexistente, en tanto, la hipercodificación crea (sub)códigos más analíticos de un código existente. Partiendo de este acercamiento, la traducción de la literatura al cine sería una hipercodificación y una traducción en sentido inverso sería una hipocodificación. La hipercodificación específica, la hipocodificación priva de la concreción (podemos imaginar, por ejemplo, un fragmento fílmico o una fotografía como una traducción de la expresión “una flor bonita” y viceversa).

Si la teoría de los códigos considera la decodificación (comprensión) como la conversión de un código extraño en un código natural (comprensible) [Dubrovski, 1979:92], entonces un código literario o lingüístico podría ser el código primario para la adaptación cinematográfica. La contradictoriedad del análisis puede surgir a partir de los principios de estructuración del todo. Es sencillo observar los principios de la construcción de un código en un código comprensible. Los otros códigos (montaje, luz, color, sonido, etcétera) son vistos usualmente como una información adicional y no como códigos independientes. Los llamados signos naturales, la comprensión común de gestos, vestuario, prestigio, riqueza, pobreza, etcétera, también complica la comprensión de la semiótica fílmica (ver un sistema generalizado de códigos [Fawcett, 1984:149]).

Al describir los diferentes tipos de adaptaciones debemos tratar de vincular los aspectos comunes tanto para la literatura como para el cine, conectar los niveles textuales y la narratividad con los cronotopos.

- La adaptación macroestilística tiene el dominante en el texto y sus características formales. La mayor parte de las adaptaciones de los clásicos, donde se hace el intento de conservar el marco del texto, los protagonistas y la interrelación trama-historia, pertenecen a este tipo. Por ejemplo, Luchino Visconti [1986:25] quería filmar *El extranjero* de Albert Camus sin guión, tomando el libro como base. Los

clásicos nacionales son filmados usualmente así (“Jane Eyre” de Julian Amyes es un buen ejemplo). Es esencial conservar el punto de vista del narrador en ese tipo de filmes incluso si se modifica en el texto. Por ejemplo, el inicio del film de V. Bortko, “Corazón de perro” (una adaptación de la historia de Bulgákov) muestra el mundo a través de los ojos del perro, tal como Bulgákov lo hace en su obra.

El cronotopo estilizado predomina en las adaptaciones macroestilísticas. La estilización puede estar basada en el estilo del texto (como en las obras antes mencionadas), pero también en el deseo de dirigir el filme al espectador extranjero (la estetización de “Oblomov” de N. Mijalkov), una búsqueda de una (sobre)sociologización y espectacularidad (“Cruel romance” de E. Riazanov, una adaptación del drama de A. Ostrovski) y sólo marcar un cronotopo para fijar la mediación de una cultura diferente (“Guerra y paz” de King Vidor).

Estos filmes no siguen los textos literalmente. Apoyan la afirmación de Ernst H. Gombrich [1972:91] de que una representación selectiva que no oculta los criterios de selección es mucho más informativa que una copia.

- Las adaptaciones exactas están basadas en información y contenido. Usualmente son llamados filmes lentos en los que se hace el intento de plasmar el contenido con el máximo detalle, incluso con comentarios si es necesario. En casos más dinámicos se usa un epílogo o un prólogo. Por ejemplo, la primera oración de *El Arco del Triunfo* de E. M. Remarque cuenta que una mujer se ha movido en línea recta hacia el protagonista. Éste también es el comienzo de la adaptación de V. Gussein, muy cercana al texto. Primero él usa tomas clave para transmitir información contextual, el París de 1939 (en títulos), hoteles para refugiados; el protagonista sin pasaporte es un doctor, fue interrogado por la Gestapo y tiene sed de venganza. Es una mención breve para quienes recuerden la novela y una explicación necesaria para otros.

“Padre Serguei”, dirigida por Igor Talankin, es otro caso de una adaptación exacta. Comienza con la imagen de la cubierta de la colección póstuma de las obras de Tolstoi en la cual *Padre Serguei* aparece publicada por primera vez. El filme finaliza con la partida de Serguei y la imagen de la última página de la historia, el espectador puede leer el final por sí mismo. Este es un préstamo muy cercano. A pesar de que los capítulos de la historia de Tolstoi no están titulados, Talankin usa los títulos intermedios (En el mundo, En el monasterio) para designar cada periodo de la vida del héroe.

La tercera posibilidad es el uso de la voz del narrador fuera de pantalla. El narrador puede comentar el paso del tiempo, puede establecer una diferencia entre escenas como en la adaptación de V. Zaljackjavicus, “Apuntes de un extranjero de Chéjov”. El narrador puede también adquirir otras funciones. En “La guerra y la paz”, la voz de S. Bondarchuk lee las meditaciones filosóficas de

Tolstoi, presenta sucesos y personajes al espectador, incluso comenta los sentimientos de los héroes, tal como hace Tolstoi en el libro. Este tipo de filmes busca la conservación del cronotopo concreto (del acontecimiento). En un balance retrospectivo “El Arco del Triunfo”, títulos explicativos al inicio y al final, títulos intermediarios, exactitud en el vestuario, mobiliario, vajilla (“La leyenda de Tiel”, dirigida por A. Alov y V. Naumov) son posibles en este caso.

- La adaptación microestilística parte de un héroe. Hay una inmersión (psicológica ante todo) en la caracterización del personaje y un cambio en el texto dependiendo del héroe escogido. Es posible hacer una digresión del espacio de la trama (y por tanto, frecuentemente, de la concepción), pero también del cronotopo, transfiriendo la línea de la trama a otro cronotopo como independiente. Como resultado podemos hablar del cronotopo histórico concreto (transformado). Los ejemplos distintivos de digresión del espacio de la trama son las adaptaciones de Dostoievski realizadas por I. Pyryev. Su filme “El idiota” tiene el subtítulo “Natasha Filipovna”. Puesto que el filme fue realizado en 1958, es comprensible su rechazo del protagonista y el espíritu cristiano. Pero su filme, “Los hermanos Karamazov” [1969] continúa la misma línea, Dimitri Karamazov se convierte en el protagonista. A pesar de ser un filme de personaje (*character film*) muy interesante, se aleja considerablemente de la concepción de Dostoievski.

La transferencia de un héroe a un nuevo cronotopo histórico es otra posibilidad. En este caso el espectador estará menos irritado por una digresión de las ideas esenciales, temas o héroes del texto fuente, porque la lectura preliminar no interferirá. Así, “Trono de sangre” de Akira Kurosawa, se desarrolla en el Japón del siglo XVI, aunque el texto original es *Macbeth* de William Shakespeare. Éstos son los llamados filmes pasionales.

- El motivo es el dominante de las adaptaciones referenciales (*quotational*). Estos filmes son similares a los precedentes, pero sus conexiones con el texto original son más débiles, el motivo es la fuente de la unidad textual. Es posible realizar una adaptación no sólo de una única obra, sino de la obra completa de un autor mediante los *leitmotivos* que la unifican.

“Ran” (1985) de Akira Kurosawa puede ser considerada como el primer ejemplo. De acuerdo con el director, está basada en la historia de un japonés noble del siglo XVI que vivió rodeado de sus amados hijos hasta el fin de su feliz vida. Sólo tenemos que incrementar la sed de poder de los hijos para conseguir la obra que el mismo director no considera una adaptación [Kurosawa, 1984], pero que es inseparable de *El rey Lear* de Shakespeare. El cronotopo concreto (conceptualizado) se presenta en estos filmes. El entorno histórico es reconocible, pero enriquecido (o cambiado tendenciosamente) por el simbolismo del comportamiento, cosas, concepción, color, luz y efectos de sonido. Por ejemplo, Parker

[1986:414] escribe acerca de las diferentes versiones de Lear, “Donde Brook y Kozintcev evitan el espectáculo, Kurosawa lo disfruta”.

En la unificación de diversas obras es difícil conservar la peculiaridad del autor y las conexiones (causales) entre acontecimientos y personajes. Como resultado surge una serie de episodios débilmente conectados. “Fuegos” de S. Shuster, una adaptación de Chéjov pertenece a este tipo de filmes. “Una pieza incompleta para piano” de N. Mijalkov (basada en motivos de Chéjov) pertenece al mismo tipo, pero la brillante dirección y la interesante puesta en escena de los actores aumentan su coherencia [Mijalkovich, 1986:73 y ss].

- El dominante de una adaptación temática es, naturalmente, el tema. De manera distinta al tipo precedente, los motivos pertenecen al complejo temático y se conserva la mayor parte de los motivos autoriales. El cronotopo también proviene de la temática, pero el tema puede ser arcaizado o modernizado, podemos entonces hablar de un cronotopo compensatorio. Las adaptaciones de obras cuyo cronotopo no fue especificado por el autor son representantes frecuentes de este tipo (por ejemplo, “El desierto de los tártaros” de V. Zurlini basado en la novela de D. Buzzati).

Los filmes que transfieren el tema de la obra a otro cronotopo, usualmente con modernización, también pertenecen a este cronotopo. Por ejemplo, en 1983 R. Bresson realizó el filme “Money” basado en la historia *Un cupón falso* de Tolstoi. Está ambientado en la Francia moderna, pero en la primera parte el filme sigue fielmente el texto, la esencia del conflicto (el tema del dinero falso) es transmitido al espectador circunstancialmente. La analogía de los héroes es evidente, a pesar de que existe un cambio cronológico: el colegial continúa siendo el colegial, se conservan la tienda y la prisión, el vendedor de leña se convierte en chofer. El tema se mantiene hasta el final, pero la poética de Tolstoi no se respeta. La historia de Tolstoi es similar a un guión ya listo (43 capítulos en 66 páginas), donde todos los capítulos se encuentran conectados causalmente, primero los malos se enfrentan a los malos y luego los buenos se enfrentan a los buenos.

El psicologismo también se vuelve temático en este tipo de adaptaciones. Un único tema llevado a cabo de manera diferente por distintos personajes, no la relación mutua entre personajes, se convierte en el dominante emocional.

- La adaptación descriptiva parte del conflicto y, como en un filme descriptivo, busca por todos los medios el reforzamiento o la generalización del conflicto. Este propósito se alcanza mediante el cronotopo asociativo. Por ejemplo, la novela *Adiós a Matyora* de V. Rasputin convertida en “Despedida” en la versión de L. Sepitko y E. Klimov. El filme comienza con la llegada de los cinco trabajadores a la isla que debe ser hundida y la primera oración de la novela en subtítulos. Las capas de los trabajadores los convierten en ángeles o seres extraños. Toda la

acción subsecuente se asocia con la escatología apocalíptica. El filme incrementa esencialmente el grado de generalización.

Otro ejemplo de este tipo es “La sonata Kreutzer” de M. Schweitzer. Las amplias reflexiones de Tolstoi sobre el hombre y la mujer, la familia y las relaciones sociales, están ausentes. Al mismo tiempo, el *pathos* social y crítico de Tolstoi se transmite por medio de tomas de noticiario y fotografía (imágenes pornográficas y la permanente vida estática en sueños). Una locomotora en movimiento es símbolo de la terrenalidad de las relaciones entre hombre y mujer. El espectador no pierde la conexión con el cronotopo histórico, pero el último se vuelve asociativo y algo unidimensional.

- El género es el dominante en la adaptación expresiva. Dependiendo del género un texto es modificado libremente, modernizado, o bien se hace un intento de crear un filme que recurra a la eternidad. En consecuencia, el grado de proximidad con el texto es muy diverso. Por ejemplo, “Hamlet” y “El rey Lear” de F. Kozintcev son tragedias; la versión soviética de “Los tres mosqueteros” es un musical, “Ivanhoe” de W. Scott como “La balada del noble caballero Ivanhoe” usa canciones de V. Vysotski. “Otelo de Oliveira” de P. A. Grissoli es un filme sobre el carnaval brasileño en el que el hijo de la gitana es el director musical de una escuela de samba, el anillo de la madre sustituye el pañuelo, etcétera, una simple historia didáctica con el carnaval de fondo. Así, en este tipo de filmes, la expresión puede ser interna (Kozintcev) o externa (Grissoli).

El género provoca que el cronotopo abstracto (modificado) se convierta en dominante. La expresividad no requiere de historicismo, puede partir de una comprensión filosófica del mundo y de los acontecimientos, de cualidades morales panhumanas, y también convertirse en una expresión de la ética nacional. Un raro ejemplo es *Entreaty* de T. Abuladze donde la poesía de V. Psavel conforma el ritmo de todo el texto, el tránsito del texto del locutor al texto autorial crea un diálogo al interior del filme y entre diferentes periodos históricos. La síntesis de lo etnográfico y lo humano en “Abuladze” es comparable con los filmes arquetípico-nacionales dirigidos por Miklós Jancsó (“Electra”, “Mi amor”) o los filmes eternalistas de Pier Paolo Pasolini (“Rey Edipo”, “Medea”). Las adaptaciones expresivas tienen una conexión relativamente débil con el tiempo y el espacio, lo que las convierte en panhumanas. Al mismo tiempo, son muy activas en cuanto al texto fuente y se convierten en multidimensionales o juguetonas (*playful*, juegan con el texto original).

- La adaptación libre es una interpretación o una versión que transmite una visión enfáticamente individual del texto. El énfasis en la individualidad hace que estos filmes sean paradójicamente cercanos al texto fuente, que constituye el marco para la comprensión de una interpretación individual. El cronotopo concreto (del cineasta) se convierte en el dominante en la adaptación libre. La especificación

del cronotopo es necesaria porque no es una cuestión de modernización, sino de la versión particular del cineasta, que puede estar acompañada también por una transferencia temporal. Comparados con las adaptaciones temáticas, estos filmes son más conceptuales y frecuentemente se encuentran más próximos a los textos-fuente, aunque suele predominar el estilo del cineasta. El filme “El idiota” de Akira Kurosawa y “Noches Blancas” de Luchino Visconti respetan el espíritu de Dostoievski. El primero se desarrolla en el Japón de la posguerra y el segundo tiene lugar en Italia. En “Almas muertas” de Michael Schweitzer aparece el espacio condicional, podemos ver al autor entre los héroes, está doblado, existe en realidad como una clara y oscura expresión de la personalidad de Gógol. Schweitzer intentó mostrar no sólo el texto, sino la lucha interior de su creador. Otro ejemplo es “La infancia” de Iván de A. Tarkovski basada en la historia de Bogomolov Iván. A pesar de la afinidad general con el texto, Tarkovski incluye elementos de su propio estilo en el filme, considerando la destrucción de la infancia del niño como la destrucción general de la humanidad y la cultura. Por eso el título del filme es más largo. En el texto, los sueños (la muerte de la madre y la cubeta cayendo al agua al inicio del filme, Iván desapareciendo en el agua al final), el viejo hombre en ruinas y la pequeña campana están ausentes. En el filme, Iván está observando un álbum de Durero en vez de diarios de guerra. Las tomas documentales de la familia muerta de Goebbels y el árbol seco aparecen al final. La campana, la iglesia en ruinas, las obras de arte y el árbol muerto son elementos del estilo de Tarkovski e incluso *leitmotifs* de sus filmes subsecuentes. A pesar de que los tipos de adaptación mencionados no son claramente distinguibles y de que filmes muy distintos pueden pertenecer al mismo tipo, es posible describir toda la variedad de las adaptaciones a partir de la comparación de los diferentes tipos. La tipologización interna parece ser más productiva que la externa, porque conserva la unidad de los principios descriptivos. El siguiente paso será una determinación más sistemática del método de adaptación como una traducción extratextual. El propósito consistía en mostrar los posibles fundamentos para una aproximación conceptual a la traducción extratextual como un proceso que participa en la traducción total.

## CONCLUSIÓN

Una hoja suelta del manuscrito de un autor, en el que las palabras, los fragmentos de oraciones, formulaciones de ideas, esquemas, dibujos, caligrafías, subrayados, supresiones y varios signos condicionales son reconocibles; la página que ha sido llenada en tiempos diferentes, con diferentes tintas, sin ninguna consistencia, es a la vez un texto autónomo que refleja la forma de pensamiento del autor y un texto del proceso de trabajo creativo que refleja una etapa en el camino que va desde la

intención hasta el texto impreso. Cuanto menos escriban en papel los autores, privando a los textólogos de su trabajo, y cuanto menos estrictas sean las formas de literatura, tanto más se reflejan las características del manuscrito en la totalidad de la cultura, así, la procesualidad del texto es comparable con la procesualidad de la cultura.

La coexistencia de lo verbal y lo visual y la no coincidencia de sus límites, y el límite entre lo verbal y lo icónico (frente a la iconicidad de la palabra, por ejemplo) apunta a la productividad de un acercamiento semiótico tanto en la textología como en el análisis de los textos de la cultura. La intersemiosis es uno de los principios de la generación del texto y en correspondencia, la descripción de la traducción inter-semiótica acerca al análisis de la generación de textos en la cultura contemporánea. Un entretreído permanente de textos, discursos y medios —mensajes y significados— tiene lugar en la cultura. Puede decirse que la cultura es un proceso permanente de traducción intersemiótica, e incluso la usual traducción interlingüística demuestra su pertenencia al mundo posible de la semiosis.

La dimensión intersemiótica de la cultura resulta de la concurrencia parcial de los signos de los lenguajes (sistemas sígnicos) de diferentes artes; primero, en el nivel de la existencia separada de estos lenguajes y de textos en estos lenguajes (por ejemplo, el caso del teatro y el cine); segundo, en el nivel de interferencia mental, o la existencia de un texto separado simultáneamente en la forma de textos de diferentes tipos (novela, filme, *performance*, pintura, etcétera); tercero, en el nivel de la proyección del texto en el presupuesto textual o el marco intertextual. Por ejemplo, hablando de drama, M. Esslin distingue entre sistemas sígnicos comunes a las artes dramáticas y sistemas de signos limitados al cine y la televisión [Esslin, 1987]. En la poesía visual, aparece la poesía intersígnica con semántica y sintaxis intersígnicas, en la que una imagen carece de sentido sin un juego verbal [Menezes, 1997]. En el cine, por ejemplo, podemos hablar del diálogo intertextual entre la literatura francesa y la nueva ola del cine francés, en la que se espera que el espectador sea competente en literatura [Kline, 1992]. Así, para describir la semiosis de la cultura es importante tener en mente la necesidad de reconocimiento de los signos y de que la “semiosis en cierto sentido es percepción” [Allott, 1994]. Y esta unidad perceptual de la cultura crea la base para la comprensión interlingüística, intertextual, interdiscursiva e intermediática, es decir, la intersemiosis de la ontología del signo en textos aislados de una misma cultura.

El proceso de la traducción intersemiótica actualiza las características generales de la comunicación cultural, el flujo de cualquier proceso de traducción entre los dos mundos intertextuales; pero estos mundos son reflejados en mundos textuales que tienen sus propias fronteras y autonomía. Para entender las posibilidades de traducción, las formas principales de existencia de los textos y las audiencias codificadas en ellos, es útil hacer una tipología de las traducciones intersemióticas partiendo no de su diversidad, sino de un modelo general del proceso de traducción.

El modelo asegura también la unidad de la descripción, ya que las más divergentes traducciones son comparables en el marco de un modelo general. Podemos evaluar las particularidades y dinámicas de una cierta cultura o situación cultural basándonos en la interrelación de diferentes tipos de traducción. En la cultura, la lectura preliminar, la lectura y la relectura son al mismo tiempo el oír y el ver. Por tanto, las ideas de semiosis e intersemiosis, siendo también complementarias, permiten describir una variedad de fenómenos.

## BIBLIOGRAFÍA

### Allott, Robbin

1994 "Language and the Origin of Semiosis", en Nöth, Winfried Nöth (ed.), *Origins of Semiosis: Sign Evolution in Nature and Culture*, Berlín, Nueva York, Mouton de Gruyter, pp. 225-268.

### Bernardelli, Andrea

1997 "Introduction. The Concept of Intertextuality Thirty Year On: 1967-1997", en *Versus*, núm. 77/78, pp. 3-22.

### Cachia, Fernando

1983 "Ekranizacija klassihceskij literaturnyj proizvedenii na televidenii", en *Kultury*, núm. 4, pp. 64-91.

### Carroll, John M.

1997 "A program for Cinema Theory", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, xxxv, núm. 3, pp. 337-351.

### Caws, M. A.

1986 "Literal or Liberal: Translating Perception", en *Critical Inquiry*, núm. 13 (1).

### Clüver, C.

1989 "On Intersemiotic Transposition", en *Poetics Today*, núm. 10 (1), pp. 55-90.

### Dubrovski, D.

1979 "Rassifrovka kodov (Metodologicheskie aspekty problemy)", en *Voprosy filosofii*, núm. 12.

### Eco, Umberto

1977 *A Theory of Semiosis*, London, Basingstoke, MacMillan.

1990 *The Limits of Interpretation*, Bloomington, Indiana University Press.

### Eichenbaum, Boris

1973 "Literatura i kino" en *Iz istorii Lenfilma Vyp*, núm. 3, Leningrad, Iskusstvo, pp. 29-31.

**Esslin, Martin**

1987 *The Field of drama*, London, Methuen.

**Fairclough, Norman**

1992 "Discourse and Text: Linguistic and Intertextual Analysis within Discourse Analysis", en *Discourse & Society*, núm. 3 (2), pp. 193-217.

**Fawcett, Robin P.**

1984 "System Networks, Codes, and Knowledge of the Universe" en Fawcett, R. P. M. A. K. Halliday, S. M. Lamb, A. Makkai (eds.), *The Semiotics of Culture and Language*, vol. 2, Language and other Semiotic Systems of Culture, London-Dover N. H., Frances Printer, pp. 135-179.

**Gaifman, Hana A.**

1989 "Svejk Don Quixote Jesus Christ", en Tobin Y. (ed.), *From Sign to Text. A Semiotic View of Communication*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, pp. 191-213.

**Ginzburg, Lidia**

1979 *O literaturnom geroje*, Leningrad, Sovietski pisatel.

**Gombrich, Ernst Hans**

1972 "The visual Image", en *Scientific American*, núm. 227 (3).

**Gorlée, Dinda**

1993 *Semiotics and the Problem of Translation with Special Reference to the Semiotic of Charles S. Peirce*, Alblasterdam, Offsetdrukkerij Kanters B.V.

**Greber, Erika**

1989 *Intertextualität und Interpretierbarkeit des Texts. Zur frühen Prosa Boris Pasternaks*, München, Wilhelm Fink.

**Grivel, Charles**

1983 "Serien textueller Perzeption. Eine Skizze", en *Dialog der Texte=Wiener Slawistischer Almanach Sonderb*, núm. 11, Viena, pp. 291-360.

**Hannoosh, M.**

1986 "Painting as Translation in Baudelaire's Art Criticism", en *Forum for Modern Language Studies*, núm. 22 (1).

**Hansen-Löve, Aage A.**

1983 "Intermedialität und Intertextualität. Probleme der korrelation von Wort- und Bildkunst-Am Beispiel der russischen Moderne", en *Dialog der texte=Wiener Slawistischer Almanach Sonderb*, núm. 11, Viena, pp. 291-360.

**Holmes, James S.**

1988 *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi.

**Holthuis, Susanne**

1994 "Intertextuality and Meaning Constitution. An Approach to the Comprehension of Intertextual Poetry", en Petöfi, J. S., T. Olivi (eds.), *Approaches to Poetry. Some Aspects of Textuality, Intertextuality and Intermediality*, Berlín, Nueva York, Walter de Gruyter, pp. 77- 93.

**Hopfinger, Maryla**

1974 *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław-Warzawa-Kraków-Gdansk, PAN.

**Jakobson, Roman**

1971 "On linguistic Aspects of Translation", en Jakobson, R., *Selected Writings*, 2. Word and Language, The Hague-París, Mouton.

**Jensen, Klaus B.**

1995 *The Social Semiotics of Mass Communication*, London, Thousand Oaks, Nueva Delhi, Sage.

**Kibédi Varga, A.**

1989 "Criteria for Describing Word-and-Image Relations", en *Poetics Today* núm. 10 (1), pp. 31-54.

**Kline, T. J.**

1992 *Screening the Text. Intertextuality in New Wave French Cinema*, Baltimore, Londres, The John's Hopkins University Press.

**Koppenfels, W. V.**

1985 "Intertextualiät und Sprachwechsel: Die literarische Übersetzung", en Broich, U. y M.Pfister, (eds.), *Intertextualiät. Formen, Kunktionen, Anglistische Fallstudien*, Tübingen, Max Niemeyer, pp. 137-158.

**Lachmann, Renate**

1989 "Concepts of Intertextuality", en K. Eimermacher, K. P. Grzybek, y G. Witte (eds.), *Issues in Slavic Literary and Cultural Theory*, Bochum, Brockmeyer, pp. 391-400.

**Lotman, Iuri**

2000 *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, Navarro, Desiderio (ed.), Madrid, Cátedra.

**Lotman, Jurij M.**

1990 *Universe of the mind. A Semiotic Theory of Culture*, Londres, Nueva York, I. B. Tauris & Co.

1992 *Izbrannije stati v trioj tomaj*, vol. 1. Stati po semiotike i tipologii kultury, Tallinn, Aleksandra.

**Mamardashvili, Merab y A. Piatigorski**

1984 *Simvol i soznanie (Metafizicheskie rassuzdenia o soznanii, simvolike i iazyke)*, Jerusalem.

**Mandel'stam, Osip**

1987 *Slovo i kultura*, Moskva, Sovietski pisatel.

**Mcfarlane, Brian**

1983 *Words and Images. Australian Novel into film*, Richmond.

**Menezes, Philadelpho**

1997 "Verbal and Visual Intersemiosis in Aesthetical Experiments. The Case of Contemporary Brazilian Culture", en I. Rauch, G. y F. Carr (eds.), *Semiotics around the world: Synthesis in Diversity*, Berlín, Nueva York, Mouton de Gruyter, pp. 295-298.

**Mijalkov, Nikita**

1985 "Zdelat' kartinu dlja vsej!", en *Sovietskaja kultura*, núm. 16.03.

**Mijalkovich, V.**

1986 *Izobrazitelni iazyk sredstv massovoi kommunikacii*, Moskva.

**Parker, B.**

1986 "'Ran' and the Tragedy of History", en *University of Toronto Quarterly*, núm. 55 (4).

**Pfister, Manfred**

1985 "Konzepte der Intertextualität", en U. Broich, M. Pfister (eds.), *Intertextualitat. Formen Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen, Max Niemeyer, pp. 1-30.

**Plaza, Julio**

1987 *Traducao Intersemiótica*, Sao Paulo, Perspectiva.

**Portis-Winner, Irene**

1994 *Semiotics of Culture: "The strange Intruder"*, Bochum, Brockmeyer.

**Riffaterre, Michael**

1994 "Intertextuality vs. Hypertextuality", en *New Literary History*, núm. 25 (4), pp. 778 y s.

**Robyns, C.**

1994 "Translation and Discursive Identity", en *Poetics Today*, núm. 15 (3), pp. 405-428.

**Saparov, M.**

1982 "Slovesny obraz i zrimoje izobrazenie (zivopis-fotografija-slovo)", en *Literatura i zivopis*, Leningrado, Nauka, pp. 66-92.

**Schulte, R.**

1980 "Translation: An Interpretative Act through Visualization", en *Translational Agent of Communication. A special Issue of Pacific Moana Quarterly*, núm. 5 (1).

**Smirnov, Igor**

1985 "Porozdenie interteksta. (Elementy intertekstualnogo analiza s primerami iz tvorchestva B. L. Pasternaka)", en *Wiener Slawistischer Almanach*, núm. 17 [edición especial].

**Toporov, Vladimir**

1992 "Translation: Sub Specie of Culture", en *Meta xxxvii*, núm. 1, pp. 29-49.

1993 "O 'rezonantnom' prostranstve literatury (neskolko zamechanii)", en Poluchina, Andrew, V. J. y R. Reid (eds.), *Literary Tradition and Practice in Russian Culture*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, pp. 16-60.

**Torop, Peeter**

1995 *Totalny perevod*, Tartu, Tartu University Press.

1998 "Granicy perevoda (sociosemioticeski aspect semiotiki perevoda)", en *Sign Systems Studies*, núm. 26, pp. 136-150.

**Tynianov, Jurij**

1973 "Libreto Kinofilma 'Sinel'", en *Iz istorii Lenfilma. Vyp*, núm. 3, Leningrado, Iskusstvo, pp. 78-80.

1997 *Poetika, istoria literatury, kino*, Moskva, Nauka.

**Visconti, Lucchino**

1986 *Stati. Svidetelstva. Vyskazyvaniya*, Moskva, Iskusstvo.

**Voloshinov, Valentin**

1995 *Filosofija i sociologia gumanitarnyj nauk*, San Petesburgo, Acta Press.

**Vygotski, Lev**

1982 "Myslenie i rech", en Vygotski, L., *Sobranie sochineni v chesti tomaj*, vol. 2, Moskva.

**White, A. R.**

1987 "Visualizing and Imagining Seeing", en *Analysis*, núm. 47 (4), pp. 221-224.

**Zinkin, Nikolai**

1964 "O kodovyj perehodaj vo vnutrennei rechi", en *Voprosy iazykoznanija*, núm. 6, pp. 26-38.