



La traducción intersemiótica en el cine de ficción

Lauro Zavala*

Recepción: 9 de febrero de 2008

Aceptación: 8 de agosto de 2008

* UAM Xochimilco

Correo electrónico:zavala38@hotmail.com

Resumen. Se presenta un modelo teórico para el análisis de la traducción intersemiótica, especialmente útil en el estudio de los sistemas semióticos que son traducidos al cine (literatura, teatro, arquitectura, música, filosofía, historieta, etc.). Este modelo se apoya en la glosemática de Louis Hjelmslev, a partir de la distinción entre cuatro planos semióticos: sustancia y forma de la expresión, y forma y sustancia del contenido. El trabajo se centra en la argumentación del modelo, y en el apéndice se señalan diversos análisis de casos que expanden el alcance del artículo y señalan diversos terrenos por explorar.

Palabras clave: cine, traducción, intersemiótica, glosemática, intertextualidad.

The Intersemiotic Translation in the Fiction Cinema

Abstract. A theoretical model for the intersemiotic translation analysis is presented, which is especially useful in the semiotic systems study that is translated into the cinema (literature, theatre, architecture, music, philosophy, comics, etc.). This model is based on the Glossematic originally explored by Louis Hjelmslev, which proposes four semiotic levels: substance and form of expression, and form and substance of contents. The paper is focused on the argumentation that supports the model, and in the Appendix, it points out different analysis of cases that expand the outreach of this model and territories for exploration.

Keywords: cinema, translation, intersemiotic, glossematic, intertextuality.

En este trabajo propongo utilizar la glosemática como una herramienta idónea para estudiar de manera sistemática las diversas formas de traducción intersemiótica. Como parte de esta propuesta, presentaré algunos modelos de análisis semiótico para el estudio de diversos sistemas de comunicación y expresión (cine, literatura, diseño gráfico, pintura, arquitectura, filosofía, escritura etnográfica y otros).

Por último, también propongo considerar a la repetición cinematográfica como una forma de traducción intrasemiótica, lo cual permite reconocer su conexión con otras formas de intertextualidad en la vida cotidiana contemporánea.

El caso más conocido y frecuente en los estudios sobre traducción intersemiótica es, sin duda, el paso de la literatura al cine. Sin embargo, este terreno se ha visto reducido a la producción de

taxonomías estructuradas a partir del concepto intuitivo de fidelidad al texto original, dejando de lado la especificidad del lenguaje de llegada, es decir, el lenguaje cinematográfico. La aproximación a estas formas de intertextualidad desde la perspectiva de la traducción intersemiótica permite estudiar estas estrategias con mayor precisión, precisamente al detenerse en el estudio de las similitudes y diferencias de naturaleza formal, y no solamente en la dimensión temática e ideológica del proceso de adaptación.

I. Modelos para el estudio de la traducción intersemiótica

Una revisión de la literatura acerca de la producción simbólica en la sociedad contemporánea permite llegar fácilmente a la conclusión de que una de las estrategias semióticas más difundidas es



la intertextualidad, y en particular, la traducción entre sistemas semióticos. Aquí vale la pena señalar que a pesar de su diversidad metodológica, los modelos utilizados para el estudio de la traducción intersemiótica no son necesariamente excluyentes entre sí.

En primer lugar, es necesario mencionar el modelo lingüístico de Roman Jakobson (1963), quien fue el primero en mostrar la pertinencia de extrapolar las categorías de la lingüística para estudiar no sólo la traducción que él mismo llamó interlingüística, es decir, de una lengua natural (como el inglés) a otra (digamos, el español), sino también la traducción intersemiótica, es decir, la traducción entre sistemas semióticos. Desde esta perspectiva, lo que se traduce son, simplemente, textos que pertenecen a distintos lenguajes (ya sean de carácter lingüístico o semiótico).

Casi medio siglo después de la primera formulación de Jakobson, con el desarrollo de los estudios culturales se ha retomado el concepto de cronotopo, de Mijaíl Bajtín. Al hablar de una traducción entre cronotopos se pone el énfasis en la dimensión sociocultural del texto de salida y del texto de llegada. Se trata de una forma de inter(con)textualidad, es decir, del estudio de los contextos originales en los que el texto semiótico es producido y en los que es recontextualizado a partir de las convenciones culturales de cada sistema cultural. Desde esta perspectiva, lo que se traduce son *contextos de interpretación*.

Más recientemente se puede hablar de un tercer modelo, claramente inscrito en el análisis del discurso. Para Peter Torop,

1. Esta equivalencia está presente en el trabajo del semiólogo francés Christian Metz. Véase, por ejemplo, la conversación que sostuvo con Raymond Bellour, donde afirma que "Un código es un conjunto puramente lógico y relacional, que sólo el analista puede construir, y que no se basa en la materia sino en la forma, en el sentido en que lo entendía Hjelmslev (= forma del contenido + forma de la expresión); un código es un campo de conmutabilidad, de diferencialidades significantes. En consecuencia, puede haber varios códigos dentro de un mismo lenguaje, y, a la inversa, un código único puede manifestarse en varios lenguajes distintos". (Metz, 2002: 220).
2. Esta propuesta fue desarrollada más detenidamente en un trabajo anterior. Zavala (2006).



Ilustración: Alejandro Ramírez.

formado en la Escuela de Tartú, la traducción intersemiótica es una traducción entre tipos textuales. (2002: 13-42). Este modelo es más flexible que los anteriores, pues no se limita a estudiar la sustancia de los textos (ya sea la sustancia material o la expresiva, es decir, su naturaleza como lenguaje semiótico o como expresión ideológica), sino que pone el énfasis en su dimensión formal.

Sin embargo, es sólo el modelo glosemático de Louis Hjelmslev el que permite reconocer con precisión la existencia de todos los planos de significación que están en juego en una traducción. En otras palabras, el modelo glosemático permite retomar todas las dimensiones estudiadas en los modelos existentes para el estudio de la traducción intersemiótica, y distinguir entre la forma de la expresión (es decir, la dimensión estructural del texto) y la

forma del contenido (es decir, los componentes que distinguen al código utilizado, y que son una construcción del analista).

Lo que se propone a continuación se encuentra precisamente en este terreno estratégico, que ha sido dejado de lado hasta ahora, la forma del contenido. Se trata de preguntarse por los componentes formales de cada sistema semiótico específico, y que constituye precisamente el punto neurálgico que está en juego en todos los casos de traducción inter e intrasemiótica. Por otra parte, es conveniente señalar que el hecho de retomar el modelo glosemático de Hjelmslev como referente para estudiar los niveles de significación es un característico giro de la semiótica posmoderna, es decir, de la tendencia a releer en clave semiótica una propuesta que tuvo su origen en la lingüística estructural.

Desde esta perspectiva, la sustancia de la expresión corresponde a lo que Metz llamaría el lenguaje (reconocible en la experiencia perceptiva), mientras que la forma (del contenido y de la expresión) constituye el código, que es una construcción conceptual producida por el analista.¹

2. Tipos de traducción en el cine

Antes de presentar el modelo para una glosemática de la traducción intersemiótica conviene detenerse un momento para recordar cuáles son los cuatro tipos de traducción que encontramos en el cine, y que ilustran claramente lo que ocurre en cualquier otro sistema semiótico.²





En primer lugar, podemos hablar de la traducción intralingüística, es decir, la traducción de los textos producidos en una lengua natural específica en la versión original de una película a los diversos idiolectos o versiones idiosincráticas de una misma lengua natural. Estas diferencias son evidentes en el doblaje de las películas para niños, pues el sentido del humor y los giros lingüísticos son específicos de cada comunidad lingüística.

Así, en el menú de los discos digitales (DVD) encontramos las opciones de diversas versiones de doblaje, generalmente del inglés al español. Las principales opciones son: español argentino, español mexicano y español neutro. Cada una de estas versiones (del español al español) son formas de traducir el sentido del humor en versiones vernaculares de cada comunidad idiolectal, todas ellas en español, y de las que depende la efectividad comunicativa de cada texto.

En segundo lugar, podemos hablar de la traducción interlingüística, que en el caso del cine se puede observar en la subtitulación (única) de un idioma a otro. Al desaparecer las variantes suprasegmentales, como la entonación de un idiolecto regional, la entonación que da sentido a la ironía, y otros indicadores culturales y estilísticos, la subtitulación tiende a ser neutral, y el espectador se ve obligado a reconocer otros códigos, como la entonación de los diálogos en el idioma original, y los otros indicadores proxémicos y culturales que se proyectan sobre la pantalla.

El tercer tipo de traducción es la traducción intrasemiótica, que adopta las docenas de estrategias de la intertextualidad, como es el caso de la citación textual, la alusión, la parodia y muchas otras. Aquí propongo estudiar a las múltiples formas de la repetición precisamente como formas de traducción intrasemiótica, y por lo tanto, como otras tantas formas de intertextualidad.

Sin duda éste es el terreno de mayor desarrollo en el cine contemporáneo, y el más estudiado. Tan sólo recordemos el notable caso, a partir de la década de 1990, del Neo-Noir, que es el nombre que se ha dado a las nuevas versiones de las películas policíacas producidas en la década de 1940, conocidas como *Film Noir*.

Por último, podemos mencionar las formas de traducción intersemiótica, que en el cine consisten en la extrapolación de algunos principios formales de un sistema semiótico (por ejemplo, el principio cubista de la pintura abstracta en Picasso) a otro sistema semiótico (por ejemplo, la utilización de este mismo principio en el montaje del cine de Eisenstein).

Uno de los terrenos más atractivos para el estudio de estas extrapolaciones semióticas es la existencia de las numerosas traducciones que se han hecho al cine de las piezas teatrales de William Shakespeare, lo cual mantiene una nutrida industria académica especializada sobre la materia.

3. Glosemática: un modelo para la traducción intersemiótica

En sus *Prolegómenos para una teoría del lenguaje* (1943), el lingüista danés Louis Hjelmslev (1967) propuso reconocer la existencia de una doble distinción, entre Sustancia y Forma de la Expresión, y Forma y Sustancia del Contenido. Cada uno de estos cuatro planos semióticos es indisoluble de los otros, y su reconocimiento permite precisar la naturaleza de todo lenguaje, más allá de la lingüística del mismo Hjelmslev, es decir, en el terreno de los sistemas semióticos. En estas notas propongo utilizar esta distinción para estudiar las formas de traducción intersemiótica.



Desde esta perspectiva, una misma narración puede ser contada utilizando distintos medios (es decir, en términos glosemáticos, utilizando distintos lenguajes semióticos). Estos lenguajes pueden ser, entre otros, de carácter *literario* (cuento, minificción, novela); *audiovisual* (cine, videoclip, publicidad, documental); *gráfico* (historieta), *interactivo* (hipertexto, videojuego); *oral* (conversación, psicoanálisis); *preliterario* (mito, alegoría, parábola, fábula); *paraliterario* (balada); *escénico* (danza, teatro, ópera, mímica, guiñol); *periodístico* (crónica, reportaje); *testimonial* (biografía, memorias), o *académico* (historiografía, etnografía), etcétera.

Ésta es la sustancia de la expresión, y tiene un carácter material, que puede ser registrado y reconocido por nuestros sentidos. Vemos las imágenes en movimiento y simultáneamente escuchamos una banda sonora. Sabemos que estamos ante un enunciado audiovisual. O bien, recorremos un espacio construido específicamente para ser habitado o para realizar actividades concretas. Nos encontramos ante un diseño arquitectónico. Y así sucesivamente.

El semiólogo francés Christian Metz (2002: 220) identificó la materialidad del lenguaje audiovisual con la existencia de cinco componentes materiales: imagen fotográfica en movimiento, sonido fonético grabado, ruidos grabados, sonido musical grabado y escritura (créditos y subtítulos). Sin embargo, es necesario avanzar ahí donde Metz se detuvo, y estudiar los siguientes planos glosemáticos para acceder al estudio de lo que está en juego en la traducción intersemiótica.

Así, en segundo lugar, cada uno de estos lenguajes semióticos se distingue de los otros precisamente por la existencia de una serie de componentes que le son característicos. En el caso del cine se trata de cinco componentes específicos (algunos de los cuales comparte con otros sistemas semióticos): imagen, sonido, puesta en escena (es decir, todos los materiales profílmicos, expresión que se refiere a todo aquello que es registrado por la cámara), edición y narración (o argumentación, en el caso del cine documental).

Al estudiar la traducción intersemiótica de la literatura al cine, conviene detenerse a estudiar las diferencias entre la relación que existe entre dos de estos componentes (la imagen y el sonido, en el caso del cine) con dos de los componentes específicos del lenguaje literario (el tiempo gramatical y la construcción imaginaria del espacio, en el caso de la literatura).

En tercer lugar, todos estos componentes formales están organizados en una forma relacional, a partir de lo cual se puede reconocer la estructura específica de cada película particular. En toda narración, esta estructura está organizada a partir de la relación que se establece entre dos componentes estratégicos, que son el inicio y el final. De ahí que todo análisis estructural de la traducción intersemiótica deba empezar por construir una teoría del final (Neupert, 1995).

La relación entre inicio y final es controlada por el punto de vista narrativo (en el caso del cine), y por el narrador (en el caso de la literatura). Por supuesto, esta relación es mucho más compleja en cada caso particular, como cuando en el cine encontramos un narrador con voz fuera de cuadro, o cuando en literatura encontramos un narrador irónico y poco confiable. Es por ello que construir una teoría del punto de vista narrativo equivale a construir precisamente una teoría narrativa.³

Por último, tanto la materia de la expresión (lenguaje o medio) como los componentes formales (de la expresión y del contenido) que acabamos de señalar están organizados como soporte para vehicular una determinada ideología, es decir, una sustancia del contenido. Algunos indicadores de esta materia se encuentran en el título, el género y las mismas estrategias de intertextualidad, pues todo ello constituye una red de anclajes semióticos que indican al lector (o espectador) la naturaleza del diálogo que el texto establece con otros textos y contextos.

3. En el caso del cine, podemos remitirnos al trabajo de Edward R. Branigan (1984).

En la teoría literaria, al trabajo canónico de Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction* (1961), traducida como *La retórica de la ficción* (1978).

4. Este modelo lo desarrollo en mi libro *Elementos del discurso cinematográfico* (2005).

4. Algunos casos de traducción intersemiótica (desde una perspectiva glosemática)

En lo que sigue presento algunos ejemplos de la utilización de este modelo teórico para el análisis de varios casos de traducción intersemiótica. Debe notarse que el elemento estratégico para el análisis de la traducción intersemiótica, desde esta perspectiva, es el reconocimiento de los componentes formales (es decir, lo que constituye la forma del contenido) de cada sistema estudiado.

Primero exploro los casos de traducción de la literatura al cine (sección # 4.1); de la historieta al cine (# 4.2); de la arquitectura al cine (# 4.3), y de la pintura al cine (# 4.4). Y enseguida señalo (sección # 4.5) cuáles son los componentes formales (en la forma del contenido) de un par de lenguajes: los que es necesario reconocer para leer un libro ilustrado y para observar un diseño gráfico.

En todos los casos es necesario precisar lo siguiente:

- a) El sistema glosemático al que pertenece cada medio, es decir, cada sustancia de la expresión (glosemática audiovisual, gráfica, espacial o plástica).
- b) Los componentes formales que están en juego en el proceso de recepción de cada sistema semiótico (ver una película, recorrer un espacio, ver una pintura, leer una historieta, pensar un sistema filosófico).
- c) La distribución de estos componentes en cada uno de los planos glosemáticos (lenguaje / estructura / componentes / ideología).
- d) A partir del estudio de casos paradigmáticos, señalar aquellos elementos de cada sistema semiótico que son irreductibles en términos de su traducción intersemiótica al otro sistema estudiado.

En lo que sigue, entonces, exploro este itinerario para los casos de la literatura, la historieta, la arquitectura y la pintura, siempre teniendo al cine como lenguaje de llegada.

4.1. Traducción intersemiótica de la literatura al cine

Los componentes formales (en la forma del contenido) que están presentes durante la experiencia estética de ver una película son los siguientes: *inicio / imagen / sonido / edición / puesta en escena / narración / género / ideología / intertexto / final*.⁴ Estos son los componentes que es necesario estudiar para establecer aquello que se conserva, se transforma, se elimina o se añade en el proceso de la traducción de un texto literario a uno cinematográfico.

Los componentes formales que están presentes durante la experiencia estética de leer una narración literaria son los siguientes: *inicio / tiempo / espacio / narrador / género / lenguaje / intertexto / ideología / final*. Como puede observarse, algunos de estos componentes son comunes al cine y a la literatura (inicio, final, intertexto, ideología), mientras que otros son irreducti-



bles al lenguaje cinematográfico (lenguaje natural, tiempo gramatical, espacio por invocación, etcétera).

En la traducción semiótica de la narración literaria a la narración audiovisual, el elemento neurálgico es el punto de vista narrativo en la forma cinematográfica. Este componente de la forma del contenido en la narración audiovisual (el punto de vista) permite controlar el empleo de los componentes formales y estructurales en la forma del contenido, es decir, en la imagen, el sonido y la edición. Esto explica que gran parte de la teoría de la enunciación cinematográfica se apoye en el estudio del punto de vista narrativo.⁵

Y también este componente formal (el punto de vista) regula las manifestaciones formales y estructurales de la ideología en el plano de la sustancia del contenido, es decir, en la elección del título, el empleo de las convenciones genológicas y las relaciones intertextuales de la versión cinematográfica, tanto en relación con la construcción de los personajes literarios y el empleo del lenguaje verbal como en la puesta en escena y la estructura narrativa.

Todo lo anterior puede observarse claramente en cualquier caso de traducción de la literatura al cine. Más de la mitad de las películas de ficción narrativa son traducción de algún texto literario, por lo que mencionar ejemplos inevitablemente sesga la discusión. El autor ha hecho el análisis narratológico de cuatro versiones cinematográficas de *The Postman Always Rings Twice* para mostrar el lugar estratégico de la secuencia inicial. Y también, entre otros casos, estudió la traducción de “El viudo Román” (1964) de la escritora mexicana Rosario Castellanos, hecha por Busi Cortés en *El secreto de Romelia* (1982), en la que no sólo se corrigen los errores estructurales del texto original, sino que la historia de varias generaciones familiares se actualiza hasta llegar al presente de la directora en el momento de producir la película.

4.2 Traducción intersemiótica de la historieta al cine

Los componentes formales (en la forma del contenido) en la experiencia estética de leer una historieta son los siguientes: *inicio / diseño / trazo / color / narración / género / lenguaje / intertexto / ideología / final*. Éstos son los componentes que es necesario estudiar para establecer aquello que se conserva, se transforma, se elimina o se añade en el proceso de la traducción de una historieta a una película. Por su parte, las formas de la narrativa



Ilustración: Alejandro Ramírez.

gráfica pueden ser, entre otras las de la viñeta, la tira cómica, la página en layout, la historieta, la manga o la novela gráfica.

Como ya se señaló, los componentes formales que están presentes en el proceso estético de ver una película son los siguientes: *inicio / imagen / sonido / edición / puesta en escena / narración / género / ideología / intertexto / final*. A partir de esta cartografía es posible señalar que en el terreno de la estructura (como forma de la expresión), la diferencia se encuentra en el empleo de la edición (en cine) y en el empleo del diseño gráfico (en la narrativa gráfica), además de compartir la importancia estratégica del inicio y el final en ambos lenguajes.

En el terreno de la forma del contenido, es decir, de los componentes formales, es necesario señalar que la relación que existe entre el sonido y la imagen (por ejemplo, como una relación de apoyo didáctico en el cine clásico) es paralela a la relación que existe entre el color y el trazo en la narrativa gráfica (de tal manera que en la historieta moderna o de vanguardia, el color precede al trazo).

Por último, en la sustancia del contenido, los elementos estratégicos de la narrativa gráfica son la narración y el lenguaje, mientras en el cine son la narración y la puesta en escena, todos ellos controlados por el título, el género narrativo y las relaciones de intertextualidad presentes en ambos lenguajes.

5. Éste es el caso del modelo propuesto por el mismo Branigan y otros estudiosos de la enunciación cinematográfica, como Gianfranco Bettetini, Noel Burch, Francesco Casetti y otros.

Entre los casos más interesantes (y diversos) de traducción de la narrativa gráfica al cine se encuentran *Sin City* (Robert Rodríguez, 2006), a partir de la serie homónima de Frank Miller, y los trabajos experimentales de carácter semidocumental y parcialmente biográfico de *American Splendor* y *Crumb*.

4.3 Traducción intersemiótica de la arquitectura al cine

Los componentes formales que están presentes en la experiencia estética de visitar un espacio arquitectónico son los siguientes: *umbral / espacio / diseño / recorrido / discursos de apoyo / estética e ideología / salida*. Como hemos visto, los componentes formales que están presentes en el proceso estético de ver una película son: *inicio / imagen / sonido / edición / puesta en escena / narración / género / ideología / intertexto / final*.

Mientras la sustancia de la expresión cinematográfica es audiovisual, en cambio la arquitectónica es espacial. Esto significa que mientras la estructura cinematográfica se apoya en la relación entre inicio y final narrativo, a través de la edición, en cambio el sentido del espacio arquitectónico se construye al establecer una relación específica entre umbral y salida, preci-

samente a través de cada recorrido. Los componentes formales estratégicos del cine son imagen y sonido, mientras que el componente formal específico de la arquitectura consiste en la modelación del espacio físico.

Y en el terreno de la ideología, mientras el cine se apoya en el título, la narración, el género y la puesta en escena, en cambio el discurso arquitectónico se construye con la manipulación del diseño, los discursos de apoyo y los componentes estilísticos. Estas diferencias se pueden observar en un caso paradigmático, como *Blade Runner* (1982), también estudiado por el autor.

4.4 Traducción intersemiótica de la pintura al cine

Los componentes formales que están presentes en la experiencia de ver una pintura son los siguientes: *formas / colores / texturas / proporciones / ritmo visual*. Y los componentes formales que están presentes en la experiencia estética de ver una película son: *inicio / imagen / sonido / edición / puesta en escena / narración / género / ideología / intertexto / final*.

Un caso paradigmático de traducción de la pintura al cine es, sin duda, el del expresionismo como estilo visual, desarrollado

entre 1910 y 1929 en la pintura y la escenografía alemanas. Aquí encontramos una traducción de la manipulación de las proporciones, el uso de claroscuros y la ambientación en espacios confinados a la puesta en escena cinematográfica, como componentes de la sustancia del contenido, es decir, como parte de la ideología.

Otro caso notable es el del cubismo europeo, desarrollado de 1905 a 1912 en el plano de la composición pictórica, de tal manera que el ritmo visual presente en los trabajos de Picasso, como *El aficionado* de 1912, se tradujo a la edición cubista de Eisenstein, especialmente en *El acorazado Potemkin* de 1927. Tanto el ritmo visual como la edición pertenecen, sin duda, a la estructura textual, es decir, a la forma de la expresión. Se trata, en este caso, de una traducción de naturaleza estructural.

4.5 Componentes formales en otros sistemas semióticos

La posibilidad de explorar otras formas de traducción intersemiótica se apoya en el reconocimiento de diversos componentes formales.

Los componentes formales que están presentes en la compleja experiencia de leer un libro ilustrado para niños son los siguientes: *secuencialidad inicial / secuencialidad interior / gradiente icónico / connotaciones formales / gradiente lúdico / alusio-*



Ilustración: Alejandro Ramírez.





nes estilísticas / selección narrativa / selección visual / integración texto-imagen / ubicación, proporción y distribución de imágenes / tamaño y forma de la tipografía.

Por otra parte, los componentes formales que están presentes en la experiencia de ver un diseño gráfico son: *textualidad (denotación y connotación) / iconología / iconografía / nivel tópico / nivel tropológico / polisemia (posibilidades de resemantización) / co-textos de lectura (semanticidad latente)*.

A partir del reconocimiento de éstos y otros componentes formales es posible reconstruir los planos glosemáticos de diversos lenguajes semióticos, y contribuir así a la construcción de un modelo general para la traducción intersemiótica e intrasemiótica.

5. La serialidad cinematográfica como traducción intrasemiótica

Veamos ahora por un momento la naturaleza de un fenómeno muy común en la cultura contemporánea, y que podría ser considerada como una forma peculiar de traducción intrasemiótica, es decir, de variaciones en el interior de un mismo lenguaje semiótico (como el cine, la literatura, etc.). Se trata de la serialidad textual, que puede ser definida como toda manifestación en la que hay repetición con diferencia. Sin duda, como lo ha demostrado Omar Calabrese, éste es un recurso fundamental de la estética neobarroca (1987: 44-63).

Las estrategias más notables de la serialidad cinematográfica son las siguientes:

- Parodias de películas particulares o de reglas genéricas
- Remakes de películas canónicas
- Retakes de secuencias específicas
- Título similar con variantes mínimas
- Trilogías (generalmente dirigidas a niños o adolescentes)
- Biopics diversos (a partir de un mismo personaje histórico)
- Largometrajes integrados por cortos sucesivos
- Trailers diversos a partir de una misma película
- Series televisivas (estructura modélica iniciada en los años 50)
- Adaptaciones sucesivas a partir de un mismo texto literario

Como ejemplo de serialidad cinematográfica podemos mencionar algunos casos paradigmáticos de retakes en el cine reciente. En primer lugar, la edición cubista a propósito de la carriola en las escalinatas de Odessa en *El acorazado Potemkin* (Sergei Eisenstein, Rusia, 1927), que ha sido retomado en *Bananas* (Woody Allen, EUA, 1971); *Nos amábamos tanto* (Ettore Scola, Italia, 1974), y *Los intocables* (Brian de Palma, EUA, 1987).

Otro caso paradigmático de retake de una secuencia canónica de la historia del cine se encuentra en la escenificación epifánica de Anita Ekberg en la fuente de Trevi en *La dulce vida* (Federico Fellini, Italia, 1960), que ha sido retomado en *Nos amábamos tanto* (Ettore

Scola, Italia, 1974); *Bajo el sol de Toscana* (Audrey Wells, EUA, 2003), y *Elsa y Fred* (Marcos Carnevale, Argentina, 2005).

Estos y otros casos similares merecen ser explorados desde la perspectiva de la traducción intrasemiótica, que es a su vez un capítulo de la teoría general de la traducción semiótica. Nos encontramos, claramente, en un terreno neurálgico de los estudios sobre la producción simbólica contemporánea, y sus posibilidades están apenas empezando a ser exploradas por la semiótica posmoderna, en el terreno de los estudios transdisciplinarios.

Conclusiones

A partir de la exploración inicial de las posibilidades que ofrece la teoría de la traducción intersemiótica, se puede llegar a las siguientes conclusiones preliminares:

- a) Las traducciones intersemióticas exigen –para su práctica o análisis– el conocimiento específico de los componentes formales de cada sistema semiótico.
- b) Las traducciones intrasemióticas –incluyendo las formas de la repetición– generalmente corresponden a cronotopos diferentes, y en la actualidad suelen ser una reapropiación barroca del canon en el contexto de la estética posmoderna.
- c) La glosemática ofrece un modelo analítico de gran utilidad para estudiar las características precisas de la traducción semiótica, especialmente en el estudio del cine como sistema de llegada.
- d) Las traducciones de literatura a cine, de pintura a cine o de filosofía a cine, entre muchas otras de naturaleza intersemiótica, implican necesariamente una transformación radical en la sustancia de la expresión (el medio) y en la forma del contenido (especialmente en los componentes de cada sistema semiótico) de manera simultánea a una fidelidad a la forma de la expresión (es decir, a la estructura del texto original) y a la sustancia del contenido (es decir, a la ideología).
- e) Las traducciones de cine a cine (que constituyen, en conjunto, las diversas formas de *repetición* y *serialidad* intrasemiótica) implican necesariamente una fidelidad a la sustancia de la expresión (el medio) y a la forma del contenido (es decir, al empleo de ciertos recursos formales del lenguaje cinematográfico) de manera simultánea a una transformación en la forma de la expresión (la estructura) y en la sustancia del contenido (es decir, en la ideología del texto original).

La aportación de este artículo no consiste en utilizar el modelo de Hjelmslev (es algo que ya sugirió Metz en 1964), sino en proponer una serie de modelos de análisis para diversos sistemas (literatura, arquitectura, etc.) compatibles con el modelo para el análisis del cine. Al ser compatibles, permiten estudiar los casos de traducción. Cada uno de estos modelos consiste en precisar cuáles son los componentes formales que caracterizan a cada sistema semiótico. Este trabajo es de carácter metodológico,



no es un trabajo de campo, y por lo tanto no depende de casos específicos. La formulación de estas conclusiones preliminares podría ser el punto de partida (a la manera de hipótesis que

requieren una comprobación empírica) para la construcción de una teoría glosemática en el estudio de la traducción intersemiótica. 

Bibliografía

- Booth, W. (1978). *La retórica de la ficción*. Buenos Aires, Antoni Bosch.
- Branigan, E. R. (1984). *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Foreword by David Bordwell. Berlin, Mouton, 245 pp.
- Calabrese, O. (1989). "Ritmo y repetición" en *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra: 44-63.
- Hjelmslev, L. (1967). *Prolegómenos para una teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos.
- Jakobson, R. (1985). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Seix Barral.
- Metz, C. (2002). "Raymond Bellour / Christian Metz: entrevista sobre la semiología del cine (1970)", en *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*. Vol. 2. Barcelona, Paidós.
- Neupert, R. (1995). *The End. Narration and Closure in the Cinema*. Wayne State University Press.
- Torop, M. (2002). "Intersemiosis y traducción intersemiótica" en *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*. Núm. 25, 13-42.
- Zavala, L. (2005). *Elementos del discurso cinematográfico*. México, Serie Libros de Texto, Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco.
- _____ (2006). "La traducción intersemiótica: el caso de la literatura y el cine", en *Primer Congreso Interdisciplinario en torno a la Traducción*. México, Universidad Intercontinental, 33-45.



El Centro Mexicano para la Filantropía (CEMEFI), institución líder entre las Organizaciones de la Sociedad Civil en México, otorgó a la Fundación UAEMEX A.C. la ACREDITACIÓN como organización no lucrativa que trabaja con el nivel óptimo de la aplicación de los indicadores de institucionalidad, transparencia y rendición de cuentas.

GRACIAS POR TU CONFIANZA

VISITA NUESTRA PÁGINA
www.fundacionuaemex.org

