

**INTERTEXTOS CUBANOS EN REFERENCIAS, ALUSIONES Y CITAS.
EL CASO DE LA NOVELA *TE DI LA VIDA ENTERA* DE ZOÉ VALDÉS****Iwona KASPERSKA***Universidad Adam Mickiewicz de Pozna, Polonian***1.- INTRODUCCIÓN: LA POLIFONÍA DEL TEXTO LITERARIO**

La intertextualidad constituye un rasgo característico y legítimo de la creación literaria. Todo texto está vinculado con otros, escritos o leídos por el autor, y existe en función de ellos porque cada proceso de producción artística consiste en “acumular lo que los demás habían concebido y lo que se conoce a través de la lectura”¹ (Mitosek 1998:324). Comprender el contenido y la forma de una obra literaria es posible únicamente en el contexto de las series de textos-invariantes en las que se distinguen los textos-arquetipos. Éstos resultan ser modelos con los cuales los demás textos están en continua relación de dependencia, característica de cualquier sistema, también del formado por la literatura. Fuera de este sistema la obra queda inconcebible (Jenny 1976:257).

Las obras literarias están sumergidas en el discurso anterior: conllevan referencias al contenido o rasgos formales de otros textos. Cualquier intertexto –fragmento de otro texto, comparación, término específico, alusión a otra obra o cita de un texto antes escrito– sirve a los autores para “distanciarse del propio acto de creación”, es decir mostrar que la cuestión no es tratada por primera vez y que ellos añaden su comentario al discurso general, presentan el problema desde un punto de vista diferente y recalcan que su texto depende de otro (Mitosek 1998:326).

Existen dos visiones del concepto de intertextualidad: la global y la restringida. La primera marginaliza la intención del autor que no se refiere conscientemente a un intertexto sino que, simplemente, usa un código y algunos clichés. Es el lector quien detecta la presencia de intertextos en varios niveles de la obra. La restringida, sin embargo, consiste en que, jugando con los estilos, textos y poéticas, el autor suministra nuevos semas a su discurso que tiene carácter intencionalmente doble. Dicho de otro modo, se alude, se repite o se imita lo dicho anteriormente y lo que pertenece a la tradición cultural que constituye una esfera de continuas citas (Mitosek 1998:332-333).

El objetivo de las investigaciones intertextuales es responder a las preguntas de cómo el intertexto es introducido y cuál es su impacto en la estructura y el sentido de la obra, al igual que el papel que ésta ejerce respecto a otros textos.

1 Todas las citas que vienen de libros escritos originalmente en otra lengua distinta al castellano son traducciones nuestras, a menos que se indique a otro traductor en la bibliografía.

2.- DETECCIÓN DE LOS ENLACES INTERTEXTUALES Y SU IMPACTO EN LA TRADUCCIÓN

Głowiński (1986:93) destaca que los elementos intertextuales están destinados al lector y que de sus competencias literarias que son el conocimiento de textos literarios aludidos y de la capacidad de determinar el género y sus rasgos, depende el desciframiento de todas las alusiones. La misma opinión la expresa Tiphaine Samoyault (2001:67) diciendo que la intertextualidad depende, en gran medida, de la cultura del lector, su memoria, su saber y su individualidad. La recepción es, entonces, variable e individual. A veces, el lector “añade” o “ve” alusiones o citas suplementarias. “El lector es solicitado por el intertexto en cuatro planos: memoria, cultura, invención interpretativa y espíritu lúdico.” (Samoyault 2001:68) La escritura es una superposición de estratos de textos que hay que leer a varios niveles. La memoria de cada individuo no es total ni idéntica a la del texto. Por lo tanto, la lectura de todos los fenómenos intertextuales es, *a fortiori*, subjetiva.

La intertextualidad es, de hecho, una manera de efectuar la lectura. Riffaterre (1979:496; 1997b:171-172) dice que el texto literario no es “simplemente un conjunto de lexemas organizados en sintagmas, sino un conjunto de presuposiciones de otros textos”. Toda palabra que lo constituye solamente ejerce una función literaria si es tomada como un fenómeno lingüístico en un contexto dado y, a la vez, como una parte del complejo de presuposiciones o el complejo intertextual que es el texto.

Más compleja resulta la lectura del traductor cuya capacidad para descifrar lo no dicho depende de su conocimiento de intertextos dentro de su propia cultura. En primer lugar, el traductor debe valorizar el texto a la hora de traducir y, según opina Cordonnier (1995:181-182), descifrar el texto original por medio de las claves de las que dispone su propia cultura. En este proceso, el teórico francés ve el reflejo del estado del intercambio entre las culturas del Mismo y del Otro. Luego, viene la etapa en la que el traductor toma la decisión y define el “nivel de complementación” de su traducción.

Cordonnier, hablando de la relación de la intertextualidad entre el original y la versión, usa el término de *dialogismo*. El autor de *Traduction et culture* recalca que el proceso de la traducción se efectúa a nivel de intertextualidad ya que el original, en múltiples ocasiones, calla más de lo que dice. Lo no dicho, o sea lo implícito, resulta, a veces, de la economía del lenguaje y, otras veces, de la tendencia a evitar la redundancia. Sin embargo, los enunciados no existen aislados en el texto, sino que se entremezclan con los demás. Así, se entretejen también los textos, de manera que la relación entre ellos permite la comunicación (Cordonnier 1995:182).

En cuanto al lugar de la traducción en la intertextualidad, cabe citar a María Carmen África Vidal Claramonte quien dice a propósito: “Traducir es dialogar con el original pero también con otros textos: la traducción es una transtextualización, una transcreación que desmitifica al original y elimina toda posibilidad de fidelidad en el sentido tradicional del término.” (1998:77).

En el proceso de la traducción, según opina Rosa Rabadán, la intertextualidad se muestra como una de las características que, en mayor medida, facilitan la manipulación del texto término (más adelante TT). Para la estudiosa española los rasgos intertextuales resultan aquellos que permiten identificar el sistema cultural al cual pertenece el texto dado. Rabadán infiere que si la

traducción consiste en la transferencia de significados de una cultura a otra, entonces el receptor de la versión debe poder detectar en ella los textos que son productos de la cultura de partida (Rabadán 1994:132).

En el mismo tono arguye Głowiński subrayando que las relaciones intertextuales no pueden desaparecer en la traducción, ya que se trata de patrones culturales inherentes a la cultura de partida. Obviamente, hay que diferenciar entre las referencias que evocan los textos conocidos universalmente, o sea canónicos (los de Shakespeare, Dante, Homero, Proust, Hemingway, etc.), y los que provienen de culturas periféricas (Głowiński 1986:96).

3.- EL CORPUS DEL ANÁLISIS

El ejemplo que seleccionamos para este estudio comparativo es la novela cubana *Te di la vida entera* (1996) de Zoé Valdés, y su traducción al polaco, *Oddałam ci całe życie* (1999), efectuada por Maciej Ziętara. La lectura de la obra muestra que ésta está muy asentada en la cultura cubana, tanto la llamada cultura alta como la popular. Lo que resalta son múltiples relaciones con textos literarios cubanos. El increíble número de referencias, alusiones y citas se refieren, en su mayoría, a textos de literaturas de otros países, por lo que los pasamos por alto.

Sin duda alguna, en el caso de esta novela nos tenemos que ver con una obra que representa la poética posmoderna. Un rasgo legítimo del posmodernismo que admite el carácter imitativo de la creación literaria es la repetición ampliamente comprendida. La intertextualidad resulta, entonces, un elemento constituyente que niega la autonomía de la obra literaria también en su dimensión semántica (Markiewicz 1988:247, 249).

La relación autor-texto fue sustituida, en la creación posmoderna, por la del lector-texto, en la que el papel relevante del lector consiste en la detección de huellas intertextuales. De otro lado, los textos posmodernos se distinguen por una explícita intertextualidad paródica. Ésta plantea un desafío a la interpretación hermenéutica, estática y centrada en un solo discurso (Hutcheon 1991:216-220).

La novela de Zoé Valdés se ubica perfectamente en el contexto posmoderno lo que probará el análisis de sus relaciones intertextuales. Debemos también precisar que utilizaremos el término de *texto* con respecto al que contiene alusiones, o sea la palabra autoral, y el de *intertexto* en referencia al que es aludido, o sea para la palabra ajena, por medio de la cual se crea una relación intertextual. Ambas denominaciones fueron propuestas por Riffaterre.

4.- PRÁCTICAS INTERTEXTUALES EN *TE DI LA VIDA ENTERA*

La literatura cubana, como parte de la caribeña y la latinoamericana, se adscribe “de una manera extrema y excéntrica” a la literatura que solemos llamar occidental. Sin embargo, en cuanto a este vasto territorio que constituye América Latina, hubo varios intentos de crear un canon que se distinguiese por lo latinoamericano, con acento puesto, unas veces, en lo precolonial: José María

Arguedas, Aimé Césaire; y otras veces, en lo barroco: Alejo Carpentier, José Lezama Lima y Severo Sarduy (De la Nuez 1998:108). De otro lado, la cultura cubana, como una de las culturas pertenecientes al llamado Tercer Mundo, se encuentra, junto con su literatura, a la periferia de lo que podríamos determinar, siguiendo a Rafael Rojas, “el centro de la gravitación estética” (2000:53).

La selección de las obras cubanas llamadas *canónicas* es otro problema que, normalmente, surge al intentar establecer una muestra representativa de las letras dadas. No vamos a detenernos en el análisis de las razones por las cuales ciertas obras son percibidas como constituyentes del canon cubano. Nos permitimos solamente hacer énfasis en el hecho de que los criterios que se aplican en la elección son de carácter ideológico, es decir que la canonización depende de la *cubanidad* de los textos. Dicho de otro modo, se intenta establecer una jerarquía de los textos “donde mejor se narra la nación” (Rojas 2000:28, 41).

En su famoso libro *El canon occidental*, por ejemplo, Harold Bloom introduce dieciocho escritores latinoamericanos y entre ellos, seis cubanos: Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy y Reinaldo Arenas. Esta lista se podría discutir no en cuanto a los apellidos que incluye, sino en lo que se refiere a la selección de las obras de dichos escritores. Muchas dudas acerca de la *cubanidad* de los libros citados como canónicos las expresa Rafael Rojas en su libro *Un banquete canónico* (2000) que es dedicado a la polémica con el canon de Bloom y con otras clasificaciones de la literatura nacional cubana.

En lo que atañe a las referencias, alusiones o citas, Głowiński recalca que éstas no conciernen solamente a los textos que pertenecen al canon. Las que remiten a intertextos de fuera de él no son, por lo tanto, menos significativas. La línea de demarcación entre lo “conocido” y lo “desconocido” es imposible de trazar porque implica alguna respuesta a la pregunta: ¿Por quién? (1986:93-94).

En nuestro análisis, los cánones no constituyen el punto de referencia. Ante todo, hay que subrayar que en el caso de la literatura isleña y su recepción por el público polaco, es imposible hablar de un canon. Las obras de autores cubanos son relativamente poco conocidas y, en realidad, la canonicidad de algunas de ellas no ayuda al lector del TT en la identificación de intertextos. Según Pfister, sólo los intertextos que son canónicos, muy populares o ampliamente discutidos, resultan comunicativos para los receptores. Los demás lo son únicamente para un grupo restringido o especializado al cual el texto es intencionalmente dirigido (1991:205). El autor puede determinar al público receptor de su obra, pero no es capaz de prever el de la traducción. Observaremos, entonces, cómo resuelve este problema Maciej Ziętara, el traductor de *Te di la vida entera*, e intentaremos contestar a la pregunta de si los intertextos comunican algo en el contexto de la cultura de llegada.

5.- REFERENCIAS

El papel de referencias, alusiones y citas es el de enriquecer la narración y la ficción, al igual que los retratos de protagonistas. El narrador, quien en su discurso recurre a juegos intertextuales, se sirve de ellos con fines artísticos. Recurre a ellos también para producir un efecto cómico, ilustrar lo

que piensan y cómo actúan los personajes. Emplea las relaciones intertextuales como recursos estilísticos.

Las referencias remiten a un intertexto al mencionar su título, el nombre del autor o el del protagonista, o una situación característica. Ocurre que las referencias acompañan una cita para explicitar su fuente. La referencia precisa es introducida al texto por medio del título marcado con cursiva, o por medio del título y nombre del autor, expuestos al mismo tiempo. Puede también que el texto contenga sólo el nombre de un personaje o únicamente el del autor. En todos estos casos tenemos que ver con la *integración-instalación* de la referencia (Samoyault 2001:43-44). Sin embargo, la referencia sencilla, es decir un nombre o un título, puede remitir a varios intertextos que tienen características generales semejantes. Es un ejemplo de *integración-sugerencia*.

En la novela de Zoé Valdés encontramos referencias a la de Osvaldo Sánchez, *Trastorno de clima*, de la cual la autora tomó prestado el nombre para uno de sus personajes:

Oye, que si se enteran de todo lo que ha visto y oído la Fotocopiadora –nombretico prestado de la novela *Trastorno de clima* de Osvaldo Sánchez–, tienen que darle por lo menos mil nobeletes (170)².

Ty, jak się dowiedzą o wszystkim, co czytała i słyszała Kserokopiarka (to imię pożyczyłam sobie z książki *Zaburzenia klimatu* Osvaldo Sancheza) będą jej musieli dać z tysiąc Nobli (119-120).

El TT refleja este pasaje e incluye la versión del título al polaco, *Zaburzenie klimatu*, y cita al autor. Otro título mencionado sin el nombre del autor es *El color del verano* que también se encuentra en el TT:

Cuca Martínez restriega sus opacos ojos, allá arriba, sentado encima de la luna, lunera, cascabelera, la Tétrica Mofeta, disfrazado de conejo, revisa las galeradas de la traducción al francés de *El color del verano* (227-228).

Cuca przeciera stare oczy: tam w górze, siedzi okrakiem na lunatycznej roztrzepanej Lunie Posepny Skunks, przebrany za królika, sprawdzając francuski przekład *Koloru lata* (157).

En la misma cita, dicho sea de paso, encontramos una alusión a la novela *El palacio de las blanquísimas mofetas* del mismo autor.

Finalmente, la autora se refiere a los escritos de tales autores como Corín Tellado y Allan Kardec. Veamos, en primer lugar, los fragmentos en los que aparecen menciones a Corín Tellado:

Cuando él desaparecía, ella buscaba refugio en las novelas de Corín Tellado, las cuales podía intercambiar en la quincalla de la esquina de las calles Cuba y Merced, y en los radionovelones, o si no, en las revistas del corazón (91).

Kiedy Łan znikał, szukała pociechy w radiowych serialach, kobiecych piśmiślach i romansach Corín Tellado, które mogła wymieniać w sklepiku na rogu Cuba i Merced (68).

¡Y de todo lo que he sido yo testigo, que si me da por los libros, ni la Tellado! (170)

A ile ja się napatrzyłam, gdybym zaczęła pisać, byłabym lepsza od Tellado! (120)

2 En primer lugar citamos el texto origen y luego el texto meta. Entre paréntesis colocamos el número de la página correspondiente.

Maciej Ziętara precisa, en la primera de las traducciones citadas, que se trata de “romanse”, vertiendo así el sustantivo “novelas”. Esta adaptación a la cultura de llegada permite al lector orientarse en el carácter de las obras de Corín Tellado, también cuando en otra ocasión (la segunda cita) surge solamente el apellido de la escritora.

En el caso de Allan Kardec, es el microcontexto, tanto en el texto origen (TO) como en el TT el que aclara a quién son destinados los libros de este autor:

(...) borrosas fotocopias de libros de Allan Kardec, objetos muy codiciados que forman parte del material de estudio de las santeras más progresistas (341).

(...) nieczytelne odbitki książek Allana Kardeca, cenne materiały naukowe dla najbardziej postępowych *santeras* (232).

Merece la pena señalar que las referencias, pese a que sean una forma explícita de intertextualidad, sólo remiten a intertextos sin introducirlos literalmente al texto. La evocación se efectúa, entonces, *in absentia*.

6.- ALUSIONES

La alusión, según Tiphaine Samoyault (2001:36), depende más del efecto de la lectura que otras prácticas intertextuales. Esto significa que el lector la puede percibir donde no está y, de otro lado, no advertirla donde aparece. De ahí se desprende que descifrar la alusión sea, en gran medida, una cuestión muy subjetiva. Por otra parte, no siempre es indispensable descodificarla para entender el texto. La alusión puede también remitir a un conjunto de intertextos, en vez de uno concreto como, por ejemplo, las novelas de amor a las cuales alude, incesantemente, Zoé Valdés.

La alusión resulta, a veces, ambigua. De nuevo es la experiencia del lector, su perspicacia y su cultura las que desempeñan un papel importantísimo en la descodificación del juego intertextual. Lo que puede resultar una señal metatextual es el estilo o la sintaxis que hacen que el texto pierda su coherencia. En el caso inverso, la “doble presencia” se disuelve en el texto (Samoyault 2001:37). Nycz habla de anomalías gramaticales, semánticas, pragmáticas y literarias, o sea los lugares “oscuros” (1990:99). Según Renate Lachman, la presencia del intertexto se manifiesta como ambigüedad o polivalencia del texto. La isotopía del texto es perturbada en el lugar donde se encuentran el texto que evoca y el evocado (1991:212).

Hemos dicho que la alusión puede diluirse en todo el texto, como en el caso de las novelas de amor, radionovelas o telenovelas, géneros preferidos de Cuca Martínez. Resulta que en Zoé Valdés hay más alusiones de este tipo. Nos concentraremos en la que parece la más evidente y se refiere a la obra de Guillermo Cabrera Infante. Estas alusiones abarcan, entre otras cosas, los juegos de palabras a lo Cabrera Infante, la presencia de un personaje análogo al de la novela *Tres tristes tigres* (más adelante TTT), los temas que aparecen en las novelas TTT y *La Habana para un Infante difunto* y finalmente, el propio autor que sale como personaje en uno de los episodios.

Otros recursos estilísticos tan característicos para las novelas de Cabrera Infante e imitados por Valdés son los neologismos como, por ejemplo, “dolarísimos” o “habáname”; la estilización de la manera de hablar de algunos personajes, sobre todo la del presentador del Montmartre, personaje-

préstamo de TTT; el modo de describir La Habana; múltiples juegos con los nombres y apellidos de personajes muy conocidos de la cultura cubana como la Tétrica Mofeta (Reinaldo Arenas, la alusión ya mencionada), Memerto Remando Betamax (Roberto Fernández Retamar) o Lamama Mima (Lezama Lima); juegos con títulos de obras literarias.

En cuanto a la traducción de estas alusiones, mencionamos sólo algunas de ellas para ver cómo son introducidas al TT y cómo pueden ser percibidas por el lector polaco.

Como ejemplo hemos escogido la alusión que, en cierto sentido, resulta doble porque muestra un juego de palabras y menciona a Cabrera Infante y sus novelas:

Ivo bajó el techo convertible del auto. Mi auto homenaje al de las novelas de Cabrera Infante (29).

Ivo opuścił ruchomy dach samochodu. Albo samochodu, hołdu, który składam Hawanie z powieści Cabrery Infante (28).

En este ejemplo observamos que Ziętara no se rinde tan fácilmente y logra reflejar ambas alusiones a pesar de la modificación del juego de palabras.

Los juegos de palabras originales no siempre se dejan reexpresar en la lengua meta con otro tipo de juego. El reto resulta, a veces, insuperable para el traductor quien decide omitir algunos juegos de palabras como éste: “Mi mata se salvó, pero la que por nada se mata soy yo, al intentar encaramarla en las vigas del techo” (125-126).

Otro ejemplo interesante es la alusión al título del libro *Vista del amanecer en el Trópico*:

ES MUY TEMPRANO EN LA HABANA. *Nuestro amanecer en el trópico*, es rojizo, tibio, excesivamente perfumado, chillón (339).

ŚWITA. Nasz tropikalny brzask jest ciepły, czerwony, zbyt wonny i wrzaskliwy (231).

El título de Cabrera Infante es reducido por Zoé Valdés, pero la alusión queda perfectamente clara. La cursiva que marca esta paráfrasis desaparece en la traducción por lo que el fragmento del título es tratado como parte del enunciado. En efecto, el lector no lo percibe como alusión porque no se manifiesta ninguna heterogeneidad en la frase polaca.

En el último ejemplo nos gustaría ver cómo el traductor resuelve los juegos con apellidos de personajes muy famosos y eminentes de la cultura cubana. Así podemos observar la transferencia (Memerto Remando Betamax – Memerto Remando Betamax, Baba Dar Jávalos – Baba Dar Jávalos) y la adaptación (Lamama Mima – Liżsama Mama). El lector del TT, sin el conocimiento de la cultura cubana, no es capaz de reconocer a los auténticos personajes en los ejemplos citados: los puede tratar como personajes ficticios o, en los casos de las notas del traductor quien revela algunos juegos, los percibe como elementos “exotizantes”.

La estilización con la que tenemos que ver en este caso, según Desiderio Navarro, sirve para revalorizar estéticamente los textos ajenos, tanto desde la posición del crítico afirmativo como negativo (Navarro 1986:149). Es evidente el homenaje que Zoé Valdés rinde con su novela a Cabrera Infante, no solamente porque la autora lo explicita en el primer capítulo. Algo diferente ocurre en el caso de la traducción. Hay que señalar que los intertextos aludidos por la escritora

existen en la cultura de llegada en forma muy reducida: el lector polaco dispone de los fragmentos de *TTT* y *La Habana para un Infante difunto*, traducidos por Urszula Kropiwek y Maciej Zięta, respectivamente, y publicados en el número 3/1999 de la revista *Literatura na Świecie*, dirigida a un público bastante restringido, dicho sea de paso. Ambos textos en la versión polaca incluyen numerosos ejemplos de recursos típicos para la narrativa de Cabrera Infante, pero no son capaces de dar muestra de toda la riqueza que presentan los textos de este autor. Ahora bien, el lector polaco tiene a su disposición ciertas herramientas para descifrar la alusión general a la obra del escritor cubano, pero esta operación está limitada por ser muy limitado el público receptor real.

7.- CITAS

La cita pone de relieve el juego entre dos textos diferentes. Cuando está marcada con cursiva, comillas, o separada del texto, se deja localizar fácilmente, aunque no siempre permite descodificar el texto fuente. Entonces, existe el riesgo de que el lector se encuentre en una posición inferior respecto a la del destinatario ideal. Algo diferente sucede en el caso de estar ella acompañada de referencias. Obviamente, puede también ser insertada en el texto sin marcos distintivos y la única manera de detectarla es percibir la heterogeneidad del texto. Respecto a este tipo de cita, Nathalie Piégay-Gros (1996:50) y Tiphaine Samoyault (2001:34, 43) usan el nombre de *plagio*. Para Pfister (1991:206), la cita, por su exclusividad, resulta mucho más intensa que la alusión que tiene carácter inclusivo. Mientras más selectiva y aguda se muestra, más se parece a la sinécdoque, o sea un detalle que alude a todo el contexto hace que éste participe en la constitución del nuevo sentido.

Tanto la alusión como la cita son pruebas de la presencia del Otro cuyos indicios son rupturas sintáctico-semánticas, incoherencias estilísticas o lingüísticas, que el lector no alcanza a reconocer sino al descubrir un juego intertextual. A veces, la detección del intertexto la permite el reconocimiento del idiolecto o el léxico propio de un autor (Samoyault 2001:69). Riffaterre (1997:171) llama a estas anomalías las *agramaticalidades* que “indican la presencia latente, implícita, de un cuerpo extraño, que es el intertexto”.

Dos de los ejemplos que clasificamos como citas representan intertextos de carácter literario. El primero, “Sólo lo difícil estimula” (60), está acompañado de la referencia a José Lezama Lima, autor traducido al polaco, muy hermético y representante de la llamada cultura alta. El TT incluye la traducción literal de la cita, “Tylko to, co trudne, pobudza do działania”, puesta entre comillas en vez de la cursiva original. Lo interesante es que la nota explicativa que introduce el traductor se refiere a la persona del escritor. No comenta la cita misma, sino que precisa las fechas de nacimiento y muerte de Lezama y dice que es un gran poeta y narrador cubano (51).

La cita siguiente es muy corta y se distingue del TO por la letra cursiva. El sintagma “jardines invisibles” (235), no está identificado en la narración. En la traducción, sin embargo, no es visible porque la cursiva desaparece aniquilando el intertexto. El texto de llegada incluye la traducción “niewidoczne ogrody”, pero absorbe la cita y sólo un lector alerta es capaz de darse cuenta de la heterogeneidad de esta frase: “Szofer zawiózł go w mercu benz do nowoczesnej rezydencji na Laguito, z basenem, ale bez niewidocznych ogrodów” (161).

Las dos citas que siguen no provienen de textos literarios. Los intertextos los constituyen un discurso pronunciado por Fidel Castro y la famosa carta de despedida escrita por Ernesto Guevara. Desde luego, ambos intertextos son fácilmente descifrables por el receptor cubano. La primera cita que reza: “Nuestras putas son las más instruidas, las más sanas del mundo entero” (349), aparece en el TO con el comentario de que es una “cita auténtica. (N. de la a.)”. Ahora bien, el juego intertextual es desvelado por la autora que mete la frase en la boca de uno de sus personajes, el diplotallasuperextra, subrayando, al mismo tiempo, que se sirve de la cita. Además, interviene en el texto como su autora, lo que es otro juego de intertextualidad, el de paratexto. La traducción refleja detalladamente toda la maniobra intertextual: “Nasze kurwy są najzdrowsze i najlepiej wyszkolone na całym świecie. Cytat autentyczny. (Przyp. aut.)” (237).

El ejemplo epistolario, “otras tierras del mundo reclaman el concurso de mis modestos esfuerzos”, también está insertado en el TO como parte (en cursiva) de un enunciado que pertenece a un diálogo. En la narración está ubicada la información sobre la fuente de la cita, o sea la última carta del Che, “según la Talla Super Extra” (185). Maciej Ziętara vierte este pasaje tan importante así: “inne kraje domagają się mojej skromnej pomocy, Cuca cytuje Che Guevarę, jego ostatni list według wersji Numeru Super Extra” (128). La versión polaca, como se puede ver, contiene también el nombre del autor de la cita, en versión más explícita para el lector polaco.

Hay que subrayar que la presencia de otros textos en el TT, sobre todo en forma de citas marcadas gráficamente, constituye un elemento que exotiza fuertemente el texto meta. Así lo percibe el lector quien divisa las huellas del Otro en el texto que está leyendo, pero no es capaz de reconocer los intertextos.

Según el criterio cualitativo establecido por Pfister, la cita que está destacada como tal por el autor, llama la atención del lector al contexto previo e intensifica la intertextualidad (1991:204-205). La presencia de las citas en la novela *Te di la vida entera* no es gratuita. Los ejemplos analizados representan sólo una ínfima muestra de lo que realmente incluye el texto de Zoé Valdés. Los intertextos que son textos literarios, sirven a la autora para contrastar ciertos elementos de la ficción y expresar, de esta manera, un punto de vista crítico ante algunos fenómenos. Su función es también la de demostrar una de las facetas de la cultura cubana, rendirle homenaje y reforzar sus propios recursos estilísticos y literarios.

Hay que subrayar que el papel del traductor de textos literarios tan intensamente intertextuales, es de cabal importancia. Por otra parte, la localización precisa de la fuente de cada cita, la del canon o de fuera de él, no es necesaria ya que para la semántica del texto no es ella la más importante, sino los rasgos característicos de la unidad textual en cuestión (Nycz 1990:103).

En el caso de nuestra novela no tenemos que ver con textos canónicos. También nos damos cuenta de que éstos son relevantes sólo para los conocedores de la cultura cubana o los lectores cubanos. Por lo tanto, nos parece aún más impresionante el afán del traductor para acercarlos al receptor de otra cultura.

8.- RELACIONES INTERTEXTUALES EN LAS NOTAS DEL TRADUCTOR

Al intervenir con su nota, el traductor ejerce un doble papel: el del lector y el del autor que otorga al receptor del TT claves de lectura y claves de traducción, respectivamente (Donaire Fernández 1991:84).

En la novela *Oddałam ci cale życie* Maciej Ziętara incorpora 52 notas de varia índole. Vamos a centrarnos en 14 de ellas que explicitan las relaciones intertextuales. En general podemos distinguir las características siguientes:

- En 14 notas el traductor indica de qué tipo de relación intertextual se trata: tenemos entonces 11 alusiones y 3 citas.
- 9 notas contienen precisiones en cuanto al autor y el título de la obra aludida o citada.
- 5 notas precisan tan sólo el nombre del autor aludido.
- 6 notas aclaran alusiones o citas no marcadas de manera alguna dentro del TT.
- 7 notas comentan alusiones o citas que, dentro del TT, están marcadas con cursiva (3), comillas (2) o mayúscula (1).
- 10 notas se refieren a textos cubanos (4 a los de José Lezama Lima y 1 a cada uno de los autores siguientes: José Martí, Reinaldo Arenas, Fernando Ortiz, Silvio Rodríguez e Ignacio Piñera; 1 nota se refiere a una canción popular que menciona a Martí); 2 notas tratan de autores españoles (Federico García Lorca y Francisco de Quevedo); 1 nota concierne al mexicano Agustín Lara y 1 nota menciona al uruguayo Eduardo Galeano.

Sin lugar a dudas, las notas que aclaran las relaciones intertextuales proporcionan claves de lectura. No obstante, las que aparecen en la versión polaca de la novela no siempre funcionan de este modo. En nuestra opinión, sólo una de ellas resulta importante porque orienta al receptor polaco en que las palabras pronunciadas por un personaje no son suyas, sino que vienen de un texto ajeno que es una canción popular. El texto polaco reza así:

(...) wnuczek Martí, César Romero, był aktorem w Hollywood, w dawnej wersji Batmana grał Jokera i jestem pewien, że dziadek byłby z niego dumny. Za to syn, Ismaelillo, śpiewał w Hawanie pod prysznicem: Tato, czemuś musiał zginąć?* (107)

La nota a la cual remite el asterisco dice que es una “alusión a la canción popular cubana de principios del siglo XX, dedicada a José Martí, *Martí, czemuś musiał zginąć?*” Sólo la nota del traductor permite descifrar el carácter irónico de la cita modificada de un texto desconocido.

Las demás notas tienen carácter erudito, o sea incluyen información de carácter enciclopédico que no sirven al lector para percibir una relación intertextual. Le suministran únicamente referencias que no desempeñan ningún papel en el proceso de la lectura. En nuestra opinión las notas no pueden suplir al lector, sustituirlo, o servir al traductor como un espacio donde él pueda manifestar su propia erudición. Para completar esta opinión cabe añadir que la introducción de metatextos (notas, comentarios) en un texto artístico interfiere en la lectura y no permite al lector una libre percepción.

Merece la pena citar en este lugar las inferencias de Głowiński, quien recalca que la intertextualidad es un fenómeno móvil desde el punto de vista de la recepción. El hecho de que, a veces, no sea percibida por el lector, no constituye un problema esencial. Mucho más importante es “cuándo y en qué circunstancias la no percepción de la relación intertextual causa la incompreensión

del texto o cuándo la comprensión falsea evidentemente su carácter y su contenido” (Głowiński 1986:95). Todo esto para concluir que, en el caso de la percepción de la intertextualidad en *Oddalam ci cale życie*, las referencias sólo sirven al lector polaco para darle unas pistas eruditas sin ayudarle, realmente, en la comprensión del texto meta.

9.- CONCLUSIONES

Al resumir nuestro análisis podemos constatar que:

El carácter de la obra literaria, es decir, sus relaciones intertextuales que, por varias razones se pueden perder en la traducción, incitan al traductor a desvelar su estrategia ante el lector.

El papel del traductor en la descodificación de relaciones intertextuales resulta esencial. En realidad, es el traductor quien primero descifra intertextos y en gran medida es él quien resuelve cómo reflejarlos en el TT. El receptor del texto meta como lector secundario es también un receptor secundario de juegos intertextuales introducidos por el autor.

En función de las intenciones del autor, el traductor coloca los intertextos en el lugar correspondiente al del TO. El traductor puede recurrir a la introducción de ciertas aclaraciones al TT que no siempre tienen forma de notas del traductor o comentarios. Se trata de algunas precisiones como, por ejemplo, la indicación sobre el carácter de los fenómenos aludidos cuya comprensión puede resultar indispensable para comprender el sentido del TT.

En cuanto a las relaciones intertextuales aclaradas en las notas explicativas, a veces, no es importante la fuente sino el propósito con el cual el autor introduce una cita o alusión a su obra.

La traducción empobrece las relaciones intertextuales que aparecen en el TO porque el receptor del TT, a causa de la distancia cultural, no es capaz de descifrar cada función que ejercen las citas, alusiones y referencias. Teóricamente lo es en menor medida que el lector del TO. Las relaciones intertextuales pueden ser detectadas sólo por el lector ideal que, como se supone, debe ser el traductor.

El hecho de que el lector del TT no sea capaz de descifrar todas las relaciones intertextuales, no significa la imposibilidad de entender el sentido de la obra literaria.

Los juegos de palabras que aluden a otros textos, sobre todo los canónicos, se reconocen gracias a su conocimiento en las formas ya arraigadas en la cultura de llegada. El hecho de recurrir a las formas ya establecidas permite su identificación por el lector del TT. Esto se refiere a los títulos, sentencias, dichos etc., que provienen de los textos cuya traducción existe en la cultura de llegada.

Una fiel reproducción de las indicaciones del autor en forma de señales gráficas que subrayan la presencia de intertextos, permite al lector del TT darse cuenta de la presencia de ciertas heterogeneidades.

Las alusiones o citas que aparecen en el TO no son gratuitas. Forman parte del sentido del texto por lo que deben ser reproducidas en el TT.

Las alusiones, citas y referencias presentes en el TO sirven al autor como recursos estilísticos y literarios, o sea son inherentes al texto literario y deben aparecer también en el TT.

En el caso del traductor, hay que tomar en cuenta el hecho de que él también es lector, aunque dotado de competencias más elevadas que las del lector del TT. Así, el traductor es a la vez un receptor que puede no percibir algunas relaciones intertextuales.

El lector del TT no es capaz de descubrir todas o, más bien, las mismas relaciones intertextuales que otros lectores del TT o los del TO, ya que la percepción de alusiones o citas depende también de las disposiciones individuales.

El texto literario constituye una construcción coherente. La presencia de ejes narrativos que se entremezclan o la de relaciones intertextuales forman pilares de esta construcción. Asimismo, la disposición de elementos en el TT influye en su percepción por parte del receptor de la cultura de llegada.

10.- BIBLIOGRAFÍA

Cordonnier, Jean-Louis. *Traduction et culture*. París: Didier, 1995.

De la Nuez, Iván. *La balsa perpetua. Soledad y conexiones de la cultura cubana*. Barcelona: Editorial Casiopea, 1998.

Donaire Fernández, M.^a Luisa. “(N. del T.): Opacidad lingüística, idiosincrasia cultural”. *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*. Ed. en M.^a Luisa Donaire y Francisco Lafarga. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1991.

Głowiński, Michał. “O intertekstualność”. *Pamiętnik Literacki*. LXXVII, Cuaderno 4 (1986): 75-100.

Hutcheon, Linda. “Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii”. *Pamiętnik Literacki*. LXXXII, Cuaderno 4 (1991): 216-229. Traducción polaca de Janusz Morgański.

Jenny, Laurent. “La stratégie de la forme”. *Poétique*, 27 (1976): 257-281.

Lachman, Renate. “Płaszczyzny pojęcia intertekstualności”. *Pamiętnik Literacki*. LXXXII, Cuaderno 4 (1991): 209-215. Traducción polaca de Małgorzata Łukasiewicz.

Markiewicz, Henryk. “Odmiany intertekstualność”. *Ruch Literacki*, 169-170 (1988): 243-263.

Mitosek, Zofia. *Teorie badań literackich*. Varsovia: PWN, 1998.

- Navarro, Desiderio. "Intertextualidad, canon, juego y realidad histórica en la poesía de Luis Rogelio Nogueras." *Revista de la Casa de las Américas*, 154 (1986): 145-151.
- Nycz, Ryszard. "Intertekstualno i jej zakresy: teksty, gatunki, światy". *Pamiętnik Literacki*. LXXXI, Cuaderno 4 (1990): 95-116.
- Piégay-Gros, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. París: Dunod, 1996.
- Pfister, Manfred. "Koncepcje intertekstualność". *Pamiętnik Literacki*. LXXXII, Cuaderno 4 (1991): 183-208. Traducción polaca de Małgorzata Łukasiewicz.
- Rabadán, Rosa. "Traducción, intertextualidad, manipulación". *Estudis sobre la traducció. Publicacions de la Universitat Jaume I*. Ed. Amparo Hurtado Albir. Barcelona, 1994.
- Riffaterre, Michael. "La syllepse intertextuelle". *Poétique* 40 (1979): 496-501.
- . "El intertexto desconocido". *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Selección y traducción castellana de Desiderio Navarro. La Habana: Criterios, 1997 (1981).
- Rojas, Rafael. *Un banquete canónico*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Samoyault, Tiphaine. *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*. París: Nathan, 2001.
- Valdés, Zoé. *Te di la vida entera*. Barcelona: Editorial Planeta, 1996.
- Valdés, Zoé. *Oddałam ci całe życie*. Varsovia: Noir sur Blanc, 1999. Traducción polaca de Maciej Ziętara.
- Vidal Claramonte, M.^a Carmen África. *El futuro de la traducción: últimas teorías, nuevas aplicaciones*. Valencia: Institución Alfonso X el Sabio, 1998.