

Deconstruyendo la originalidad y la autoría: la de-construcción del traductor «no literario» como orquestador/autor de los textos traducidos

Francisco Javier Vargas Gómez¹
Universidad Nacional, Costa Rica

RESUMEN

El traductor no literario se ha visto como copista o imitador, en contraposición al autor o al traductor literario, considerados como autores por la originalidad que imprimen a sus textos. Sin embargo, al eliminar los conceptos tradicionales de *autoría única* y *originalidad* y proponer en su lugar los conceptos de *autoría múltiple* e *intertextualidad*, la deconstrucción permite al traductor no literario homologarse a la figura del autor.

ABSTRACT

Traditionally, non-literary translators have been given the role of the copyist. The author and the literary translator, on the other hand, are seen as authors because of the originality they give to their works. Nevertheless, from the point of view of deconstructive theories, the non-literary translator fulfills the role of the author since deconstruction eradicates the traditional concepts of *authorship* and *originality* in favor of the concepts of *multiple authorship* and *intertextuality*.

Palabras clave: Traducción, traducción no literaria, deconstrucción, originalidad, intertextualidad, autoría múltiple.

Keywords: Translation, non-literary translation, deconstruction, originality, intertextuality, multiple authorship.

Correo electrónico: saussurre@racsa.co.cr.

*Lo cierto es que cada escritor «crea» sus propios precursores.
Su obra modifica nuestra noción del pasado,
a la vez que modificará el futuro.
Borges, Foucault, Gentzler, Vargas²*

Aunque ha sido abordado en diversas ocasiones por varios autores y teóricos en traductología, el tema de la autoría de los textos traducidos sigue siendo motivo de análisis. Luego de reflexiones y argumentaciones, se ha llegado a aceptar, hasta cierto punto, que en casos de traducción «literaria» quien traduce el texto es también su autor. Cabe resaltar los argumentos ya tan conocidos que autores de tanto renombre como Octavio Paz han esgrimido con respecto al tema. Sin embargo, parece que muchos de los que han reclamado la autoría del texto traducido para el traductor, también se han limitado a estudiar solamente el caso de la llamada traducción «literaria», porque en ese campo de la traducción se suele elevar a la traducción al rango de «original» y por ende al traductor al de «creador» (título equiparable al de «autor»). Ahora bien, el desarrollo lógico de estas teorías sobre la autoría del texto traducido iba a conducir a los textos «no literarios», planteando así un problema: ¿quién es, pues, el autor de las traducciones de los textos etiquetados como «no literarios»?; ¿cuál es la función del traductor de textos «no literarios» con respecto a la autoría de las traducciones etiquetadas como «no literarias» y cuál es su relación con los textos traducidos?; ¿hay una diferencia entre la figura del traductor «literario» y el traductor «no literario» y entre la función que el último desempeña en el proceso de traducción con respecto del primero? ¿Son equiparables las figuras del traductor de textos «no literarios» y del autor? ¿Quién es el autor de un texto?

Con el tiempo ciertos conceptos han surgido y se han vuelto *fundamentales* a la hora de establecer la autoría de los textos. Así pues,

² La aparición de múltiples nombres en este epígrafe se va esclareciendo conforme se desarrolla el artículo.

el concepto de *originalidad*, aplicado a textos «literarios» y a los «no literarios», se ha utilizado para reclamar la autoría de todo texto, aludiendo que este último fue *originado* o *concebido* en la mente de un «autor único», origen del texto, y tal concepto se aplica tanto al poema, al texto científico o a la tira cómica. Sin embargo, existen vertientes de pensamiento, en el ámbito de la teoría literaria y en el de la traducción, que han puesto en duda tanto el concepto de *originalidad* como la figura del *autor único*. Entre esas vertientes se encuentra la deconstrucción; presenta una visión que llama «autor» a aquel cuya función no es ser origen único de un texto, sino más bien a quien construye textos a partir de otros textos. Es desde este punto de vista que se plantea que incluso el traductor de un texto «no literario» puede reclamar la autoría del texto traducido. En las páginas que siguen se aplican tales teorías para analizar fragmentos de un texto traducido y con ello demostrar que el traductor cumple la función de *autor* del texto traducido.

¿En qué radica la originalidad y la autoría de los textos?

1. ¿En qué ha consistido tradicionalmente la originalidad en los textos?

La palabra *invención* es la que muestra con claridad el concepto de *originalidad*. Lo *original* siempre se ha visto como lo *inventado*, lo brotado de la mente de un «inventor» en un arrebato de *inspiración*, durante un sueño, por medio de una revelación; gracias a su inigualable imaginación *crea* de la nada un nuevo elemento que se convierte en una cadena, su eslabón *único* y *original*.

Con respecto a los textos escritos, la *originalidad* ha sido concebida como aquel aspecto de la obra que la separa y distingue de todo lo anterior, por lo que la hace *única*. Así, la *originalidad* ha significado “³un nuevo comienzo, que simboliza un momento de

³ Al igual que en el caso del epígrafe de la primera página, la aparición del doble entrecorillado en esta cita, así como en citas subsecuentes, se verá justificada por la posición que se adopta en este artículo al respecto del uso de las comillas.

génesis... una sumatoria del significante, del significado y del referente' ”⁴. Por tanto, los textos *originales* son piezas que simbolizan una ruptura con el pasado, con la tradición, y con lo establecido, que sugieren ideas frescas y puntos de vista *diferentes*, expresados de forma *novedosa*. A los textos *originales* se les percibe como innovaciones en las cuales no sería posible hallar vestigios de otros textos, y si los hubiese, serían simples referencias utilizadas para remarcar aun más la ruptura con los textos anteriores.

2. ¿Cuál es el origen del texto?

No sería lógico que un texto escrito sea *original* sin que hubiese una fuente de la cual brota tal *originalidad*. Pues bien, al igual que el inventor de cuya cabeza surgen originales invenciones, el *autor* es la figura a la cual se le ha adjudicado el honor de ser el *origen* del texto. Gracias a la tradición humanista e individualista posterior al Renacimiento, a los textos se les reconoce una *autoría única*, un único *autor* el cual imprime su sello personal —su nombre— a las obras que brotan de su imaginación. Los comentarios más comunes acerca de todos aquellos *autores* que han alcanzado la fama a través de los siglos apuntan a su *creatividad*, imaginación y singularidad: «¿De dónde saca esas ideas?», «a mí nunca se me habría ocurrido», «¡qué gran imaginación!», «¡qué original!». Estas son algunas frases frecuentes cuando las personas se refieren a sus escritores preferidos. El *autor* ha quedado erigido como el ente que pone en marcha ese nuevo génesis que culmina con la obra *original*.

3. ¿Qué sucede con la traducción?

Las concepciones de *originalidad* y *autoría única* no se han limitado al campo de la literatura; también han sido acogidos por la teoría y la práctica de la traducción. De acuerdo con Michel Foucault

⁴ *Dictionnaire International des Termes Littéraires*. Marzo de 2003. Setiembre de 2003. <www.ditl.info/art/definition.php?term=3255>.

(citado por Gentzler) “ ‘las nociones tradicionales de autoría original [y] de eventos originales de creación... son los cimientos sobre los que se asienta nuestra concepción de... la traducción’ ”⁵. Por tanto, la traductología también ha visto en la *autoría única* el origen de los textos a los que incluso en publicaciones recientes de todo tipo tal ciencia se ha empeñado en etiquetar como *textos originales*, en contraposición a los *textos traducidos*. Esto se pone de manifiesto en la práctica común de publicar cualquier traducción bajo el nombre del sujeto que escribió la versión considerada *original*. Así, éste no sólo ha escrito un texto en una lengua específica sino también en un segundo y a veces hasta en un tercer o cuarto idiomas que en muchas ocasiones ni siquiera conoce. Edwin Gentzler se refiere a este hecho haciendo alusión a las teorías de Foucault; sostiene que “ ‘la teoría tradicional de la traducción enaltece ambas nociones, la del *autor* y la de la posición fundamental que posee un texto *original*’ ”⁶. A la vez, alude a la dependencia en los estudios de la traducción del concepto *originalidad*. Según Gentzler, sin importar cuán diferentes han sido las maneras de aproximarse a la traducción, todas las teorías han tenido como centro unificador la presencia de un *original* y han concebido a la traducción como una representación de ese *original* en la sociedad meta. “ ‘Al presente, todas las teorías de la traducción han establecido diferenciaciones rígidas entre los textos *originales* y sus traducciones’ ”⁷.

La posición adoptada por la teoría y práctica de la traducción implica que si hay un *único autor* y un texto *original*, la traducción no será más que una copia y el traductor no será autor de tal texto, sino que se limitará a verter *el* significado del texto fuente sin modificar, incluir o excluir nada, y mucho menos de apropiarse del texto. Esta situación se agudiza en los textos «no literarios» en los cuales se supone un significado único y no hay espacio para la ambigüedad, y en cuyas traducciones el traductor debe limitarse a *repetir* —a imitar— los

⁵ Edwin Gentzler, *Contemporary Translation Theories* (Londres: Routledge, 1993) 149.

⁶ Gentzler, 149.

⁷ Gentzler, 144.

contenidos tal y como aparecen en el texto fuente. Por lo tanto, el autor y el traductor cumplen dos diferentes funciones: el primero es fuente del texto, es *inventor y creador*; el segundo sólo repite lo creado por otro, es imitador. Así también, el texto fuente es *original*, mientras que la traducción es una imitación que no hace más que intentar reflejar el *texto original*.

¿En qué reside la originalidad y la autoría de los textos?: deconstrucción, intertextualidad y autoría múltiple

1. Postulados deconstruccionistas

A diferencia de lo que plantean los postulados tradicionales, las teorías deconstruccionistas niegan la existencia de un autor y de un origen único del texto. Para la teoría de la deconstrucción, no existe un texto *original* salido de la imaginación de un *autor* cuya *creatividad* le ha bastado para *inventar* de la noche a la mañana un texto que rompa con el pasado. Antes bien, un texto siempre estará construido a partir de otros textos que se entrecruzan y se mezclan llegando a culminar en otro texto más. Así, en vez de la figura del *autor origen* del texto, se presenta la figura del *orquestador*, el cual, en vez de ser la fuente de donde brota el texto, se encarga de combinar textos, de mezclar lo que Barthes⁸ califica como lo anteriormente escrito⁹. Así pues, siguiendo a Barthes, el texto se ve como un espacio multidimensional donde infinidad de textos se entrecruzan y mezclan en un tejido de textos y citas textuales¹⁰ o, al decir de Derrida, “ ‘lo que existe son diferentes cadenas de significación, incluido el *original* y sus traducciones en una relación simbólica’ ”¹¹. Estos postulados, a su vez, encuentran

⁸ Roland Barthes. *Image-Music-Text* (1977). Trad. Stephen Heath. (Nueva York: Noonday, 1988) 146.

⁹ En este sentido, conviene mencionar que el *orquestador* lleva a cabo un proceso «creador» que consiste precisamente en la manera de combinar, de orquestar, los diferentes elementos, textos y autores a los que acude e incluye en el texto que escribe. Entonces, éste vendría a ser el verdadero acto creativo.

¹⁰ Barthes, 146.

¹¹ Citado en Gentzler, 146.

sustento y son ratificados por medio de las teorías de *intertextualidad* y de *autoría múltiple* de los textos.

2. La intertextualidad y su relación con la autoría múltiple

El concepto de intertextualidad hace hincapié en la constante relación entre textos, en su capacidad para referir, evocar o sugerir otros textos desde su propio contexto. Por «textos» habrá que entender no sólo los escritos sino todo aquello de lo cual se puede hacer una lectura, desde la forma en que vestimos hasta el color de la bandera nacional, pasando por la manera en que nos comportamos al comer, hasta la forma en que están estructuradas las ciudades. Nadie que haya leído al menos un libro ha escapado de la experiencia de fijar asociaciones entre lo que lee y otros textos. Exclamaciones del tipo «esto que estoy leyendo me recuerda algo más» o «esto se parece a...» son habituales. Los intertextos son aquellas asociaciones que el lector establece con otros elementos intra o extratextuales de los cuales deriva una lectura y construye significados para sí mismo; así, el mismo lector también se convierte en un orquestador de textos.

El que en un texto haya vestigios de otros textos o intertextos y de que sea posible establecer asociaciones con otros textos a partir de tales vestigios, es lo que conduce a pensar en la multiplicidad de autores. Si un texto se construye sobre otros y significa a partir de su relación con otros textos, el origen del texto —el autor— no es único, es *múltiple*. La autoría es múltiple pues lo que el texto significa para cada persona (lectores) por separado no proviene de un único origen sino de lo que Foucault denomina sistema de referencias, de asociaciones que el texto sugiere y que los lectores establecen con otros textos. De la misma forma, el presunto *autor único* en su condición de lector no *inventa* nada; ha mezclado diversas asociaciones, diferentes intertextos que otros textos le sugirieron, y al hacerlo ha abierto al lector la posibilidad de establecer nuevas asociaciones, nuevos intertextos a partir del texto que lleva su nombre.

Al llevar esto al campo de la traducción, damos con nuevas implicaciones. La *originalidad* no es concepto válido para reclamar la

autoría de un texto, pues la función del *autor* no es la de inventar sino la de mezclar textos, la de orquestar los diferentes instrumentos textuales que culminan en otro texto. Si no hay originales y todos los textos se construyen de la misma manera (es decir, a base de otros textos), y si tampoco hay un único origen del texto, sino múltiple, el traductor dejará de ser un imitador, puesto que su función implica mezclar textos dentro del texto traducido, de manera que su traducción evoca o se refiere al texto que fue objeto de tal traducción, pero a la vez también sugiere otros textos. Mostrar que ésta es la función del traductor y de su traducción es el propósito del siguiente análisis.

El orquestador del texto: tres ejemplos de intertextualidad en un texto traducido

1. El texto traducido

Antes de presentar los fragmentos del texto traducido cuyo análisis busca confirmar lo planteado en cuanto a la función del traductor y de su traducción desde la deconstrucción, conviene referirnos al texto traducido, así como a las razones por las que el texto se escogió para poner en práctica los postulados deconstruccionistas en cuanto a *originalidad* y *autor* en la traducción.

El texto en inglés, *Critical Practice*¹², de Catherine Belsey, es una obra que sigue las corrientes posestructuralista y deconstruccionista, desde las cuales trata temas relacionados con el «sentido común», la influencia que tiene en la práctica de la lectura, la producción del sentido, la subjetividad y la formación del sujeto. El propósito de la obra es acercar al lector a los postulados de las entonces nuevas teorías, aunque sin transcribirlas en el discurso tradicional, y a la vez poner en entredicho las anteriores corrientes de pensamiento. En cuanto a características formales, es un tomo de 168 páginas,

¹² Catherine Belsey, *Critical Practice* (Nueva York: Routledge, 1980).

dividido en seis capítulos: “Criticism and Common Sense”, “Criticism and Meaning”, “Addressing the Subject”, “The Interrogative Text”, “Deconstructing the Text”, y “Towards a Productive Critical Practice”. El libro está dirigido a profesores y críticos de teoría literaria, así como a estudiantes avanzados. El registro discursivo es el propio del campo de los textos de teoría literaria: oraciones de gran extensión, recargadas de frases preposicionales, adverbiales, adjetivas y nominales; otra característica es la constante referencia a autores relacionados con el campo: Derrida, Althusser, Lacan, Barthes, Saussure, entre otros. En lo concerniente al trabajo de traducción propiamente dicho, la de *Critical Practice* no supone mayores problemas que los que conllevaría la traducción de otros textos que se ubiquen dentro de la misma corriente: asuntos de estilo, terminología, «comprensión» e interpretación del texto, etc. Sin embargo, es justo allí, en ese no ser más —pero tampoco menos— en que radica su idoneidad para poner a prueba las propuestas deconstruccionistas. Como la mayoría de los textos, *Critical Practice* ha sido marcado con el nombre de un autor; por tanto, es el producto de su imaginación y por ende un texto poseedor de aquello que lo separa de los demás, que lo transforma en aquel eslabón único de aquella cadena de un solo eslabón: *originalidad*. *Critical Practice* es entonces un texto adecuado para poner en práctica los postulados deconstruccionistas que se han reseñado anteriormente. *Práctica de la crítica* (título dado a la traducción del texto) es el resultado de esa puesta en práctica, y por ende el objeto de análisis de este artículo¹³.

2. Referencias intertextuales en una traducción «no literaria»

Actualmente suele concedérsele a la intertextualidad un papel preponderante en la construcción de significados dentro del ámbito literario. Sin embargo, el análisis intertextual de los textos «no

¹³

Francisco Vargas Gómez. *Práctica de la Crítica, de Catherine Belsey*. Traducción y Memoria. Universidad Nacional, 2003.

literarios» no es tan común, ya que se les considera poseedores de un lenguaje diferente al «lenguaje literario». No obstante, debido a que todo texto tiene la capacidad de sugerir otros textos, de propiciar asociaciones en la mente del lector, se puede afirmar que la intertextualidad no se limita al llamado lenguaje literario. Así pues, el análisis intertextual de ciertos elementos que por la forma en que fueron traducidos parecen estimular la producción de significados por medio de la referencia a otros textos será el punto de partida para el análisis intertextual de *Práctica de la crítica*.

A continuación presentaré un grupo de fragmentos extraídos de *Práctica de la crítica* para su análisis; busco demostrar cómo los significados del texto se van construyendo a partir de los elementos intertextuales presentes en los fragmentos que analizo. Sin embargo, es necesario señalar que como traductor no soy el origen único de estos fragmentos, no salieron de mi imaginación; me fueron sugeridos o evocados de diferentes maneras por el texto en inglés (*Critical Practice*). Mi función es la de mezclarlos con otros textos. Durante este proceso se añade otro u otros eslabones más a la cadena de intertextos, ya que estos fragmentos no sólo son sugeridos, pues también sugieren y evocan otros textos y otros significados.

Antes de pasar al análisis de los pasajes¹⁴, vayamos al proceso (intertextual) por el que tales fragmentos han pasado y por el cual continúan transitando. El texto 2 fue utilizado por Belsey para ejemplificar sus teorías acerca de la producción de significados; no es más que el análisis de los intertextos que los anuncios le sugieren o evocan:

¹⁴ Con respecto a los textos que se analizarán en esta sección, si bien las interpretaciones hechas a partir de ellos podrían no representar ninguna sorpresa para quien los lee por primera vez tal y como se presentan en este artículo y podrían lucir muy evidentes en ciertos casos, tanto el lector como yo (como autor de estas páginas y como traductor) podríamos compartir una base sociocultural similar, la cual enrumba en cierta medida la interpretación en determinadas direcciones. No deben tomarse nunca tales direcciones como «lo natural», sino como una opción. Además, no es posible incluir un mayor número de ejemplos en estas páginas por motivos de espacio. No obstante, los ejemplos presentes representan los procesos y conceptos que se analizan a partir de ellos.

elementos relacionados con la moda y con la producción de significado. Tal análisis, en conjunto con las descripciones de los comerciales presentes en el texto fuente, también sugiere o evoca ciertas asociaciones en mí (como lector y traductor) y activa algunos intertextos. Estas asociaciones me llevaron a tomar decisiones para elegir cómo traducir los pasajes. Pero el proceso intertextual no acaba allí. Mi traducción sugerirá, evocará y activará a su vez otras asociaciones, otros significados, en el lector, con lo cual el proceso de intertextualidad prosigue. Este es el punto de partida para el siguiente análisis: ¿qué significados sugieren o evocan y qué intertextos activan estos fragmentos del texto traducido en mí como un lector más — ahora diferente del que fui a la hora de traducirlos? Es la forma en la que se tradujeron los fragmentos la que parece estimular la intertextualidad. En el siguiente caso se presenta el texto 1 tal y como aparece en el traducido y posteriormente se expone con una estructura visual similar a la de un poema, esto con el fin de hacer más evidente el intertexto que me sugiere este pasaje.

Texto 1

En otras palabras, se alega que todo aquello que parece obvio y natural no necesariamente lo es. Lo «obvio» y lo «natural» no son *dones concedidos* sino *productos contruidos* dentro de determinada sociedad, dada la forma en que dicha sociedad habla y piensa de sí misma y de sus propias experiencias.

Todo aquello que parece obvio y natural
no necesariamente lo es.

Lo «obvio» y lo «natural», a decir verdad,
no son *dones concedidos*
sino *productos contruidos*
dentro de determinada **sociedad**¹⁵.

¹⁵ Vargas Gómez, 6.

De este pasaje, para cuya traducción se utilizan elementos de rima y ritmo, podrían surgir ciertas asociaciones entre las palabras *verdad* y *sociedad* gracias a la rima: la similitud de sonidos y activa un proceso de búsqueda de significados e intertextos que se puedan desprender de colocar tales palabras juntas. *Verdad* y *sociedad* se pueden ver como opuestas, colocando a la primera como una esencia pura, distorsionada por la sociedad. Por otro lado, si se tiene en cuenta la frase *dones concedidos* y se relaciona con *verdad*, podría decirse que la verdad es un don divino. Así, surge una oposición entre los pares formados por las líneas tres y cuatro del fragmento, en donde se sugiere la figura de Dios y de lo divino —la *verdad*— como dador de dones, y las líneas cinco y seis, en donde se evoca lo mundano y terrenal: la *sociedad* y sus construcciones (contraposición tal vez entre el bien y el mal, e indudable intertexto religioso). Si se tiene en cuenta el contexto en que se encuentran tales frases —un libro que busca establecer relaciones ideológicas entre ambos conceptos— puede sugerirse que la sociedad construye la verdad y la presenta como sobrenatural, divina. Así, del fragmento surgen intertextos de corte más ideológico.

El pasaje es la traducción de la descripción de un anuncio publicitario de un perfume a la que ya se había hecho referencia con anterioridad.

Texto 2

De la publicidad de *Estivalia* surge una dama envuelta en un largo vestido blanco. Al tiempo que ella lanza una mirada hacia la izquierda, el delicado enfoque fotográfico así como la tenue y cálida iluminación conceden a toda aquella escena una sensación implícita de romanticismo durante el ocaso. Aquel escenario está repleto de vida vegetal, es quizá un **jardín perdido** o un vergel secreto. Detrás de ella, a la derecha, surge otra silueta, que está fuera de foco, casi por completo. La **leyenda** que acompaña a la escena parece susurrar: “Para

quienes creen en fantasías”. Estos elementos nos invitan a construir una narración en miniatura, una historia de “fantasía”... tarea por demás fácil si tenemos en cuenta la gran cantidad de películas, historias y novelas románticas a las que ya estamos acostumbrados¹⁶.

En este caso, el lenguaje ha sido utilizado para evocar ciertas imágenes. La figura del *jardín perdido* en este pasaje, sobre la cual cae un acento rítmico, parece aludir a la imagen del paraíso terrenal, la del Edén bíblico. Esta idea se refuerza al unirse con la imagen anterior con la palabra *leyenda*, la cual pareciera completar el intertexto extraído de la figura del *jardín perdido* al sugerir la *legendaria* historia de Eva y Adán en el Jardín del Edén, el cual termina por convertirse en un paraíso perdido. El intertexto bíblico está presente. Por otro lado, la figura del *jardín perdido* despierta un intertexto secular. Así pues, se puede pensar en Epicuro, el filósofo de la época helenística, y más propiamente en el nombre que él y sus discípulos recibieron: los filósofos del jardín; todo esto dentro del contexto de un mundo griego cuyo esplendor ya se sentía perdido por la decadencia de Atenas. De esta forma, la *leyenda* del *jardín perdido* evoca la imagen de un jardín casi mítico en el que los filósofos se reunían para ejercer la filosofía del disfrute de la vida en el ámbito personal.

Este caso se presta para ejemplificar cómo el texto en inglés sugirió intertextos que llevan a tomar determinadas decisiones de traducción. En el caso de «jardín perdido», *Critical Practice* utilizaba el término en inglés *walled garden*. La imagen de un «jardín amurallado» (posible traducción literal) trae a la memoria el final de la historia de Eva y Adán: ambos expulsados del Edén y el jardín termina como lugar prohibido, resguardado de intrusos, como si estuviese rodeado por una muralla infranqueable. Por otro lado, el término *leyenda* procede del análisis hecho al anuncio comercial: éste genera

¹⁶ Belsey, 28.

la ilusión de una historia de fantasía. Pensé que el término *leyenda* reforzaría el concepto que se desprendía del anuncio. Este caso demuestra la multiplicidad de textos que resultan de la interacción del texto fuente y del lector/traductor, y a la vez la falta de un origen único de los textos.

Ambos fragmentos analizados y los intertextos que se desprenden de ellos guardan relación de intratextualidad con las ideas expuestas en el texto traducido, y más precisamente con una sección titulada *La construcción del sentido*. En ella se explica cómo el significado se construye a partir de las asociaciones que el espectador forma al observar ciertos anuncios comerciales. Así pues, cada vez que uno de los pasajes traducidos genera un intertexto diferente al que se explicita en el análisis expuesto en la sección *La construcción del sentido* (del texto traducido) evoca el proceso para el cual sirve de ejemplo; dicho de otro modo, estará ejemplificando por segunda vez la construcción del sentido.

El anterior análisis de los pasajes traducidos, contruidos sobre los intertextos evocados por elementos en los pasajes del texto fuente, demuestra que un texto no literario también llega a tener significado gracias a las relaciones intertextuales que el propio texto sugiere. Los fragmentos traducidos evocan el texto de Belsey, son sugeridos por él y lo sugieren, pero no son tal texto, ya que también sugieren otros intertextos y otros significados a partir de relaciones establecidas por medio de elementos específicos.

3. Intertextos intergenéricos

Si bien la intertextualidad se da cuando un texto evoca otros, no es el único modo en que puede estar presente en los textos. Parafraseando a Daniel Chandler, de su *Semiotics for Beginners*¹⁷, podemos encontrar rastros de intertextualidad en el fluir —o en el desvanecimiento— de los

¹⁷ Daniel Chandler, *Semiotics for Beginners*. Octubre de 2003. Aberystwyth, the University of Wales. <<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/sem09.html>>.

límites entre géneros, muchas veces entre lo literario y lo no literario. El pasaje a continuación revela cómo se da ese fluir entre géneros gracias a la intertextualidad presente en la traducción y cómo tal intertextualidad va más allá de las referencias a otros textos escritos. También en este caso el punto de partida es el texto traducido (*Práctica de la crítica*) desde el cual, como lector, investigo los posibles intertextos sugeridos por el texto traducido, mostrando así como el proceso intertextual continúa indefinidamente.

Texto 3

El profesor de inglés Philip Swallow, es invitado a enseñar en una universidad estadounidense. A su llegada se entera que ha sido seleccionado para impartir lecciones acerca de cómo escribir novelas. El estudiante Wily Smith está ansioso por inscribirse en el curso.

Wily: Tengo una idea para una novela que quisiera escribir. Es la historia de un niño negro que crece en el gueto...

Philip: ¿No crees que sería muy difícil? quiero decir, a menos que en verdad fueras...

(Philip titubea. Charles Boon le había enseñado que el término “negro” era lo correcto para la época; sin embargo, algo en su interior le hacía imposible pronunciar una palabra que en Rummidge había sido asociada con la más despiadada forma de prejuicio racial.)

Philip: A menos que lo hayas experimentado por ti mismo.

Wily: Estoy totalmente de acuerdo, y ya que la historia es autobiográfica, todo lo que necesito es una buena técnica.

Philip: ¿Autobiográfica?

(Philip agudiza la mirada y ladea la cabeza mientras examina al joven con detenimiento. La apariencia de Wily Smith es similar a la que él mismo luciría una semana después de las vacaciones de verano, justo cuando el bronceado empieza a desvanecerse y a ponerse amarillento.)

Philip: ¿Estás seguro?

Wily: Por supuesto que lo estoy.

(Wily Smith parece herido, por no decir insultado.)

El texto podría corresponder a la primera página del texto traducido, aunque no lo es. No obstante, de momento no se presenta dicha página tal y como realmente aparece en la versión traducida, puesto que cualquiera que lea este fragmento afirmaría que se trata de una obra de teatro. ¿Qué lo sugiere?: el primer párrafo que establece el contexto en que se da la «obra», la presencia de personajes y el formato en que se presenta el diálogo que se da entre ellos, y finalmente, las aclaraciones entre paréntesis que más bien parecen las notas del escritor para el director teatral. Ésta no es la versión que aparece en la primera página de *Práctica de la crítica*, pero sí es el intertexto que me sugiere en mí es la imagen mental que se genera en mi cabeza al releer el texto traducido y que ahora extraigo de mi mente para así ejemplificar el proceso de intertextualidad intergenérica. A continuación, se presenta el fragmento (Texto 4) como aparece en la versión traducida (el cual aparece, obviamente en inglés, en *Critical Practice* como un extracto de la novela de David Lodge, *Changing Places*):

Texto 4

El profesor de inglés Philip Swallow, es invitado a enseñar en una universidad estadounidense. A su llegada, se entera que ha sido seleccionado para impartir lecciones acerca de cómo escribir novelas. El estudiante Wily Smith está ansioso por inscribirse en el curso.

—Tengo una idea para una novela que quisiera escribir. Es la historia de un niño negro que crece en el gueto...

—¿No crees que sería muy difícil? —preguntó Philip—, quiero decir, a menos que en verdad fueras...

Philip titubeó. Charles Boon le había enseñado que el término “negro” era lo correcto para la época; sin embargo,

algo en su interior le hacía imposible pronunciar una palabra que en Rummidge había sido asociada con la más despiadada forma de prejuicio racial.

—A menos que lo hayas experimentado por ti mismo —dijo para enmendar sus palabras.

—Estoy totalmente de acuerdo, y ya que la historia es autobiográfica, todo lo que necesito es una buena técnica.

—¿Autobiográfica? —Philip agudizó la mirada y ladeó la cabeza mientras examinaba al joven con detenimiento. La apariencia de Wily Smith era similar a la que él mismo luciría una semana después de las vacaciones de verano, justo cuando el bronceado empieza a desvanecerse y a ponerse amarillento—. ¿Estás seguro?

—Por supuesto que lo estoy. —Wily Smith parecía herido, por no decir insultado.

(Lodge 1978, p. 67/Vargas 2003, p. 1)

Las diferencias entre el texto 3 y el texto 4 dejan ver el proceso que la intertextualidad genera: las características de un texto y otro se traslapan al ser procesadas por el cerebro. Este caso permite observar cuán fácil puede resultar deslizarnos del género no literario al literario, y viceversa. Basta echar un vistazo a esta segunda versión para constatar que también el texto traducido se abre como una obra que sugiere el establecimiento de una escena, la presentación de los personajes que toman parte en ella, y la introducción del diálogo entre ellos por medio de guiones. El ejemplo ilustra el proceso según el cual los intertextos permiten fluir entre un género y otro.

Todos los elementos incluidos en el texto traducido y analizados conforman un intertexto a de tipo intergenérico que evoca un contexto *literario* a través de todo el texto traducido. Rimas, ritmos, creación de imágenes y efectos por medio del lenguaje, elementos de ficción, y elementos teatrales están constantemente activando un sinnúmero de posibilidades intertextuales en la mente del lector.

4. Autoría, originalidad e intertextualidad de las citas textuales

Barthes afirmaba que «“ ‘el texto es un tejido de citas textuales’ ”» y que «“ ‘el escritor se limita a imitar un gesto que siempre será anterior, y nunca original. Su único poder’ argumenta Barthes, ‘es el de mezclar escritos’ (Barthes 1977, p. 146)” (citado en Chandler 2003)»¹⁸. En el caso de *Práctica de la crítica*, presenta un sinnúmero de *citas textuales* sobre las cuales se construye el texto traducido. Por lo general, estas *citas textuales* se conciben como fragmentos extraídos de otros textos que sirven de apoyo teórico y se «copian literalmente» de los escritos *originales* de los cuales provienen —por esto se colocan entre comillas— y buscan reproducir el «exacto» significado que evocan las palabras del *autor*. De ellas se desprenden análisis, asociaciones, tesis e intertextos que combinados dan cuerpo al texto. Sin embargo, a diferencia de lo que tradicionalmente se piensa, estas *citas textuales* no son *cuerpos* fijos extraídos de textos *originales*; en ninguna ocasión y bajo ninguna circunstancia reproducen las palabras de sus *autores* y mucho menos *el* significado que se supone está contenido dentro de ellas. Lo que es más, tampoco presentan un *autor único*, origen del significado que se les atribuye. De nuevo es necesaria una pausa para reflexionar sobre el proceso por el cual han pasado estos fragmentos. Para esto, se enlistan las siguientes *citas textuales*¹⁹ extraídas de *Práctica de la crítica* a manera de ejemplos:

¹⁸ Roland Barthes, *Image-Music-Text*. 1977. Trad. Stephen Heath. Nueva York: Noonday, 1988: 146. En: Daniel Chandler, *Semiotics for Beginners*, Aberystwyth, the University of Wales. Octubre de 2003 <<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/sem09.html>>. Las razones por las cuales se insertan tanto el nombre del «autor» de la cita como el del «autor» del texto en donde aparece la cita se discuten y ejemplifican más adelante en esta misma sección del artículo.

¹⁹ Tales *citas textuales* se insertan aquí tal y como aparecen en el texto traducido; esto es, solamente con el entrecorillado que las acredita como citas dentro de *Práctica de la Crítica* (y con el paréntesis adjunto que identifica la fuente en la que supuestamente aparecen originalmente) y no con el entrecorillado que comúnmente sería necesario cuando una cita se extrae de un texto (*Práctica de la Crítica*) y se inserta en otro (el presente artículo) como ejemplo. Las razones de este hecho se harán evidentes posteriormente en el artículo.

1. «Esencialmente simbólico, el pensamiento no es otra cosa más que el poder de construir representaciones de las cosas y de controlar tales representaciones» (Benveniste 1971, p. 24)²⁰.
2. Sin embargo, lo que se representa en la ideología «no es el sistema de las verdaderas relaciones que gobiernan la existencia de los individuos, sino las relaciones imaginarias de dichos individuos con las verdaderas relaciones en que viven» (Althusser 1971, p. 155)²¹.
3. ¿Qué fue específicamente lo que Saussure nos hizo recordar? Pues que «el lenguaje [constituido por diferencias en su totalidad] no es una función del sujeto hablante». Esto implica que el sujeto (identidad consigo mismo, más aún, conciente de esa identidad consigo mismo, conciente de sí mismo) se encuentra inscrito en el lenguaje y que es una «función» del lenguaje. «Se transforma en un sujeto hablante únicamente cuando encaja y adapta su modo de hablar... al sistema de prescripciones lingüísticas asumido como el sistema de diferencias... » (Derrida 1973, pp. 145-6)²².
4. «Si las palabras representaran conceptos preexistentes, todas tendrían equivalentes con el mismo sentido en los diferentes lenguajes; pero esto no es así» (Saussure, p. 116)²³.

Se pensaría que estas *citas textuales* provienen de textos *originales*, escritos por un *único autor* en cada caso. A cada una de ellas se le ha *marcado* con el nombre —entre paréntesis— del sujeto al cual se le atribuye su autoría. Este hecho reafirma la creencia popular de que existe un *único autor* que es el origen del texto.

Al seleccionar tales citas se tiene en cuenta que todos los *autores* a los que se les atribuyen son de origen francés o suizo, y por lo tanto

²⁰ Vargas Gómez, 23.

²¹ Vargas Gómez, 39.

²² Vargas Gómez, 43.

²³ Vargas Gómez, 14.

se supone que sus escritos fueron realizados en el idioma galo. Sin embargo, las citas traducidas están en la versión en inglés. Aquí se encuentra el primer trazo de una multiplicidad de autores y de la ausencia de un *único origen* de los textos. Los supuestos textos *originales* están en francés, mientras que las citas en *Critical Practice* estaban escritas en inglés. Aun cuando están dentro del texto escrito por Belsey, esta autora las entrecomilla pues parte de que son las palabras de otros. Sin embargo, tampoco son las palabras de Benveniste u otros, sino de los que tradujeron los textos del francés al inglés. A esto hay que añadir que tales traducciones han adquirido diferentes matices y significados por estar contextualizados dentro de *Critical Practice*. Finalmente, el lector del texto traducido encontrará las citas escritas en español. ¿Acaso Benveniste, Althusser, Derrida o Saussure escribieron tales fragmentos en inglés y en español, además del francés? ¿Cómo puede entonces atribuírseles a ellos *citas textuales* escritas dentro de un texto en español del que se puede estar seguro no saben que existe? Tales *autores* no habrían podido enunciar tales palabras en español porque no hablaban nuestro idioma; además, si se observa bien, se notará que las fechas que se adjuntan entre paréntesis a los fragmentos en el texto escrito por Belsey —las fechas en que se realizaron las traducciones de los diferentes textos del francés al inglés— no coinciden con aquellas en que se publicaron tales fragmentos en francés. El paréntesis (*Saussure 1974*) no coincide con la fecha en que se publica el *Cours de linguistique générale* (1916), y ni siquiera con la época en que el lingüista vivía. Lo mismo sucede con la cita atribuida a Louis Althusser, fechada 1971, pues el texto escrito por tal *autor* es de 1968. Los fragmentos en Belsey y en las traducciones al inglés de los textos en francés funcionan como un intertexto que evoca los de Benveniste, Althusser, Derrida y Saussure —textos que a su vez sugieren y evocan otros textos— pero que no son los textos ni de Saussure ni de los otros, por más «literales» que se supongan las citas.

Dentro del texto traducido al español, las citas funcionan de la misma manera: el lector se encontrará con fragmentos que evocan y sugieren no solamente los textos de los *autores* francófonos antes mencionados, sino también los textos dentro del texto de Belsey y dentro de las traducciones al inglés de los textos en francés. Veamos el proceso de autoría múltiple que ha culminado con las citas tal y como aparecen en el texto traducido al español, pero que, por costumbre, se pasa por alto.

1. ‘La pensée n’est rien autre que ce pouvoir de construire des représentations des choses et d’opérer sur ces représentations. Elle est par essence symbolique’ (Benveniste 1966).



“ ‘Thought is nothing other than the power to construct representations of things and to operate on these representations. It is in essence symbolic’ (Benveniste 1966)” (Traductor 1971, p. 25).



< “ ‘Thought is nothing other than the power to construct representations of things and to operate on these representations. It is in essence symbolic’ (Benveniste 1966)” (Traductor 1971, p. 25)> (Belsey 1991, p. 45).



« < “ ‘Esencialmente simbólico, el pensamiento no es otra cosa más que el poder de construir representaciones de las cosas y de controlar tales representaciones’ (Benveniste 1966)” (Traductor 1971, p. 25)> (Belsey 1991, p. 45)» (Vargas 2003, p. 23).

2. ‘Versión en francés’ (Althusser 1968).



“ ‘But what is represented in ideology is ‘not the system of the real relations which govern the existence of individuals, but the

imaginary relation of those individuals to the real relations in which they live' (Althusser 1968)" (Brewster 1971, p. 155)".



< " 'But what is represented in ideology is 'not the system of the real relations which govern the existence of individuals, but the imaginary relation of those individuals to the real relations in which they live' (Althusser, 1968)" (Brewster 1971, p. 155)> (Belsey, p. 57).



« < " 'Sin embargo, lo que se representa en la ideología 'no es el sistema de las verdaderas relaciones que gobiernan la existencia de los individuos, sino las relaciones imaginarias de dichos individuos con las verdaderas relaciones en que viven' (Althusser, 1968)" (Brewster 1971, p. 155) > (Belsey, p. 57)» (Vargas 2003, p. 39).

3. 'Versión en francés' (Derrida 1967).



" 'what was it that Saussure in particular reminded us of? That 'language [which consists only of differences] is not a function of the speaking subject'. This implies that the subject (self-identical or even conscious of self-identity, self-conscious) is inscribed in the language, that he is a 'function of the language. He becomes a *speaking* subject only by confirming his speech.... to the system of linguistic prescriptions taken as the system of differences...' (Derrida 1967)" (Allison 1973, p. 145-6).



< " 'what was it that Saussure in particular reminded us of? That 'language [which consists only of differences] is not a function of the speaking subject'. This implies that the subject (self-identical or even conscious of self-identity, self-conscious) is inscribed in the language, that he is a 'function of the language. He becomes a *speaking* subject only by confirming his speech.... to the system of linguistic prescriptions taken as the system of

differences...’ (Derrida 1967)” (Allison 1973, p. 145-6)» (Belsey 1991, p. 59).



« < “ ‘¿Qué fue específicamente lo que Saussure nos hizo recordar? Pues que “el lenguaje [constituido por diferencias en su totalidad] no es una función del sujeto hablante”. Esto implica que el sujeto (identidad consigo mismo, más aún, conciente de esa identidad consigo mismo, conciente de sí mismo) se encuentra inscrito en el lenguaje y que es una “función” del lenguaje. Se transforma en un sujeto hablante únicamente cuando encaja y adapta su modo de hablar... al sistema de prescripciones lingüísticas asumido como el sistema de diferencias...’ (Derrida 1967)” Allison 1973, p. 145-6)» (Belsey 1991, p. 59)» (Vargas 2003, p. 43).

4. ‘Si les mots étaient chargés de représenter des concepts donnés d’avance, ils auraient chacun, d’une langue á l’autre, des correspondants exacts pour le sens; or il n’en est pas ainsi’ (Saussure 1916).



“ ‘If words existed for pre-existing concepts, they would all have exact equivalents in meaning from one language to the next; but this is not true’ (Saussure 1916)” (Baskin 1974, p. 116).



< “ ‘If words existed for pre-existing concepts, they would all have exact equivalents in meaning from one language to the next; but this is not true’ (Saussure 1916)” (Baskin 1974, p. 116)» (Belsey 1991, p. 39).



« < “ ‘Si las palabras representaran conceptos preexistentes, todas tendrían equivalentes con el mismo sentido en los diferentes lenguajes; pero esto no es así’ (Saussure 1916)” (Baskin 1974, p. 116)» (Belsey 1991, p. 39)» (Vargas 2003, p. 14).

La razón del uso de las múltiples comillas y paréntesis en estos ejemplos consiste en destacar los múltiples *autores* detrás de cada cita, evidenciando a la vez la carencia de un *origen único*. Con cada sujeto que interviene en el proceso, se agrega una *marca* (en este caso comillas y nombres entre paréntesis) que muestra la cadena de individuos detrás de cada *cita textual*. De esta forma, las comillas con que se *marca* a las llamadas *citas textuales* dejan de ser un elemento que fortalece los conceptos de *autoría única* y *origen único* del texto y se transforman en íconos que nos recuerdan la autoría múltiple de los textos. A la vez, es preciso extender este fenómeno a todo el texto: todo el texto traducido resulta ser una gran *cita textual* —intertexto— en el cual se entrecruzan el texto de Belsey y los textos citados en él. Por tanto, toda traducción podría ir entrecomillada de principio a fin para que así el lector esté siempre conciente de los múltiples autores detrás de cada obra.

De esta forma, las *citas textuales* en *Práctica de la crítica* muestran la multiplicidad en la autoría de los textos, ya que ésta no puede adjudicarse a ninguno de los sujetos que han intervenido en el proceso —los autores francófonos, los traductores de los textos en francés, Belsey, o yo mismo— que ha traído los fragmentos hasta el texto traducido. Así se quebranta el concepto de *autoría única* en el texto y se trae a la luz no sólo el componente intertextual presente en todo texto, sino también, y más importante aun, el de la *autoría múltiple*. Todo este análisis revela que la función del traductor no es diferente a la del presunto autor (los franceses o Belsey): ser el orquestador que mezcla textos anteriormente escritos con otros que le han sido sugeridos y que a la vez evocarán otros textos.

Un comentario acerca de la última cita, atribuida a Saussure: al igual que en esta ocasión, abundan las *citas textuales* escritas en incontables publicaciones a las cuales críticos literarios, estudiantes y público en general les reconoce un único origen: Saussure. Pero este notable lingüista nunca llegó a escribir ni a publicar sus teorías. No obstante, su nombre se estampa una y otra vez en el *Cours de*

linguistique générale. Fueron dos discípulos suyos (Charles Bally, Albert Sechehaye) quienes se dieron a la tarea de compilar los apuntes de varios estudiantes de Saussure durante tres diferentes cursos que el lingüista impartió en la universidad de Ginebra. ¿Quién es entonces el autor del libro que con insistencia se adjudica solamente a Saussure? La respuesta es poco imprecisa: todos aquellos estudiantes resultan ser autores del *Cours*; aun así, con ser varios podría decirse que son los únicos. Lo que demuestra este caso es que la figura del *autor único* origen del texto, como en el caso de Saussure, no es más que un mito que tomamos como hecho natural, y que la traductología insiste en preservar mientras sostenga que la función del traductor es diferente de la del autor. Este hecho explica el por qué se ha escrito el nombre de Saussure en letra cursiva.

Si en este momento se llevara a cabo un sondeo entre cien personas escogidas al azar para preguntarles quién inventó la bombilla eléctrica, el teléfono, o quién planteó la teoría de la relatividad, no es seguro que todos tengan la respuesta, pero sí lo es que entre aquellos que sí las tuvieran —o que creyeran tenerla— no habría duda al mencionar a Edison, a Graham Bell y a Einstein, respectivamente. Estos nombres (sobre todo en los dos primeros casos mencionados) han sido elegidos por la historia para imprimir una marca de *autoría única* sobre las que se han llamado sus *invenciones*, estos nombres designan lo que comúnmente se denomina *inventores*. De la misma forma, si se formulase la pregunta sobre la autoría del Quijote, la Divina Comedia o la Odisea, la respuesta inmediata entre los conocedores aludiría a Cervantes, a Dante y a Homero. Al igual que los *inventores* antes mencionados, estos tres nombres también se han convertido en *marcas de autoría única* que se imprimen en las portadas de los libros y que designan para la gran mayoría el *origen* de los textos citados.

Pero antes de grabar los nombres de estas personas en piedra, cabría reflexionar acerca de la forma en que los tres primeros científicos llegaron a sus *hallazgos*. Si aún viviesen, no habrían rechazado

que sin los *hallazgos* y teorías de otros, sobre las cuales se apoyaron, nunca habrían podido ordenar las piezas del rompecabezas que los llevó a sus *descubrimientos*. Edison, por ejemplo, nunca hubiese podido fabricar una bombilla eléctrica si no se hubiese conocido —o como se hubiese dicho en otros tiempos *inventado*— la electricidad. De manera que detrás de la bombilla hay más de un *inventor*; y las personas lo aceptan en mayor o menor medida. Para atestiguar este hecho basta con observar la programación televisiva y ver la popularidad que programas televisados como *Connections* (Discovery Channel), alcanzaron hace algunos años. Sin embargo, cuando se trata de los *autores* de textos, la situación suele ser diferente. Cervantes escribió el *Quijote*, y resultaría muy sorprendente postular que no fue el *único autor y origen* de la más célebre novela escrita en lengua española.

Las teorías deconstruccionistas niegan la existencia de un *autor único* del texto, al sustituirlo por un *orquestrador* que mezcla textos, y con esto los conceptos de *autor único* y *originalidad* no son sustentables. La *originalidad* deja de ser un concepto válido para reclamar la autoría de un texto, o para relegar al traductor y a la traducción al nivel de imitador e imitación de elementos *originales*. En su lugar está la concepción de los autores y orígenes múltiples que se sustenta en la teoría de la intertextualidad. La teoría y la práctica de la traducción que se apoya en el concepto tradicional de *originalidad* no pueden sustentarse durante más tiempo. Es verdad que las funciones y técnicas del autor y del traductor serán muy distintas dependiendo del enfoque, pero también lo es que en el interior de ciertas aproximaciones las funciones y técnicas específicas tanto del autor como del traductor son equiparables. Desde la deconstrucción, la autoría de todo texto es múltiple, y el traductor cumple por ende la misma función del denominado autor.

¿Y el proceso de traducción? Hay repercusiones en las ideas expuestas y desarrolladas anteriormente sobre un elemento fundamental para la labor del traductor contemporáneo: los textos paralelos.

Habitualmente concebidos como «a corpus of TTs [target texts]... independently produced (not translated), and of the same type and genre as the one assigned to the TT, [used] to isolate common features of organization and textual markers»²⁴, los textos paralelos han de entenderse como todos los impresos que intervienen de una manera u otra en el proceso de creación de significados al realizar una traducción; en otras palabras, no serán otra cosa más que intertextos impresos. Así pues, el conocimiento o la consulta a tales textos no servirá solo para identificar características relacionadas con el género o tipo textual, tal y como lo señala Colina, sino que ampliará el espectro de posibilidades intertextuales para el traductor de un texto específico, y por ende la creación de posibles significados. Sin embargo, este mecanismo no deberá interpretarse como la forma de llegar *al* significado del texto: la consulta de un corpus de textos paralelos más o menos extenso no implica la posibilidad de «esclarecer» *el* sentido último de un texto. Antes bien, los textos paralelos tenderían a ampliar la posibilidad de múltiples significados, multiplicando así la forma de realizar una traducción.

En el campo de la enseñanza de la traducción, hay un aspecto que podría resultar de peso al momento de ampliar la visión de los futuros traductores en cuanto a los postulados deconstruccionistas en torno a la traducción. El texto que se traduce y la traducción suelen identificarse mediante términos como «texto original» y «texto traducido», o como «texto fuente» y «texto meta»; términos que a su vez se abrevian por medio de siglas tales como TO y TT respectivamente. Tales términos y siglas no hacen otra cosa sino reforzar en el estudiante la visión de que siempre hay un texto original, un TO, una fuente de la cual brotan las palabras originalmente escritas por el «autor». La propuesta se centra en desechar tal terminología y en la utilización de los términos «versión o texto uno» (T1) y «versión o texto dos» (T2).

²⁴ Sonia Colina. *Translation Teaching: From Research to the Classroom: A Handbook for Teachers* (Boston: McGraw-Hill, 2003).

Porsupuesto, al utilizar los números todavía se sigue la idea de que hay una versión que tiene la primacía, ya que el número 1 está antes que el 2, y que por ende el primero es origen del otro (tal y como se concibe actualmente la relación entre TO y TT). Sin embargo, la visión que se debe imprimir en el estudiante al utilizar la nueva nomenclatura será la de que más que seguir al 1, el número 2 contiene al número 1 y le añade algo más, así como el 3 contendrá al 1, al 2 y añade algo más, y así sucesivamente en una interminable cadena de textos traducidos procedentes de otros que a su vez son textos nuevos y únicos. Además, el 1 no es el origen, sino que tras de sí está el cero, y toda la gama infinita de números negativos (que, a la mejor manera de la *différance* derridiana, vendrían a ilustrar la infinidad de significados e intertextos que han quedado perdidos en el tiempo; cuestión que ya se ha ejemplificado en este artículo con el caso de las citas textuales). Aunque breves, estas dos últimas consideraciones muestran que los alcances de los postulados deconstruccionistas en cuanto a la traducción no sólo se aplican a la figura del traductor; también tienen alcances prácticos en cuanto al proceso de la traducción y a las herramientas que se utilizan en él y en cuanto a la enseñanza de la traducción.