

TRANSTEXTUALIDAD, TRANSMEDIALIDAD Y PARATRADUCCIÓN

TRANSTEXTUALITY, TRANSMEDIALITY, AND PARATRANSLATION

TRANSTEXTUALITÉ, TRANSMÉDIALITÉ ET PARATRADUCTION

TRANSTEXTUALIDADE, TRANSMEDIALIDADE E PARATRADUÇÃO

José Yuste-Frías

Profesor titular de universidad,
Universidade de Vigo, Vigo,
Pontevedra, España.

jyuste@uvigo.es

<https://orcid.org/0000-0002-2102-3901>

Óscar Ferreiro-Vázquez

Profesor titular de universidad,
Universidade de Vigo, Vigo,
Pontevedra, España.

oferreiro@uvigo.es

<https://orcid.org/0000-0002-8442-8930>

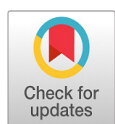
RESUMEN

El término “transmedia” hace referencia a la noción de transmedialidad para construir, gracias a la traducción de textos y a la paratraducción de paratextos, unas realidades multilingües y multiculturales, estructuradas alrededor de las distintas y variadas relaciones transtextuales entre distintos soportes digitales. Tras presentar las funciones traductivas y paratraductivas de los cinco tipos de transtextualidad postulados por Gérard Genette (intertextualidad, paratextualidad, hipertextualidad, metatextualidad, architextualidad) en el universo transmedial, este artículo teórico ofrece un nuevo y renovado esquema de recapitulación de estos cinco tipos de relaciones transtextuales en traducción, y cuestiona, desde las nuevas perspectivas teóricas, didácticas y profesionales de la noción de *paratraducción*, el uso legitimado, teórica e ideológicamente, del término “transmedialidad” en traducción. La buena comprensión y la correcta interpretación de la transtextualidad y de la transmedialidad en los encargos reales de traducción del mercado profesional resultan imprescindibles a la hora de traducir textos y paratraducir formas no verbales omnipresentes en las relaciones transtextuales construidas por la traducción multimodal e intersemiótica, en contextos de comunicación y producción transmediales favorecidos por las nuevas modalidades digitales de adaptación.

Palabras clave: adaptación, paratraducción, traducción, transmedialidad, transtextualidad

ABSTRACT

The term “transmedia” refers to the notion of transmediality to build —by means of translating texts and paratranslating paratexts— multilingual and multicultural realities, structured around distinct and varied transtextual relations between different digital formats. Drawing from the translational and paratranslational roles of Gérard Genette’s five transtextuality types —intertextuality, paratextuality, hypertextuality, metatextuality, and architextuality— in the transmedia universe, this theoretical article builds a new and renewed framework to recap these five transtextual relation types in translation, and inquires, based on new theoretical, didactic, and professional perspectives of paratranslation, the theoretically and ideologically legitimized use of the term “transmediality” in the field of translation. Accurately



Recibido: 2024-10-18 / Aceptado: 2025-05-06 / Publicado: 2025-05

<https://doi.org/10.17533/udea.ikala.358654>

Editora: Luanda Sito, Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2025. Este artículo se ofrece en acceso abierto de conformidad con los términos de la licencia BY-NC-SA 4.0 International, de Creative Commons.



Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura

MEDELLÍN, COLOMBIA, VOL. 30 NÚM. 2 (MAYO-AGOSTO, 2025), PP. 1-20, ISSN 0123-3432

www.udea.edu.co/ikala

understanding and interpreting transtextuality and transmediality in actual translation commissions in the professional market is essential to translating texts and paratranslating non-verbal forms, which are always present in transtextual relations, which are as a result of multimodal and inter-semiotic translation. These are present in transmedial communication and production as a subproduct of the new digital adaptation modalities.

Keywords: adaptation, paratranslation, translation, transmediality, transtextuality

Résumé

Le terme « transmédia » dans le domaine de la traduction permet de construire, grâce à la traduction de textes et à la paratraduction de paratextes, des réalités multilingues et multiculturelles, reposant sur des relations transtextuelles distinctes et variées entre ces formats en ligne. Cet article présente d’abord les rôles traductionnels et paratraductionnels des cinq types de transtextualité de Gérard Genette – à savoir l’intertextualité, la paratextualité, l’hypertextualité, la métatextualité et l’architextualité – dans l’univers transmédia. Ensuite, cet article théorique fournit un cadre nouveau et renouvelé pour récapituler ces cinq types de relations transtextuelles en traduction, et s’interroge, à partir de nouvelles approches théoriques, didactiques et professionnelles sur la paratraduction, sur l’utilisation théoriquement et idéologiquement légitimée du terme « transmédialité » dans le domaine de la traduction. La compréhension et l’interprétation correctes de la transtextualité et de la transmédialité dans les commandes de traduction réelles sur le marché professionnel sont essentielles pour traduire les textes et paratraduire les formes non verbales, qui sont toujours présentes dans les relations transtextuelles, en raison de la traduction multimodale et intersémiotique. Ces formes sont présentes dans la communication et la production transmédiales en tant que sous-produit des nouvelles modalités d’adaptation numérique.

Mots-clef : adaptation, paratraduction, traduction, transmédialité, transtextualité

Resumo

O termo “transmídia” refere-se à noção de transmedialidade para construir – por meio da tradução de textos e da paratradução de paratextos – realidades multilíngues e multiculturais, estruturadas em torno de relações transtextuais distintas e variadas entre diferentes formatos digitais. Com base nos papéis tradutórios e paratradutórios dos cinco tipos de transtextualidade de Gérard Genette – intertextualidade, paratextualidade, hipertextualidade, metatextualidade e arquitextualidade – no universo transmídia, este artigo teórico constrói uma estrutura nova e renovada para recapitular esses cinco tipos de relação transtextual na tradução e questiona, com base em novas perspectivas teóricas, didáticas e profissionais de paratradução, o uso teórico e ideologicamente legitimado do termo “transmedialidade” no campo da tradução. Compreender e interpretar com precisão a transtextualidade e a transmedialidade em comissões de tradução reais no mercado profissional é essencial para a tradução de textos e para a paratradução de formas não verbais, que estão sempre presentes nas relações transtextuais, resultantes da tradução multimodal e intersemiótica. Essas formas estão presentes na comunicação e na produção transmídia como um subproduto das novas modalidades de adaptação digital.

Palavras chave: adaptação, paratradução, tradução, transmedialidade, transtextualidade

Introducción

La construcción de sentido de lo que hay que traducir puede variar en función de la materialidad del soporte en el que se edita; así, por ejemplo, el sonido de las palabras pronunciadas en una pantalla puede otorgarles un sentido diferente al que nace de la lectura silenciosa de las mismas en papel. Además, puesto que, desde la (r)evolución digital, la imagen y la pantalla ocupan cada día mucha más importancia en traducción que el verbo y el papel, el objetivo primordial de este artículo es poner de relieve el aporte metodológico que supone la noción de *paratraducción* acuñada por la Escuela de Vigo (Yuste Frías, 2022a) a la hora de trabajar con las formas no verbales de la traducción multimodal (Yuste Frías y Ferreiro Vázquez, 2024) y la traducción intersemiótica, omnipresentes en contextos de comunicación y producción transmediales, favorecidos por las nuevas y convergentes formas digitales de adaptación.¹

Al ocuparse del material paratextual presente tanto en el documento de partida como en el documento de llegada, la noción de *paratraducción*, en el nivel empírico de su aplicación en los procesos de traducción (Yuste Frías, 2024), supone la mejor herramienta metodológica para traducir hasta el más mínimo detalle paratextual omnipresente en los soportes transmediáticos de la era digital de la edición.

La transmedialidad digital hace posible la existencia de formas contemporáneas de adaptación y de extensión narrativa impensables en la era analógica de la traducción, la cual se basa en el principio de autoridad de cada traducción editada en papel.

1 Salvo en la última nota a pie, en todo el cuerpo de este artículo no usamos, en ningún momento, el término “localización”, porque consideramos que “adaptación” y “localización” son términos similares, pero diferentes. Como muy bien apunta Anthony Pym, la “adaptación” es una traducción evidente (*overt translation*), definida en relación con un texto, mientras que la “localización” es una traducción encubierta (*covert translation*), definida con respecto a un producto y no solo a un texto (Pym, 2016, pp. 47 y 192).

En efecto, la transmedialidad involucra por completo a la audiencia o al público destinatario en la construcción comunitaria, multilingüe y multicultural de narrativas transmediáticas,² donde puede intervenir, en cualquier momento, participando activamente incluso como fan con sus “traducciones performativas” en la creación de “textos infinitos”.

Transmedia narratives spread on multiple media platforms, filling mutual gaps. They actively engage their audience in translational and adaptational processes which go beyond linguistic or audiovisual transfers. They include fan participation, performance, and play as “performative translations,” contributing to the growth of “infinite text”. (Canalès, 2020, p. 56)

Recordamos que la traducción ha sido, desde siempre, mucho más que la simple traslación lingüística de elementos verbales. Acto de comunicación inteligente, en la traducción intervienen, por supuesto, la comprensión, interpretación y expresión de elementos verbales, pero toda aquella persona que ha ejercido la traducción en el mercado profesional es consciente de que para resolver con éxito cualquier encargo real de traducción, hay que hacer gala también de un alto grado de intuición, de voluntad y de creación humanas propiciadas por la adaptación.

La traduction, comme toute autre forme de communication, est médiation, c’est-à-dire ajustement à un contexte, à certaines visées ou intentions, à des lecteurs... à la fois réels et objets de représentations, de fantasmes. Elle est travail, négociation de sens, interaction : elle est forcément adaptation, comme toute communication, et non pure translation de formes. [...] Toute traduction —qu’elle soit étiquetée comme “adaptation” ou qu’elle soit adaptation non reconnue, honteuse— est une activité de reformulation nécessairement — en vue de réaliser certains objectifs, d’atteindre certains buts. Pour un même but, il y a ainsi des parties “traduites” (littéralement) et des

2 Utilizamos el adjetivo “transmediático”, con el sufijo -ico/a (que significa *propio a o relativo a*) para referirnos al producto creado en el universo “transmedial” (calco del inglés *transmedia*), donde la cultura no existe en un solo y único medio de comunicación, sino que varios contenidos, diferentes y complementarios, convergen en diversos, diferentes y complementarios soportes transmediáticos.

parties “adaptées” (par rapport aux conditions de réception en LA). (Gambier, 1992, p. 424)

No entraremos aquí en el debate académico sobre las diferencias entre traducción y adaptación. Tan solo afirmamos, compartiendo lo que Yves Gambier expresa en la cita anterior, que ambas han ido desde siempre de la mano y, de hecho, constituyen las dos caras de la misma moneda, mucho antes de la era digital. Ahora bien, es cierto que, en el acto nada inocente de traducir, hoy en día la pantalla permite practicar, con cierta facilidad, la manipulación de determinados elementos paratextuales, esencialmente no verbales, para poder adaptarlos con mayor éxito a la lengua y cultura de llegada.

Desde 2005, la noción de *paratraducción* de la Escuela de Vigo (Yuste Frías, 2022a) siempre ha preconizado llevar a cabo un buen análisis empírico de la paratextualidad que hay que paratraducir, con el fin de aprehender mucho mejor la textualidad que hay que traducir. El progresivo avance de los estudios transmediales (*Transmedia Studies*) va en la misma línea que el Grupo de Investigación Traducción & Paratraducción (T&P) de la Universidad de Vigo, al proclamar la necesidad imperiosa de una aprehensión total de todo lo que introduce, presenta, acompaña, rodea, envuelve y, sobre todo, prolonga las narrativas transmediáticas en la nueva cultura convergente y participativa de la era digital.

Fue en su *teoría de la cultura de la convergencia* donde Henry Jenkins desarrolló su concepción del término inglés *transmedia*. En el libro de Jenkins (2008), considerado la publicación más importante en el tema de las transformaciones de la cultura en la era digital desde el ámbito de la economía política del consumo, dos son las principales perspectivas que fundamentan dicha teoría: en primer lugar, Jenkins llama la atención sobre un evidente acercamiento entre diferentes producciones mediáticas en el seno de las industrias creativas, pero tal contestación la hace sin diferenciar, claramente, el contenido y el continente, ni tampoco

planteándose siquiera que tal diferencia pueda ser pertinente. En segundo lugar, insiste sobre la importancia participativa y las nuevas relaciones que se producen entre productores de contenido y consumidores de medios. Estas dos perspectivas resultan ser esenciales cuando las producciones del público, como, por ejemplo, las traducciones de los fans, otorgan valor añadido al conjunto, al generar contenido en diversos soportes transmediáticos, con el fin último de que las traducciones sean consumidas tras compartirlas.

Desde los fundamentos teóricos de la convergencia, Jenkins desarrolla la noción de *transmedia* para designar la idea de toda realidad construida, más que por cada propio soporte transmediático utilizado, por los tipos de relación transtextual que se ponen en marcha entre los distintos soportes, gracias al trabajo de los actores mediáticos. En definitiva, el objetivo de Jenkins es comprender cómo sacar partido de los procesos de convergencia de los medios para enriquecer cualquier proceso de narración transmediática.

La narración transmediática se refiere a una nueva estética que ha surgido en respuesta a la convergencia de los medios [sic], que plantea nuevas exigencias a los consumidores y depende de la participación activa de las comunidades de conocimientos. La narración transmediática es el arte de crear mundos. Para experimentar plenamente cualquier mundo de ficción, los consumidores deben asumir el papel de cazadores y recolectores, persiguiendo fragmentos de la historia a través de los canales mediáticos, intercambiando impresiones con los demás mediante grupos de discusión virtual, y colaborando para garantizar que todo aquel que invierta tiempo y esfuerzo logre una experiencia de entretenimiento más rica. (Jenkins, 2008, p. 31)

Pensar que la literatura, el cine o el cómic son “*media* (medios)” y no “*artes*” no es nada anodino. Que, de repente, el sexto arte (literatura), el séptimo (cine) y el noveno (cómic) dejen de ser artes para convertirse en medios permite neutralizar los valores simbólicos y, en cierta forma, ocultar (cuando no borrar) los desafíos políticos y sociales que, desde siempre, han sido algo intrínsecamente ligado a las prácticas artísticas.

Al no abordar de lleno los valores estéticos de las narraciones transmediáticas que estudia, Jenkins les otorga a todas una especie de valor general por defecto desde la óptica ideológica del liberalismo que impregna todo su libro y desde la cual todo vale mientras haya emancipación, conquista y, sobre todo, beneficio.

Una historia transmediática se desarrolla a través de múltiples plataformas mediáticas, y cada nuevo texto hace una contribución específica y valiosa a la totalidad. En la forma ideal de la narración transmediática, cada media hace lo que se le da mejor, de suerte que una historia puede presentarse en una película y difundirse a través de la televisión, las novelas y los cómics; su mundo puede explorarse en videojuegos o experimentarse en un parque de atracciones. Cada entrada a la franquicia ha de ser independiente, de forma que no sea preciso haber visto la película para disfrutar con el videojuego y viceversa. Cualquier producto dado es un punto de acceso a la franquicia como un todo. (Jenkins, 2008, p. 31)

El libro de Jenkins muestra a la perfección que, en un flujo continuo de contenidos a través de los medios, la cultura de la convergencia posibilita la existencia real de “la lógica económica de una industria del entretenimiento horizontalmente integrada, es decir, donde una única empresa puede extender sus raíces por todos los diferentes sectores mediáticos” (Jenkins, 2008, pp. 101-102), con el fin de crear un “mercado de fusión que aumentará el total potencial” (Jenkins, 2008, p. 102).

Todo ello nos hace plantearnos seriamente, en esta publicación, una revisión crítica de los fundamentos teóricos e ideológicos del uso, aparentemente legitimado, del término “transmedialidad” frente al de “transtextualidad” en los estudios de traducción. De ahí que otro de los objetivos de esta publicación sea, muy precisamente, ofrecer al profesional de la traducción una mejor comprensión y conceptualización de las distintas relaciones textuales y paratextuales que se construyen entre diferentes producciones culturales o mediáticas en las que interviene cuando traduce textos y paratraduce paratextos. Quien paratraduce bien los paratextos traduce mejor los textos y contribuye

a construir nuevas relaciones transtextuales, con el fin de aumentar las perspectivas de crecimiento de las narrativas transmediáticas. En definitiva, quien traduce textos y paratraduce paratextos, practica tanto la transtextualidad como la transmedialidad.

Transtextualidad en traducción

Transtextualidad es “todo lo que pone un texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (Genette, 1982, p. 7; traducción nuestra). La transtextualidad es, en definitiva, la propiedad de la transcendencia textual que posee todo texto y que se manifiesta materialmente a través de una serie de vínculos intertextuales, paratextuales, metatextuales, hipertextuales y architextuales que todo traductor descubre e interpreta antes de traducir el propio texto de partida.

Definida por Gérard Genette para y por el campo literario, la transtextualidad en traducción resulta ser el principio y el fin tanto de la lectura como de la reescritura de textos ya sean literarios o no (pragmáticos o especializados). La consulta de textos paralelos, tanto textos originales directamente redactados en la lengua del texto de partida, en el caso de la lectura, como textos originales directamente redactados en la lengua del texto meta, en el caso de la reescritura, son actividades transtextuales imprescindibles en todo proceso de traducción. Para un traductor, el texto que se le manda traducir no es jamás una isla en el océano; al contrario, gracias al encargo de traducción que se le encomienda, el traductor lee mejor que nadie ese texto con el fin de definir los contornos del archipiélago, la península o el continente al que pertenece el texto de partida.

En traducción, todo texto está siempre conectado con otro(s) texto(s), porque traducir es siempre relacionar textos. La relación entre los textos resulta ser una actividad esencial para la comprensión de la traducción como actividad humana y social entre diferentes sistemas (lingüísticos, literarios y semióticos), ya que son las distintas relaciones entre textos las que engendran comprensión e interpretación

lectoras del sentido de cada texto que hay que traducir con y por oposición a otros textos.

Según Genette y siguiendo un orden aproximativamente creciente de abstracción, implicación y globalidad, existen cinco tipos de relaciones transtextuales (Genette, 1982, p. 8): la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la hipertextualidad y, finalmente, la architextualidad. Cada tipo de relación transtextual construye una manera diferente de conectar un texto a un campo discursivo y cultural más vasto. Una sucinta visión holística de la transtextualidad en traducción, es decir, de los cinco tipos genettianos de relaciones que un texto puede tener con otros textos durante los procesos de traducción, nos va a permitir comprobar cómo y hasta qué punto traducir es una actividad constante de transtextualidad tan fluida como permeable. Para ello, recordemos muy brevemente a continuación lo que ya fue publicado de forma más extensa en una anterior ocasión (Yuste Frías, 2022b) sobre cómo se manifiesta la transtextualidad en traducción según cada uno de los cinco tipos genettianos de relación transtextual.

Intertextualidad o relación de copresencia

El primer tipo de relación transtextual —la intertextualidad— se produce en traducción cuando la correcta interpretación del texto de partida implica necesariamente la percepción, por parte del traductor, de una relación de alusión a otro(s) enunciado(s) de otro(s) texto(s) al (a los) que remite tal o cual detalle presente en el texto de partida.

La intertextualidad en traducción consiste en la relación *IN PRAESENTIA* o *IN ABSENTIA* de un texto con/en otro(s) texto(s), es decir, la relación de copresencia entre dos o más textos bajo la forma, ya sea implícita o explícita, de cita, plagio, referencia o alusión.

Paratextualidad o relación de codependencia

El segundo tipo de relación transtextual —la paratextualidad— se produce en traducción cuando el traductor, el primer agente paratraductor por

autonomasia, es consciente de la relación de codependencia siempre existente entre, por una parte, el texto y, por otra, un conjunto de producciones verbales, icónicas, verbo-icónicas o puramente materiales que aparecen de dos formas: o bien junto al texto, dentro de su mismo soporte físico (los peritextos), es decir, en la amplia periferia constituida por sus diversos umbrales físicos; o bien fuera del soporte físico de edición del texto (los epitextos), en un espacio virtual ilimitado, haciendo referencia al texto en diferentes entornos analógicos y digitales.

Como nos consta que se ha llegado a plantear la pertinencia o no de la paratextualidad en los estudios de traducción, consideramos más que necesario comentar en este subapartado, de manera breve y sucinta, cuál es nuestra posición al respecto desde la perspectiva teórica, didáctica y profesional de la noción de *paratraducción* de la Escuela de Vigo.

Dado que la paratextualidad es siempre una zona de influencia en el público, el estudio de los paratextos en traducción, la paratraducción, es poner de relieve que los paratextos no solo presentan, introducen, acompañan, rodean, envuelven, comentan y prolongan la traducción, sino que influyen enormemente tanto en la recepción de la traducción como, sobre todo, en la correcta transmisión de los efectos ideológicos, sociales, culturales y políticos buscados.

La responsabilidad que Genette otorga a “la intención del autor” del texto a la hora de crear su correspondiente paratexto no convierte a este en un “concepto problemático para el estudio de las traducciones”, sino todo lo contrario. A Kathryn Batchelor parece pesarle y molestarle la insistencia de Genette en la ineludible conexión que debe haber siempre entre paratexto e “intención autorial”, hasta el punto de convertirse en su muy particular “obsesión compulsiva” (Batchelor, 2018, pp. 12-17, 20, 27-30, 37, 56-58, 61, 142). De hecho, la autora no solo se dedica a recopilar, durante cinco páginas, todas las veces que Genette pone de manifiesto dicha conexión (Batchelor, 2018, pp. 12-17), sino que, sobre la

utilidad de la noción genettiana de *paratexto* en traducción, hasta llega a afirmar lo siguiente:

Scholars in translation studies routinely abbreviate this passage,³ omitting the two sections in bold and thus avoiding the need for a discussion of the extent to which a definition based on authorial intention renders the concept problematic for the study of translations. (Batchelor, 2018, p. 28)

En el uso que hace el grupo de investigación T&P de la Universidad de Vigo del término traductológico de “paratraducción”, cuyo origen se encuentra en el propio concepto genettiano de *paratexto*, se aboga por una mayor responsabilidad de la persona que traduce como autora que es del texto traducido.

La “intención autorial” de quien ha traducido el texto de partida implica una responsabilidad y, por consiguiente, una mayor presencia de su persona en todas las decisiones que se vayan a tomar a la hora de definir qué elementos paratextuales conformarán la paratextualidad de su texto traducido. Todo esto implica que la persona que traduce debería tener voz y voto en la edición final de los paratextos de su traducción, ya sean estos paratraducciones de los paratextos de partida que fueron leídos e interpretados por quien traduce en función del sentido de la obra, ya sean los paratextos paratraducidos, finalmente editados, nuevas recreaciones paratextuales realizadas siempre por “aliados” (nunca por “enemigos”, evidentemente) de quien se dedica profesionalmente a traducir.

3 Esta es la versión original del pasaje al que se refiere Batchelor, en el que hemos conservado la cursiva del original y añadido las negritas, puestas por Batchelor, a las palabras correspondientes a la traducción inglesa de Jane E. Lewin de la obra de Genette usada por la autora en el segundo capítulo de su libro: “Cette frange, en effet, **toujours porteuse d’un commentaire auctorial, ou plus ou moins légitimé par l’auteur**, constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de *transaction* : lieu privilégié d’une pragmatique et d’une stratégie, d’une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d’un meilleur accueil du texte et d’une **lecture plus pertinente** – plus pertinente, s’entend, **aux yeux de l’auteur et de ses alliés**” (Genette, 1987, p. 8).

Así pues, gracias a la noción de *paratraducción*, fiel a la correcta interpretación de la conexión implícita que debe haber siempre entre la “intención autorial” y la noción genettiana de *paratexto*, la Escuela de Vigo considera la figura del traductor como auténtico autor, segundo autor, pero nunca inferior, con el fin de no circunscribir nunca a la persona que traduce al papel servil, doméstico y hasta subalterno que, con respecto al autor del texto de partida, el primer autor, siempre han tenido en la traductología tradicional los profesionales de la traducción.

Metatextualidad o relación crítica

El tercer tipo de relación transtextual —la metatextualidad— está presente en traducción cuando aparece la relación crítica que une un metatexto con el texto o producto traducido. Generalmente, la metatextualidad adopta la forma de la reseña, la reseña o el simple comentario de un texto (A) en otro texto (B), el metatexto, sin que este cite o convoque, necesariamente, a aquel.

Hipertextualidad o relación de apropiación

El cuarto tipo de relación transtextual —la hipertextualidad— está directamente vinculado con la traducción, propiamente hablando, ya que es la manifestación de la reescritura. En concreto, para Genette, la hipertextualidad consiste en la apropiación por transformación, transposición, subversión, derivación o imitación (*mimesis*) de un texto A (*hipotexto*), primero o anterior, por parte de un texto B (*hipertexto*), segundo o posterior.

Dado que la hipertextualidad para Genette es la apropiación de un texto por otro con fines lúdicos, burlescos o serios, en traducción, el texto meta es el *hipertexto* de un *hipotexto* que no es otro que el texto de partida.

Architextualidad o relación de clasificación

Finalmente, el quinto y último tipo de relación transtextual —la architextualidad— es aquel que

se da en traducción cuando, al intentar clasificar el material que hay que traducir, se habla de tipología textual (o género literario) del encargo de traducción y se empieza a relacionar un texto con la(s) categoría(s) genérica(s) en la cual (las cuales) se inscribe de forma taxonómica, ya sea con mayor o menor consenso: novela, cuento, poesía, teatro, biografía, autobiografía, diario íntimo, cómic, novela gráfica, serie, película, documental, videojuego, animación, anime, etc.

Esquema de recapitulación de los cinco tipos de transtextualidad en traducción

Con el fin de exponer de manera esquemática la terminología genettiana en los estudios de traducción sobre la clasificación de la transtextualidad en los cinco tipos elaborados por Genette, retomamos el esquema que José Yuste Frías elaboró (2022b, p. 64), con el fin de actualizarlo, revisarlo

y mejorarlo en esta publicación dedicada a la transmedialidad en traducción (véase Tabla 1).

Para recordar fácilmente los cinco tipos de relaciones transtextuales, usamos colores en los prefijos del nombre de cada tipo de transtextualidad con la intención de reflejar, simbólica y visualmente en la escritura, el orden de prelación de la enumeración establecida en su día por el propio Gérard Genette que resulta ir de menor a mayor grado de abstracción, implicación y globalidad en el tipo de relación transtextual. Así pues, el color verde (intertextualidad) corresponde al tipo de transtextualidad con menor grado de abstracción, implicación y globalidad, y el color azul (architextualidad) al tipo con mayor grado de abstracción, implicación y globalidad.. En cuanto a las tres variedades de rojo presentes en nuestra particular simbología de colores creada para cada prefijo —rojo diurno (paratextualidad), rojo anaranjado

Tabla 1 Los cinco tipos de transtextualidad dentro del universo transmedial de la traducción

Tipo de transtextualidad	Tipo de relación entre textos	Productos derivados de la relación	Función y tareas (para) traductivas en la era digital
1 Inter textualidad Relación <i>IN</i> PRAESENTIA O <i>IN</i> ABSENTIA	Relación de <i>copresencia</i> , es decir, presencia explícita o implícita de un texto en otro(s)	Cita, plagio, referencia, alusión	<i>Rastreo</i> de todas las fuentes analógicas y digitales de una traducción en el universo transmedial
2 Para textualidad Relación que siempre tiene todo texto con su(s) paratexto(s)	Relación de <i>codependencia</i> : presentación, acompañamiento o prolongación	Paratextos: peritextos y epitextos	<i>Recepción</i> , acogida y lectura de una traducción en el universo transmedial
3 Meta textualidad Relación que une un texto con otro del que habla	Relación <i>crítica</i> o explicación	Comentario, paráfrasis, reseña, recensión, análisis crítico	<i>Publicidad</i> transmediática de una traducción
4 Hiper textualidad Operación de transposición, transformación, subversión	Relación de <i>apropiación</i> , ya sea por derivación, imitación o mimesis	Hipertexto: parodia, sátira, pastiche, traducción	<i>Reescritura</i> de una nueva traducción en un nuevo soporte transmediático
5 Archit extualidad Tipología textual	Relación de <i>clasificación</i> , es decir, la pertenencia genérica de un texto	Novela, cuento, poesía, teatro, biografía, autobiografía, cómic, novela gráfica, etc.	<i>Clasificación</i> de una traducción para su archivo en el universo transmedial

Fuente: Yuste Frías (2022b).

(metatextualidad) y rojo nocturno (hipertextualidad)— nos gustaría comentar que todo parte del vivo colorado —rojo diurno (paratextualidad)— con el que, desde la creación de la noción de paratraducción, siempre hemos querido llamar la atención, tipográfica y simbólicamente, sobre la suma importancia de la paratextualidad en traducción, es decir, sobre todo lo que hace posible que un texto traducido exista y esté presente tanto en el mundo analógico como en el mundo digital.

Los cinco tipos genettianos de transtextualidad que hemos presentado no son compartimentos estancos, sin comunicación recíproca entre ellos. Al contrario, las relaciones entre ellos son frecuentes y decisivas tanto en papel como en pantalla: un paratexto, el segundo tipo de transtextualidad, puede ser cualquiera de los cuatro otros tipos de transtextualidad en cualquier momento: un intertexto, un metatexto, un hipertexto y hasta un architexto.

Así, por ejemplo, la contracubierta de un libro de una traducción (peritexto donde los haya) puede convertirse en todo un metatexto, porque en ella se describe, se comenta y se argumenta las propiedades de la obra para su mayor publicidad. El género de un texto —su pertenencia architextual— se puede construir por vía de imitación —y, por consiguiente, por relación hipertextual—, al mismo tiempo que puede manifestarse por indicios paratextuales como el subtítulo.

En definitiva, los cinco tipos genettianos de relaciones entre textos se entrelazan unos con otros: cualquier tipo puede estar conectado con cualquier otro porque, de hecho, siempre hay alguna que otra conexión entre ellos. Por consiguiente, las diversas formas de transtextualidad no son cinco tipos de textos diferentes, sino, más bien, cinco tipos de relaciones transtextuales que pueden estar presentes en una producción editada en papel o en pantalla dentro del universo transmedial.

La correcta identificación del tipo de relación transtextual resulta esencial en cualquier proceso de traducción tanto en la actividad semasiológica de la fase de comprensión durante la lectura

e interpretación del texto de partida, como en la actividad onomasiológica de la fase de expresión durante la redacción del texto meta o de llegada. La transtextualidad en traducción es un espacio abierto, móvil, controvertido, que siempre invita a la reflexión, a la discusión y, sobre todo, a la decisión en los momentos decisivos de revisión y corrección del texto definitivo de una traducción profesional a punto de ser editada.

Transmedialidad en traducción

La presencia de la transmedialidad en traducción obliga al traductor a alcanzar un alto grado de toma de conciencia de los cinco tipos de transtextualidad que un texto puede tener con otros textos durante los procesos de traducción y que hemos descrito en el apartado anterior. El traductor necesita un conocimiento profundo de la transtextualidad de tal nivel que le permita comprender y conceptualizar las distintas relaciones transtextuales que debe reconstruir entre diferentes producciones culturales y a través de diferentes soportes transmediáticos, si quiere que su traducción tenga éxito tanto en la edición final de las traducciones de la era digital como, sobre todo, en su recepción y consumo.

Nuestra intención es hacer converger la narratología y los estudios mediáticos, con el fin de establecer aquí una primera y sucinta aproximación a los fundamentos de lo que podría llamarse una “narratología transmedial”⁴ en los estudios de traducción y la traductología. Cabe señalar que la expresión “narratología transmedial” puede considerarse un pleonismo, ya que en las décadas de los sesenta y los setenta del pasado siglo la teoría narrativa introdujo el neologismo *narratología* con el objetivo explícito de emanciparse del ámbito de la *teoría literaria* (Todorov, 1969,

4 Usamos la expresión “narratología transmedial” en sentido amplio, para referirnos al uso razonado de nociones y conceptos que no se limitan a un solo medio, mientras que reservamos la expresión “narrativa transmediática” para designar una forma narrativa que está disponible en varios medios coordinados. La segunda expresión es el objeto de la primera.

p. 10). Varios fueron los trabajos de aquella época (Barthes, 1966; Bremond, 1964; Todorov, 1969) que reivindicaban la dimensión transmedial de la, por aquel entonces, nueva disciplina teórica.

Tal y como ocurrió con la semiología, la narratología se desarrolló en Francia gracias a los fundamentos del estructuralismo. Fue en 1969 cuando Tzvetan Todorov forjó el término “narratología” en *Grammaire du “Décaméron”* (1969, p. 10). En 1972, Genette empezó a definir algunos de los conceptos fundamentales de la narratología en *Figures III*.

En sus orígenes estructuralistas, el objeto de la narratología va desde los trabajos científicos que se centran en la “sintaxis” de la historia contada, hasta aquellos que privilegian la forma, mediante el análisis de las “figuras” del discurso narrativo. A diferencia de la poética o la teoría literaria, la narratología no se limitaba solo y exclusivamente a un medio o a un modo particular como, por ejemplo, las formas verbales o escritas de la literatura, ya que, como afirma Barthes, toda “materia” parece “adecuada al hombre para confiarle sus historias” (Barthes, 1966, p. 1; traducción nuestra). Cualquier narrativa, ya sea historia o relato, puede contarse elaborando todo un discurso que puede adoptar tanto la forma verbal (oral o escrita) como la forma no verbal (imagen, gesto).

La aparición de nuevos medios miméticos como el cine, las series de televisión, el cómic, el manga, la *bande dessinée*, las novelas gráficas o cualquiera de los nuevos soportes transmediáticos supone una fuerte ampliación de los contenidos narrativos, posibilitando la existencia de lo que se llama la “narrativa aumentada”. Sin embargo, Marie-Laure Ryan (2012, s. p.) afirma que la extensión de la narratología hacia los medios “miméticos” se ha visto obstaculizada durante mucho tiempo por la concepción, en parte derivada del trabajo de Genette (1972), según la cual el campo de la narrativa debería limitarse a historias expresadas verbalmente por un narrador.

Según Ryan (2018), cuando Genette habla de la narratología que él llama “modal”, lo hace manifestando constantemente una fuerte tendencia a reducir el campo de investigación solo a las historias verbales. Este tipo de reduccionismo de la narratología se debe, según Ryan, a la suma importancia que da Genette a la figura del narrador. Así, Genette opone las narrativas que proceden de historias contadas a través del modo *diegético*, de aquellas que proceden de historias representadas a través del modo *mimético*, en las que incluye no solo las artes dramáticas, sino también las representaciones filmicas y el cómic.

Para evitar reducir el alcance de la narratología únicamente a las producciones verbales, Ryan sugiere alejarse de las concepciones derivadas de la lingüística. Propone conservar una definición de narratividad “más cognitiva que verbal” (2018, p. 152; traducción nuestra), lo que la lleva a afirmar que “la narrativa no es un objeto lingüístico sino una representación mental” (2018, p. 154; traducción nuestra).

El alejamiento de la perspectiva lingüística y su lógica binaria en los procesos de traducción es algo que se lleva haciendo en el seno del grupo T&P desde sus inicios en 2005, con la creación de la noción de *paratraducción*. Había que llamar la atención sobre cómo en las narrativas traducidas que se trasladan a la pantalla o a otro cualquier soporte mediático de la era digital, la mayor presencia de la paratextualidad frente a la textualidad necesitaba de un cambio de paradigma en la teoría y la práctica de los nuevos modos de traducir.

Si traducir textos se llama “traducción”, el grupo T&P decidió que traducir paratextos era hacer paratraducción. Desde entonces, son tantos los medios transmediáticos usados para difundir y recibir una traducción con su correspondiente paratraducción, que aprehender todos los entresijos de la transmedialidad es más que necesario en los estudios de traducción. Consideramos, pues, que estos estudios deben ocuparse los distintos fenómenos de transmedialidad contemporánea,

dado que es en los nuevos y diferentes soportes transmediáticos del universo transmedial donde se terminan publicando y editando las nuevas traducciones, lo que genera un flujo continuo de recreaciones transcreativas realizadas por traductores y paratraductores para alimentar, económica, social y culturalmente, las industrias del divertimento y el espectáculo digitales.

El porqué de la transmedialidad

El prefijo “trans-”, presente en la noción de *transmedialidad*, evoca la idea de paso, transferencia, pasaje de un lugar a otro, de un medio de comunicación a otro, de un soporte digital a otro. La frecuencia de la metáfora del puente y la insistencia en la idea del pasaje en los análisis que tratan de la traducción revelan una tendencia que calificamos de cinecentrismo, y que, a pesar de ser antigua, hoy se comprende mucho mejor ante el paisaje ideológico liberal de las sociedades contemporáneas, que favorece los principios de movimiento y circulación para describir su naturaleza y funcionamiento, marcado por el desarrollo exponencial del comercio y el transporte a escala planetaria, la importancia de las migraciones y, sobre todo, los avances tecnológicos en las telecomunicaciones de la era digital.

No hay que olvidar que todas las realidades económicas y culturales que abarca el fenómeno denominado “globalización” conceden un papel importante a la traducción, que debe responder con la máxima fluidez y rentabilidad a las necesidades de transferencia y comunicación. Sin embargo, no estamos muy seguros de que la traducción se beneficie de esta concepción cinética, cuyo utilitarismo refuerza el estatus secundario que con demasiada frecuencia ha recibido, en detrimento de sus capacidades creativas en las que insisten los estudios de traducción contemporáneos.

Los estudios transmediales insisten mucho en la idea del paso, centrando su atención, casi de forma exclusiva, en los soportes transmediáticos usados para las transferencias. Esta insistencia reposa,

según Sémir Badir, sobre tres principales motivos estrechamente ligados al contexto sociocultural contemporáneo (2019, pp. 25-28), que retomamos a continuación, incluyendo nuestras propias reinterpretaciones:

- El advenimiento social de la digitalización masiva de los objetos culturales, que ha reducido considerablemente nuestra relación con ellos a, simplemente, su producción y su mero consumo. Por una parte, la digitalización se limita, la mayoría de las veces, a transponer los contenidos analógicos en plataformas digitales, nivelando todos los contenidos de manera unificada e indiferente. Por otra, la digitalización destruye, en cierto modo, la originalidad de toda obra cuyo contenido haya sido pensado para un determinado soporte y bajo una muy determinada forma, ya que, en la adaptación de dichas obras, la transmedialidad justifica que se ponga de lado tanto los problemas estéticos propios a cada creación artística como los problemas técnicos de su reproducción artesanal, sin importarle la incidencia que tienen los nuevos soportes mediáticos en las obras adaptadas.
- La patrimonialización de las artes populares durante todo el siglo XX, como el caso ejemplar del cómic, que ha pasado de ser considerado una paraliteratura a convertirse en patrimonio cultural en las tres grandes culturas nacionales donde se ha desarrollado: en Estados Unidos, para el caso de la lengua inglesa; en Japón, para la lengua japonesa, y tanto en Bélgica como en Francia, para el caso de la lengua francesa. Su condición patrimonial ha hecho que el cómic y todas sus adaptaciones posibles en la cultura de la convergencia que propicia la transmedialidad se conviertan en objeto de estudio científico en las investigaciones universitarias tanto de la disciplina de traducción como de los estudios culturales (*cultural studies*), sin olvidar, por supuesto, los estudios transmediales.
- El regreso de los esquemas teleológicos que proliferan en los discursos llevados a cabo por

las ciencias sociales, al ontologizar la función técnica de las nuevas tecnologías, otorgándole una auténtica *razón de ser* directamente vinculada a su incidencia social (Badir, 2019, pp. 25-28).

En definitiva, la transmedialidad confiere mucha más importancia al continente que al contenido, porque suele otorgar el valor principal de lo que quiere designar a la objetivación de los soportes transmediáticos creados por la tecnología digital. Hablar de un libro, de una película, de un cómic, de un videojuego o de una serie, más como un medio que como una creación artística, es dar a entender que dicho medio puede acoger cualquier contenido sin que su definición formal, limitada a los aspectos técnicos y tecnológicos, sea alterada.

Dans son essai de définition le plus récent, Jenkins [...] ne donne pas au transmédia un statut formellement différent de celui d'un intertexte. Seul le nombre de médias sollicités produit une différenciation. Presque toujours cet intertexte est centré sur une œuvre fondatrice, soit que celle-ci ait fourni l'histoire originale, soit qu'elle serve de référence à l'égard des autres développements. En tant que contrat commercial, la franchise transmédia extrait de cet intertexte un script et un layout, c'est-à-dire des états génétiques des œuvres produites par la bande dessinée, le cinéma et le cinéma d'animation. Ainsi apparaît-il que le transmédia est moins qu'un média, et la fiction transmédia moins qu'une œuvre : ce sont des conditions techniques, textuelles, mais aussi industrielles et juridiques, pour l'avènement d'œuvres dans des médias multiples. (Badir, 2019, p. 28)

Transmedia, *crossmedia* y multimedia: tres nociones similares, pero diferentes para-traducir

En la introducción de esta publicación ya facilitamos la primera definición de la narración transmediática (*transmedia storytelling*), redactada en español por Pablo Hermida Lazcano, el traductor del libro de Jenkins (2008). Este último publicó, en 2013, una nueva definición suya de narración transmediática, en un artículo de su autoría, traducido al francés por Mélanie Bourdaa, y es la siguiente:

Le transmedia storytelling représente un processus dans lequel les éléments d'une fiction sont dispersés systématiquement à travers de multiples plateformes médiatiques dans le but de créer une expérience de divertissement unifiée et coordonnée. Idéalement, chaque médium apporte sa propre contribution pour le développement de l'histoire. (Jenkins, 2013, s. p.)

A partir de esta última definición, presentamos la clasificación tripartita propuesta por Audrey Canalès (2020, p. 59), en unas breves líneas, para diferenciar claramente entre tres nociones anglofonas similares, pero singularmente diferentes: *transmedia*, *crossmedia* y *multimedia*.

- *Transmedia*: narrativa transmediática construida con base en varios contenidos, diferentes y complementarios, para crear un universo narrativo aumentado, editado con varios modos de comunicación y en varios medios de comunicación o soportes mediáticos.
- *Crossmedia*: un mismo y único contenido editado en diferentes medios de comunicación o soportes mediáticos.
- *Multimedia*: una obra que utiliza varios modos de comunicación en un solo medio de comunicación o soporte mediático.

Con esta clasificación tripartita de las tres nociones anglofonas, podemos entender que un DVD con sonido e imágenes en un único soporte mediático interactivo puede calificarse como *multimedia*, mientras que una historia creada originariamente en un libro y recreada en un cómic puede denominarse *crossmedia*, lo cual nos parece muy similar a lo que siempre se ha llamado una “adaptación” en los estudios de traducción. De hecho, para Mélanie Bourdaa, “el *crossmedia* no propone un universo enriquecido sino, más bien, la adaptación de una misma historia sobre varios medios” (Bourdaa, 2012; traducción nuestra).

En el prefacio de la traducción francesa del libro de Jenkins realizada por Christophe Jaquet, Éric Maigret comparte la misma opinión cuando compara *crossmedia* con *transmedia*:

Figura 1 Mapa general de Dublín, donde se señala la ubicación en la narración



Fuente: Captura de pantalla de la web de Guillaume Vissac; véase: <https://www.fuirestunepulsion.net/ulyse/>

Là où la déclinaison *cross-média* produirait surtout de la redondance ou de la dispersion, selon la logique assez pauvre des produits dérivés, le transmédia se déploierait par le biais d'un immense feuilleton dont le centre narratif serait partout et la circonférence nulle part. (Maigret, 2013, pp. 8-9)

La transmedialidad en traducción es esa capacidad que puede llegar a tener una obra para ser ampliada (*transmedia*) o ser adaptada (*crossmedia*) a lenguas y culturas diferentes, usando varios medios de comunicación. Ahora bien, la transmedialidad necesita de la transtextualidad para tejer las imprescindibles relaciones convergentes no solo entre los textos, sino también y, sobre todo, entre los distintos medios, donde varios modos de comunicación (*multimedia*) pueden ser usados para adaptar mejor la obra original a la lengua y cultura de llegada, gracias a la traducción y la paratraducción.

Al facilitar las relaciones mediáticas, la transmedialidad en traducción propicia transgresiones de fronteras architextuales, rompiendo barreras entre géneros aparentemente dispares y hasta contradictorios como, por ejemplo, cuando se decide traducir todo un clásico de la literatura canónica en tuits. Es el caso de la traducción al francés del

Ulysses, de James Joyce, llevada a cabo desde 2012 por Guillaume Vissac al ritmo de un tuit por día.

La traducción francesa de Vissac, titulada *Ulysse par jour* y editada en forma de archivo en su web *Fuir est une pulsion*,⁵ resulta ser un trabajo de traducción no remunerado, completamente gratuito, que ha ocupado ya nueve años de la vida del traductor. Al ritmo llevado, traducir y paratraducir en X todo el monumento literario de la obra magna de Joyce le ocuparía aproximadamente cuarenta años, es decir, toda una vida.

En su particular traducción multimodal del *Ulysses* de Joyce, Vissac no solo adapta la obra maestra, sino que la transforma completamente, al cambiar de soporte mediático, reinventando nuevas estructuras digitales mestizas (mestizadas y mestizantes) en pantalla, que poetizan al máximo el texto de la novela de partida.

Resulta mucho más que interesante la paratextualidad que se halla en la paratraducción de su traducción editada en su web (véase Figura 1), ya

5 A fecha del 15 de octubre de 2024, Guillaume Vissac ha publicado 4622 tuits. Véase <https://www.fuirestunepulsion.net/ulyse/>

Figura 2 Mapa a pie de calle de Dublín, donde se señala la ubicación en la narración



Fuente: Captura de pantalla de la web de Guillaume Vissac, véase: <https://www.fuirestunepulsion.net/ulyse/>

Figura 3 Adecuación de la web para la interactividad en la traducción de *Ulysses*

Un message, un commentaire ?

modération a priori
 Attention, votre message n'apparaîtra qu'après avoir été relu et approuvé.

Qui écrit/voit ?

Nom

Courriel (non publié)

Commentaire

Ajoutez votre commentaire ici
 Texte de votre message

Le champ accepte les raccourcis SPT (sigant) (italique) (liste (entre-vois) également émoué et le code HTML, up «>» «<»». Pour créer des paragraphes, laissez simplement des lignes vides.

Prévisualiser

Rechercher :

Dans la même rubrique

- [Puis-elle être ?](#)
- [Puis-elle être ?](#)
- [Puis-elle être ?](#)
- [Puis-elle être ?](#)
- [Puis-elle être ?](#)
- [Puis-elle être ?](#)
- [Puis-elle être ?](#)
- [Puis-elle être ?](#)
- [Puis-elle être ?](#)
- [Puis-elle être ?](#)
- [Puis-elle être ?](#)

Plus c'est

Les [carnets de recettes](#)
 12/04/2012
 000 [Léonides](#)
 000000 [Jury, Léonides](#)
 2012 - 2024 [Visitez par jour](#)
[Plan du site](#) | [Se connecter](#) | [Contact](#) | [RSS 2.0](#)

Fuente: Captura de pantalla de la web de Guillaume Vissac; véase: <https://www.fuirestunepulsion.net/ulyse/>

que cada unidad de traducción del texto original en inglés va acompañada no solo de su correspondiente traducción poética al francés, sino también de un peritexto verbal, consistente en una cifra de porcentaje, para indicar el grado de progresión en la lectura, y dos peritextos icónicos, constituidos por un mapa de Dublín donde se señala la ubicación correspondiente en la narración, en forma de mapa general (véase Figura 1) y a pie de calle (véase Figura 2).

Por otra parte, aplicando una interactividad permanente entre traductor y lector, el visitante de la web puede dejar un mensaje o un comentario para cada unidad de traducción que lleva, además de su número correspondiente, y etiquetas que la clasifican en cinco categorías: geografía, cronología, tema, personaje y capítulo (véase Figura 3). Todos estos elementos paratraductivos, final y concienzudamente editados en la web por Vissac, no solo estructuran la recepción digital de su innovadora

traducción original al francés del *Ulysses* de Joyce, sino que también ofrecen al lector diferentes y complementarios umbrales o puertas de entrada para cada unidad de traducción.

Con la traducción tuiteada de Vissac estamos ante un caso ejemplar en el que se puede contemplar cómo la transmedialidad en traducción pone a disposición, de quien traduce y paratraduce, dispositivos transmediáticos específicos que rompen completamente con el espacio editorial tradicional de la traducción, donde sigue todavía confinada. Confinamiento de la traducción literaria en el que el nombre y apellidos del traductor sigue apareciendo en el limitado, restringido y liminal espacio paratextual de la página de derechos o, como mucho, de la portada, pero casi nunca lo vemos en el espacio paratextual más importante de un libro: la cubierta.

Con su traducción en tuits de todo un clásico canónico de la Literatura (con mayúscula), Guillaume Vissac reivindica la figura del traductor como “pirata conquistador”, al apropiarse por completo del *Ulysses* de Joyce desde 2012, fecha en que la obra pasó a ser de dominio público. La expresión de “piratería poética” es, de hecho, la que usa en la presentación⁶ que hace de su traducción titulada *Ulysse par jour*, editada en su web.

La traducción y la adaptación en los estudios transmediales

Mientras que, desde la particular perspectiva de la convergencia mediática de Jenkins (2008), la transmedialidad supone la concepción de universos y narrativas en un flujo continuo de contenido a través de múltiples plataformas mediáticas y de manera complementaria para evitar la redundancia, para Dominic Arsenault y Vincent Mauger (2012, p. 7) la transmedialidad puede definirse como esos diálogos entre varios medios de comunicación autónomos, que conducen a la

diseminación del sentido por sus fricciones y sus entrecruzamientos. Arsenault y Mauger (2012) recuerdan que, si bien la era digital ha aumentado la producción de contenido creativo, la transmedialidad no es algo nuevo.

Si la multiplicité des plateformes résultant du passage au numérique augmente les occasions pour les créations, il ne faut pas croire que le phénomène de transmédiatité est entièrement nouveau. Il s'agit du renouveau de principes fondamentaux, de concepts très anciens : la dramaturgie hellénique comprenait déjà quelques-unes des caractéristiques transmédiatiques par l'usage des récits hybrides et épisodiques d'épopées, narrés et joués sur scène. (Arsenault y Mauger, 2012, p. 7)

Para Lisbeth Klastrup y Susana Tosca (2004, p. 411; 2011, p. 48; 2014, p. 297), los mundos transmediáticos (*transmedial worlds*) son entidades abstractas donde la adaptación de obras anteriores como fuentes canónicas de inspiración resulta ser una actividad totalmente legítima. En efecto, la adaptación siempre participa en los procesos de construcción narrativa de esos mundos transmediáticos. Esta concepción de la transmedialidad como una actividad traductiva centrada, principalmente, en transformar una primera obra para conseguir la mejor adaptación posible, también está presente en Mark J. P. Wolf (2012, p. 247).

Las similitudes terminológicas entre los estudios transmediales y los estudios de traducción no se quedan ahí, sino que se crean nuevos términos. Así, según Charles Suhor, citado por Christy Dena (2009, p. 18), la *transmediation* consiste en una especie de traducción intersemiótica tal y como la entendía Roman Jakobson, es decir, la traducción de un contenido de código semiótico a otro código semiótico diferente.

While some media studies theorists have described transmedia storytelling as a transmediation process, it should be noted that this usage is not synonymous with the pedagogical approach of the same name. These are not the only usages of transmedia and this disparity is a natural occurrence. (Dena, 2009, pp. 18-19)

6 Véase: <https://www.fuirestunepulsion.net/ulysses/spip.php?rubrique1>

El hecho de que la noción traductológica de *adaptación* esté tan vinculada a la transmedialidad, hasta el punto de llamarla incluso “transmediación”, implica la no denigración del fenómeno general de la adaptación y de la transcreación no solo en los estudios transmediales. Al contrario, el término traductológico de “adaptación” es usado hasta la saciedad en los estudios de adaptación (*adaptation studies*), donde la crítica cinematográfica lo equipara incluso con otros términos como “translación”, “mediación”, “mutación”, “transescritura” y “reescritura” (Ropars-Wuilleumier, 1998, p. 131).

En los estudios de literatura y cine, el uso indiscriminado de términos traductológicos resulta todavía más sorprendente. Así, por poner tan solo un caso ejemplar, en *Literature into Film* (2006), Linda Costanzo Cahir propone una comparación de los dos términos ingleses *adaptation* y *translation*. El primero es, para Costanzo, el conjunto de cambios realizados en un bien cultural ante el peligro de desaparición con el fin de adaptarse a un medio, mientras que el segundo término inglés implicaría, al contrario, el paso de un lenguaje a otro, en una metáfora pertinente para quien considera que los medios se oponen en este punto.

En su teoría “translativa” aplicada a la adaptación cinematográfica, Costanzo distingue tres tipos de *translations*: la *literal translation*,⁷ que reproduciría al pie de la letra la diégesis literaria y todos sus detalles; la *traditional translation*,⁸ donde el director de la película mantiene el conjunto de los trazos generales del texto literario, pero trabajando los detalles impropios para una película; y la *radical translation*,⁹ que haría todos los cambios

necesarios del libro para hacer una película totalmente independiente de la fuente literaria.

En *A Theory of Adaptation* (2006), Hutcheon comenta que existen hasta tres tipos de adaptaciones: la adaptación como “entidad o producto formal”, cuya transcodificación puede implicar un cambio de medio, de género o de contexto;¹⁰ la adaptación como “procedimiento de creación”, en el que el acto de adaptar implica siempre tanto reinterpretación como recreación en la transformación de la obra apropiada o saboteada según la perspectiva adoptada;¹¹ y, finalmente, la adaptación como “procedimiento de recepción”, que, como cualquier otra forma de producción intertextual, gracias a los conocimientos y las experiencias previas del espectador, funcionará como caja de resonancia de otras obras conocidas por él, que será percibida como una especie de obra repetida con algunas variaciones.¹²

El libro de Linda Hutcheon (2006) no es la primera publicación que trata la intertextualidad (copresencia) y la hipertextualidad (apropiación) implícitas en todo proceso de adaptación, pero es de las pocas publicaciones en las que el lector puede encontrar una valoración positiva del placer de la adaptación, hasta el punto de calificarla como palimpsesto,¹³ ya que en toda adaptación uno puede siempre encontrar los restos del primer

and of making the film a more fully independent work” (Costanzo, 2006, p. 17).

7 “Which reproduces the plot and all its attending details as closely as possible, to the letter of the book” (Costanzo, 2006, p. 16).

8 “Which maintains the overall traits of the book (plot, setting and stylistic conventions) but revamps particular details in those particular ways that the filmmaker sees as necessary and fitting” (Costanzo, 2006, p. 16).

9 “Which reshapes the book in extreme and revolutionary ways, both as a means of interpreting the literature

10 “Transcoding can involve a shift of medium or genre, or a change of frame and therefore of context” (Hutcheon, 2006, pp. 7-8).

11 “The act of adaptation always involves both (re-)interpretation and then (re-)creation this has been called both appropriation and salvaging, depending on your perspective” (Hutcheon, 2006, p. 8).

12 “As a process of reception, adaptation is a form of intertextuality we experience adaptations as palimpsests through our memory of other works that resonate through repetition and variation” (Hutcheon, 2006, p. 8).

13 “To deal with adaptations as adaptations is to think of them as, to use the Scottish poet and scholar Michael Alexander’s great term, inherently ‘palimpsestuous’ works, haunted at all times by their adapted texts” (Hutcheon, 2006, p. 6).

texto (hipotexto) en el nuevo texto (hipertexto). De ahí que para quien traduce textos y paratraduce paratextos, el estudio de las adaptaciones sea tan interesante como estimulante y divertido.

Como se puede comprobar, tanto el propio término “traducción” (*translation*) como “adaptación” (*adaptation*) adquieren una cierta polisemia en los estudios transmediales y en los estudios de adaptación. Resulta obvio que, para los estudios de traducción, se impone investigar tanto los procesos de traducción como los fenómenos de adaptación de una forma mucho más amplia en los tiempos de convergencia mediática que vivimos.

Para romper con la posible ambigüedad que los términos “traducción” y “adaptación” puedan llegar a tener en los estudios de traducción, reproducimos a continuación una de las observaciones más pertinentes formuladas en su día por Yves Gambier:

Quelle est la pertinence des deux termes *traduction* et *adaptation* ? Bien que souvent co-présents, ils ne s'autodélimitent pas clairement : on les rapproche mais sans préciser leur frontière sinon leur relation. Rattachée à certains types de texte (pièces de théâtre, publicité par exemple), l'“adaptation” semble impliquer une certaine liberté du traducteur – à qui il serait alors permis des modifications, des ajouts, des ajustements, des omissions... au texte de départ, pour mieux le plier aux récepteurs visés (spectateurs, consommateurs), à leurs habitudes et à leurs normes de réception. (1992, p. 421)

Dado que, en la transmedialidad, el paso de un medio a otro requiere siempre no solo de una cierta libertad por parte del traductor, sino también de una gran dosis de fuerza creativa, no debería sorprender que la idea de creación, de genialidad implícita en cualquier producción artística, se encuentre también en otro término muy cercano a la “transmedialidad” y que lleva el mismo prefijo “trans-”: la “transcreación”.

Sin entrar con mayor detalle aquí en el análisis de los fundamentos teóricos y poéticos del término “transcreación”, diremos que, en este universo

transmedial que nos ocupa, la transcreación expresa la idea de la travesía (trans-) de un estado a otro, en la cual quien traduce textos y paratraduce paratextos supera tanto el primer medio como el segundo. En definitiva, dado que la creación es esencial en cualquier encargo de traducción humana que se precie, resulta más que necesario, en los estudios de traducción, tener muy en cuenta cualquier tipo de transcodificación y transcreación entre dos o más medios, sean cuales sean: tanto película y texto como cómic, videojuego, teatro, música, etc.

La transmedialidad contemporánea demuestra, cada día, la estrecha filiación que siempre ha existido entre traducción y adaptación. Tanto el objeto de la traducción como el de la adaptación son totalmente compatibles, hasta el punto de que la adaptación, siempre al lado de la traducción, complementa a esta.

Una definición traductológica de la adaptación perfectamente aplicable en los procesos transmediáticos de hoy en día puede ser la formulada en su día con una sola frase por Georges L. Bastin: “La adaptación es el proceso de expresión de un sentido que tiene como objetivo primordial restablecer un equilibrio comunicacional roto por la traducción” (1993, p. 477; traducción nuestra).

En su tesis doctoral, Christy Dena afirma, muy acertadamente, que la adaptación no siempre (por no decir nunca) es redundante, sino que es una de las formas más diversas de crear y experimentar un proyecto transmediático (Dena, 2009, p. 160). En realidad, cada adaptación constituye una nueva puerta de entrada, un nuevo umbral de acceso a la obra creativa, en un flujo continuo de recreaciones. Al revalorizar el umbral y desmarginalizar el margen en traducción, la noción de *paratraducción* instauro esa experiencia liminar del umbral demasiadas veces olvidada en la concepción de la traducción concebida, solo y exclusivamente, como puente, paso, transferencia, desplazamiento o circulación entre lenguas y culturas.

Aprender a traducir desde la noción de *paratraducción* significa aprender a saber estar “entre” o, lo que es lo mismo, a saber estar en el umbral. De hecho, si tuviéramos que definir lo que significa ejercer de manera profesional la traducción y la interpretación en los tiempos de deshumanización digital que corren, repetiríamos aquí la frase de José Yuste Frías: “SER traductor intérprete es SABER ESTAR ‘entre’ para PODER DECIR ‘¡entre!’” (Yuste Frías, 2022a, p. 57).

La noción de *paratraducción* aporta una nueva perspectiva, al invitarnos a reflexionar, fiel a la etimología y al significado del prefijo “para”, sobre lo que sucede “al margen” del proceso de traducción o en el “umbral” de la traducción. En efecto, el pensamiento del umbral es central para comprender el de la traducción, y viceversa, porque, contrariamente a la concepción predominante, la traducción no es solo un pasaje. Ofrece tanto la experiencia del umbral como la de pasaje; o, más exactamente, debe reflejar primero la experiencia del umbral para, luego, poder ilustrar la del paso.

Conclusiones

Con el nuevo y renovado esquema de recapitulación de los cinco tipos genettianos de relaciones transtextuales en traducción que hemos ofrecido en esta publicación, ofrecimos una visión holística de la *transtextualidad* para, a continuación, presentar la noción de *transmedialidad* y hacer ver cómo las dos nociones son tan complementarias como necesarias a la hora de ser aplicadas, inexcusablemente, tanto en los estudios de traducción como en la práctica profesional de la traducción, con el fin de poder abordar, comprender, conceptualizar e interpretar, correcta y adecuadamente, cada tipo de relación transtextual presente en los actuales encargos multimodales e intersemióticos de traducción y paratraducción, dentro del universo transmedial de producción cultural convergente en el que vivimos hoy en día.

Por otra parte, consideramos que la transdisciplinariedad de los estudios de traducción impide

ignorar cualquier reflexión realizada en los estudios de adaptación o en los estudios transmediales, con los que comparte una terminología similar, por no decir idéntica, donde términos como “traducción” o “adaptación” están a la orden del día.

Al encontrarse en un permanente estado de traducción y paratraducción, la cultura convergente de la transmedialidad plantea nuevos desafíos ante el acto nada inocente de traducir y paratraducir la transtextualidad en la era digital, obligando a quien traduce y paratraduce a ser mucho más innovador, creativo, adaptable y colaborativo con los distintos soportes transmediáticos entre los que navega durante los nuevos procesos de transformación cultural.

En definitiva, la transmedialidad no pone en peligro en absoluto los estudios de traducción; al contrario, constituye todo un tema de investigación fascinante y enriquecedor para la transdisciplina, siempre dispuesta a aprender de otras disciplinas y a compartir lo atesorado. Al conferir la transmedialidad mucha más importancia al continente que al contenido, centrando su atención, casi de forma exclusiva, en los soportes transmediáticos usados para las transferencias, el principal aporte de la noción de paratraducción a los estudios de traducción reside, muy precisamente, en ser consciente de quién, qué, cuándo, cómo, dónde, por qué, para qué y para quién se traduce y se paratraduce a la hora de ofrecer calidad en el contenido finalmente editado.

Terminemos nuestras conclusiones con algunas de las preguntas que todavía seguimos teniendo en mente:

- ¿Qué implica traducir en un universo transmedial?
- ¿Es posible plantearse el acto de traducir a partir de un modelo transmedial?
- ¿Cuáles son los puntos de convergencia (simbólicos, modos de proceder) y divergencia entre traducción y transmedialidad?
- ¿En qué medida las teorías sobre la adaptación contribuyen a comprender y aprehender

las formas, modalidades y prácticas de la traducción en el universo transmedial?

- ¿Qué nuevas estrategias de traducción se pueden poner en práctica para hacer frente al desafío de la convergencia de los medios y la existencia de ecosistemas narrativos editados en múltiples soportes transmediáticos?
- ¿Cuáles son las nuevas competencias que necesita desarrollar quien traduce textos y para traduce paratextos en un universo transmedial?
- ¿Cómo tomar en consideración los cinco tipos genettianos de relaciones transtextuales y cómo aplicarlas en el ejercicio profesional del acto nada inocente de traducir?
- ¿Qué impacto tiene la industria cultural de la convergencia en la práctica de la traducción y la paratraducción?

Referencias

- Arsenault, D. y Mauger, V. (2012). Au-delà de “ l’envie cinématographique ” : le complexe transmédiatique d’*Assassin’s Creed*. *Nouvelles vues. Revue sur les pratiques et les théories du cinéma au Québec*, (13), 1-24. https://nouvellesvues.org/wp-content/uploads/2021/08/Au-dela_de_l_envie_cinematographique_le_complexe_transmediatique_d_Assassin_s_Creed_par_DOMINIC_ARSENAULT_et_VINCENT_MAUGER.pdf
- Badir, S. (2019). Pourquoi la transmédiabilité ? En É. Deprière et G. A. Duarte (Dir.), *Transmédiabilité, bande dessinée & adaptation* (pp. 23-36). Presses universitaires Blaise Pascal.
- Barthes, R. (1966). Introduction à l’analyse structurale des récits. *Communications*, (8), 1-27. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113
- Bastin, G.L. (1993). La notion d’adaptation en traduction. *Meta*, 38(3), 473-478. <https://doi.org/10.7202/001987ar>
- Batchelor, K. (2018). *Translation and paratexts*. Routledge.
- Bourdaa, M. (2012, juin 13). Le transmédia : entre narration augmentée et logiques immersives. *INA, La revue des médias*. <http://www.inaglobal.fr/numerique/article/le-transmedia-entre-narration-augmentee-et-logiques-immersives>
- Bremond, C. (1964). Le message narratif. *Communications*, (4), 4-32. https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1025
- Canalès, A. (2020). Transmedia, translation and adaptation: Parallel universes or complex system? *TTR*, 33(1), 55-78. <https://doi.org/10.7202/1071148ar>
- Costanzo Cahir, L. (2006). *Literature into film – Theory and practical approaches*. Mc Farland and Co. Publishers.
- Dena, C. (2009). *Transmedia practice: Theorizing the practice of expressing a fictional world across distinct media and environments* (tesis doctoral). Universidad de Sydney, Australia. https://www.researchgate.net/publication/256600225_Transmedia_Practice_Theorising_the_Practice_of_Expressing_a_Fictional_World_across_Distinct_Media_and_Environments
- Gambier, Y. (1992). Adaptation : une ambiguïté à interroger. *Meta*, 37(3), 421-425. <https://doi.org/10.7202/002802ar>
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Seuil.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Seuil.
- Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. Routledge.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. [Publicación original de 2006: *Convergence culture. Where old and new media collide*]. (P. Hermida Lazcano, Trad). Paidós.
- Jenkins, H. (2013). La licorne origami contre-attaque. Réflexions plus poussées sur le transmedia storytelling (M. Bourdaa, Trad.). *Terminal*, (112). <http://journals.openedition.org/terminal/455>
- Klastrup, L. y Tosca S. (2004). Transmedial worlds—Rethinking cyberworld design. En M. Nakajima, Y. Hatori y A. Sourin (Eds.), *Proceedings of the 2004 International Conference on Cyberworlds* (pp. 409-416). IEEE Computer Society, Tokio, 18-20 de noviembre. <https://doi.org/10.1109/CW.2004.67>
- Klastrup, L. y Tosca S. (2011). When fans become players: The Lord of the Rings Online in a transmedial world perspective. En T. Krzywinska, E. MacCalum-Stewart y J. Parsler (Eds.), *Ring bearers. The Lord of the Rings Online as intertextual narrative* (pp. 46-69). Manchester University Press.
- Klastrup, L. y Tosca S. (2014). Game of Thrones. Transmedial worlds, fandom, and social gaming. En M.-L. Ryan y J.-N. Thon (Eds.), *Storyworlds across media: Toward a media-conscious narratology* (pp. 295-314). University of Nebraska Press.
- Maigret, É. (2013). Penser la convergence et le transmedia : avec et au-delà de Jenkins. En H. Jenkins, *La culture*

- de la convergence* (pp. 5-19) (Christophe Jacquet, Trad.). Armand Colin.
- Pym, A. (2016). *Teorías contemporáneas de la traducción. Materiales para un curso universitario*. Intercultural Studies Group. Traducción de una versión parcial del libro *Exploring translation theories* (Routledge, 2010, 2014) realizada por Noelia Jiménez, Maia Figueroa, Esther Torres, Marta Quejido, Anna Sedano, Ana Guerbero, Helena Romero López y Melisa Monaco https://www.researchgate.net/publication/266557109_Teorias_contemporaneas_de_la_traducccion
- Ropars-Wuilleumier, M.-C. (1998). L'œuvre au double : sur les paradoxes de l'adaptation. En A. Gaudreault y T. Groensteen (Dir.), *La transécriture – Pour une théorie de l'adaptation* (pp. 131-149). Nota Bene.
- Ryan, M.-L. (2012). Narration in various media. In *The living handbook of narratology*. Universität Hamburg. <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/printpdf/article/narration-various-media>
- Ryan, M.-L. (2018). Sur les fondements théoriques de la narratologie transmédiat. En S. Patron (Dir.), *Introduction à la narratologie postclassique. Les nouvelles directions de la recherche sur le récit* (pp. 147-166). Presses Universitaires du Septentrion.
- Todorov, T. (1969). *Grammaire du « Décaméron »*. Mouton.
- Wolf, M. J. P. (2012). *Building imaginary worlds. The theory and history of subcreation*. Routledge.
- Yuste Frías, J. (2022a). Teoría de la paratraducción. En J. Yuste Frías y X. M. Garrido Vilariño (Eds.), *Traducción & Paratraducción I. Líneas de investigación* (pp. 29-64). Peter Lang.
- Yuste Frías, J. (2022b). Leer para traducir. En Ó. Ferreiro Vázquez (Ed.), *Avances en las realidades traductológicas: tecnología, ocio y sociedad a través del texto y del paratexto* (pp. 49-67). Peter Lang.
- Yuste Frías, José (2024). Práctica de la paratraducción I: el nivel empírico o paratraductivo. En M. A. de Matos y K. Schurster (Eds.), *Traducción y paratraducción: Manipulaciones ideológicas y culturales* (pp. 5-26). De Gruyter.
- Yuste Frías, J. y Ferreiro Vázquez, Ó. (2024). Paratraducción: la noción clave para traducir la multimodalidad. *ELUA: Estudios de Lingüística*, (42), 177-191. <https://doi.org/10.14198/ELUA.26952>