

**Intertexto. Hacia una teoría de
la traducción literaria.**

Horst Hina



Filosofía del "preferencialismo"

"Entre Salamanque et Valladolid" es el título de un fragmento de esta curiosa e irónica reescritura del género autobiográfico *Roland Barthes par Roland Barthes* (1) donde el autor habla de su vida y de su evolución intelectual. Dicho fragmento tiene cierta importancia porque esboza algo como una filosofía de la crítica, al menos de la crítica barthiana. "*Un jour d'été* (1970), *roulant et rêvant entre Salamanque et Valladolid* —relata el autor—, *pour se désennuyer, il imaginait par jeu une philosophie nouvelle, baptisée aussitôt "préférentialisme", dont il se souciait peu alors, dans son auto, qu'elle fût légère ou coupable: sur un fond(un roc?) matérialiste où le monde n'est vu que comme un tissu, un texte déroulant la révolution des langages, la guerre des systèmes, et où le sujet, dispersé, inconstitué, ne peut se saisir qu'au prix d'un imaginaire, le choix (politique, éthique) de ce semblant de sujet n'a aucune valeur fondatrice; ce choix n'est pas important; quelle que soit la façon, pompeuse ou violente, dont on le déclare, il n'est rien d'autre qu' une inclination: devant les morceaux du monde, je n'ai droit qu'à la préférence* (2).

Citamos este pasaje no sólo por lo pintoresco, sino también por la extraordinaria fuerza de reflexión y de un sueño que ejerce esta tierra castellana sobre el crítico francés, hasta empujarle a imaginarse nada menos que una "filosofía nueva". Lo citamos porque es revelador como pocos textos de un autor tan discreto como es el propio Barthes. Es el intento de concebir una filosofía que podría servir de base para su práctica crítica, una filosofía que podría justificarla. En este sentido, podríamos ha-

(1) París, 1975.

(2) *Ibid.*, S. 160 s.

blar incluso de una ideología de la crítica, una ideología, por supuesto, que se niega y se supera por sí misma, ideología y antiideología al mismo tiempo.

A Barthes le agrada la idea nietzscheana de ver el mundo como un tejido, como un texto infinito. Un mundo sin comienzo y sin fin, textualidad pura, reflejando las revoluciones del lenguaje tal como las guerras de los sistemas, un mundo que ni siquiera tiene sujeto, o al menos donde el sujeto, "*disperso*" e "*inconstituido*", no es fundamental. Es un mundo anterior a la fase subjetiva de la filosofía occidental que se inicia con Platón, un mundo muy parecido a la concepción de los presocráticos, puesta de relieve por Nietzsche. El juego y la casualidad son factores decisivos de esta concepción según la cual la subjetividad oculta el ser auténtico y falsifica las relaciones con las cosas.

En un mundo-tejido donde el sujeto no tiene importancia no importan tampoco las opciones de este sujeto que sean éticas o políticas. Tenemos que insistir algo más en este aspecto y sus consecuencias para la crítica. El texto, considerado como valor en sí, y no como sujeto, no puede ser dominado, no puede ser instrumentalizado, y por consiguiente rebajado como medio para intereses sociales, para injusticias y represiones. Barthes quiere recuperar la plenitud del texto, defendiéndolo contra todo tipo de instrumentalización. El peligro de la instrumentalización parte precisamente de la subjetividad que orienta y jerarquiza el juego fortuito del texto infinito.

En su afán de eliminar las estructuras de la subjetividad, en su intento de restablecer la realeza del texto, Barthes procede a liberar la crítica de algunos de sus principios más enraizados y, al parecer, insustituibles. Por ejemplo, exige que la crítica abandone los conceptos de "autor" y de "lector" (concebidos como instituciones) para establecerse plenamente en el texto mismo que es autor y lector al mismo tiempo. Ya en su libro de aforismos *Le plaisir du texte*, de 1973, Barthes aseguraba que "*l'auteur est mort*" (3), que ya no ejercía sobre el texto esta "*formidable paternité*" de la cual le habían dotado la historia de la literatura, la enseñanza y la opinión pública. La concepción barthiana de la literatura es una literatura sin "padre", donde los textos tienen su propia vida. La muerte del autor trae consigo la muerte del concepto de lector; la dualidad autor/

(3) *Le plaisir du texte*. París, 1973, pág. 45.

lector, paralela a la dualidad productor/consumidor de la sociedad de consumo, debe ser superada en una participación activa en la vida del texto. "*Il n'est pas derrière le texte quelqu'un d'actif (l'écrivain) et devant lui quelqu'un de passif (le lecteur); il n'y a pas un sujet et un objet*" (4). En cambio, Barthes reconoce que el autor como el lector son puntos dentro del texto, son productos del texto. La lectura, e igualmente la crítica, no hay que considerarlas como actos de toma de posesión de la "mercancía" texto, sino como prolongaciones, transformaciones, derivaciones, concentraciones del mismo texto. La lectura como la crítica forman parte del texto, se insertan en él, participan en su vida. A veces, Barthes parece como un sacerdote del texto, como un místico, y no hay duda de que le agrada este papel, por ejemplo cuando cita al poeta Angelus Silesius que había dicho la famosa frase de que "*el ojo donde yo veo a Dios es el mismo ojo por donde me ve él*" (5). Para Barthes esto podría ser una metáfora para la relación entre el texto y el lector.

Si el texto ha salido de su alienación, si ha recuperado su plenitud original, si ha constituido de nuevo este mundo inocente del ser puro, entonces es la fuerza *libidinosa* que hace la felicidad del lector en sus encuentros con los textos. En el fragmento "*Entre Salamanque et Valladolid*", Barthes habla de la "inclinación" del sujeto fortuito ante los "trozos" del mundo, de su "*preferencia*" para uno u otro texto. Dada la ausencia de la subjetividad en este mundo-tejido, estas "preferencias" no son fundamentales, no son irrevocables, son juego, líbido, placer, alegría. Así, el texto recuperado asume toda su *corporalidad*, su sensualidad, se convierte en placer o alegría. Es la visión que Barthes ya ha desarrollado en los aforismos de *Le plaisir du texte*. Allí habló de textos de placer que nos dan satisfacción o euforia, que corresponden a nuestra imagen de la cultura, que no rompen con ella, y de textos de alegría que nos ofrecen emociones más profundas, que nos provocan o sorprenden, que ponen en tela de juicio nuestra imagen de la cultura, que quebrantan nuestra relación habitual con el lenguaje.

Al terminar estas consideraciones sobre la filosofía del "*preferencialismo*" habrá que mencionar el hecho de que Barthes no afirma categóricamente sus posiciones, no las transforma en ideología imperante, al contrario, admite que hasta cierto pun-

(4) *Ibid.*, pág. 29.

(5) *Ibid.*, pág. 29.

to esta filosofía podría ser "*culpable*". El rechazo del discurso ideológico, la ausencia del "*padre*" en su visión de la creación literaria, el predominio del placer y de la alegría, en una palabra: el esteticismo (en el sentido nietzscheano), todo esto podría explicar algún sentimiento de culpabilidad, de raíz casi psicoanalítica, causada por la propia osadía frente a las creencias dominantes. En fin, se trata de un sentimiento que habrá que superar no tanto ideológicamente, sino sobre todo en la práctica, en una nueva relación con los textos.

Las sirenas del significante

En la perspectiva barthiana, el texto simple implica el diálogo con otros textos. Ningún texto está sólo, ninguno es totalmente nuevo con relación a los textos anteriores. *El texto es fundamentalmente una relación*: así podríamos formular uno de los principios de la crítica estructuralista. No representa un valor absoluto, hay que evitar el fetichismo de la obra maestra insuperable. Al contrario, el texto se define por su relación con los demás textos que intenta reescribir, modificar, transformar, pervertir. No solamente el texto es una relación, lo es también el escritor e incluso el lector. Barthes ha descrito al lector como conjunto de textos cuyo juicio de una obra literaria depende precisamente de la composición de este conjunto. Hay que ver qué "texto" es el lector o crítico para comprender el carácter específico de su lectura. De un modo parecido, el escritor representa un texto profundo (por cierto, no es fácil definir con exactitud esta capacidad productora) que se realiza en el enfrentamiento con los textos de la tradición, no de cualquiera tradición, sino de la que se forja este texto profundo. La tradición en la que se inserta una obra no es tanto una herencia cultural, sino una conquista sobre la multiplicidad de textos existentes.

El carácter relacional del texto explica la importancia del "*intertexto*" para la teoría de la producción textual. El concepto de intertexto puede aplicarse tanto al acto de lectura/escritura como al texto mismo que hay que analizar. De ahí la fertilidad de este concepto dentro de una teoría de la literatura.

En un aforismo de *Le plaisir du texte*, Barthes intenta una descripción del fenómeno intertextual a través de sus propias experiencias de lector. Estudiando un texto al que se refiere

Stendhal, entrevé en este texto a Proust por un detalle minucioso. "*L'évêque de Lescars —escribe— désigne la nièce de son grand vicaire par une série d'apostrophes précieuses (ma petite nièce, ma petite amie, ma jolie brune, ah petite friandel!) qui ressuscitent en moi les adresses des deux courrières du Grand Hôtel de Balbec, Marie Geneste et Céleste Albaret, au narrateur (Oh! petit diable aux cheveux de geai, ô profonde malice! Ah jeunesse! Ah jolie peau!)*" (6). Hay que insistir en el hecho de que el lector Barthes descubre a Proust a través de Stendhal, no viceversa. Este cambio de las relaciones cronológicas es para él un juego que aumenta el placer de la lectura, como lo confiesá él mismo: "*Je savoure le règne des formules, le renversement des origines, la désinvolture qui fait venir le texte antérieur du texte ultérieur*" (7). Evidentemente, para el lector Barthes la obra de Proust es su *intertexto*, su punto de referencia, el centro de su cosmología literaria, como, según el mismo Barthes, las novelas de caballería son para Don Quijote el intertexto para su lectura del mundo. Las novelas de caballería, o la epopeya proustiana, constituyen un "*recuerdo circular*" que se coloca entre el texto y su lector y que da el color característico a la lectura. En el hecho del intertexto, Barthes ve una demostración para su visión del mundo como texto: "*l'impossibilité de vivre hors du texte infini — que ce texte soit Proust ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel: le livre fait le sens, le sens fait la vie*" (8).

Más aún que para el lector, el intertexto importa para el escritor. La escritura parte de otras escrituras ya existentes, las reintegra o se opone a ellas, intenta reescribirlas. Así, para sus propias producciones, Barthes ha enumerado los intertextos. Una serie de sus escritos se sitúa en la línea de prolongación de Sartre, Marx y Brecht (aquellos que se refieren a la mitología social), otra en la de Saussure (los escritos de tipo semiológico), otra en la de Derrida, Lacan, Kristeva y Sollers. Es curioso notar que presenta a Gide como intertexto para sus "*ganas de escribir*", de su idea del escritor y de la vida. Desde luego, el intertexto no se refiere solamente a unos modelos de escritura, sino a toda una postura de escritor. A través del intertexto, el escritor se capta a sí mismo como tal.

(6) *Ibid.*, pág. 58 s.

(7) *Ibid.*, pág. 59.

(8) *Ibid.*

Es preciso subrayar la diferencia existente entre el intertexto y los términos tradicionales de "influencia" y de "recepción literaria". Estos últimos son menos exactos, se refieren tanto al contenido como a la forma, son ideológicos más que textuales. El intertexto puede ser campo de influencia, pero no lo es necesariamente, puede ser también "*une musique de figures, de métaphores, de pensées-mots*", o, si se quiere, "*c'est le signifiant comme sirène*" (9). El concepto de intertexto tiene la ventaja sobre los términos tradicionales de que permite describir estrictamente la dimensión significativa, la del texto eliminando la dimensión extraliteraria.

En un principio, cada texto puede convertirse en intertexto. Cada texto puede conducir a un texto nuevo. Depende del escritor elegir los textos que se transforman en intertextos de su propia obra, textos que pueden ser finos y delicados, comunes y vulgares, discretos o triunfantes. Por supuesto, las calidades de un texto no se transmiten necesariamente en el texto nuevo; un texto refinado puede producir un texto vulgar. "*Vous pouvez vous-même —apunta Barthes con ironía— être le texte arrogant d'un autre texte*" (10). La historia de la literatura tiene muchos ejemplos de este tipo de transformación intertextual.

La intertextualidad según "Tel Quel"

Es conocido el papel primordial que Roland Barthes ha tenido como inspirador del grupo *Tel Quel*. Escritores como Philippe Sollers y Severo Sarduy, críticos como Julia Kristeva y Jacqueline Risset muchas veces han puesto de relieve la importancia del ejemplo de Barthes, de su enseñanza y su postura crítica, para la elaboración de su propio pensamiento. Pero no sería exacto pensar solamente en una relación de maestro y discípulos; la originalidad de su relación reside en el hecho de que existe una influencia mutua, de que el propio Barthes nunca ha desdeñado escuchar las ideas de aquéllos. Hemos mencionado que Barthes considera los escritos de autores como Sollers o Kristeva como intertexto de algunas obras suyas. Desde luego, se trata aquí más bien de una relación de amistad, una amistad

(9) *Roland Barthes par Roland Barthes*, pág. 148.

(10) *Ibid.*, pág. 51.

que es consciente de lo que les une, pero también de lo que les distingue. Barthes ha indicado como rasgo diferencial la fuerza de *generalidad*, de teoricismo, que caracteriza a *Tel Quel* y al cual él se siente ajeno, ya que su escritura es la de su "cuerpo", una escritura personal, hasta individualista, que hace una "diferencia irreductible" frente a otras escrituras.

Lo que hemos dicho en general sobre la relación entre Barthes y *Tel Quel* vale también para la teoría de la intertextualidad, elaborada de un modo divergente por Barthes y por los miembros de este grupo, especialmente por Julia Kristeva y Philippe Sollers.

Philippe Sollers describe la escritura como un permanente proceso de "traducción" (11): el texto, cualquier texto, "traduce" a otros textos, a través de un doble acto de lectura y de reescritura. Más bien es un intento de traducción que no excluye la transformación y la superación. En un importante ensayo sobre Dante —*Dante et la traversée de l'écriture*, de 1965— Sollers se propone describir la constitución de la escritura de la *Divina Comedia* como pasaje por las escrituras culturales dominantes e incluso por las lenguas culturales, el latín y el provenzal, hasta llegar a esta obra total que relee y reescribe la tradición en una poderosa síntesis. Por cierto, Dante es un caso-límite en su capacidad de síntesis y de totalización, pero cualquier escritura hay que verla a través de sus relaciones con otras escrituras. "Un texte s'écrit avec des textes et non pas seulement avec des phrases et des mots" (12), escribe Sollers y subraya que la "inspiración" literaria en el fondo no es nada más que el doble proceso de lectura y reescritura.

Evidentemente, la intertextualidad no es el único nivel en el cual se realiza la creación literaria. Sollers indica tres niveles que son para él esenciales, y la intertextualidad ocupa un lugar intermedio. El nivel básico para la descripción de un texto es el nivel ya mencionado de la "escritura profunda" donde se sitúa la individualidad del autor. Esta escritura profunda se inserta en el mundo textual a través de la intertextualidad, de su relación con los demás textos. Finalmente, existe un tercer nivel, el de la "capa superficial", de palabras, rimas, frases y motivos.

(11) Philippe SOLLERS: *Réponses à la nouvelle critique*. En "Tel Quel, Théorie d'ensemble". París, 1968, pág. 384-90, aquí pág. 389.

(12) Philippe SOLLERS: *Niveaux sémantiques d'un texte moderne*. En "Tel Quel, Théorie d'ensemble", págs. 317-24, aquí pág. 232.

El texto, según Sollers, se descifra pasando de la capa superficial por la intertextualidad a la escritura profunda (13).

Julia Kristeva ha forjado el concepto de "*dialogismo*" para caracterizar la dimensión intertextual fundamental para cada texto. En un interesante artículo, *Problèmes de la structuration du texte* (14), describe la intertextualidad al lado de la relación destructivo-constructiva con la lengua" como la dimensión principal del texto, e intenta demostrar algunos aspectos de su funcionamiento en una novela francesa del siglo XV. Es importante este escrito sobre todo porque enfoca la intertextualidad de un modo histórico, definiéndola como "*la façon dont un texte lit l'histoire et s'insère en elle*" (15). Según Kristeva, la intertextualidad de un texto indica su lugar dentro de la historia de los textos, pero también dentro de la gran Historia que se considera como texto infinito. Por consiguiente, cada texto integra una multiplicidad de otros textos (textos políticos, económicos, sociales, ideológicos, además de los diversos lenguajes literarios) a partir de los cuales se puede ensayar la descripción del lugar histórico de este texto.

La autora llama "*ideologema*" la función común que integra los diversos textos en una estructura concreta, por ejemplo una novela. El ideologema es una función intertextual, ya que define la relación del texto con sus intertextos. Determinar el ideologema de un texto por medio de un estudio de su espacio intertextual, significa situar este mismo texto dentro de la historia y de la sociedad. El procedimiento de Kristeva pretende hacer un estudio sociológico y político de un texto sin salir del campo textual, sin recurrir a contenidos extratextuales, como es el caso de Lukacs o Goldmann, al cual Sollers denuncia como sociólogo vulgar.

Intertextualidad y traducción

Cualquier texto, según la ya citada definición de Sollers, es la traducción de otros textos, cualquier texto tiene su "campo" de intertextualidad. Para el género de la traducción (en el sentido más estrecho) estas observaciones valen de un modo muy

(13) *Ibid.*, pág. 324 s.

(14) En "Tel Quel, Théorie d'ensemble", págs. 297-316.

(15) *Ibid.*, pág. 311.

particular. No cabe duda de que la teoría de la intertextualidad ofrece algunos instrumentos conceptuales que pueden enriquecer y precisar el dominio de la traducción.

Evidentemente, la traducción tiene una intertextualidad muy marcada, sobre todo si no la consideramos como simple "copia" o como "reproducción". La traducción es el texto de otro texto, bueno o malo, discreto o arrogante, la traducción es intertextualidad. Es el resultado de un diálogo con otro texto, el llamado original, que efectivamente el traductor intenta leer (descomponer, "desconstruir", articular) y reescribir (reestructurar, rehacer).

La dificultad evidente de reescribir un texto —dificultad que explica que no habrá nunca una traducción totalmente igual que el original— proviene, entre otras razones, del hecho de que en el acto de reescritura influyen otros textos, además del intertexto principal que es el original. Existe, por un lado, la relación diferente del traductor con la lengua, y, por otro lado, la diferencia del espacio intertextual. El traductor, como cualquier escritor, es "texto" el mismo, tiene su propia tradición textual y al mismo tiempo tiene que contar con los intertextos de su público. Desde luego, el texto inicial —el original— se modifica necesariamente por la interacción de estos intertextos suplementarios. Así, la traducción, como todos los textos, reflejará siempre una multiplicidad de intertextos, cuya estructura explicará el carácter particular de ella. Por cierto, estos intertextos no actúan solamente de un modo inconsciente, sino que pueden ser también el resultado de una opción literaria consciente, por ejemplo de una estética particular de la traducción. Para describir por completo una traducción habría que buscar precisamente su "ideologema", su función común de integración de los intertextos vigentes en ella.

Sería interesante el estudio de las formas históricas de la traducción bajo la perspectiva de la intertextualidad. Quizás el cambio de las formas de traducción corresponden a rupturas intertextuales, que ellas mismas son la consecuencia de rupturas en el texto social y político. Por ejemplo, la forma de la traducción clasicista, llamada la del tipo de la "*bella infiel*" que domina en Europa hasta el comienzo de la era industrial y burguesa, se caracteriza por la supremacía del intertexto clásico-retórico sobre el texto a traducir. Precisamente lo contrario ocurre con la forma de traducción romántica, la de la "*supertra-*

ducción", que tiene como rasgo particular la sumisión de los propios intertextos al texto a traducir, es decir, hasta cierto punto la destrucción de estos intertextos por un texto a traducir que se canta sobre todo a través de sus caracteres diferenciales (de ahí el término de "supertraducción"). En la actualidad parece que estamos entrando en una fase auténticamente *dialogal* de la traducción, a igual distancia de las "bellas infieles" y de las "supertraducciones", consciente del pluralismo de las traducciones como consecuencia, entre otras, de un pluralismo de intertextos.

Aquí no podemos ni queremos desarrollar más profundamente una teoría de la historia de la traducción a través de la intertextualidad. Quisiéramos limitarnos al análisis del espacio intertextual en un caso concreto y, como nos parece, bastante instructivo: el de Voltaire traductor de Shakespeare.

El monólogo de Hamlet traducido por Voltaire

Jürgen von Stackelberg (16) ha subrayado la situación privilegiada de Voltaire dentro de la historia de la traducción. Por un lado, es heredero de la tradición de las "bellas infieles", y, por otro lado, ya anticipa la nueva forma de las "feas fieles", de las "supertraducciones" a las que pertenecerá el futuro. Esta situación refleja el carácter transitorio de toda esta época que vive la ascensión de la burguesía mercantil e industrial, pero que está dominada aún por la clase aristocrática, de esta época que no ha roto aún con la tradición, pero que experimenta una radical puesta en tela de juicio. Como traductor, Voltaire participa de las dos tendencias, en la traducción bella e infiel, tanto como en la traducción exacta y "fea", demostrando así que un mismo texto puede traducirse de maneras muy distintas según los principios estéticos que se aplican. Esto se manifiesta claramente en sus dos versiones del monólogo de Hamlet, hechas en 1734 y en 1761.

La primera vez Voltaire traduce al monólogo de Hamlet en la carta *Sur la tragédie* de sus *Lettres philosophiques*, una de las obras más expresivas de esta anglomanía que encontramos en la Francia de mediados del siglo XVIII. Por cierto, esta anglo-

(16) *Literarische Rezeptionsformen*. Übersetzung, Supplement, Parodie. Frankfurt, 1972, págs. 64-73.

nía no es enteramente gratuita, es también un instrumento para criticar más eficazmente las instituciones y estructuras políticas del propio país, por lo cual la obra ha sido juzgada como "subversiva" por el Parlamento de París. El aspecto crítico no se manifiesta tanto en la visión de Shakespeare, frente al cual Voltaire es consciente de la tradición literaria francesa. Así su juicio, aunque positivo en general, no es sin reservas. "*Il avait un génie plein de force, et de fécondité, de naturel et de sublime* —notó Voltaire—, *sans la moindre étincelle de bon goût et sans la moindre connaissance des règles*" (17). Estos defectos conducen a Voltaire a mejorar el original adaptándolo a las normas estéticas del público francés.

La versión que da Voltaire del monólogo "*To be or not to be that is the question*" es la siguiente:

*Demeure, il faut choisir, et passer à l'instant
De la vie à la mort, ou de l'être au néant.
Dieux cruels! s'il en est, éclairez mon courage,
Faut-il vieillir courbé sous la main qui m'outrage,
Supporter ou finir mon malheur et mon sort?
Qui suis-je? qui m'arrête? et qu'est-ce que la mort?
C'est la fin de nos maux, c'est mon unique asile;
Après de longs transports, c'est un sommeil tranquille;
On s'endort, et tout meurt. Mais un affreux réveil.
Doit succéder peut-être aux douceurs du sommeil.
On nous menace, on dit que cette courte vie
De tourments éternels est aussitôt suivie.
O mort! moment fatal! affreuse éternité!
Tout coeur à ton seul nom se glace, épouvanté.
Eh! qui pourrait sans toi supporter cette vie,
De nos Prêtres menteurs bénir l'hypocrisie,
D'une indigne maîtresse encenser les erreurs,
Ramper sous un Ministre, adorer ses hauteurs,
Et montrer les langueurs de son âme abattue
A des amis ingrats qui détournent la vue?
La mort serait trop douce en ces extrémités;
Mais le scrupule parte, et nous crie: "Arrêtez",
Il défend à nos mains cet heureux homicide,
Et d'un Héros guerrier fait un chrétien timide"* (18).

(17) VOLTAIRE: *Lettres philosophiques*. Texte intégral, avec une note biographique..., par Jean-Paul CAPUT. París, 1972, pág. 100.

(18) *Ibid.*, pág. 102.

Voltaire ha declarado con énfasis que no intentó una traducción literal. "*Malheur aux faiseurs de traductions littérales, qui en traduisant chaque parole énervent le sens!*" (19). La traducción mantiene el lenguaje de la tragedia clásica francesa, su retórica, su postura heroica, su vocabulario particular. El Hamlet de Voltaire no medita sobre sí mismo, no vacila, sino hace grandes exclamaciones ante Dios y los hombres. "*Dieux cruels! ... O mort! moment fatal!...*". Fórmulas de este tipo son tan características de la tragedia clásica como las expresiones "*outrage*", "*transports*", "*tourments*" y otras. El estilo de la traducción está más cerca de Corneille que de Shakespeare. Voltaire ha reescrito este texto a través de otro texto, el de la gran tragedia. Desde luego, tenemos aquí un *intertexto* que ha modificado profundamente el texto de Shakespeare en la versión de Voltaire.

Pero el rasgo quizá más interesante de esta visión reside en que el intertexto de la gran tragedia se dobla en otro, más moderno, el del texto crítico del siglo de las luces. Voltaire ha utilizado el monólogo de Hamlet para insertar en él su crítica de la sociedad actual, sobre todo de la aristocracia y de la iglesia. Es asombroso en este sentido la traducción que realiza de la famosa queja de Hamlet sobre los malos de este mundo. "*For who would bear the whips and scorns of time, / Th'oppressor's wrong, the proud man's contumely, / ... the insolence of office ...*"; estos versos se leen en Voltaire así: "*Eh! qui pourrait sans toi supporter cette vie, / De nos Prêtres menteurs bénir l'hypocrisie, / ... Ramper sous un Ministre, adorer ses hauteurs ...*". Ciertamente, la traducción no es muy literal. En su juicio sobre esta traducción, von Stackelberg reconoce la originalidad causada por la mezcla de las características de la "bella infiel" con elementos de crítica social racionalista, pero subraya también que por sus numerosos tópicos la traducción se sitúa muy por debajo del original.

En 1761, Voltaire ha retraducido el mismo monólogo, de un modo totalmente distinto de la versión de las *Lettres philosophiques*. Esta vez realiza una "*traducción escrupulosa*", no de verso, sino de prosa, una traducción que se propone dar una idea del "*genio de la lengua inglesa*" e igualmente de las particularidades del estilo shakespeariano. Ahora, Voltaire no quiere ha-

(19) Ibid.

cer a Shakespeare más elegante, sino destacar la fuerza y la profunda verdad de este autor.

*“Etre ou n’être pas; c’est là la question;
S’il est plus noble dans l’esprit de souffrir
Les piqûres et les flèches de l’affreuse fortune,
Ou de prendre les armes contre une mer de trouble,
Et, en s’opposant à eux, les finir? Mourir, dormir,
Rien de plus; et, par ce sommeil, dire: Nous terminons
Les peines du coeur, et dix mille chocs naturels
Dont la chair est héritière; c’est une consommation
Ardemment désirable. Mourir, dormir:
Dormir, peut-être rêver. Ah, voilà le mal!
Car, dans ce sommeil de la mort, quels rêves aura-t-on,
Quand on a dépouillé cette enveloppe mortelle?
C’est là ce qui fait penser; c’est là la raison
Qui donne à la calamité une vie si longue:
Car qui voudrait supporter les coups et les injures du temps,
Les torts de l’oppresseur, les dédains de l’orgueilleux,
Les angoisses d’un amour méprisé, les délais de la justice,
L’insolence des grandes places, et les rebuts
Que le mérite patient essuie de l’homme indigne,
Quand il peut faire son quietus
Avec une simple aiguille à tête, qui voudrait porter ces far-
[deaux
Sangloter, suer sous une fatigante vie?
Mais cette crainte de quelque chose après la mort,
Ce pays ignoré, des bornes duquel
Nul voyageur ne revient, embarrasse la volonté,
Et nous fait supporter les maux que nous ne connaissons pas.
Ainsi la conscience fait des poltrons de nous tous...” (20).*

La nueva versión demuestra que Voltaire podía muy bien, si quería, hacer traducciones fieles. Von Stackelberg observa hasta qué punto Voltaire intenta acercarse a la lengua inglesa, utilizando incluso varias veces palabras idénticas: “calamité” para “calamity”, “délais” para “delay”, “mérite patient” para “patient merit”, a pesar de las diferencias de connotación. Nada de la retórica de la primera versión, nada del lenguaje habitual de

(20) Citado según Jürgen VON STACKELBERG pág. 68 s.

la tragedia clásica. Voltaire hace un auténtico esfuerzo para fundir el francés en los moldes del inglés, con expresiones que tenían que chocar al lector tradicional.

Bajo la perspectiva de la intertextualidad se puede hablar aquí claramente de un *texto de ruptura*. La versión rompe con la tradición intertextual anterior, la de la alta tragedia. Destruye las reglas de retórica, renuncia al estilo declamatorio, se opone al ideal de elegancia. Esta oposición puede explicar en gran parte la nueva orientación de la traducción, su búsqueda de autenticidad, su sentido de lo histórico, su interés por una literatura diferente. El traductor de las *Lettres philosophiques* dominaba el inglés de igual modo que el de 1761, pero no *quiso* hacer una traducción fiel. La forma de la traducción depende en realidad de una decisión anterior al acto traductor, la de la relación con los intertextos. En 1761, Voltaire rechaza los intertextos a los que había obedecido en 1734. En el origen de la versión de 1761 se da una ruptura en la intertextualidad, reflejo, también, de otros textos de tipo político y social.