

DIÁLOGO PÓSTUMO

JOHN JAIRO GÓMEZ MONTOYA

Profesor Escuela de Idiomas
Universidad de Antioquia
jairgo15@yahoo.es

« *Nous aurons perdu jusqu'à la mémoire de notre rencontre...
Pourtant nous nous rejoindrons,
pour nous séparer et nous rejoindre encore,
Là où se rejoignent les hommes trépassés:
sur les lèvres des vivants* ».

Samuel Butler

« *Le texte traduit est d'abord
une offrande faite au texte original* ».

Jean-Ives Mason

Resumen

En este ensayo se presentan varios aspectos del proceso de traducción del francés al español del libro *Saint-Exupéry, tel que je l'ai connu* de Léon Werth. Del original: sus antecedentes, su contenido, los problemas filosóficos, literarios y éticos examinados por el autor. De la traducción: la posición del traductor, su horizonte hermenéutico, los obstáculos que tuvo que enfrentar en su tarea. Lo de 'diálogo' obedece a la naturaleza de los textos que integran el original: cartas y artículos en los que el autor continúa dialogando con su amigo y su obra. Lo de 'póstumo' no es más que la expresión de un deseo del traductor: proseguir, en esta nueva dimensión – temporal, textual –, ese fecundo diálogo truncado por la muerte.

Palabras claves: proceso de traducción, punto de vista del traductor, problemas filosóficos, problemas literarios, problemas éticos.

Résumé

Dans cet essai, on présente quelques éléments du processus de traduction du français vers l'espagnol du livre *Saint-Exupéry, tel que je l'ai connu*, de Léon Werth. Quant à l'original: ses antécédents, son contenu, les problèmes philosophiques, littéraires et éthiques sur lesquels l'auteur a réfléchi. Quant à la traduction: le point de vue du traducteur, son horizon herméneutique, les obstacles qu'il a dus surmonter dans sa tâche. On a écrit 'dialogue' à cause de la nature des textes qui composent l'original: des lettres et des articles où l'auteur continue le dialogue avec son ami et son œuvre. On a écrit 'posthume' parce qu'il s'agissait simplement d'exprimer un désir du traducteur: poursuivre, dans cette nouvelle dimension – temporelle, textuelle –, ce fécond dialogue que la mort a interrompu.

Mots clés: processus de traduction, point de vue du traducteur, problèmes philosophiques, problèmes littéraires, problèmes éthiques.

Summary

This article deals with the elements involved in the translation process from French into Spanish of *Saint-Exupéry, tel que je l'ai connu* by Léon Werth. As far as the original, we deal with its antecedents and its contents, and also with the philosophical, ethical, and literary problems in which the author was interested. As far as the translation, we deal with the translator's point of view, his hermeneutical horizon, the obstacles he had to overcome while doing his task. We have used "dialogue" following the nature of the texts that compose the original: letters and articles, with which the author continues his dialogue with his friend and with his work. We have used "posthumous", because it was a matter of expressing plainly a translator's desire: to continue in this new dimension –temporary and textual- the fruitful dialogue that death has interrupted.

Key words: Translation process, translator's point of view, philosophical problems, literary problems, ethical problems.

I. PRESENTACIÓN

Las palabras de Butler afirman el carácter imposible de la tentativa anunciada: *Un Diálogo Póstumo...* Vano oxímoron que nada puede contra la muda muerte. Pero, según Gadamer, el rasgo esencial del hombre es su lingüisticidad. Desde el primer jardín, el hombre –Adán, interlocutor privilegiado de Yahvé–, ha sido una conversación, aun en la intimidad de su pensamiento (“*diálogo del alma consigo misma*”, según Platón), y ni siquiera la muerte puede impedirle urdir un simulacro de diálogo con el alma del ausente. Ante la muerte:

“...ya no hay ninguna respuesta a nuestra pregunta... La única respuesta que nos cabe es la resistencia que ofrecemos a ello... La ausencia de respuesta que significa la muerte se puede llenar de muchas formas: en el culto, en el mito, en las creaciones del arte.”¹

En las creaciones del arte... Es decir, en la literatura y en la traducción, como aquí la entendemos, como nos enseñó Borges, como creación literaria, como arte de la “*infidelidad creadora y feliz*”². ¿Un diálogo entre quiénes? En un primer momento (1948, en lengua francesa), un diálogo entre el autor, Léon Werth, y su amigo desaparecido “*en el campo del honor*”, Antoine de Saint-Exupéry. Pero este diálogo entraña otro: el del autor con la obra de Saint-Exupéry, especialmente con su obra póstuma: *Ciudadela*. En este segundo nivel, el autor se convierte en lector, y el otro, en el autor examinado, en cuya obra Werth “*bebe como en una fuente*”. Esta permutación de papeles amplía el horizonte del diálogo original. Surge el vasto horizonte hermenéutico, desplegado por la interpretación del lector. Hay un tercer nivel del diálogo: el tiempo ha convertido ese primer imposible diálogo en otro más ilusorio que el primero: un diálogo entre dos sombras reanudado por el arte de la traducción, que, de ese modo, ha expandido la dimensión del diálogo original para crear otro más complejo, una nueva versión del diálogo entre los amigos muertos, que ahora se lleva a cabo en el ámbito de la lengua española; diálogo entre los muertos y otro lector, un curioso e impertinente lector, el traductor; y diálogo entre las lenguas francesa y española, mediante ese acto amoroso que es la traducción, en virtud de la cual las lenguas se funden para alcanzar otra orilla, la del mestizaje, pues el territorio abierto por la traducción ya no es el de la lengua extraña ni el de la lengua traduciende, ya que esta ha sido alterada por el encuentro con la primera.

II. EL LIBRO

1. Justificación de la elección

« *Saint-Exupéry tel que je l'ai connu...* »³ fue publicado por primera vez en 1948, en Éditions du Seuil, como un epílogo del libro de René Delange titulado *Vie de Saint-Exupéry*. Algunos años más tarde, la editorial Gallimard realizó otra edición del libro. A pesar de que ha transcurrido más de medio siglo y que la obra de Saint-Exupéry, en

especial “*El Principito*”, ha sido traducida a numerosas lenguas, no existe aún una traducción al español del libro de Werth. Esta circunstancia influyó en la elección hecha por el traductor. Al divulgar en nuestra lengua y en nuestra cultura una obra ignorada, la traducción querría cumplir una de sus funciones históricas: *la literaria*, según lo estima Jean Delisle: “*Los traductores importan géneros literarios desconocidos en la literatura de llegada.*”⁴

2. Valoración

El libro de Werth es una interpretación excepcional de una de las más nobles y auténticas obras escritas en nuestro tiempo. Conviene recordar aquí el juicio emitido por André Gide sobre la obra de Saint-Exupéry: «*Je lui sais gré particulièrement d'éclairer cette vérité paradoxale, pour moi d'une importance psychologique considérable: que le bonheur de l'homme n'est pas dans la liberté, mais dans l'acceptation d'un devoir.*»⁵ [“*Le agradezco, en particular, el esclarecimiento de esta paradójica verdad que, en mi opinión, posee una importancia psicológica considerable: que la felicidad del hombre no se halla en la libertad, sino en la aceptación de un deber.*”]. La obra de Saint-Exupéry es, en general, desconocida y aun desdeñada en nuestro medio, en especial en los círculos académicos; su conocimiento se limita a *El Principito*, libro grato a la imaginación infantil, pero menospreciado por «*les grandes personnes*» que han olvidado el antiguo reino, la infancia, y se han convertido en seres pesados como baobabs, que vagan por el desierto de una vida sin sentido. Ha sido por la mediación del *Principito* que los nombres de Saint-Exupéry y Léon Werth han tenido alguna resonancia en nuestro medio; sin embargo, de Werth se sabe que fue el destinatario del *Principito*. Es un nombre en la dedicatoria de un libro. Al traducir el libro de Werth, quisiéramos contribuir a la atenuación de ese injusto olvido.

Otra razón en favor de la traducción del libro de Werth concierne a su tema privilegiado: la amistad y su relación con la literatura. Este tema, según Werth, ha sido menospreciado en la literatura. «*Qui osera écrire un livre sur l'amitié? C'est peut-être le seul sujet neuf*»⁶ [“*¿Quién se atreverá a escribir un libro sobre la amistad? Este es, quizás, el único tema nuevo.*”]. La modestia de Werth le impide decir: «*Voici ce livre. Je l'ai écrit.*» [“*Yo he escrito ese libro: aquí está.*”]. Tal vez el libro de Werth no sea el Libro sobre la amistad, el Arquetipo, sino un libro sobre una amistad única, excepcional; pero, es en virtud de su singularidad que ese libro adquiere un carácter universal y puede llegar a ser, por lo menos, un capítulo o una página imprescindible del Libro que, según Werth, falta en la Biblioteca Universal.

III. EL AUTOR

Empecemos esta breve reseña del autor recordando la dedicatoria que le hace Saint-Exupéry en *El Principito*:

À Léon Werth

«*Je demande pardon aux enfants d'avoir dédié ce livre à une grande personne. J'ai une excuse sérieuse: cette grande personne est le meilleur ami que j'ai au monde...*»⁷ [“*Pido perdón a los niños por haber dedicado este libro a una persona mayor. Tengo una poderosa excusa: esa persona mayor es mi mejor amigo en el mundo...*”]

Haber sido el mejor amigo de Saint-Exupéry, debería bastar como semblanza del autor. Sin embargo, agregaré otros datos: Léon Werth (1878 - 1955) nació en Remiremont, ciudad de Vosges, región oriental de Francia, en el seno de una familia de origen judío. Fue Licenciado en Letras, escritor, crítico de arte y periodista. Su servicio militar en 1900 y su participación como voluntario en el frente de guerra en 1914 dejaron en su espíritu un profundo asco hacia el militarismo y la guerra. Así escribe en una de sus principales obras, *Clavel Soldat* (1919): « *La guerre à la guerre? ... n'est-ce pas un abominable sophisme... [...] Quand deux ivrognes se battent, importe-t-il de savoir qui a frappé le premier? Ce sont deux ivrognes, et voilà tout... Mais je suis de la deuxième escouade de la 18^e compagnie... Je marche avec les autres. Je mange la soupe avec eux, j'ai froid avec eux, j'ai sommeil avec eux, j'obéis avec eux.* »⁸ [“¿La guerra contra la guerra? ... ¿no es eso un abominable sofisma? [...] Cuando dos borrachos pelean ¿importa saber quién atacó primero? Son dos borrachos, y eso es todo... Pero soy de la segunda escuadra de la decimoctava compañía... Marcho con los otros. Tomo la sopa con ellos, siento frío con ellos, duermo con ellos, obedezco con ellos.”]. Pero el pacifismo de Werth no fue un obstáculo para el entrañable lazo que lo unió a Saint-Exupéry, un hombre de acción, un capitán de la Fuerza Aérea francesa, quien creía que su participación en la guerra contra el Nazismo era un mandato de su “religión interior”: “la religión...del honor”. Esta contradicción es un índice no sólo de una amistad a toda prueba, sino del hondo y fructífero diálogo que la alimentó. En efecto, Saint-Exupéry encontró en Werth tanto a su mejor amigo, como a su maestro, una figura clave en su formación espiritual, como lo atestigua esta otra dedicatoria manuscrita, que aparece en la contraportada de uno de los mejores libros de Saint-Exupéry, *Terre des Hommes*:

D'abord parce qu'il est un des meilleurs amis que j'aie au monde, mais aussi à cause d'une dette spirituelle car bien avant de le connaître je le lisais - et il ne sait pas combien je lui dois.

Avec mon affectueuse tendresse.

Antoine.

“Ante todo, porque es uno de los mejores amigos que tengo en el mundo; pero también debido a una deuda espiritual, pues mucho antes de conocerlo, ya leía su obra – y él no sabe cuánto le debo.”

Con todo mi cariño.

Antoine.

En la anterior de dedicatoria se manifiesta otro aspecto esencial de esta relación: Saint-Exupéry, lector de la obra de Léon Werth. Citemos otros libros escritos por Werth:

- *La Maison Blanche* (1913). Esta novela compitió con *Le Grand Meaulnes* de Alain-Fournier por el premio Goncourt. Al parecer, los jurados, incapaces de dirimir ese conflicto de jerarquía, le otorgaron el premio a *Le Peuple de la mer*, de Marc Elder.
- *Clavel Soldat* (1919).
- *Voyages avec ma pipe* (1920).
- *Cochinchine* (1926), un ensayo contra el colonialismo.
- *33 Jours* (1992) En junio de 1940, Léon Werth, a causa de la guerra y de su origen judío, emprende un Éxodo de 33 días hacia la región de Saint-Amour, en el Jura, donde permanecerá refugiado hasta enero de 1944. *33 jours* es el relato de dicho Éxodo. En octubre de 1940, Saint-Exupéry pasa dos días en Saint-Amour en compañía de Werth y recibe de éste los manuscritos de *33 jours*. En diciembre de ese mismo año, Saint-

Exupéry viaja a los Estados Unidos y allí intentará, en vano, la publicación del libro de su amigo. *33 jours* permanecerá inédito hasta el año 1992.

- *Déposition-Journal 1940-1944* (1946), libro escrito durante el refugio en la región de Saint-Amour y del cual se publica un fragmento en *Saint-Exupéry tel que j'ai le connu*.

- *Caserne 1900*

- *Marthe*.

III. HORIZONTES

Es cuestión de gratitud nombrar las teorías, los autores y los maestros que, de una u otra forma, han dibujado el horizonte de este trabajo:

a) *La teoría de la traducción de Walter Benjamin*: esta teoría es expresada en *La Tarea del Traductor*⁹, un texto cuyo hermetismo, hondura y rigor le infunden una extrañeza y majestad que desafían nuestro entendimiento. En él resuenan delicados y antiguos acordes y “... *el sentido es rozado por el idioma como un arpa eólica por el viento*”, parodiando lo que Benjamin dice respecto a las traducciones de Hölderlin.

b) *La hermenéutica moderna*: esta corriente filosófica ha sido determinante en la concepción y ejecución de este proyecto traductivo, porque ha implicado la lectura e interpretación, no sólo del texto de Werth, sino de la obra de Saint-Exupéry, sin las cuales la traducción sería aun más defectuosa de lo que es. Si es verdad que toda traducción exige un trabajo de interpretación, en la traducción del libro de Werth esa exigencia ha sido mayor por las razones expuestas en la presentación de este ensayo: el entrelazamiento del pensamiento y de la escritura de Werth con los de Saint-Exupéry. Para Gadamer, la esencia de la hermenéutica es el diálogo. La filosofía procede del diálogo –aquellos ciudadanos griegos que se reunían en el ágora de Atenas a conversar, con igual libertad, acerca de su *polis* y del *cosmos*–, es diálogo y promueve el diálogo en busca de la verdad, que ya no es la Idea de las ideas, sino lo que crea vínculos en la comunidad humana: lo verdadero es lo vinculante, dice Gadamer. Esa verdad no se encuentra en un “más allá” de la existencia y del lenguaje, sino en la inmanencia del ser, en el “aquí y el ahora”, en la conjunción de la vida y de la historia. Es evidente lo propicio que resulta este pensamiento para el arte de la traducción, sobre todo cuando el texto por traducir es un diálogo, un complejo diálogo en el que resuenan múltiples voces y textos, y que, por tal motivo, pone en duda la noción de “autor”... Así llegamos a un umbral en el que advertimos el influjo de otra corriente de pensamiento.

c) La noción de escritura como un trazado de líneas de fuga, un devenir imperceptible, una errancia en el lenguaje, una desaparición o muerte del autor en beneficio del texto, noción que se encuentra diseminada en varios escritores: Kafka, Deleuze, Blanchot, Foucault, Borges, Cortázar, Álvaro Mutis, Marguerite Yourcenar, entre otros.

Analicemos un caso: el de Michel Foucault. Así empieza su texto “¿Qué es un autor?": “*Qu’importe qui parle?*” *En cette indifférence s’affirme le principe éthique, le plus fondamental peut-être, de l’écriture contemporaine.*”¹⁰ [“¿Qué importa quién habla?” *En esta indiferencia se afirma el principio ético, quizás el fundamental, de la escritura contemporánea.*”] “¿Qué importa quién habla?": la pregunta procede de un texto de Samuel Beckett. Esa pregunta le sirve a Foucault como un acicate para analizar las nuevas formas de la discursividad que han fracturado las nociones clásicas de “autor”

“obra” y “libro”. En su texto, Foucault muestra que, para la literatura, la ciencia y el pensamiento contemporáneos, la antigua noción de “autor” ha perdido importancia respecto del análisis de los textos y los discursos, de las formas de producción y de articulación de las discursividades en lo que él llama “campos discursivos”. En esta nueva perspectiva, la noción de “autor” es sustituida por otras categorías como autores colectivos, anónimos (es el caso de *Bourbaki* en las matemáticas). Y se habla de la “muerte del autor”, no porque este haya desaparecido como sujeto escribiente, sino porque el texto o el discurso que ese sujeto produce es juzgado ahora como un eslabón de una vasta cadena que lo precede y lo supera, como una simple pasaje de un vasto Libro de cierto autor anónimo y universal, que es el verdadero culpable de ese destronamiento: el lenguaje. Aquí conviene citar a Borges, quien decía a propósito de su “yo” y de su escritura: *“Nada me cuesta confesar que (Borges) ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas ya no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición.”*¹¹ Para la teoría y la práctica de la traducción, las implicaciones de esa nueva visión son decisivas y no suscitan la misma resistencia que ha suscitado en otros dominios, pues nadie mejor que el traductor comprende la vanidad que representa el nombre “autor”: todo su oficio es un cuestionamiento de esa categoría. Al traducir un texto, está negando o alterando a su autor original, y se está convirtiendo en un nuevo “autor”, aunque no pueda reclamar el derecho de autoría de ese nuevo texto, a pesar de que lo haya escrito: es su traductor, es decir, un “autor” de segundo grado, un vicario... Dijo Deleuze: *“escribir es devenir imperceptible”*... *“es perder el rostro”*... *“es pintarse con los colores del mundo.”*¹² Si esto es válido para la escritura, con mayor razón lo es para la traducción. Podemos decir entonces: Traducir *“es devenir imperceptible... es perder el rostro... es franquear o perforar la pared, limarla con mucha paciencia... es pintarse con los colores del mundo”*. Todo traductor sabe el drama que ello representa.

Tras esta larga presentación, veamos un pasaje del libro de Werth que nos puede servir para apreciar la afinidad que hay entre esa nueva visión de la escritura y la interpretación y la traducción de un texto:

*« On croit que la politique sépare des amis. Ce n'est qu'une apparence. Un système ne peut rien sur l'amitié. Mais s'il pénètre la chair et le sang, l'amitié en peut mourir. Car elle est chair et sang. Il n'est pas d'amitié, si l'on n'a ensemble rompu le pain. »*¹³ [*“Se piensa que la política separa a los amigos. Esto es una apariencia. Un sistema nada puede contra la amistad; pero si penetra la carne y la sangre, la amistad puede morir, pues ésta es carne y sangre. No hay amistad si el pan no se ha partido en compañía.”*]

¿Quién habla en el anterior pasaje? ¿Werth o Saint-Exupéry? Es Werth quien escribió esas líneas; pero el lector reconoce en ellas el estilo, el tono y aun ciertas imágenes predilectas de Saint-Exupéry. *“No hay amistad si el pan no se ha partido en compañía”*. Esta línea no podría ser ignorada por un lector de Saint-Exupéry. Es una imagen querida por él, imagen que vuelve “como un estribillo del alma” a lo largo de su obra. La imagen expresa el riesgo compartido entre los camaradas, y la amistad que puede surgir entre hombres diferenciados por banderas o ideologías. Entonces el “autor” de esa línea no es Werth, sino Saint-Exupéry. ¿Saint-Exupéry?... *“El pan compartido...”* La última cena. Es la misma imagen sugerida por aquel pasaje, citado antes, en el cual Werth habla de su experiencia en el ejército: *“... soy de la segunda escuadra de la decimoctava compañía. Marcho con los otros. Tomo la sopa con*

ellos, siento frío con ellos, duermo con ellos, obedezco con ellos.” A través de esa imagen, penetra en el texto otra corriente: la tradición judeocristiana, de la cual Saint-Exupéry se reclamaba heredero, pero como el hijo pródigo, que recibió una herencia y la dilapidó. La herencia de los valores cristianos se manifiesta en la obra de Saint-Exupéry como una profunda nostalgia, como la ausencia y el silencio de Dios, como una sed de eternidad que nunca será saciada. « *Si j'avais la foi* » : [“*Si tuviera fe...*”]. A lo largo de su libro, Werth cita a Saint-Exupéry de esa tácita manera: toma pasajes, frases, imágenes de la obra de su amigo, principalmente de *Ciudadela*, y los articula en su discurso como si fueran propios. No se trata de plagio o deslealtad. Es la fusión de discursos creada por la amistad. Es una manera de paliar la inapelable ausencia del amigo para proseguir el diálogo interrumpido. Pero, al citar a Saint-Exupéry, Werth convoca a otros, a legiones, a las numerosas generaciones de hombres que escribieron los libros que causaron *Ciudadela*, *Tierra de los Hombres* y el resto de la obra de Saint-Exupéry: la Biblia, Pascal, Nietzsche, etc. Por esa discreta cita, surge una tercera voz, una voz neutra, fugada, polifónica, una voz que ya no es la de los interlocutores. ¿Dónde está el “autor”? Werth, Saint-Exupéry, el Espíritu, Pascal, el Jefe de *Ciudadela*, Vigny... “¿*Qué importa quién habla?*” Lo que importa es *el soplo del Espíritu*, porque, como ya fue dicho, “*lo esencial del cirio no es la cera que deja vestigios, sino la luz*”.

d. *La traducción como creación literaria*, según la entendían y la ejercían varios de nuestros más ilustres escritores y traductores: Borges, Octavio Paz, Cortázar. Como ya he ponderado esta manera de entender la traducción, nada más diré. Agregaré otro nombre clave, que pertenece a otro tiempo y a otro espacio, y que ha sido injustamente ignorado en los estudios traductológicos, a pesar de que su pensamiento sobre la traducción es asombrosamente cercano al de Walter Benjamin y al de los autores de esta corriente literaria: Víctor Hugo, traductor de Shakespeare.¹⁴

IV. EL PROCESO

1. La traducción

Desde el principio de este ensayo, he expuesto el criterio principal que rigió mi traducción: mi deseo era crear un libro que fuera digno –no esclavo– del original; “*una ofrenda al original*”, como pedía Jean-Ives Mason, quien expresaba así la misma idea de Baudelaire: “*El mejor homenaje que se puede hacer a una obra de arte es crear otra obra de arte.*” Traduje, pues, con la intención de llevar a cabo una creación literaria, aunque sabía que podría fracasar y que la traducción, en lugar de ser “*una ofrenda al original*”, podría llegar a ser una afrenta o una caricatura... La materia prima de Werth eran los recuerdos, los libros, las citas, las experiencias vividas con su amigo; la mía era, esencialmente, un libro escrito en francés, al cual trataría de ser fiel, con la condición de que esta fidelidad no obstaculizara el fin que me había fijado: la creación. *Fidelidad condicional*... Es decir que yo aspiraba a que mi libro fuera juzgado, no por su mayor o menor grado de fidelidad respecto al original, sino por sus virtudes expresivas, por su mérito literario, si es que alguno tenía. Esto significa que si tuviera que elegir entre escribir *mal* un libro por tratar de ser fiel al original o escribir un buen libro, aunque, para hacerlo, tuviera que incurrir en ciertas omisiones e infidelidades respecto al original, elegiría, sin dudar, la segunda alternativa: *Traduttore traditore*...

Intenté respetar la forma del original, siempre y cuando ella no afectara las cualidades expresivas del nuevo texto. Traté de incorporar a nuestra lengua los giros, las imágenes y, sobre todo, el tono del texto original, buscando que el tácito lector del nuevo texto percibiera las sugerencias, la atmósfera, la música y el silencio, ese especial silencio que posee el original. En otras palabras, en el dilema planteado por Schleiermacher: “*O bien el traductor deja al escritor lo más tranquilo posible y hace que el lector vaya a su encuentro, o bien deja lo más tranquilo posible al lector y hace que vaya a su encuentro el escritor*”¹⁵, opté por la primera alternativa.

2. Algunos problemas traductivos

a. *El tono: la intimidad.* No hay duda de que el principal obstáculo que tuve que encarar al verter « *Saint-Exupéry tel que je l’ai connu...* » consistió en preservar el tono intimista que caracteriza al original. Dicho tono es inherente al espíritu dialógico del texto, aunque el diálogo no asuma allí la misma forma de los diálogos filosóficos de Platón o de los típicos diálogos de una pieza teatral, sino otra, descrita antes: mediante la cita, las alusiones o reminiscencias literarias, la interpelación, la mezcla o la confusión de las voces de los dos interlocutores en la voz del narrador. Sucede, a menudo, que el discurso de Werth pase, de modo imprevisto, de una forma narrativa a una interpelación del tipo: « *Vous souvenez-vous, Tonio... ?* » [“¿Te acuerdas, Tonio...?”]. Como si el texto se desplazara, de repente, hacia otra zona, tras haber divagado por un momento narrativo o especulativo, para recuperar su tonalidad original: la del diálogo póstumo. Eso, en música, se llama *modulación*. Esta asociación con la música no es gratuita: el tono intimista que predomina en el texto sería inconcebible si éste no poseyera una musicalidad, que se siente leyendo entre líneas, saboreando las palabras, las frases, escuchando los silencios... No es fortuito que Werth haya titulado la primera parte de su libro « *Ouverture* » [“*Obertura*”]. Hay una sobriedad y austeridad casi rabínicas en su estilo que impiden suponer que haya elegido ese título por simple *esnobismo*. Es mejor suponer que Werth quiso componer un canto o una sonata a su amigo, a la amistad y que, por ese motivo, eligió *Ouverture*.

b. ¿“*Tu*” o « *vous* »? Este problema está ligado directamente al problema anterior; pero he preferido tratarlo de manera autónoma, tanto por su reiteración a lo largo del texto, como por el dilema que entraña, que parece insignificante, pero en el cual se libra una lucha titánica: respetar la forma del texto original y una arraigada convención de la lengua y de la cultura francesas, o ser fiel al espíritu de la obra original y, sobre todo, de la imaginada, la que el traductor desea crear. Sabemos lo que significa para los franceses esa distinción entre los pronombres “*tu*” y « *vous* ». Es el problema del nombre –y del pro-nombre–, en el que se manifiesta la función primigenia de la lengua: nombrar. En sus estudios sobre el lenguaje, Walter Benjamin, basado en el *Génesis* (“*Adán, el dador de nombres*”), consagra varias páginas a ese problema, en el que reside, según él, “*la esencia más íntima de la lengua misma.*” [...] “*Se puede definir el nombre como la lengua de la lengua (con tal de que el genitivo no signifique la relación del medio sino de lo central), y en este sentido ciertamente, puesto que habla en el nombre, el hombre es el sujeto de la lengua y por ello mismo el único.*”¹⁶ Y, más adelante, alude a aquel hermoso pasaje del *Génesis* en que las criaturas acudían ante Adán para que éste les diera su nombre: “*Pero la naturaleza es muda... En el poema del pintor Müller, Adán dice de los animales que se alejan de él después de haber sido nombrados: “y vi la nobleza con que se alejaban de mí, porque el hombre les había dado un nombre.”*¹⁷ Nombrar tanto para Yahvé como para Adán equivalía a crear

Cuando nombramos, creamos un mundo y una relación entre nosotros y el mundo. Y si lo anterior es válido para el nombre, también lo es para el pronombre. Este es el cardinal problema que implica el uso de los pronombres. Para los franceses, para la cultura francesa, el « *vous de politesse* » (« *vous* » de *cortesía*) establece una relación entre los interlocutores que no puede ser desconocida. Esa relación es no sólo de respeto, sino también de jerarquía, de subordinación, y, por tal motivo, no puede ser ni calurosa ni próxima, sino fría y distante. Quien dice « *vous* » al otro (« *le vouvoyer* ») traza una especie de muralla en torno de sí; como si le dijera: “*No se me acerque. Respéteme. No le he dado confianza.*” Por el contrario, el tutear (« *tutoyer* ») supone un acercamiento entre los interlocutores, el principio de una igualdad en la relación. La perspectiva del « *vous* » es vertical; la del “*tu*”, horizontal. Parodiando al zorro del *Principito*, al tutear al otro empieza el lento proceso « *d’apprivoiser* »: la domesticación. El Principito le pregunta al zorro: « *Qu’est-ce que signifie apprivoiser?* » [“¿Qué significa domesticar?”] Y el zorro le responde: « *C’est une chose trop oubliée ... Ça signifie « créer des liens »*»¹⁸ [“Es una cosa demasiado olvidada... Es “crear lazos”]. Recordemos que el zorro y el Principito se tutean, sin que haya mediado un acuerdo previo. Lo mismo sucede entre el Principito y sus otros amigos. Si se trataran de « *vous* », ese libro no sería el mismo: una corriente gélida mataría sus rosas. Volvamos al libro de Werth. Al empezar la traducción, tuve que enfrentarme a ese dilema. El texto me ordenaba el « *vous* ». Esa orden se mantenía de principio a fin, salvo algunas preciosas excepciones a las cuales me referiré más adelante. Y en todas las cartas que le escribió a su amigo, reproducidas en el libro o citadas por Werth, Saint-Exupéry usaba el mismo distante pronombre. De manera que varias y poderosas razones me apremiaban a que me sometiera a esa norma de urbanidad. Pero la traducción, como todo juego, tiene su propia e imprevisible dinámica. Empecé a traducir y, al finalizar la primera página, encontré la siguiente línea: « *Saint-Ex., que vous avez compliqué notre exode!* »¹⁹. Según todos los factores enumerados antes, yo debería traducir: “¿*Saint-Exupéry, cómo complicó usted nuestro éxodo!*”... Y esto me causaba una sensación tan desagradable como tocar la fría y viscosa piel de un lagarto. Sentía que el texto, en esas condiciones, en ese *tono* que le insuflaba el pronombre « *vous* », era falso, frío, incapaz de sugerir el ambiente de hospitalidad e intimidad que el tema exigía. Entonces, contra el autor, contra Saint-Exupéry y contra esa costumbre francesa, decidí escribir: “¿*Saint-Exupéry, cómo complicaste nuestro éxodo!*” Y las puertas del cielo se abrieron... Era como si hubiera pronunciado una fórmula mágica. Había encontrado el tono que el tema y el diálogo exigían; ahora sí podía ver a los dos amigos conversando en la intimidad del espacio que yo quería crearles. Y así fui avanzando, siguiendo la regla que me había fijado. Y supe que Werth llamaba a su amigo, no Antoine, sino *Tonio*. De nuevo, las implicaciones del nombre. *Tonio* era la metamorfosis del nombre causada por la intimidad. Y es el equivalente de Toño; pero cambiar Antoine por Toño me parecía un empobrecimiento, una renuncia al criterio principal de mi trabajo, es decir: “... *el traductor deja al escritor lo más tranquilo posible y hace que el lector vaya a su encuentro*”. En lugar de domesticar *Toine* con el áspero Toño, preferí dejarlo en su extrañeza: *Tonio*, que, por lo demás, posee cierta ambigüedad sonora, pues conserva algo del nombre original (*An-toine*) y aspira a ser español, pero no lo logra, incapaz de adoptar la ñ, extraña al uso francés. Ahora volvamos al problema del *vous*. ¿Cómo traducir la siguiente línea?: « *Vous souvenez-vous, Tonio, quand je vous disais à l’hôtel du bourg...* »²⁰ Admitiendo que el nombre *Tonio* sugiere cercanía, lo normal sería traducir: “¿*Se acuerda, Tonio, cuando le decía en el hotel del pueblo...?*” Volvía a escuchar la disonancia, volvía a extraviar el tono. En cambio: “¿*Te acuerdas Tonio...?*” Es cuestión de música

Podría haber prescindido de todo el pesado alegato anterior, si hubiera citado, de antemano, aquellas tres o cuatro ocasiones en que Werth renuncia al « *vous de politesse* » para tratar a su amigo con el cálido « *tu* »: « *Si j'annule, Tonio, la pudeur de l'amitié, c'est parce que j'ai l'illusion que toi-même m'y invites. Tu disais un jour, en plaisantant, que j'étais "un petit garçon bien conciliant".*²¹ [*"Tonio: si anulo el pudor de la amistad es porque tengo la ilusión de que tú mismo me invitas a hacerlo. Un día, decías, bromeando, que yo era "un niño muy conciliador."*] « *Tonio... en l'homme corrompu par la société est-il vrai que tu n'aies jamais rencontré celui qui souhaitait la bassesse?* »²² [*"Tonio... en el hombre corrompido por la sociedad ¿es verdad que nunca encontraste a alguien que deseara la bajeza?"*]. « *Tu nous fus si infidèle de mourir...* »²³ [*"Fuiste tan infiel con nosotros al morir..."*]. Y también podría haber citado la única línea en que Saint-Exupéry incurre en el mismo acto: « *Le médecin, écrit Saint-Ex. dans la Lettre à un Otage, t'interdisait l'alcool, mais tu trichais dans les grandes occasions...* »²⁴ [*"En la Carta a un Rehén, Saint-Exupéry escribió: "El médico te prohibía el alcohol, pero tú desobedecías en las ocasiones especiales..."*].

c. *Una forma del silencio: las elipsis.* En algún lugar de su obra, Kafka escribió: « *Podrás escapar a la palabra del poeta. Nunca escaparás a su silencio.* » Qué horroroso sería el mundo sin la poesía. Pero más horroroso lo sería sin el silencio. Es el silencio lo que nos permite percibir los delicados sonidos y matices del mundo. Y, en un texto, el silencio es el umbral de lo inefable, de lo sagrado. El libro de Werth y la obra de Saint-Exupéry están atravesados por esta paradoja: « *il n'est litiges que de langage* » [*solo hay litigios de lenguaje*], escribió Saint-Exupéry, palabras que Werth retoma para titular uno de los apartados del capítulo dedicado al análisis de *Ciudadela*. Dice Werth que Saint-Exupéry también pensaba, como muchos filósofos y poetas, que « *... toute discipline, art ou science, n'est jamais que langage, que le langage est tout. Mais, dans les notes éparses de Citadelle, il insiste au contraire sur l'impuissance du langage et construit un monde de l'ineffable.* »²⁵ [*... todo arte, disciplina, o ciencia no es más que lenguaje, es decir que el lenguaje lo es todo. Pero, en las notas dispersas de Ciudadela, Saint-Exupéry insiste, por el contrario, en la impotencia del lenguaje y construye un mundo de lo inefable.*]. La paradoja es: todo es lenguaje –omnipotencia del lenguaje– y el lenguaje no puede nombrar todo –impotencia del lenguaje–. El lenguaje tiene su límite infranqueable: lo inefable. Y en *Ciudadela*, a las súplicas de los hombres, Dios responde con el silencio. Esa contradicción irresoluble anima como un sutil pulso todo el texto de Werth. Otro grave escollo para la traducción. Veamos el siguiente pasaje, un extracto del diario de Werth, fechado el 1º de diciembre de 1940:

« *Chiappe est mort. Pauvre Guillaumet.*

« *Les pages de Saint-Ex sur lui, dans Terre des hommes.*

« *Guillaumet si calme. Saint-Ex et Guillaumet ensemble. Ils parlaient de l'Aéropostale. Guillaumet perdu dans les Andes, seul, près des débris de son avion. On vole, on le cherche, on ne le trouve pas.*

« *"Je voyais ton avion..."*, disait Guillaumet. « *Comment savais-tu que c'était moi?*

– *"Personne n'aurait osé voler si bas..."* »²⁶

¿Cómo traducir este pasaje lleno de elipsis, es decir, poblado de silencios? ¿Completando los vacíos del texto original, haciendo explícitos los verbos que, por una extraña razón, el autor ha omitido? Esto significaría callar el silencio y anular la nítida imagen. Pero el silencio no nace de las elipsis sino también de la austeridad y la

concisión de la frase. Parece que el autor hablara con pudor, como si sintiera vergüenza de lo que dice, por mostrar las cenizas de algo que no puede ser dicho. En efecto, Werth alude a uno de los episodios más notables de la épica de Saint-Exupéry: la proeza realizada por su amigo Henri Guillaumet en las cumbres de los Andes, en Laguna Diamante, Argentina, tras accidentarse su avión durante el cumplimiento de una misión. El episodio es narrado por Saint-Exupéry en *Tierra de los Hombres*. Guillaumet erró sólo en la nieve luchando contra el frío de la muerte. Y cuando caía y sentía que su corazón se apagaba, recordaba a sus seres queridos y a sus camaradas, y pensaba: “*Donde estén, imaginarán que estoy caminando*”. Y por ser fiel a esa imagen, volvía a levantarse y proseguía su marcha. Y al encontrarse con su amigo Saint-Exupéry, no cesaba de decir: “*Te juro que, lo que hice, ninguna bestia lo habría hecho*”. Esta hazaña y esta frase de Guillaumet dejaron una honda huella en el pensamiento de Saint-Exupéry y le sirvieron para la elaboración de su humanismo heroico o responsable. Es el coraje, el heroísmo responsable de Guillaumet, lo que Saint-Exupéry exalta en *Tierra de los Hombres*. En su diario, Werth alude no al coraje de Guillaumet, sino también al de Saint-Exupéry. Creo que esa es la causa del silencio y del pudor que uno advierte en ese fragmento de Werth: hablar de las hazañas de otros; reducir a lenguaje lo que está más allá del lenguaje: una antigua verdad del corazón, la “dura religión del coraje”, como la llamó Borges. Por eso, la traducción debe preservar ese silencio. El lector debe saber que ahí hay algo inefable:

[« *Chiappe ha muerto. Pobre Guillaumet.*

« *Las páginas que Saint-Ex. le dedicó en Tierra de los Hombres.*

« *Guillaumet, tan calmado. Saint-Ex. y Guillaumet juntos. Hablaban de la Aeropostal. Guillaumet perdido en los Andes, sólo, cerca de los restos de su avión. Vuelos: lo buscan, no lo encuentran.*

« “*Yo veía tu avión...*”, decía Guillaumet. “*¿Cómo sabías que era yo?*” – “*Nadie se hubiera atrevido a volar tan bajo...*” »]

d. *La gramática: el tiempo verbal.* Dijo el maestro Pedro Henríquez Ureña: “*Donde termina la gramática empieza el arte.*” El traductor, al igual que el escritor, tiene que enfrentarse a la gramática como lo hace el escultor con la piedra: hay que golpearla hasta que surja la forma, la curvatura, el gesto, la sonrisa, los dedos que quieren alcanzar las estrellas, como en la estatua del maestro Arenas Betancur. Para ilustrar la manera como libró esa batalla el responsable de esta traducción, basta la siguiente frase de Saint-Exupéry, citada por Werth:

« *J'étais fait pour être jardinier...* »²⁷

La gramática nos enseña que la frase citada está regida por una forma del verbo « *être* », en el tiempo imperfecto del indicativo, ligada a un atributo constituido por el participio pasado del verbo « *faire* »: « *fait* » más una proposición que indica finalidad: « *pour* » y la finalidad propiamente dicha: « *être jardinier* », conformada, a su vez, por el verbo « *être* » y el sustantivo « *jardinier* ». Retengamos el elemento central de la frase, la forma verbal « *(j') étais* » más el atributo « *fait pour...* ». “*Yo estaba hecho para...*” En cuanto al tiempo, el imperfecto define que la acción sucede en un pasado vago, indeterminado; en cuanto al aspecto, la acción no ha sido acabada, es inconclusa, “imperfecta”. Eso nos dice la gramática. Y, según esa receta, deberíamos traducir: “*Yo estaba hecho para ser jardinero*”. Lo cual como asimilación de la lección es

aceptable; pero expresivamente es burdo; falta pulir la piedra. Aún no sonrío, la estatua. “*Donde termina la gramática empieza el arte.*” A partir de lo que nos ha dado la gramática, podemos intentar el paso a un mejor nivel de la expresión. La clave reside en la forma verbal, en el imperfecto: “*Yo estaba hecho para...*” Pasado indeterminado, acción inconclusa. Es una antigua tarea que no se ha llevado a cabo; una tarea asignada hace mucho tiempo, pero que el sujeto no la ha cumplido. Vamos ingresando en otro campo: una tarea por cumplir puede ser un destino. Para los griegos y para los aztecas, las almas, al llegar al mundo, ya tenían un destino fijado por los dioses y los astros. En el caso de los aztecas, ese destino se hallaba cifrado en el nombre: Cuauhtémoc, por ejemplo, significaba en náhuatl: “*águila del ocaso, águila que cae*”. Y fue, justamente, Cuauhtémoc el último emperador azteca, quien comandó la última resistencia de los mexicas contra Cortés y sus tropas. El águila era el símbolo del imperio azteca, “*el águila que devora la serpiente*”. Con Cuauhtémoc se cumplió el ocaso, la caída del águila. El destino se realizó. Volvamos a la línea de Saint-Exupéry. Tras el precedente rodeo, podemos hacer un giro audaz en la traducción: “*Yo estaba destinado para ser jardinero...*” La imagen y la expresión han mejorado, y sentimos que en la frase resuena ese drama que tanto interesó a los antiguos y que, en la desencantada modernidad, ha perdido importancia, así como la idea de la “salvación del alma”. Variemos un poco la última frase para percibir otros matices: “*Yo tenía un destino, me habían asignado un destino: ser jardinero, pero no lo he cumplido.*” El horizonte inicial se ha ampliado. Ya no apreciamos solamente el drama, sino el sentimiento que lo caracteriza: la nostalgia. Y así, hemos encontrado el tono inconfundible de Saint-Exupéry: la nostalgia. Nostalgia del paraíso, de « *l'enfance bien-aimée* », la infancia querida. Nostalgia de la fe: « *Si j'avais la foi* » [“*Si tuviera fe...*”]. Nostalgia de Dios: “*Soy el que tiene sed de eternidad*”. Nostalgia de otra vida, más tranquila, más serena: « *... Pourtant, je rêve parfois d'une existence où il y a une nappe, des fruits, des promenades sous les tilleuls, peut-être une femme, où l'on salue aimablement les gens quand on les rencontre au lieu de leur tirer dessus, où l'on ne se perd pas à deux cents à l'heure dans la brume, où l'on marche sur un gravier blanc au lieu d'un sable éternel...* »²⁸ [“*... Sin embargo, sueño, a veces, con una existencia donde hay un mantel, frutas, paseos bajo los tilos y, quizás, una mujer; donde uno saluda amablemente a la gente que encuentra, en lugar de dispararle; donde uno no se pierde a doscientos kilómetros por hora en la bruma; donde uno camina sobre guijarros blancos, y no sobre una arena eterna...*”]. Esta es la nostalgia que impregna la frase que nos incumbe. Ahora podemos traducir:

“*Mi destino era ser jardinero...*”.

En esa frase, hay un llanto. El Hombre llora. Todos lloramos. Y la poesía es la transmutación en música de ese llanto: “*Toda verdadera música procede del llanto, puesto que ha nacido de la nostalgia del paraíso.*”²⁹

Medellín, Noviembre 9 de 2005.

NOTAS

-
- ¹ Gadamer, H.G.: *Mito y Razón*. Paidós, Barcelona, 1997, pags. 79-80.
- ² Borges, J.L.: *Los Traductores de las 1001 noches. Historia de la eternidad, en Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 1993, t.1, p.410.
- ³ Werth, Léon: *Saint-Exupéry tel que j'ai le connu...* Paris, Éditions Viviane Hamy, 1994.
- ⁴ Delisle, Jean: "La historia de la traducción: su importancia para la traductología y su enseñanza mediante un programa didáctico multimedia y multilingüe." *Íkala*, revista de lenguaje y cultura, vol. 8, no. 14, Medellín, Universidad de Antioquia, Escuela de Idiomas, p.224
- ⁵ En: Saint-Exupéry, A.: *Vol de nuit*, París, Gallimard, 1931, p.11.
- ⁶ Werth, L.: *ibid*, p. 17
- ⁷ Saint-Exupéry, A. de: *Le Petit Prince*. París, Gallimard, 1999, p.11
- ⁸ Werth, L. : *Clavel Soldat*. En: Derval André : *Léon Werth, le pacifiste inconnu*. París, Magazine littéraire, n° 378, julio-agosto de 1999, p.61.
- ⁹ Benjamin, W.: *La Tarea del Traductor*. Barcelona, EDHASA, 1970. Traducción: H.A. Murena.
- ¹⁰ Foucault, Michel: *Qu'est-ce qu'un auteur?"*, *Boletín de la Sociedad Francesa de Filosofía*, año 63, n° 3, julio-septiembre de 1969, pp. 78-79. (*Société française de philosophie*, 22 de febrero de 1969; debate con M. de Gandillac, L. Goldmann, J. Lacan, J.d'Ormesson, J. Ullmo, J. Wahl.)
- ¹¹ Borges, J.L.: *Borges y yo. El Hacedor*. En: *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 1993, t.2, p.186.
- ¹² Deleuze, Gilles y Parnet Claire: *Diálogos*. Valencia, Pre-textos, 1980, p.54-56.
- ¹³ Werth, L. : *Saint-Exupéry tel que je l'ai connu...* p.16.
- ¹⁴ Hugo Victor: * *Les Traducteurs*. En *Proses Philosophiques* de 1860-1865. *Oeuvres complètes*. Tomo: *Critique* . París, Ediciones Robert Laffont, 1985, pags. 619-638
- ¹⁵ Schleiermacher, F.: *Sobre los diferentes métodos de traducir*. En: Vega Miguel Angel: *Textos clásicos de la Traducción*. Trad.: Valentín García Yebra. p.231
- ¹⁶ Benjamin, W.: *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres*. En: *La Tarea del Traductor*. Ed. cit. p. 150.
- ¹⁷ Benjamin, W.: *ibid*, p. 160.

- ¹⁸ Saint-Exupéry, A. de: *Le Petit Prince*, ed. cit., p.71.
- ¹⁹ Werth, L.: op.cit., p.8
- ²⁰ Werth, L.: op. cit., p.18.
- ²¹ Werth, L.: ibid, p. 60.
- ²² Werth, L.: ibid., p.66.
- ²³ Werth, L.: ibid., p. 115.
- ²⁴ Citado por Werth, L.: ibid, p.102.
- ²⁵ Werth, L.: ibid, p. 63.
- ²⁶ Werth, L.: ibid., p.19.
- ²⁷ Citado por Werth, L.: ibid, p.108.
- ²⁸ Saint-Exupéry, A. de: *Lettres à sa mère*. En : Destrem Maja: *Saint-Ex*. París, éditions Paris-Match. 1974, p.5.
- ²⁹ Cioran, E.M.: *De lágrimas y de santos*. Barcelona, Tusquets, 1994, p.27.

REFERENCIAS

- Benjamin, Walter: *La Tarea del Traductor*, Barcelona, EDHASA, 1970, trad. H.A. Murena.
- Borges, Jorge Luis: *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé. Vol 1,2,3,. 1993-1994.
- Cioran E.M.: *De lágrimas y de santos*. Barcelona, Tusquets, 1994.
- Deleuze, Gilles y Parnet, Claire: *Diálogos*. Valencia. Pre-textos, 1980.
- Delisle Jean: “*La historia de la traducción: su importancia para la traductología y su enseñanza mediante un programa didáctico multimedia y multilingüe.*” *Íkala*, revista de lenguaje y cultura, vol. 8, no. 14, Medellín, Universidad de Antioquia, Escuela de Idiomas.
- Foucault, Michel: *Qu'est-ce qu'un auteur?* *Boletín de la Sociedad Francesa de Filosofía*, año 63, n° 3, julio-septiembre de 1969, pp. 73-104.
- Gadamer Hans G: *Mito y Razón*. Barcelona, Paidós, 1997.
- Hugo, Víctor: *Les Traducteurs*. En: *Proses Philosophiques de 1860-1865*. Œuvres complètes. París, edit. Robert Laffont, 2002, tome: *Critique*.
- Saint-Exupéry , Antoine de: *Citadelle*. Paris, Gallimard, 1994
- _____ : *Terre des hommes*. Paris, Gallimard, 1939.
- _____ : *Courrier Sud*. Paris, Gallimard, 1929.
- _____ : *Vol de Nuit*. Paris, Gallimard, 1931.
- _____ : *Le Petit Prince*. Paris, Gallimard, 1999.
- _____ : *Obras completas*. Barcelona Plaza y Janés, 1967. (Incluye: *Correo del sur, Vuelo nocturno, Tierra de hombres, Piloto de guerra, Carta a un rehén, El Principito, Ciudadela, Un sentido a la vida, Cartas de juventud, Cartas a su madre, Carnets*).
- Schleiermacher F.: *Sobre los diferentes métodos de traducir*. En: Vega Miguel Angel: *Textos clásicos de la Traducción*. Trad.: Valentín García Yebra.
- Werth, Léon: *Saint-Exupéry tel que je l'ai connu*. Paris, Viviane Hamy, 1994