

La traducción de la no ficción literaria

De los hechos a la literatura
y de la literatura a los hechos



Belén Santana López y Goedele De Sterck
(Eds.)

EDITORIAL COMARES



LA TRADUCCIÓN DE LA NO FICCIÓN LITERARIA
De los hechos a la literatura y de la literatura a los hechos

Belén Santana López y Goedele De Sterck (eds.)

LA TRADUCCIÓN DE LA NO FICCIÓN LITERARIA

De los hechos a la literatura y de la literatura a los hechos

Granada, 2022

Colección indexada en la MLA International Bibliography desde 2005

EDITORIAL COMARES

INTERLINGUA

319

Colección fundada por Emilio ORTEGA ARJONILLA y Pedro SAN GINÉS AGUILAR

Directores de la colección:

ANA BELÉN MARTÍNEZ LÓPEZ - PEDRO SAN GINÉS AGUILAR

Comité Científico (Asesor):

| | |
|---|--|
| ESPERANZA ALARCÓN NAVÍO Universidad de Granada | ÓSCAR JIMÉNEZ SERRANO Universidad de Granada |
| JESÚS BAIGORRI JALÓN Universidad de Salamanca | ÁNGELA LARREA ESPIRAL Universidad de Córdoba |
| CHRISTIAN BALLIU ISTI, Bruxelles | HELENA LOZANO Università di Trieste |
| LORENZO BINI LUSPIO, Roma | MARIA JOAO MARÇALO Universidade de Évora |
| ANABEL BORJA ALBÍ Universitat Jaume I de Castellón | FRANCISCO MATTE BON LUSPIO, Roma |
| NICOLÁS A. CAMPOS PLAZA Universidad de Murcia | JOSÉ MANUEL MUÑOZ MUÑOZ Universidad de Córdoba |
| MIGUEL Á. CANDEL-MORA Universidad Politécnica de Valencia | ANTONIO RAIGÓN RODRÍGUEZ Universidad de Córdoba |
| ÁNGELA COLLADOS AÍS Universidad de Granada | CHELO VARGAS-SIERRA Universidad de Alicante |
| MIGUEL DURO MORENO Woolf University | MERCEDES VELLA RAMÍREZ Universidad de Córdoba |
| FRANCISCO J. GARCÍA MARCOS Universidad de Almería | ÁFRICA VIDAL CLARAMONTE Universidad de Salamanca |
| GLORIA GUERRERO RAMOS Universidad de Málaga | GERD WOTJAK Universidad de Leipzig |
| CATALINA JIMÉNEZ HURTADO Universidad de Granada | |

ENVÍO DE PROPUESTAS DE PUBLICACIÓN:

Las propuestas de publicación han de ser remitidas (en archivo adjunto, con formato PDF) a alguna de las siguientes direcciones electrónicas: anabelen.martinez@uco.es, psgines@ugr.es

Antes de aceptar una obra para su publicación en la colección INTERLINGUA, ésta habrá de ser sometida a una revisión anónima por pares. Para llevarla a cabo se contará, inicialmente, con los miembros del comité científico asesor. En casos justificados, se acudirán a otros especialistas de reconocido prestigio en la materia objeto de consideración.

Los autores conocerán el resultado de la evaluación previa en un plazo no superior a 60 días. Una vez aceptada la obra para su publicación en INTERLINGUA (o integradas las modificaciones que se hiciesen constar en el resultado de la evaluación), habrán de dirigirse a la Editorial Comares para iniciar el proceso de edición.

© Los autores

© Editorial Comares, S.L.

Polígono Juncaril • C/ Baza, parcela 208 • 18220 Albolote (Granada) • Tlf.: 958 465 382

<https://www.comares.com> • E-mail: libreriacomares@comares.com

<https://www.facebook.com/Comares> • <https://twitter.com/comareseditor>

<https://www.instagram.com/editorialcomares>

ISBN: 978-84-1369-453-5 • Depósito legal: Gr. Gr. 1486/2022

Fotocomposición, impresión y encuadernación: COMARES

Sumario

| | |
|---|-----|
| INTRODUCCIÓN | IX |
| CAPÍTULO 1 | |
| LA TRADUCCIÓN DE LA NO FICCIÓN LITERARIA: TRAS LAS HUELLAS DE UN CONCEPTO ESCURRIDIZO | 1 |
| <i>Belén Santana López</i> | |
| CAPÍTULO 2 | |
| LA NO FICCIÓN LITERARIA A TRAVÉS DEL PRISMA DE LOS ACTORES DEL ENGRANAJE EDITORIAL | 21 |
| <i>Goedele De Sterck</i> | |
| PARTE I | |
| DE LOS HECHOS A LA LITERATURA | |
| CAPÍTULO 3 | |
| ENSAYO DE DIVULGACIÓN CIENTÍFICA Y ATEÍSMO MILITANTE: EL CASO SINGULAR DE LAS TRADUCCIONES AL ESPAÑOL DE <i>THE GOD DELUSION</i> , DE RICHARD DAWKINS. | 53 |
| <i>Josep Marco Borillo</i> | |
| CAPÍTULO 4 | |
| TRADUCIR PALABRAS Y COSAS: LOS <i>REALIA</i> Y SU VERSIÓN EN <i>DIE LAENDLICHE KULTUR DER ALBERCA</i> , DE VOLKERT SCHLEE | 69 |
| <i>Marta Fernández Bueno</i> | |
| CAPÍTULO 5 | |
| HELEN GRUND, LA CRÓNICA DE MODA DE HACE UN SIGLO | 89 |
| <i>Itziar Hernández Rodilla</i> | |
| CAPÍTULO 6 | |
| EL TEXTO PROTEICO: LA TRADUCCIÓN DE BIOGRAFÍAS, AUTOBIOGRAFÍAS Y MEMORIAS ... | 107 |
| <i>Carlos Fortea</i> | |

PARTE II
DE LA LITERATURA A LOS HECHOS

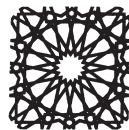
| | |
|--|-----|
| CAPÍTULO 7 | |
| AUTORES SOBRE AUTORES. LOS ENSAYOS (FILOLÓGICOS) DE HERTA MÜLLER SOBRE SUS LECTURAS DE REFERENCIA | 117 |
| <i>Isabel García Adánez</i> | |
| CAPÍTULO 8 | |
| LA TRADUCCIÓN DEL DISCURSO CICERONIANO CONTRA QUINTO CECILIO (VERRINAS) POR PEDRO SIMÓN ABRIL: UN MODELO DE TRADUCCIÓN PEDAGÓGICA..... | 137 |
| <i>Beatriz de la Fuente Marina</i> | |
| CAPÍTULO 9 | |
| LA TRADUCCIÓN DE FICCIÓN PRESENTADA COMO NO FICCIÓN: EL "INFORME" EN <i>DIE WAND</i> , DE MARLEN HAUSHOFER | 151 |
| <i>Claudia Toda Castán</i> | |
| CAPÍTULO 10 | |
| INSTRUYENDO A LA MENTE: LA TRADUCCIÓN DE CANCIONES TIBETANAS PARA LA PRÁCTICA DE LA MEDITACIÓN BUDISTA | 163 |
| <i>Ana María García Álvarez</i> | |

colección:
INTERLINGUA

319

Dirigida por:
Ana Belén Martínez López y Pedro San Ginés Aguilar

Este volumen se propone analizar un género específico, tan poliédrico como la propia traducción: los textos englobados bajo el paraguas de la llamada «no ficción literaria». La indefinición o elasticidad de este término, así como su actualidad, no solo en el plano académico y traductológico, sino también en el entorno profesional —unas circunstancias que se vieron reforzadas por un acontecimiento tan inesperado como la pandemia—, lo convierten en un objeto de estudio fascinante. Lejos de encajar en el sistema binario del blanco y negro que opone la ficción a la no ficción a secas, los textos analizados en este libro revelan una gama de grises con posibles consecuencias para todos los actores del sistema literario. Así, a la hora de abordar unas obras tan híbridas y complejas, que se encuentran a caballo entre la literatura y los hechos, también el traductor, en la estela del autor, está llamado a diseñar estrategias adecuadas para reflejar ese entramado de patrones aparentemente contrarios. Los miembros del grupo TradLit que participan en este volumen combinan su experiencia académica con la práctica profesional para ofrecer un primer acercamiento al concepto de no ficción literaria y aportar un abanico de estudios de caso lo bastante amplio como para dar cuenta de la diversidad de este tipo de textos y los retos que su traducción plantea. Entre ellos se incluyen ejemplos de traducción de ensayo (tanto científico como filológico), biografías, autobiografías y memorias, textos académicos, textos de ficción camuflados como no ficción y casos tan singulares como las crónicas de moda o las canciones poéticas aplicadas con fines instructivos. Es precisamente en este ejercicio de reflexión y en la versatilidad de los casos presentados donde radican la originalidad y la riqueza de este monográfico, pionero en el ámbito hispanohablante de los Estudios de Traducción.



COMARES
editorial



Capítulo 7

Autores sobre autores.

Los ensayos (filológicos) de Herta Müller sobre sus lecturas de referencia

Isabel García Adánez
Universidad Complutense

RESUMEN

Dentro de la amplia obra ensayística de Herta Müller se encuentran casi una decena de textos dedicados a la obra de otros autores a los que aprecia en especial y que le han servido de consuelo o de modelo, ético o estético. En este estudio, analizaremos los criterios de traducción de estos ensayos que, sin tener un enfoque académico ni realizar un análisis textual al uso y menos una crítica literaria, contienen extensos pasajes de citas de otros autores, con lo cual implicaron tomar una serie de decisiones de traducción. A partir de este análisis se verá lo estrechamente vinculado que está el estilo de estos ensayos de tipo metaliterario, textos de no ficción, por un lado, con la obra de creación e incluso con la poesía de Müller, además de hacerse patente cómo la autora ha incorporado a su propia estética lo que describe y elogia de sus modelos.

PALABRAS CLAVE

texto académico, análisis filológico, citas, traducción, no ficción, creación, Herta Müller

ABSTRACT

Herta Müller's extensive essay work includes almost a dozen of texts dedicated to the work of other authors that she especially appreciates for she can consider them as her ethical or aesthetic models. In this study, we will analyze the translation criteria of these essays that, without having an academic approach or carrying out a typical textual analysis nor intending to be literary criticism, contain extensive passages of quotes from all these other authors that also implied making decisions for the Spanish version. From this analysis it will be seen how closely linked the style of these non-fiction texts is, on the one hand, with Müller's creative work and even with her poetry, and it will be seen as well, how she has incorporated into her own aesthetics what she describes and praises from these models.

KEYWORDS

academic writing, text analysis, quotes, translation, non-fiction, creation, Herta Müller

1. INTRODUCCIÓN Y PLANTEAMIENTO DEL ESTUDIO

Más allá de las novelas (*En tierras bajas*, *El hombre es un gran faisán en el mundo*, *La piel del zorro*, *La bestia del corazón*, *Todo lo que tengo lo llevo conmigo*, etc.) y de la autobiografía en forma de entrevista (*Mi patria era una semilla de manzana*), la obra de Herta Müller consta de cuatro libros de ensayos —de lo que llamaríamos “no ficción”—, con textos escritos entre finales de los años ochenta del siglo pasado y la actualidad (*El rey se inclina y mata*, *Hambre y seda*, *En la trampa* y *Siempre la misma nieve y siempre el mismo tío*). Unos fueron concebidos como libros desde el inicio y otros son ediciones realizadas después para recoger artículos aparecidos en la prensa o como publicaciones sueltas, ensayos que desarrollan los temas de las novelas, anotaciones autobiográficas, conferencias o sus discursos famosos (los que pronunció al recibir el Premio Heinrich von Kleist, en 1994, y el Nobel de Literatura, en 2009).

Esta obra de no ficción de Herta Müller es un campo amplísimo y, por su variedad, quizás hasta más rico que la ficción propiamente dicha, pero (con cautela y a muy grandes rasgos, por supuesto) cabría afirmar que no se diferencia demasiado de ésta por lo que respecta al estilo, los temas que trata y el trasfondo que motiva su escritura. De entre todos esos textos, los que van a constituir el foco de nuestro estudio, puesto que sí revelan ciertas peculiaridades que permiten relacionarlos con el ensayo académico en general, son aquellos que dedica a las obras de otros autores, aunque no lo hace tanto con intención filológica, sino para hablar de su propia experiencia receptora. En ellos explica qué le supuso leerlos en determinados momentos de su vida, cómo algunos le sirvieron de modelos éticos o estéticos, cómo la arroparon, la ayudaron a desarrollar estrategias de evasión y a jugar con el lenguaje para así sobrellevar la experiencia de la constante persecución en la que vivió durante la dictadura de Ceaușescu y, después, en sus primeras décadas en Alemania. En algunos casos, además, la clara intención de sus ensayos es reivindicar el valor de esos grandes creadores, vitales para ella, pero desconocidos, ninguneados por la crítica e injustamente marginales. Así lo expone con total claridad:

En Rumanía, mucha gente se aferraba a poemas. Pensaba a través de ellos para poder estar a solas consigo mismo durante unos instantes: versos breves en la cabeza, respiración breve en la boca, gestos breves en el cuerpo. Los poemas casan bien con la inseguridad, uno logra controlarse a través de sus palabras. Son un pedacito de ancla que puede llevarse en la cabeza. Puedes recitarlos enteros, palabra por palabra y sin hacer ruido. Ruth Klüger habla de ‘lenguaje sometido a la disciplina del verso’ en un tiempo que no ofrece donde agarrarse. Recitando poemas para sus adentros, lograba mantenerse firme durante las largas horas en que los soldados pasaban lista a los prisioneros de Auschwitz. Theodor Kramer se escribía a sí mismo al menos un poema diario. El amor por la lírica, tal y como lo conozco de los países del este de Europa, es algo solitario. Una triste forma de caminar

sobre la cuerda floja. Los poemas recogen el miedo de uno en palabras ajenas, ya hechas. (Müller: 2015, pp. 30-31)

Los ensayos que comentaremos son, por una parte, los que tratan de los dos autores aludidos arriba, Ruth Klüger y Theodor Kramer, recogidos en el libro *En la trampa. Tres ensayos* (el tercero está dedicado a la poeta Inge Müller), y, por otra, los capítulos del último de sus libros publicados: *Siempre la misma nieve y siempre el mismo tío*, donde Herta Müller comenta de nuevo obras de Kramer y, más allá, las de Oskar Pastior, Elias Canetti, Max Blecher y las canciones de Maria Tănase.

Analizar los retos que plantea la traducción de estos ensayos sobre la forma en que Herta Müller lee, interpreta e incorpora la influencia de otros autores bien a su propio estilo, bien a su poética en general, puede resultar de cierta utilidad para la didáctica de la traducción literaria o editorial, ya que su particular naturaleza obliga a replantearse criterios y a tomar decisiones que tal vez serían otras de tratarse de textos académicos en un sentido ortodoxo.

El primero y más obvio de los retos es la necesidad de traducir todas las citas que introduce la autora para que su propio análisis (toda esa parte de no ficción que llamaríamos “filológica”) resulte coherente y fluido, puesto que de otro modo no tendría sentido siquiera hacer una versión española de su obra ensayística, o sería necesario llenar cada página de notas al pie para explicar cómo funciona la lengua alemana o por qué es brillante e inspirador un determinado juego de palabras o el estilo de sus maestros, lo cual echaría a perder la lectura de unos textos que, como señalamos al principio, presentan el mismo nivel poético y la misma intensidad de pensamiento que el resto de la obra de Herta Müller. Si nos hemos fijado en los nombres de los autores mencionados, nos habremos dado cuenta de que esas citas pueden ser poemas de los tipos más diversos y canciones o pasajes largos de otros ensayos y novelas; y de autores en lengua alemana —unos traducidos y otros no— o de autores recogidos en alemán, pero en traducciones de otras lenguas, generalmente del rumano, aunque se da algún caso de originales en francés (por ejemplo, de Jorge Semprún, a quien cita a menudo).

En sí mismo, este primer reto de traducir obra de creación no tendría que ver con la traducción de la no ficción, salvo en que constituye un tipo de problema que forma parte de la profesión y es no poco frecuente: dentro de un libro que, en principio, se encarga con esa etiqueta de “ensayo”, aparece un gran porcentaje de texto literario en el pleno sentido de la palabra. Aquí, además, es de autores cuyos estilos se diferencian muchísimo tanto entre sí como con respecto al de la autora principal y pueden encerrar dificultades con las que no se contaba. Esto podría llevar a un debate sobre los límites de la ficción y la no ficción desde el punto de vista del traductor que recibe un encargo y debe resolverlo, investigarlo (y facturarle) como corresponda, pero este debate no es objeto de estudio aquí. Ahora bien, sí es importante tener en cuenta que, en un ensayo, más aún en un artículo académico, se encuentran una serie de elementos propios del género: en primer lugar, el destinatario suele ser un público entendido en la materia (en este caso, estaría de algún modo relacionado con la literatura o con la filología alemana, con lo que es probable que conociera la lengua de los autores citados o podría seguir la argumentación

sin necesidad de ofrecerle todo traducido); en segundo lugar, el texto es riguroso en cuestiones como la recogida de las fuentes, y, en tercer lugar, el propio tono o el estilo de la parte del comentario puede ser denso de concepto pero no comete las travesuras con el lenguaje que corresponden al texto de ficción. Como anunciamos, la no ficción de Herta Müller incumple bastante lo que esperaríamos de un ensayo destinado a analizar la obra de otros autores, pero no deja de tener un enfoque filológico (a su manera), y así hemos considerado de interés el comentario pormenorizado de los criterios adoptados para traducir los pasajes de ficción (o mejor: de creación) en el contexto donde están y desde la particular relación que se establece entre ambos planos, ya que en un texto académico no siempre se habría trabajado de la misma manera.

Y aquí encontramos el segundo gran reto: abordar la traducción de una no ficción que tampoco termina de encajar en la categoría de ensayo académico, pues tiene más de reflexión y diálogo constantes con los otros textos. Al mismo tiempo, la autora, apasionada maestra del juego de palabras, no puede ocultar que es filóloga (germanista de formación), por más que insista en que escribir, hablar y analizar textos son cuestiones que no guardan relación entre sí¹. Y, como buena filóloga, ama las palabras y no solo sabe analizarlas y desmenuzarlas en todos sus componentes, desde los sonoros hasta los semánticos, sino que no se resiste a hacer verdaderos malabarismos con ellas y a ser tan creativa y poética cuando comenta o elogia a aquellos autores de quienes en parte aprendió (como Oskar Pastior) que cuando escribe ficción. Quizá podríamos calificarla de “filóloga no practicante”, porque no lleva a cabo un análisis filológico en el sentido estrecho del término —con lo que esto hubiera facilitado la labor del traductor—, pero sus ensayos no dejan de girar en torno al tema del lenguaje y llevan a cabo un análisis muy certero de recursos estilísticos que el lector necesita captar para seguir el texto.

El objeto de nuestro estudio —a fin de cuentas, un estudio de caso— será, pues, analizar cómo la gran maestra del juego con el lenguaje lee y explica a una serie de autores que, de igual modo, se caracterizan por su creatividad y su propio control sobre el lenguaje; cómo ella nos explica sus recursos y los efectos que le causan y cómo, en la traducción, se ha tratado de que todo encaje bien en español, pues estos ensayos están pensados para un público no especialista en los entresijos de la lengua alemana, sino tan amplio y variado como el que tiene en mente la autora en sus reflexiones o sus conferencias.

¹ Ella misma lo explica a la perfección: “Es muy difícil hablar de la escritura. De hecho, es que no hace falta hablar de ello, a la hora de escribir no te ayuda en absoluto si has hablado de ello o no. No estoy nada segura de que, cuando digo algo sobre la escritura, realmente sea así. Diga lo que diga, necesito un montón de palabras que en ningún momento me plantearía usar para escribir. Cuando hablo de la escritura, estoy en la esfera de lo general, utilizo categorías y conceptos. Y justo eso es lo que no tiene cabida en la escritura. Y lo que pertenece a la escritura está fuera de mi alcance cuando no estoy dentro de ese proceso. Yo no sé hablar como escribo. Y sería un despropósito intentar hacerlo”. (Müller: 2017, pp. 76-77)

2. AFINIDADES ELECTIVAS: HERTA MÜLLER Y LOS TEXTOS DEDICADOS A OTROS AUTORES

Pensando en que nuestro análisis sirva también para reflexionar sobre los criterios más coherentes a la hora de traducir las citas de un texto, hemos optado por clasificar todos esos pasajes extensos y poemas de otros autores en función de si ya están traducidos al español o no, y, después, desde qué lengua están traducidos.

En ensayos académicos, etc. (y en general) lo más habitual cuando encontramos citas, sobre todo si son de lenguas distintas de la de nuestro encargo, es buscar si existe una traducción de calidad al español; caso de que no exista, hay que buscar la fuente original y bien traducirla o recurrir a otro traductor que conozca la lengua y, en último extremo, si no se consigue encontrar el original o está en una lengua que, por el motivo que sea, no se puede traducir directamente, se hace desde la versión que tenemos en el ensayo. Cuando son citas de la misma lengua de la que estamos traduciendo, entran en juego más factores, pues si el texto es breve y la traducción que ya existe no termina de encajar en la formulación de la nuestra o es difícil encontrar la fuente, no hay motivo para no traducir todo uno mismo. Por otro lado, sí suele recurrirse a traducciones existentes en las citas de poesía, por el gran cambio de registro que supone frente a la no ficción, en los pasajes de autores clásicos, de cuyas obras puede haber traducciones más o menos “canonizadas”, y, sobre todo, en los textos filosóficos, donde es importante tener en cuenta que existe toda una tradición de traducción de muchos términos, que así resultan reconocibles a los entendidos en la materia (de nuevo, se tiene en cuenta al destinatario del texto), con independencia de que aquellas elecciones sean las más acertadas desde el punto de vista filológico o traductológico o coincidan con las opciones que hubiera preferido el traductor del nuevo encargo².

Para las numerosas y muy extensas citas de otros autores que comenta Herta Müller, el panorama completo y las soluciones que la traductora y la editorial consideraron como las más acordes con el contexto y con cómo leería sus libros el público de lengua española, puede resumirse de la siguiente manera.

2.1. Autores ya traducidos al español

2.1.1. *Traducciones del alemán: Ruth Klüger y Elias Canetti*

En los ensayos que dedica Herta Müller a estos dos autores —en ambos casos, de textos en prosa y también de no ficción—, su principal deseo es comentar cómo le influyó la lectura, qué aspectos comparte con ellos (sobre todo con Ruth Klüger) y cómo también discrepa del enfoque de otros, sobre todo, del que se le ha dado a la obra de Canetti desde la perspectiva filosófica y sociológica en los países que no pertenecieron al bloque socialista. Estos dos ensayos son: “Di que tienes quince”, que está basado en *Seguir*

² Sobre la función de las citas en los distintos tipos de textos, véase el artículo citado de I. Hernández Rodilla: 2019, p. 120 y ss.

viviendo, de Ruth Klüger, publicado en *En la trampa* (Müller: 2015, pp. 39-62) y “Deseamos ver qué intenta atraparnos. Sobre la ‘masa’ de Canetti y el ‘poder’ de Canetti”, que se basa en *Masa y poder* de Elias Canetti, publicado en *Siempre la misma nieve y siempre el mismo tío* (Müller: 2011, pp. 165-176).

En ambos casos, se trata de autores que no solo estaban traducidos al español por profesionales de renombre y en editoriales grandes y de fácil acceso (como se puede ver en la Bibliografía al final), sino que tanto en España como en general son bastante más conocidos que la propia Herta Müller, y hay bastantes publicaciones en español sobre ellos que citan esas versiones: sobre Ruth Klüger, suelen ser artículos del campo de los estudios de la memoria histórica; sobre Canetti, de filosofía y sociología. Son obras que un lector de los ensayos de Herta Müller probablemente tendría, son las que se pueden adquirir, y, si se quiere volver a ellas tras conocer la postura de esta autora, parece lo más lógico que se encuentren las citas con las mismas palabras, por más que de haber hecho la traducción de dichas obras quien también traduce a Herta Müller no hubiera optado por las mismas soluciones. Algo más a este respecto se comentará en el apartado siguiente, sobre todo en relación con los peculiares títulos de los ensayos de nuestra autora, de los que ya podemos anticipar que casi siempre son citas literales de otros textos, detalle que el lector no descubre hasta haber leído el correspondiente ensayo completo, pero que es fundamental en la traducción para no perder el efecto del original.

A propósito, no hemos tratado los numerosos ejemplos en que Herta Müller cita sus propios textos de ficción, remite a ensayos suyos dentro de otros o alude a ensayos y novelas dentro de la autobiografía, puesto que nuestro estudio se centra en los comentarios de otros autores³. Los criterios de recoger esas citas tal y como están publicadas, si lo están, son los mismos: casi todas las novelas estaban traducidas previamente por otros profesionales, y aquí el motivo principal de recoger los pasajes literalmente es, además, que las publica la misma editorial que la obra ensayística completa (Siruela). Son esas las novelas que los lectores bien tendrían ya o bien se comprarían, de interesarse por la ficción a raíz de la lectura de la no ficción, y esto prima sobre el criterio de que estemos conformes con la traducción existente, que encaje bien con nuestra parte del comentario, de nueva traducción, o que los pasajes sean fáciles de encontrar, y aquí adelantamos el dato de que la autora no siempre señala de dónde está citando.

2.1.2. **Traducciones del rumano: Max Blecher**

En *Siempre la misma nieve y siempre el mismo tío* (Müller: 2019, pp. 177-188), hay un capítulo entero dedicado a una novela de un autor que en la literatura rumana es un clásico, aunque en España apenas es conocido: “Cada objeto ha de ocupar el lugar que ocupa y yo he de ser el que soy. M. Blecher *Acontecimientos de la irrealidad*”

³ Más adelante, en el apartado 2.2. veremos muy brevemente el caso del ensayo “Maíz amarillo, no hay tiempo”, que trata sobre la novela de Herta Müller *Atemschaukel! Todo lo que tengo lo llevo conmigo*, traducida por Rosa Pilar Blanco.

inmediata". Afortunadamente, la novela cuenta con traducción al español, y, además, de uno de los mejores profesionales e introductores de la literatura rumana en nuestro país, Joaquín Garrigós, con lo cual no cupo duda alguna sobre recurrir a esta traducción para citar, aunque no fuera posible cotejarla con el texto original (lo cual tampoco era necesario). La dificultad residió en que la autora cita el texto de la novela en su traducción alemana y no pocas veces sin indicación de las páginas, con lo cual lo difícil es localizar los mismos pasajes en el texto español, del que no hay versión electrónica, sino solamente el libro.

De no haber existido esta traducción española de Blecher, el mejor resultado se habría obtenido siguiendo el método más frecuente de buscar los pasajes en la novela original a partir de los que aparecen en alemán y traducirlos al español (en este caso, recurriendo a otro compañero, dado lo poco frecuente que es el dominio del rumano en España). La opción menos deseable, pero que en algún caso puede ser la única posible, habría sido traducir desde el alemán y, quizá, conseguir un revisor para cotejar con el original para al menos garantizar que no se han cometido grandes desatinos. El último detalle a tener en cuenta en estos hipotéticos casos es que tal vez habría sido necesario añadir alguna nota sobre el título del ensayo, pues, como ya veremos, es una cita de la novela.

2.2. Autores que no están traducidos al español

La ventaja de estos casos es que el traductor del ensayo goza de libertad total para traducir y no necesita el tiempo de localizar los pasajes en otras fuentes. La dificultad a la que ha de enfrentarse, a cambio, es la de reproducir estilos muy distintos al de la autora principal del libro, la de traducir obra de creación cuando se le ha hecho un encargo de no ficción y, luego, encontrar recursos coherentes con lo que se describe, como explicamos al principio.

Depende de criterios editoriales, pero no es infrecuente en la traducción de ensayo, dado el público al que se dirige, que exista la posibilidad de no traducir, o de anotar el texto o introducir alguna explicación que lo alargue, más allá de ofrecer la versión original de las citas, sea a pie de página, en varias columnas, o como se considere más adecuado. En la editorial que publica la obra completa de Herta Müller, los poemas que ella cita se añaden completos en versión original al pie, con lo cual la explicación de sus recursos puede seguirse sin problemas sin saber la lengua de origen, pero también cabe partir del original o ir cotejando ambos textos (original y traducción) y recrearse en su comentario por partida doble.

Dentro de este apartado tenemos cuatro autores que escriben en alemán y no están traducidos, de los cuales tres escriben poesía (Theodor Kramer, Inge Müller y Oskar Pastior) y uno escribe poesía y novela (Jürgen Fuchs), y un quinto y último ejemplo muy peculiar, que son las canciones de Maria Tănase, originalmente rumanas, pero presentadas por la autora en sus propias traducciones al alemán y para las que se encontraron las soluciones que se expondrán más adelante.

Los casos más sencillos de resolver son los pasajes de un autor que no vuelve a aparecer citado en otros libros, y aquí tendríamos a los dos escritores de la RDA que Herta

Müller, además, quiere reivindicar, tanto por sus biografías y posturas éticas como por sus rasgos de estilo: En primer lugar, Jürgen Fuchs ocupa el ensayo “La mirada de las pequeñas paradas de tren. El papel milimetrado de la memoria de Jürgen Fuchs” (Müller: 2019, pp. 191-204), y presenta respecto a los otros la particularidad de que se citan de él poesía y prosa (extractos de la novela *Fassonschnitt*). En segundo lugar, tenemos el ensayo “Mi vestido volverá a ti por correo”, sobre la poesía de Inge Müller, que encontramos en *En la trampa. Tres ensayos* (Müller: 2015, pp. 63-96). En ambos casos, Herta Müller incide en la importancia de la sencillez, de un lenguaje depurado al máximo, del ritmo y la superposición de imágenes, con lo cual impone ya unos requisitos que la traducción también deberá cumplir.

Lo mismo sucede con la traducción de los poemas de Theodor Kramer de otro ensayo del mismo libro, el dedicado a las colecciones de poemas de Theodor Kramer y titulado “En la trampa” (Müller: 2015, pp. 9-38). De Kramer elogia Herta Müller la rima y el ritmo, influido por la música, sobre todo, por el *blues*, pues el ritmo de la poesía supuso para ella un refugio del miedo que marcó su vida en Rumanía, como había marcado la de Kramer en el exilio inglés durante el nazismo. Se añade, sin embargo, la complicación de que al mismo autor le dedica otro texto en *Siempre la misma nieve y siempre el mismo tío*: “Duerme todo salvo el miedo. Sobre los poemas de Theodor Kramer” (Müller: 2019, pp. 209-220). Al haberse encargado la traducción de los dos libros a la misma persona, aquellos poemas que volvían a aparecer se recogieron de nuevo y fue muy sencillo localizarlos, y para los que no se habían traducido se utilizaron los mismos criterios (conservar la rima, reproducir los esquemas acentuales y los cambios de ritmo, etc.). De no haber sido en los dos casos el mismo traductor, el criterio más coherente es que el segundo encargo recogiese las versiones del primero publicado, igual que se hizo en los casos comentados de Ruth Klüger o Canetti.

El último poeta citado por Herta Müller es Oskar Pastior, en los dos textos titulados: “Pero si es que ha desaparecido alguien, es que asoma un perrito entre la espuma.../ El extraordinario poder de lo ordinario en Oskar Pastior” y “Sin decir nunca nada. Oskar Pastior y Stein, Otto”, ambos recogidos en *Siempre la misma nieve y siempre el mismo tío* (Müller: 2019, pp. 138-157 y pp. 158-164 respectivamente). Teniendo en cuenta que el volumen fue encargado como no ficción, supone cuando menos una sorpresa toparse con más de una docena de poemas de un simpar representante del *dadá* y la subversión radical del lenguaje como reacción a la persecución política y a la propia experiencia de vivir al borde de la locura, después de años de trabajos forzados en un campo ruso y de persecución por los servicios secretos rumanos. Habría existido la opción (que en otros libros puede darse y no tiene nada de extraño) de encargar estos textos a otro traductor o de colaborar con un poeta que cultive el mismo estilo. Esto es perfectamente lícito e incluso un rasgo de profesionalidad según el código deontológico del traductor

literario⁴, si el traductor que ha recibido el encargo no se considera preparado (igual que si aparecen textos en un idioma que desconoce).

Un detalle a tener en cuenta en estos dos ensayos sobre la lírica de Pastior es que, junto a los poemas no traducidos de él, encontramos también algunas (contadas) citas de la novela en la que Herta Müller ficciona su biografía (*Atemschaudel*, traducida como: *Todo lo que tengo lo llevo conmigo*), que estaba publicada en la misma editorial, Siruela, en la traducción de Rosa Pilar Blanco (2010). A esta novela suya le dedica otro ensayo entero en el mismo libro de *Siempre la misma nieve...* (“Maíz amarillo, no hay tiempo”, en Müller: 2019, pp. 118-137), que no hemos incluido aquí, porque las citas no son de Pastior, sino de la propia Herta Müller, si bien el tratamiento es el mismo que en los casos de Klüger y Canetti. El tema del encaje de todas estas citas lo retomaremos en el apartado siguiente.

Para terminar, comentaremos brevemente el caso más curioso y complejo que encontramos en un ensayo y que es “Mundo, mundo, hermano mundo... ‘Quienes me oyen cantar creen que tengo la cabeza hueca’. Maria Tănase y sus canciones”, que forma parte de *Siempre la misma nieve y siempre el mismo tío* (Müller: 2019, pp. 221-233). María Tănase no es una autora literaria, pero Herta Müller trata los textos de sus canciones (cuyo origen es el folklore rumano) al mismo nivel que los poemas de los demás y los cita traducidos al alemán por ella misma, reelaborados formalmente, o quizá citados de memoria, pues no coinciden del todo con la estructura de las estrofas de los originales en rumano. Dado que, como en todos los casos anteriores, la parte de no ficción de su comentario está muy entrelazada con esos textos, es necesario ofrecer una versión española, pero la dificultad de encontrar los originales rumanos para cotejar aumenta cuando son canciones muy poco conocidas o cuando la autora alemana ha modificado bastante la estructura. Aquí la solución fue traducir, por un lado, el texto de Herta Müller desde el alemán, dado que ella basa su análisis y comentario en él y no tanto en la canción original; después, a través de palabras clave del texto, se buscaron esos originales en rumano (cuando están disponibles en páginas de letras de canciones, o en grabaciones) y, por último, se cotejaron las versiones para ofrecer un texto en español que no difiriese demasiado del original (con ayuda de una nativa rumana que domina el español y también aportó detalles esclarecedores sobre las referencias culturales de las canciones), y que al mismo tiempo conservase la forma de poema en que lo presenta Herta Müller. Lo que se ofrece al lector de la traducción española, en nota al pie, es el título original de las canciones rumanas, por si quiere acceder a las versiones cantadas (casi todas disponibles en plataformas como *YouTube*), a las referencias de los discos o a las letras originales, muchas recogidas en bases de datos o en los librillos que acompañan discos o CD (medios en extinción, pero de los que todavía se puede disponer).

En relación con estas canciones, lo que Herta Müller trata es el tema del gran poder subversivo que posee la música popular y en especial el folklore rumano por la fuerza

⁴ Cfr. Elena Cortés Gabaudan: “Decálogo del traductor literario”, *La linterna del traductor* 4. <<http://lalinternadeltraductor.org/n4/decalogo-traductor-literario.html>> [1 octubre 2021]

de sus imágenes poéticas (motivo por el cual Maria Tănase estuvo prohibida durante el régimen de Ceaușescu, si bien era ya tan conocida y adorada de antes que esta prohibición fue de las pocas que apenas calaron en el pueblo). Eso sí, se centra en las metáforas de los textos como poemas, sin plantearse ofrecer versiones en alemán pensadas para ser cantadas o detenerse en los elementos musicales, con lo que la traducción intermedial, que sería otro tema de estudio sumamente interesante, aquí quedaba de manera natural fuera del foco. Eso sí, un texto como este ensayo sirve también para hacer consciente — por ejemplo, a un grupo de estudiantes de traducción— de la extensa y variopinta red de contactos y medios en la que, para su propia sorpresa, muchas veces acaba trabajando un traductor al que “solo” le habían encargado unos ensayos y nada de tipo “creativo”.

3. EL ENTRAMADO DE CITAS DE LOS ENSAYOS DE HERTA MÜLLER: RETOS Y RECURSOS

Hemos hablado ya lo suficiente sobre la abundancia de citas que forma parte natural de un texto académico, y no es necesario incidir en que su traducción suele implicar un trabajo de investigación añadido, a menudo similar al de la redacción de un texto académico propio. Dos pequeños detalles que cabría recordar son que, en éste, la minuciosidad en la recogida de fuentes es de obligado cumplimiento, y, sobre todo, que justo se considera como bien planteado aquel ensayo académico que utiliza sus citas como apoyo, pero permite seguir la argumentación y sostiene sus tesis sin ellas, aunque recurra y dialogue con los autores citados. De nuevo, los particulares ensayos de Herta Müller impusieron condiciones únicas que vuelven a llevarnos a la idea de que el análisis de traducciones siempre termina siendo un estudio de caso, pero puede servir para enseñar cómo forjar criterios defendibles cuando tengamos que enfrentarnos al correspondiente caso único y buscar soluciones coherentes a sus problemas.

La labor de rastreo de todas las citas de Herta Müller que, de entrada, se planteaba harto trabajosa se vio facilitada, en gran medida, porque es la misma persona quien ha traducido todos los ensayos de la autora, a lo que se suma la buena disposición de la editorial a proporcionar las obras de los otros traductores en formato electrónico, con lo que se hizo mucho más ágil la búsqueda. Este es un ejemplo paradigmático para ilustrar la idea de que, en la traducción actual y su enseñanza, necesariamente deberíamos traducir mejor que hace décadas, porque investigamos mucho mejor gracias a las nuevas tecnologías. La traducción de una autobiografía, cartas, diarios y otras obras de no ficción similares (como de ensayo académico) resulta, sin duda, mucho más sencilla si se ha traducido antes o se conoce bien la obra de un autor o el campo al que pertenece, porque se gana una cantidad de tiempo de investigación muy notable y, dada la premura habitual con que se edita, las horas se pueden aprovechar para la revisión o para pulir más otras soluciones. Por otro lado, el único factor relevante sería el tiempo, pues dada la disponibilidad de recursos, enfrentarse de nuevas a un autor (o no haber estudiado la filología o literatura correspondiente) no tendría por qué repercutir en la calidad del resultado. Pensando en utilizar ejemplos de textos similares desde una perspectiva didáctica, o ya a la hora de aceptar un encargo, sí son factores que habría que tener en cuenta (por ejemplo,

si se dispone de las fuentes en formatos electrónicos o no; si las obras que se citan están traducidas o siquiera editadas, etc.).

Habiendo comentado en la parte anterior los criterios sobre la traducción de las citas, recogeremos ahora una serie de problemas específicos de los ensayos de Herta Müller, pensando precisamente en que puedan encontrarse casos parecidos en otros textos y para que bien sirvan de referencia para trabajar de forma similar, o para que ayuden a llegar a la conclusión de que otro texto requiere justo lo contrario, porque así lo exigen su contexto, la intención del autor o un tipo de edición muy distintos.

3.1. Los inquietantes títulos en clave de los libros y capítulos

La práctica totalidad de los títulos de Herta Müller, tanto de los libros enteros como de los capítulos que los componen, son citas: citas suyas, a menudo de sus poemas/collages, o de otros autores, y muy a menudo son versos o incluso juegos de palabras sobre citas o versos, ni siquiera las citas completas. Al lector de la lengua original le resultan, pues, tan poco transparentes y tan chocantes como al español, y no se logra descifrar el “mensaje codificado” hasta no haber leído el correspondiente texto entero. Esto obedece a una clara intención de la autora, que en cierto modo reproduce en el lector el mismo fenómeno que constituye para ella el proceso de la elaboración de experiencias vitales (traumáticas casi siempre) a través de la escritura. Es un camino que hay que recorrer, por el que hay que aventurarse a tientas sin saber bien adónde nos puede llevar, que va adquiriendo vida propia y que, al final, cuando volvemos la vista atrás, nos ilumina. Y lo explica muy bien:

Cuanto más me exprime lo escrito, más muestra también lo vivido, y esto es algo que al vivirlo no se daba. Son las palabras las que lo descubren, porque antes no lo sabían. Cuando mejor reflejan lo vivido es cuando lo pillan por sorpresa. Se vuelven tan potentes que lo vivido tiene que agarrarse a ellas para no deshacerse.

Me parece que los objetos no conocen su material, que los gestos no conocen sus sentimientos y que las palabras no conocen a la boca que las dice. Sin embargo, para asegurar nuestra propia existencia necesitamos los objetos, los gestos y las palabras. Cuantas más palabras podamos tomar, más libres somos, después de todo. Cuando nos prohíben valernos de la boca, buscamos afirmarnos a través de gestos, incluso a través de objetos. (Müller: 2019, p. 20)

Para que esa “iluminación” final se produzca en el lector como debe y sin revelar antes de tiempo lo que el proceso de tránsito por la oscuridad del texto exige, la cita tiene que estar bien recogida y ser reconocible (incluso si aparece deformada) para enlazar con el título. Huelga repetir que el efecto no funcionaría sin toda la labor de investigación y de referencias cruzadas que caracterizan la obra de Herta Müller, porque incluso entraría en contradicción con lo que ella misma expone en relación con su forma de escribir y de reelaborar, de un modo medio inconsciente, la experiencia vital que solo la distancia conseguida por medio de la palabra le permite superar. El tema de la traducción de los títulos que tanto irrita a veces a los lectores o la autoridad de las editoriales que a veces imponen a los traductores criterios comerciales, etc. aquí no estaría fuera de lugar de todas

maneras, pero en Herta Müller, la extrañeza de los títulos es, por así decirlo, consustancial a su estilo y a su poética y, cuando se han leído sus obras, en versión original o traducidas, cualquier duda sobre lo que, de entrada, resultaba un misterio se despeja sola (o debería).

Como ejemplos de títulos que son citas, encontramos que los títulos de los ensayos dedicados a Ruth Klüger e Inge Müller, publicados en *En la trampa*, así como el título de Max Blecher del capítulo de *Siempre la misma nieve y siempre el mismo tío* recogen literalmente frases de las obras que comenta cada ensayo. De haberse traducido los títulos sin tener esto en cuenta, la intención de la autora, ese “efecto revelación” que no llega hasta el final no habría funcionado, pero también hay que decir que la lectura del texto completo hace prácticamente imposible que el traductor no detecte la cita del extraño título y, si tenía otra versión (o, más bien, no sabía cómo resolver la extrañeza que suele producir de entrada), la cambie ahora o haga los ajustes necesarios para que salga a la luz lo que el lector tiene que ver.

Como mencionamos en el apartado anterior, las citas de los títulos de Blecher y Klüger corresponden a traducciones que ya existían. En la novela del primero (“Cada objeto ha de ocupar el lugar que ocupa y yo he de ser el que soy”) tendríamos la particularidad, ya explicada, de que se recurre a la traducción directa del rumano al español y no se traduce del alemán; en el segundo caso, las memorias de Klüger, el pasaje en que aparece la frase “Di que tienes quince” (en la traducción de Carmen Gauger) es parte de un diálogo en que a la niña protagonista y narradora, deportada al campo de concentración, un compañera le dice que mienta sobre su edad para que la asignen al barracón de adultos y así no tenga que separarse de su madre. En ninguno de los dos casos se da el problema de que hubiéramos preferido soluciones muy distintas, y, localizadas las citas del texto, la solución para el título viene dada. Algo más complejo es el título del ensayo en que se analizan los poemas de Inge Müller, porque es un verso que no se entiende suelto y, además, forma parte de una estrofa con rima (Müller: 2015, p. 75):

Mi vestido volverá a ti por correo,
yo misma tal vez no regrese.
Deber y destino de soldado,
cómo odio los cantos guerreros.

De no haberse encargado tanto la parte de la creación como la de no ficción a la misma traductora, es posible que hubiera existido, cuando menos, bastante diferencia en las versiones inicial y final del título, pero, de nuevo, el título en sí mismo no plantea dificultades que no se hayan tenido que resolver en otro lugar, una vez se reconoce que son citas.

Por último, el caso más extremo por la rareza de la construcción entera es el primer ensayo sobre la obra poética de Pastior “‘Pero si es que ha desaparecido alguien, es que asoma un perrito entre la espuma...’ El extraordinario poder de lo ordinario en Oskar Pastior” (Müller: 2019, pp. 138-157), pero, dentro del ensayo, la autora incluso explica los recursos que vamos a encontrar en el poema antes de citarlo, y después lo analiza (pp. 154), lo cual ya ayuda a traducirlo, tratando de hallar una formulación que se ajuste

a lo que explica y después se pueda repetir en el título, pese a la extrañeza tan inevitable como intencionada con que habremos comenzado a leer... en la lengua que sea. A propósito de esta poesía dice Herta Müller:

La inquina del texto no le quita dulzura, es como una salmodia patas arriba. Formula una especie de horóscopo, crea uno en él o no: está latente el presagio de desaparecer a consecuencia de los disparos en la frontera, acabar colgado en tu casa o caerte por una ventana, todo ello por intervención directa del Estado. Yo necesitaba aquella constatación irreverente del perrito y el pelo para hacer frente al régimen. Por otra parte, la insistente repetición de ‘es que’ tres veces seguidas se me antojaba muy adecuada para el duelo [...] ‘Si es que lo habéis conseguido, pero es que yo guardaré su recuerdo y es que os señalaré con el dedo’, así leí yo el ‘es que’ repetido tres veces en el texto de Pastior. Esta frase me enseñó lo retorcido de una expresión como ‘es que’⁵. Como también me enseñó que, cuando uno es presa del terror, los sentimientos se desmesuran y la capacidad racional queda muy mermada. (Müller: 2019, pp. 155-156)

Las repeticiones y la separación de sintagmas e incluso de palabras es de Pastior, y dado que Herta Müller nos ha explicado a lo largo de varias páginas cómo la obra de este poeta y su forma de hacer trizas la lengua refleja su estado de ánimo, con el cual se siente ella misma tan identificada que le sirve para adquirir las armas necesarias para luchar una persecución similar, lo coherente al traducir es imitar el proceso lingüístico, formal, tal y como nuestra particular “filóloga no practicante” lo va analizando. El título no hace más que señalar una vez más el fenómeno de emancipación de las palabras y la cristalización de vivencias en imágenes que tematiza constantemente. Cierto es que facilitó la tarea que tanto la creación de Pastior como su comentario corrieran a cargo de la misma traductora, porque, de haber existido otra versión del poema, tal vez se habrían tenido que realizar más ajustes en el párrafo de no ficción previo a la cita, a la creación. Eso sí, dentro del género ensayo, texto académico, etc. habría existido la posibilidad de explicar también esto en una nota, como se explica el elemento cultural que implica el motivo del “perrito”⁶.

3.2. El encaje de la descripción no ficcional con el texto de creación, previo o nuevo

Con lo que acaba de exponerse arriba ya casi se ha dicho todo lo relativo a la necesidad y posibles dificultades de hacer cuadrar la parte que hemos llamado no ficción de las citas de otros autores. Aquí, en realidad, la repercusión que tiene en el trabajo que los

⁵ Se refiere justo al poema que da título al ensayo: “[...] De ser una revocación, las rosas de té del/ cielo se cerrarán y te convertirás en almohada. Pero/ si es que ha desaparecido alguien, es que asoma un perrito/ to entre la espuma, es que cada pelo está en su sitio.” (Müller: 2019, p. 155)

⁶ Cfr. Müller: 2019, p. 155. En la literatura de la Alemania oriental, denominaban “perrito de porcelana” a los elementos claramente prohibidos que introducían los escritores en sus obras para llamar la atención de los censores a propósito y así conseguir que otras alusiones más sutiles pasaran desapercibidas.

textos de creación y de no ficción respectivamente estén a cargo del mismo traductor es que, más allá de los títulos, tan reveladores, hay que tratar de emplear esas expresiones dentro del comentario “nuevo” si la autora vuelve a usarlas también, de manera que encajen ambos planos de la mejor manera posible. Una vez establecido el criterio de que, en estos casos, lo coherente es citar las obras a partir de las ediciones existentes, porque son las que conocerá el lector español (con independencia de que resulte más fácil o difícil el rastreo de los pasajes), el que esto implique descartar soluciones propias que tal vez nos gustaran más es irrelevante.

En el capítulo anterior mencionamos que, en los mismos ensayos sobre la obra y con las citas de los poemas de Pastior, traducidos de cero del alemán, porque no lo estaban previamente, aparecen también expresiones que proceden de la novela sobre la biografía ficcionada del poeta, que ya estaba publicada y a la que, en el mismo libro, hay dedicado un ensayo del que se ha hablado ya (“Maíz amarillo, no hay tiempo”, Müller: 2019, pp. 118-137). Sirva como ejemplo el pasaje que sigue, donde además encontramos una nueva reflexión sobre el estilo del autor que da cuenta de la mirada filológica que impregna los ensayos de Herta Müller. Las citas están entrecorilladas, como lo estaban en el original (aunque sin página), y en la edición española incluye una nota con todos los datos sobre la fuente, la edición española y la página exacta.

En 1945, ochenta mil rumanos de origen alemán fueron deportados a campos de trabajos forzados de la Unión Soviética como medida de expiación de la “culpa colectiva” en los crímenes de Hitler. Uno de ellos fue Oskar Pastior, quien por entonces tenía diecisiete años. Sin duda, de todas estas vivencias sale a relucir algo entre líneas una y otra vez. Sin duda, Pastior vivió en su propia carne desnuda la particular oscilación entre adaptarse y resistirse a la adaptación durante esos cinco años, sobreviviendo a duras penas en lo que él mismo denomina “el punto cero” de la civilización. En la transformación que describe, no se trata más que de eso cuando “una palada es igual a un gramo de pan”. Su consecuencia es la reducción al rudimento. Al regresar del campo de trabajos forzados, se encontró con el estalinismo de la patria. Hasta 1968 no le fue posible dejar atrás Rumanía y dejar atrás el miedo. Hasta entonces no reclamó aquel rudimento un lenguaje propio, no reclamó buscar la palabra única e inimitable entre la morralla. (Müller: 2019, p. 153)

No es necesario explicar el poco trabajo que requiere solucionar este tipo de casos, localizando las citas a través de palabras clave (en este caso: “cero” y “gramo”), cuando se cuenta con una versión electrónica del libro, o incluso sin ella. Y con respecto a la asimilación al estilo o a la renuncia a soluciones propias en favor de un texto ya traducido, estas expresiones tan breves tampoco presentan demasiadas posibilidades de variación o de desacuerdo con respecto a la manera en que hubiera traducido quien se está ocupando del ensayo presente.

Mucho más complicado fue el ensayo sobre Max Blecher, donde no se da el problema de no estar de acuerdo con la versión, pues de todas formas no se podría haber traducido directamente del rumano, pero surgen otras dos dificultades: la primera, que no es tan unívoco qué puede ser una “palabra clave”, porque hay tres textos en juego (las versiones alemana y española y un original rumano que no se tiene o no se entendería),

de modo que en lugar de palabras concretas se cotejaron elementos más transparentes, como nombres propios, campos semánticos y grupos de sinónimos o estructuras de fácil reconocimiento por su forma: *títulos, disposición de párrafos*, etc.; la segunda dificultad es que el libro no existe más que en papel, y realizar búsquedas a través de las páginas es tarea que nada tiene que ver con el ya habitual documento en pdf, sobre todo en lo que respecta al tiempo que requiere. Una vez realizado el trabajo de rastreo, la edición española sí añade al pie las páginas de todas y cada una de las citas, en la traducción española de J. Garrigós, entre ellas la frase que da título al artículo y que comentamos en la parte anterior (Müller: 2019, p. 178).

Una vez más, con vistas a aplicar los ejemplos para enseñar estrategias de traducción o crear alguna unidad didáctica, aquí, por ejemplo, para entrenar la competencia investigadora, lo esencial es considerar cómo estas cuestiones afectan al tiempo que puede requerir un trabajo, y, aunque con Herta Müller no fue el caso, tal vez para otros autores o para la traducción de diarios o correspondencias de gran extensión cabría plantearse trabajar con ayuda de memorias de traducción u otras herramientas de documentación y sistematización de fuentes. Al fin y al cabo, este tipo particular de no ficción es, en esto, más fácil de resolver que determinadas formas de ficción en las que la intertextualidad ni siquiera se marca y no es transparente dónde comienza la cita y dónde su apropiación.

3.3. Descripciones “filológicas” que condicionan la traducción de las citas

Nadie conoce mejor la obra de sus autores de referencia que la propia Herta Müller, y sus descripciones son tan detalladas y certeras (en cierto sentido: “tan de filóloga”) que el lector de esa parte ensayística tiene claro qué tipo de citas vendrán a continuación, así como el traductor comprende a la perfección qué tiene hacer: lo que la autora dice, nada más y tampoco nada menos. Esto supone, en sus ensayos, una gran ayuda en el trabajo (por ejemplo, en su análisis de la obra experimental de Pastior) y, al mismo tiempo, un condicionante serio, pues, mientras que ella alaba en sus modelos la capacidad de depuración, naturalidad, minuciosidad o incluso minimalismo del lenguaje, pero siempre unidos a una gran sensibilidad, imaginación y dramatismo, a quien tiene que verter en español las estructuras alemanas, una lengua que por naturaleza es mucho más plástica y libre y a la vez más precisa en la composición de palabras, le crea una gran preocupación por que su versión recoja todo ese dramatismo inimitable sin adquirir una textura más densa, subir de registro o perder ese ritmo entrecortado tan propio de quienes escriben con su último aliento (como ella misma, Pastior, Kramer e Inge Müller). En el fondo, el problema estaría en la traducción de la parte que corresponde a los textos de creación, como mencionamos al inicio del todo, pero ofreceremos a continuación una serie de fragmentos de lo que sería no ficción o mero análisis textual como muestra de la estrecha relación que guarda el estilo ensayístico de la autora con la ficción que ella misma analiza, admira y, sin duda, asimila. Si nos detenemos a examinar su propio discurso con los parámetros que emplea (naturalidad, construcción de las frases, superposición de imágenes, sonoridad...), nos daremos cuenta de que su estilo se caracteriza justo por lo mismo que describe en los demás.

Así, de Theodor Kramer dice:

Sus poemas pertenecen a una categoría que la literatura alemana apenas tiene en consideración. Pertenecen al género de la así llamada *Chanson*. No murmuran, no tartamudean, se entienden como si fueran cartas escritas por un viejo amigo. Nunca muestran lo difícil que es escribir versos así y hacer rimas con tanta naturalidad. Dan la sensación de que salen así solos, sin esfuerzo alguno. [...] Los textos de los que quiero hablar representan la última palabra escrita sobre el papel a toda prisa como fruto del miedo a la muerte. Cada frase conserva ese miedo y, al leer, da otra vez las mismas vueltas a la cabeza de las que nació. (Müller: 2015, p. 14 y p. 17 respectivamente)

La naturalidad del lenguaje y las frases cortas, pero contundentes que emplea ella misma en todo el pasaje sobre ese autor del que “no se nota lo difícil que es escribir con tanta naturalidad” impone que en la traducción (ya dejando de lado las citas que vayan a aparecer) tampoco se debe notar lo difícil que es conseguir un resultado igual de ágil en el paso del alemán al español. A diferencia de lo habitual en textos académicos o ensayos sobre autores al uso, aquí se da una especie de simbiosis entre la creadora y la filóloga, pues la que ama las palabras y la ficción de otros construye tanto su literatura de creación como la de no ficción con sus mismas herramientas, quizá sin ser consciente del todo.

Respecto a Blecher, no cambia mucho ni la opinión sobre lo que considera tan valioso ni el estilo en que lo expresa:

Precisamente porque las palabras se elevan a la misma categoría que el amor, los diálogos de este libro son todos muy parcos, no podrían serlo más. El tono es tremendamente seco. Las conversaciones de todos los personajes parecen transcurrir en contra de su voluntad, porque el hablar llega tarde. Porque las palabras han pasado demasiado rato en la lengua, se han tragado en la propia boca demasiadas veces. No se habla hasta el último momento, cuando el motivo para hablar ya ha quedado atrás. A todos los personajes del libro se les encogen las frases, cuando los sentimientos se adueñan de ellos. La regla de la comunicación verbal es: cuanto más febril es el sentimiento, más fría es la palabra. Esta reducción del diálogo lo deja en el mero rudimento y así adquiere la intensidad del dicho, del aforismo. El texto entero está salpicado de estos aforismos. El autor podría ahorrarse los diálogos, puesto que ya reaparecen solos en el texto de forma no escrita, le vienen a la mente al lector por sí solos. (Müller: 2019, pp. 187-188)

Si buscamos —como buenos filólogos, dedicados al comentario de texto— campos semánticos o expresiones constantes en el análisis o en estos comentarios de no ficción de Herta Müller, no tardaremos en llegar a palabras como: frialdad, parquedad, angustia... pero también a la idea de que la palabra, la obra, parecer “surgir sola”, casi en contra de la voluntad del autor o sin que se dé cuenta. Lo dice en los tres textos anteriores, y en el siguiente, sobre Jürgen Fuchs:

La manera en que el lenguaje de Jürgen Fuchs se mantiene absolutamente pegado a la realidad convierte lo común en extraordinario. Sorprende cómo se cruzan los detalles en la frase, cómo se reviven de un modo tan convincente como si no fuera posible hilar unos instantes con otros más que como él lo hace. Cada letra es vinculante tal y como la dispone.

[...] El diálogo no pasa de ser un parco intercambio de palabras. Las frases conservan el ritmo de esos diálogos. Calan en lo cotidiano, recreándolo tan de cerca que da escalofríos. El día, el mes, el lugar, las personas... en los textos de Jürgen Fuchs, a cada cosa se la llama por su nombre y todo se registra tal y como pasó. No hay ficción en el contenido, lo único inventado es la expresión. Sobre el papel milimetrado de la realidad, el autor toma las decisiones acertadas al elegir unos momentos u otros: unas cosas las verbaliza, otras, las omite. Menciona de pasada o profundiza en algo, retoma o descarta, insiste o interrumpe. Esta dramaturgia llena de tensión no surge sin más ni se le puede copiar a nadie: hay que inventarla mediante el lenguaje y elaborarla literariamente. Como el texto de Jürgen Fuchs está tan conseguido, da la sensación de que la realidad se hubiera puesto por escrito ella sola. Si no se percibe el minucioso trabajo formal que hay de fondo, es porque el autor tiene un enorme sentido del lenguaje. Recrea lo vulnerable con el sólido equilibrio de las frases, con esos breves instantes de tan larga resonancia una vez que la imagen se asienta en la cabeza. (Müller: 2019, p. 193)

Por último, cuando leemos lo que dice de Oskar Pastior, casi bastaría con cambiar el nombre para aplicar el comentario a sus propios textos:

Nuestros gestos y palabras potenciales están sobre la bandeja ya listos y echados a perder por los demás hace mucho tiempo. En el momento de utilizarlos, deseamos afinar los trazos de estos patrones para nuestras formulaciones personales. Pero al mismo tiempo, la bandeja con las piezas prefabricadas es un laberinto para cada uno. En el momento de utilizarlas, también deseamos darle unos trazos más gruesos a la formulación personal para que los demás la interpreten de la manera adecuada. Afinar el trazo o hacerlo más grueso, pero no alternada y sucesivamente, sino las dos cosas en una, al mismo tiempo. No hay textos que lleguen al fondo de este dilema como los textos de Oskar Pastior. (Müller: 2019, pp. 150-151)

Experimentar cómo lo común se convierte en extraordinario a través de la palabra, casi como por arte de magia —como si “saliera solo”— es lo que, repasando el conjunto de ensayos sobre otros autores, fascina una y otra vez a Herta Müller. En la autobiografía, está escrita en forma de entrevista, su interlocutora, Angelika Klammer, le pregunta (utilizando términos filológicos de la propia autora) cómo escribe:

Usted subraya una y otra vez que, en la escritura, lo vivido es trasladado a un medio en el que ya no se trata en primera instancia del día o de la noche, del pueblo o de la ciudad, sino de sustantivos y verbos, ritmo y sonoridad, que la realidad no puede recrearse con precisión sino dando un rodeo. (Müller: 2017, p. 49)

En lo que responde ella es muy similar a lo que veía en sus autores de referencia:

Son rodeos porque en la escritura no puede decirse que haya caminos correctos como tales. Es más, creo que los rodeos son precisamente esos caminos correctos. Y es que, para escribir una frase, tengo que transgredir los hábitos lingüísticos de las palabras, y las palabras se recomponen de acuerdo con un ritmo y una sonoridad, se vuelven precisas de un modo inesperado y dicen por primera vez aquello que yo no sabía que sabía. Esto no significa que invaliden los hechos reales, lo que sucede es que los hacen patentes. Es cierto —hasta diría que es un hecho probado— que la patria es una pepita de manzana con su estrella y su

guadaña. No sé cómo lo consiguen las palabras, pero ahí surge la frase, como de un destello, y dice más que el contenido de sus palabras. (Müller: 2017, pp. 49-50)

De algún modo, también es como si sus textos se escribieran solos... tras dar cientos de vueltas, eso sí. Es evidente que, respecto a la versión en otra lengua, no puede decirse que los textos de Herta Müller se traduzcan solos, pues requiere dar —como la autora— cientos de vueltas a las formulaciones en español hasta conseguir ese efecto de fragilidad, de espontaneidad, pero también de fuerza expresiva, y que reúnan de una manera tan especial e inimitable la reflexión sobre lo que hacen como si no fueran conscientes de lo que está sucediendo. El lector sí ha de tener esa impresión, como le sucede al lector del alemán. Ahí, lo mejor que puede haber hecho el traductor es desaparecer de la escena, pues si todos los textos requieren la “invisibilidad del traductor”, en los que la propia autora casi parece no haber sido dueña de sus palabras, más todavía.

4. EN CONCLUSIÓN

La conclusión inmediata es que, si suele resultar difícil definir el concepto de no ficción o los límites del ensayo, en la obra de Herta Müller es prácticamente imposible diferenciar, al menos en términos estilísticos, la ficción o creación del comentario o la no ficción. Esto no es ninguna sorpresa, sabiendo que sus ensayos se centran en aquellos autores que considera espíritus afines y que no escribe crítica literaria ni tiene interés alguno por el enfoque académico. Con todo, cuando ella misma da las claves para descifrar su obra, es porque es muy filóloga, sin tener conciencia de que lo es, o sin serlo en el sentido académico. En el fondo, su escritura no puede ser más “filológica” por cuanto que refleja el interés, el amor por las palabras y una capacidad de observación, de escucha y de reflexión sobre el lenguaje cuya profundidad supera la de muchos análisis académicos, se le aplique a los ensayos que de ello resultan la etiqueta que se quiera.

Considerando nuestro análisis desde una perspectiva más amplia, la conclusión a la que llegamos no sorprende, sino que refuerza, una vez más que, en traducción literaria —y en casi todos los tipos de traducción—, no hay dogmas de fe ni recetas con garantías de acierto, pues cada texto requiere soluciones específicas y se rige por una serie de criterios que, como hemos visto, se construyen ex profeso y no siempre son exclusivamente lingüísticos o traductológicos. Pueden ser incluso comerciales, y esto también forma parte de la profesión y de lo que, desde una perspectiva didáctica, se debe transmitir. Enseñamos que es la costumbre y lo más sensato, cuando encontramos citado un clásico, buscar una traducción existente, pero aquí no es lo mismo un autor de hace un siglo que uno de la Antigüedad del que hay decenas de versiones, y quizá no nos gusta o no cuadra con nuestro contexto; que ante un texto traducido desde otro idioma, lo deseable es buscar la fuente original y una traducción directa, pero no siempre se consigue y a veces no es necesario; que, cuando un autor tiene su obra entera publicada en una editorial, hecha por otros traductores, parece incoherente, cuando no desleal no citarlos si trabajamos para la misma editorial, pero quizá sus versiones no encajen en nuestro contexto o tengamos interpretaciones muy distintas, etc. Así pues, también se pone de manifiesto y no parece

desatinado enseñar también que es tan poco cierto que un texto académico no pueda exigir la misma creatividad de la traducción literaria como que la poesía es mejor que la traduzcan poetas —¿qué es un poeta?— o como que el traductor literario no necesita ser un investigador tan competente y rápido como el que se dedica a lenguajes específicos o a lo académico. En suma, las verdades absolutas no se dan en la traducción, y cada libro es un mundo con sus propias normas. Para terminar con la cita de una autoridad, decía Shakespeare que “no es la rosa menos fragante por llamarla de otra manera”⁷. No es, como hemos visto, un texto menos creativo, complejo y difícil de traducir por denominarlo no ficción, como no es la forma de leer de Herta Müller menos “filológica” por no ser académica. Y con su traducción sucede exactamente lo mismo: llamémosle simplemente “traducción” y en nada cambiarán el rigor, la coherencia y, por supuesto, el respeto y el amor por las palabras.

5. BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria

- BLECHER, Max. *Acontecimientos de la irrealidad inmediata*. Trad. Joaquín Garrigós. Valencia: Aletheia, 2007.
- CANETTI, Elias. *Masse und Macht*. Frankfurt: Fischer, 1980 (35.ª ed.). Edición española: *Masa y poder*. Trad. Juan José del Solar. Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 2002.
- KLÜGER, Ruth. *Weiter leben. Eine Jugend*. Wallstein Verlag: Göttingen, 1992. Edición española: *Seguir viviendo*. Trad. Carmen Gauger. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997.
- MÜLLER, Herta. *Atemschaukel*. Múnich: Hanser, 2009. Edición española: *Todo lo que tengo lo llevo conmigo*. Trad. Rosa Pilar Blanco. Madrid: Siruela, 2009.
- MÜLLER, Herta. *In der Falle. Drei Essays*. Múnich: Hanser, 2009. Edición española: *En la trampa. Tres ensayos*. Trad. Isabel G.ª Adánez. Madrid: Siruela, 2015.
- *Mein Leben war ein Apfelkern*. Múnich: Hanser, 2014. Edición española: *Mi patria era una semilla de manzana*. Trad. Isabel G.ª Adánez. Madrid: Siruela, 2017.
- *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*. Múnich: Hanser, 2011. Edición española: *Siempre la misma nieve y siempre el mismo tío*. Trad. Isabel G.ª Adánez. Madrid: Siruela, 2019.
- MÜLLER, Inge. *Wenn ich schon sterben muss*. Berlín/Weimar: Aufbau, 1987.
- PASTIOR, Oskar. *Der krimgotische Fächer*. Múnich: Klaus Renner, 1985 (2.ª ed.).

Bibliografía secundaria

- BRINKER, Klaus, Gerd ANTOS, Wolfgang HEINEMANN y Sven F. SAGER. *Text- und Gesprächslinguistik. Linguistics of Text and Conversation. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung. An International Handbook of Contemporary Research. (Volume 1.*

⁷ Es una cita libre en mi propia traducción de la 2.ª escena del 2.º acto de *Romeo y Julieta*. “What’s in a name? That which we call a rose/ By any other word would smell as sweet./ So Romeo would, were he not Romeo called,/ Retain that dear perfection which he owes/ Without that title. Romeo, doff thy name/ [...] Just call me Love, and I’ll take a new name”.

- Textlinguistik*). Berlín/Nueva York: Walter de Gruyter, 2000.
- GHIGNOLI, Alessandro. "Traducir el ensayo. Textualidad y diacronía". En ORTEGA ARJONILLA, Emilio (dir.) *Sobre la práctica de la traducción y la interpretación*. Granada: Comares, 2017, pp. 447-458.
- HERNÁNDEZ RODILLA, Itziar. "Traducción de la intertextualidad en Orlando de Virginia Woolf". En FORTEA, Carlos, Mirella MAROTTA y Antonio ROALES (eds.). *Abanicos. Enfoques y propuestas para la traducción y la interpretación en la era global*. Madrid: Escolar y Mayo, 2019, pp. 119-134.
- HURTADO ALBIR, Amparo. *Traducción y traductología. Introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra, 2001.
- MASSI, María Palmira. "Las citas en la comunicación académica escrita". *Revista Iberoamericana de Educación*, 36 extra 5, 2005. <<https://rieoei.org/historico/deloslectores/1011Palmira.PDF>> [1 octubre 2021]
- REISZ DE RIVAROLA, Susana. "Hablar, repetir, citar. Las voces del discurso literario (y del discurso crítico)". *Lexis*, XII. 2, 2021, pp. 139-178.
- REYES, Graciela. *Los procedimientos de citas: citas encubiertas y ecos*. Madrid: Arco libros, 1996 (2.ª ed.).
- *Los procedimientos de citas: estilo directo y estilo indirecto*. Madrid: Arco libros 2002 (2.ª ed.).
- ROMERA IRUELA, M.ª Jesús. "Citas y referencias bibliográficas en el sistema de comunicación científica". *Revista Complutense de Educación*, 7.1, 1996, pp. 243- 270.
- SABAJ MERUANE, Omar y Dennis PÁEZ MUÑOZ. "Tipos y funciones de las citas en artículos de investigación de tres disciplinas". *Literatura y lingüística*, 22, 2010, pp. 117-134.