

Traducir el nivel narrativo: la *indirekte Rede* en *Die Blendung*, de Elias Canetti

Translating the narrative level: The *indirekte Rede* in *Die Blendung*, by Elias Canetti

MARÍA BELÉN PÉREZ DE LA FUENTE

Investigadora independiente

Dirección de correo electrónico: beperezdelaf@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6530-5716>

Recibido: 8/5/2006. Aceptado: 7/3/2017.

Cómo citar: Pérez de la Fuente, María Belén, «Traducir el nivel narrativo: la *indirekte Rede* en *Die Blendung*, de Elias Canetti», *Hermēneus. Revista de traducción e interpretación*, 20 (2018): 457-482.

DOI: <https://doi.org/10.24197/her.20.2018.457-482>

Resumen: Es bien sabido que la traducción literaria requiere un estudio y unas estrategias de traducción específicas. En este sentido, uno de los rasgos distintivos más pertinentes lo constituye el nivel narrativo, compuesto por las estrategias que el autor pone en marcha para transformar una historia en una obra literaria. Teniendo en cuenta los últimos avances en narratología trataremos el problema del estilo indirecto desentrañando las dificultades que presenta su traducción en el par de lenguas alemán-español. Para ello, analizamos tanto su dimensión gramatical como formal, haciendo hincapié en las importantes implicaciones semánticas a nivel narrativo que derivan de ellas en ambas lenguas. Finalmente, nos centraremos en algunos fragmentos de la novela *Die Blendung*, de Elias Canetti y su traducción al español, poniendo de relieve dónde ha fracasado la estrategia traductora.

Palabras Clave: traducción literaria, nivel narrativo, estilo indirecto.

Abstract: It is well known that literary translation requires specific study and translation strategies. In this sense, one of the most relevant characteristics to bear in mind shall be the narrative level. This consists of the strategies which the author sets out to transform a story into a literary work. Taking into account the recent developments in narratology, we deal with the problem of indirect speech unraveling the difficulties found when translating in the pair German-Spanish languages. With this purpose, we analyze not only their formal but also their grammatical dimensions, emphasizing the important semantic implications which flow at the narrative level from these grammatical dimensions in both languages. Finally, we focus on some fragments of the novel *Die Blendung* by Elias Canetti and its translation into Spanish, highlighting where the translation strategy has failed.

Key words: literary translation, narrative level, indirect speech.

Sumario: 1. Traducir en general y traducir obras literarias; 2. El estilo indirecto, 2.1. Dimensión gramatical del estilo indirecto, 2.2. Dimensión semántica del estilo indirecto; 3. El caso de *Die Blendung*: Peter Kien; 4. Conclusiones; 5. Referencias bibliográficas.

Summary: 1. General translation and translating literary works; 2. Indirect speech, 2.1. Grammatical dimension of indirect speech, 2.2. Semantic dimension of indirect speech; 3. The case of *Die Blendung*: Peter Kien; 4. Conclusions; 5. Bibliographical references.

1. TRADUCIR EN GENERAL Y TRADUCIR OBRAS LITERARIAS

El título que he escogido es ya una declaración de intenciones, pues mi aportación pretende invitar a reflexionar sobre el difícil arte de la traducción literaria en general, y en el par de lenguas alemán-español en concreto, ciñéndome a un problema específico, el del discurso indirecto.

La singularidad de los textos literarios, en los que la connotación, la intencionalidad, el ritmo o la sonoridad pueden tener tanto o más peso que el mensaje denotativo en sí, hace que, a menudo, su traducción conlleve aplicar una estrategia diferente a la que se emplea en textos en los que la función predominante es la informativa. Esta circunstancia justifica un análisis de los aspectos distintivos de la traducción literaria y, para que tenga una dimensión práctica, debe centrarse en un par de lenguas determinado.

Dejando a un lado las múltiples definiciones que se han realizado del término traducción o del acto de traducir a lo largo de la historia,¹ entiendo la traducción, ante todo, como la puesta en marcha de una cadena de toma de decisiones a las que el traductor habrá llegado después de un intenso debate consigo mismo –o con otra persona–, es decir, después de un largo proceso de reflexión, pues nunca –o casi nunca– hay reglas universales que puedan aplicarse en todos los casos² y, por lo tanto, es tarea del traductor encontrar la solución más adecuada a cada situación concreta. En este sentido, la traducción de una obra literaria es, a mi juicio, doblemente trabajosa y requiere una dosis extra de reflexión, idea que también expresa y amplía María Antonia Álvarez al afirmar que «la traducción literaria supone una de las tareas más difíciles que ha de vencer el traductor. Su dificultad esencial se deriva de que la forma tiene profundas raíces en una determinada lengua y cultura» (2009: 17). Esta breve cita condensa la esencia del presente estudio, pues centra la atención sobre uno de los elementos clave del hecho literario: la forma.

¹ Cfr. Torre 2001: 7-13.

² Peter Newmark es taxativo al respecto cuando expone que «palabras como “siempre”, “nunca”, “todo”, “debe” no tienen cabida cuando se habla de traducción: siempre hay excepciones» (1995: 28).

Ciertamente, al traducir este tipo de textos es muy fácil caer en la trampa de crear una obra «nueva» a imagen de la original, pero con un estilo diferente: el del traductor.³ Está claro que esto no debe ocurrir, lo que se pretende es que el traductor se inhíba, que contenga su protagonismo para dejar hablar al verdadero autor de la obra; Peter Newmark también pone de relieve este hecho, pues aunque defiende el uso de un estilo natural en la traducción de textos informativos, reconoce que «si, por otra parte, el texto es expresión del estilo peculiar, innovador (o estereotipado) y autoritativo de un autor, [...] el traductor tiene que reflejar en su versión cualquier desviación de un estilo “natural”» (1995: 37).

Este mismo autor entiende que el proceso de traducción se realiza teniendo en cuenta cuatro niveles: el nivel del texto en la LO (la lengua original), el nivel referencial, el nivel de cohesión y el nivel de naturalidad (1995: 36); los dos últimos –sin duda los más interesantes para la traducción literaria– los describe de la siguiente manera:

[...] c) el nivel de cohesión, más general y gramatical, que es el que traza el hilo del pensamiento, el tono –positivo o negativo– emotivo y las distintas presuposiciones del texto en LO, nivel que abarca tanto la comprensión como la reproducción: presenta una imagen global a la que tal vez tengamos que ajustar el nivel lingüístico; d) el nivel de naturalidad, o el del lenguaje corriente adecuado al escritor o hablante en una situación dada; éste es, por otra parte, un nivel generalizado, que constituye una franja dentro de la cual trabaja el traductor, a no ser que lo que traduzca sea un texto autoritativo, en cuyo caso el nivel de naturalidad le sirve como punto de referencia para determinar la desviación –si es que la hay– entre el nivel del autor que el traductor persigue y el natural; este último nivel está en relación sólo con la reproducción (1995: 36).

En cuanto a la especificidad de la traducción literaria, Álvarez Calleja cita a Selver, quien distingue en una traducción entre exigencias lingüísticas, temporales, culturales y estéticas, y sobre estas últimas precisa lo siguiente:

³ En este sentido, es oportuno recordar aquí el concepto de *equivalencia* según Jumpelt, quien afirma que: «Eine Übersetzung soll: sich wie ein Originalwerk lesen, sich wie eine Übersetzung lesen, den Stil des Originals wiedergeben, im Stil des Übersetzers geschrieben sein [...]» (citado en Elena García, 1994: 43).

2) Estéticas: la exigencia más importante, y también la más difícil de tratar, es la que podemos llamar estética; es decir, cómo ha de reproducir el traductor en la nueva lengua la fuerza y el valor peculiares, el sentido implícito así como el meramente explícito, de lo que el autor original creó en una lengua y cultura diferentes (2009: 18-19).

Como se puede comprobar, a pesar de que un autor enfatice más unos aspectos concretos y el otro se detenga en otros, lo cierto es que ambos esquemas coinciden en lo esencial y son perfectamente válidos. Sin embargo, considero que a la hora de traducir una obra literaria y, especialmente si se trata de una obra narrativa, hay que tener en cuenta otro nivel más que también forma parte del aspecto formal del texto, me refiero al nivel narrativo, que está conformado por los recursos que emplea el autor para construir el relato, es decir para transformar una historia en un discurso narrativo, en una obra literaria. ¿Cuántos niveles narrativos están presentes en la obra y cómo están relacionados entre sí? ¿Cuántos y de qué tipo son los narradores? ¿Qué función desempeñan éstos? ¿Cuál es la focalización predominante, si es que hay más de una? ¿Qué voces hablan? ¿Procede de la misma instancia narrativa la voz y la focalización?⁴ Estas son algunas de las preguntas que el traductor literario debe hacerse para evitar modificar la construcción narrativa de la obra.⁵

⁴ Antonio Garrido, en su excelente trabajo, en el que resume y expone los diversos conceptos de la teoría del relato, ilustrándolos a través de las teorías de los más importantes autores, explica estos fenómenos con las siguientes palabras: «[...] es importante insistir en la doble distinción que Genette echa de menos en la mayoría de las clasificaciones. La primera se refiere a la ineludible necesidad de separar, en primer lugar, el receptor (focalización) del locutor (la voz narrativa) y, seguidamente, a la imperiosa exigencia de mantener nítidos los contornos de la voz narrativa y la persona gramatical. [...] la percepción del universo representado o punto de vista y la función narrativa pueden coincidir en la misma instancia, pero no tienen por qué hacerlo. [...] Por otro lado, resulta obvio que, por exigencias del sistema lingüístico que sirve de soporte al relato, toda voz narrativa se apropia de una persona gramatical (gracias a la cual una historia se convierte en discurso). Ahora bien, la coincidencia entre ambos planos puede inducir a errores de graves consecuencias a la hora de identificar al locutor del relato» (1993: 141).

⁵ Para conocer los fenómenos narratológicos en toda su extensión y comprender la importante función que desempeñan en una obra literaria pueden consultarse los estudios de Darío Villanueva (1992), Antonio Garrido (1993) o Gérard Genette (1989), entre otros.

En el presente trabajo voy a centrarme en este último nivel, por ser el más específico de la narrativa y no siempre fácil de detectar. De hecho, lamentablemente hay múltiples ejemplos de que estos niveles se obvian una y otra vez en sucesivas traducciones, como en el caso de las traducciones españolas de la obra de Goethe *Die Leiden des jungen Werther*, donde suelen confundirse las figuras del autor, narrador y editor,⁶ lo que implica una tergiversación absoluta de la construcción ficcional de la novela.

2. EL ESTILO INDIRECTO

De entre los muy variados recursos que están a disposición del autor para organizar la estructura narrativa de la obra literaria he elegido el estilo indirecto, gracias al cual el narrador –o cualquier otra figura de la ficción que en un momento concreto ejerza de tal– puede transmitir las palabras, los pensamientos o los sentimientos de otro personaje de la ficción. A pesar de su aparente simpleza, este recurso puede llegar a tener un peso importante en la configuración de una obra, pues funciona como un filtro de la información que finalmente llega al lector.

Además, es importante tener en cuenta que en el estilo indirecto entran en juego dos planos bien diferenciados, el puramente gramatical –con qué medios formales se marca este en cada lengua–, y el semántico –qué información extra, qué matiz añade el estilo indirecto al discurso, es decir, qué diferencias se manifiestan entre una frase citada en estilo directo y la misma citada en estilo indirecto–. Por eso, comenzaremos con un acercamiento teórico a este fenómeno.

2.1. Dimensión gramatical del estilo indirecto

Cada lengua tiene sus propias reglas gramaticales que las diferencia del resto, incluso de aquellas más cercanas por el hecho de compartir una madre común. Esto quiere decir que para expresar «lo mismo», como, por ejemplo, condición, probabilidad, irrealidad, tiempo presente, subordinación, cita del discurso de otra persona, etc., las lenguas utilizan medios lingüísticos distintos. Así ocurre en el caso del par de lenguas español-alemán, donde las diferencias gramaticales son, en general,

⁶ Esta cuestión es tratada profundamente en sendos artículos de los profesores Mariño (1988-1989) y Mariño y Geck (2011).

bastante acusadas, y, como comprobaremos a continuación, la forma de expresar el estilo indirecto nos proporciona un magnífico ejemplo de ello.

En cuanto a la lengua española, Graciela Reyes explica su formación de la siguiente manera:

Las oraciones que tienen una cita indirecta están formadas por un verbo de comunicación verbal y una subordinada sustantiva, encabezada por la conjunción *que*; las interrogativas indirectas totales van encabezadas por *si* (o por *que si*), y las interrogativas parciales, por un pronombre interrogativo (que también puede estar precedido de *que*). La cita indirecta funciona como objeto directo del verbo introductor (1993: 31).

A esto hay que añadir las reglas de transposición de deícticos personales, espaciales y temporales, a los que la autora dedica las páginas siguientes (Reyes, 1993:34-41).

Para la lengua alemana, Gerhard Helbig y Joachim Buscha afirman en su conocida gramática que:

Zur formalen Kennzeichnung der indirekten Rede dienen:

1. Der Konjunktiv
2. Redeeinleitende Verben
3. Die Nebensatzform

Keines dieser Mittel ist obligatorisch, doch ist gewöhnlich zumindest eines vorhanden, um die indirekte Rede als solche zu kennzeichnen. Beim Gebrauch von Personal- und Possessivpronomina sowie bestimmter Adverbien kommt es in der indirekten Rede außerdem zu einer Pronominal- und Adverbialverschiebung (1989: 195).

La explicación que ofrece el *Duden*, en la más reciente revisión de su *Grammatik* (2009), es mucho más elaborada y menos contundente en sus afirmaciones, ya que describe con detalle cada uno de los posibles casos; en primer lugar hace referencia al uso del *Konjunktiv*:

In der Schriftsprache ist das Referat bzw. die **indirekte Rede** (indirekte Redewiedergabe) der wichtigste Funktionsbereich des Konjunktivs. [...] Beide Konjunktivkategorien werden in dieser Funktion verwendet, und zwar meistens ohne erkennbaren Bedeutungsunterschied. In vielen Zusammenhängen ist auch der Indikativ anwendbar. Er wird in der alltäglichen mündlichen Kommunikation gegenüber dem Konjunktiv bevorzugt. Generell ist der Modusgebrauch in diesem Bereich stark

register- und textsortenabhängig. Regelmäßig mit dem Konjunktiv markiert wird die indirekte Rede in gedruckten Texten, vor allem in Presstexten (2009: 523).

Y a continuación pasa a describir la realización sintáctica que acompaña al fenómeno de la *indirekte Rede*:

[...] In syntaktischer Hinsicht kann das Referat als ein dass-Satz, Fragenebensatz oder abhängiger Verbzweitsatz realisiert werden, der einem Prädikat des Sagens, Denkens, Hoffens, Fürchtens o. Ä. direkt untergeordnet ist (**abhängiges Referat**); [...] Die Wahl zwischen Indikativ und Konjunktiv variiert u. a. nach der Satzform und dem übergeordneten Prädikat. [...] Die indirekte Rede kann auch als ein syntaktisch selbständiger Satz oder eine Folge solcher Sätze im Konjunktiv realisiert sein, die man so versteht, als wären sie einem Verb des Sagens untergeordnet. Dies ist die typische Erscheinungsform der unabhängigen indirekten Rede. Sie wird meistens **berichtete Rede** genannt⁷ (2009: 523).

Se observa, por lo tanto, que ambas lenguas emplean prácticamente los mismos elementos gramaticales: el verbo introductorio, la oración subordinada y el tiempo verbal correspondiente; pero, mientras que en español tienen que estar presentes todos ellos, en alemán solo es obligatorio uno, pudiéndose dar una gran variedad de combinaciones dependiendo, sobre todo, del registro lingüístico en el que se enmarque el discurso. No obstante, esta pequeña diferencia es muy productiva, como se comprobará más adelante.

Sin embargo, en lo que no coinciden estas dos lenguas es en el uso de las formas verbales, ya que en español no hay una imposición concreta más allá de las obligadas reglas de transposición de deícticos temporales, pero en alemán el tiempo (o el modo) verbal de la *indirekte Rede* es el *Konjunktiv*. De hecho, para Weinrich, el *Konjunktiv I* es un elemento fundamental y recurrente en la formación del estilo indirecto, ya que sirve de indicador de la presencia del estilo indirecto de cara al receptor, el cual «also die Verantwortung für das Gesagte nicht dem Sprecher, sondern einer im Text genannten Person aufbürdet» (1976: 125).

Y este extremo es aplicable especialmente a aquellos discursos que están formulados, al completo o en parte, en estilo indirecto y sin verbo introductorio, pues entonces el *Konjunktiv* es prescriptivo:

⁷La cursiva es nuestra.

Von der unmittelbar von einem Verb abhängigen Rede ist die sogenannte berichtete Rede zu unterscheiden, bei der mehrere indirekte Äußerungen aufeinanderfolgen und das reedeinleitende Verb nicht wiederholt wird. [...] In diesem Falle ist der Konjunktiv obligatorisch, da sonst die Sätze nicht als abhängig sondern als selbständige Hauptsätze und die Rede nicht als indirekt und vermittelt, sondern als direkte Äußerung des Sprechers verstanden würde (Weinrich, 1976: 197).

Es decir que, siempre que no exista un verbo introductorio, todo el peso de la formulación de la *indirekte Rede* recae en el *Konjunktiv*, (especialmente en el *Konjunktiv I*), lo que lo convierte en el indicador por excelencia del procedimiento de cita en alemán. Además, esto implica que la lengua alemana dispone de un recurso estilístico de gran riqueza expresiva y, a la vez, de una sencillez gramatical envidiable, una formulación elegante y simple para atribuir a una persona distinta a la que habla los pensamientos o palabras expresadas por otra. Muy acertadamente, y no exento de humor, lo expone Wolf Schneider en su muy recomendable libro *Gewönne doch der Konjunktiv!* (2009):

Und ebendieser [der Konjunktiv der indirekten Rede], eine noble Besonderheit der deutschen Sprache, ist mehr als ein intelligenter Modus der Mitteilung – er ist eine politische Notwendigkeit.

Wo angelsächsische Zeitungen in jedem Satz einer zitierten Rede ein «he said» einstreuen müssen, um das Bewußtsein wachzuhalten, dass sie nicht etwa für den Inhalt haften – da steht den Journalisten deutscher Sprache das ungleich elegantere Mittel zur Verfügung, jeden Irrtum auszuschließen durch ein konsequentes «Er sage, er habe, er sei, er wolle, er werde». Wenn ein Chemie-Unternehmen nach einer Gasexplosion mitteilt: «Für die Anwohner besteht keinerlei Gefahr», so wäre es grotesk, das Wort «besteht» in die Radionachrichten zu übernehmen; vielmehr teilt dort das Unternehmen mit, es bestehe keine Gefahr — und dieses eine e anstelle des t macht jedem klar: Naja, das sagen sie halt (2009: 12-13).

Las diferencias gramaticales que hemos constatado en la formación del estilo indirecto en estas dos lenguas pueden generar numerosos problemas de traducción, si bien es cierto que, en un texto poco exigente son fácilmente subsanables, ya que incluso la «no traducción» del estilo indirecto (es decir, traducir el texto sin las correspondientes marcas gramaticales) no implica necesariamente que se distorsione el sentido con

respecto al original. Pero cuando se trata de un texto literario, la cuestión puede adquirir un carácter más serio y complejo, pues a menudo se convierte, además, en un rasgo de estilo que no debe ser obviado ni modificado a la hora de realizar su traducción.

Para hacernos una idea de la dimensión que puede tomar esta forma de expresión, nada mejor que un ejemplo de la obra *Die Blendung*, de Elias Canetti (2007):

Zum Redner *sei* er nicht geboren. Bezahlung für seine Tätigkeit *würde* ihm diese verleiden. Seiner bescheidenen Meinung nach sollten dieselben unproduktiven Popularisatoren, denen man den Unterricht an den Mittelschulen *anvertraue*, die Lehrkanzeln an den Hochschulen besetzen, damit die eigentlichen, wirklichen, schöpferischen Forscher sich ausschließlich ihrer Arbeit widmen könnten. An mittelmäßigen Köpfen *sei* ohnehin kein Mangel. Vorlesungen, die er *abhalte*, könnten, da er an seine Hörer die höchsten Forderungen stellen müßte, nur auf wenig Zulauf rechnen. Bei Prüfungen käme voraussichtlich kein einziger Kandidat durch. [...] Schon die Aufnahme von Menschen, deren Gedächtnis man nicht sorgfältig geprüft *habe*, in die Hörsäle der Fakultät, käme ihm bedenklich und zumindest nutzlos vor. Zehn nach schwersten Vorprüfungen ausgewählte Studenten würden, blieben sie unter sich, unzweifelhaft mehr leisten, als wenn sie sich unter hundert träge Biernaturen, die üblichen an den Universitäten, mischten. Seine Bedenken *seien* also gewichtiger und prinzipieller Art. Er *bitte* das Kollegium, auf den Vorschlag, der, obwohl er ihn nicht *ehre*, doch ehrend gemeint *sei*, nicht mehr zurückzukommen⁸ (2007: 16-17).

El fragmento es muy ilustrativo, ya que se trata de una *berichtete Rede* en la que se observa una ausencia absoluta de verbos introductorios y, por lo tanto, también de la sintaxis propia de la oración subordinada. El resultado es un texto muy ágil en el que se aprecia claramente la distancia que marca el narrador con respecto al enunciado que emite.

2.2. Dimensión semántica del estilo indirecto

El estilo indirecto no se reduce a una cuestión meramente gramatical, sino que también tiene la capacidad de alterar el sentido general del

⁸La cursiva es nuestra.

enunciado; este aspecto es, sin duda, más interesante y pertinente para la traducción.

Dos son las preguntas esenciales que debemos hacernos: ¿Cuál es la dimensión semántica del estilo indirecto? y ¿coincide en los dos idiomas que estamos estudiando? En cuanto al español, Graciela Reyes afirma que el estilo indirecto es una modalidad de cita, y lo explica con esas palabras:

Mediante la cita, un hablante atribuye a otro ciertas palabras: ya sea las palabras exactas, ya sea su contenido, ya sea una mezcla variable de ambas cosas. Estas palabras quedan, así, atribuidas: citar es siempre atribuir intencionalmente. La atribución puede ser falsa, [...], puede ser aproximativa [...] o puede ser ficticia [...]. También puede respetar el discurso original, reproduciendo exactamente su contenido y su estilo, aunque no, claro, su contexto, que es irreplicable (1993: 8-9).

La distinción que la autora precisa entre las «palabras exactas» y su «contenido» es aproximadamente la misma que radica entre el estilo directo y el estilo indirecto. De esta definición de cita nos interesa, sobre todo, la idea de la «atribución intencionada» de las palabras, porque es precisamente esta característica la que hace de los procedimientos de cita un recurso literariamente relevante, como ilustro a continuación.

Por un lado, el estilo indirecto permite al autor –y, en el nivel del texto, al narrador–, una elevada cota de libertad a la hora de reproducir el discurso del personaje:

[...] los hablantes, en EI [estilo indirecto], no respetan necesariamente (casi nunca respetan) la forma original del texto que reproducen. Son frecuentes, en EI, reformulaciones que condensan, o aclaran, o traducen, o, en general, glosan. En esos casos, no podemos siquiera imaginar el texto original (Reyes, 1993: 41).

Al mismo tiempo, el estilo indirecto inyecta una cierta dosis de subjetividad al contenido, de distanciamiento del mensaje vertido por parte de la entidad narradora, precisamente porque se guarda para sí la posibilidad de modificar o manipular la información que transmite, o como lo expone la profesora Reyes:

Las palabras transmitidas en EI se dan ya interpretadas por el hablante citador. En el ED [estilo directo], las palabras reproducidas o, más

exactamente, reconstruidas, se ofrecen al interlocutor para que este [sic] las interprete (o finge hacerlo así). En el EI, el locutor de la Sit A [la situación A] tiene toda la responsabilidad, tanto de la retransmisión como de la interpretación (1993: 95).

Por lo tanto, Reyes menciona dos características semánticas de este recurso estilístico-lingüístico: falta de fidelidad al enunciado original del hablante 1 (el emisor del mensaje) y, derivado de lo anterior, subjetividad en el contenido que se transmite.

Con respecto a la lengua alemana, la gramática del *Duden* en su cuarta edición (1984) todavía afirmaba que:

In der indirekten (berichteten) Rede dagegen wird eine Äußerung (ein Gedanke, eine Überlegung u. ä.) mittelbar wiedergegeben, von ihr wird berichtet: [...] Der Hörer der Äußerung wird dabei als Berichter zum Sprecher und vermittelt durch die Wiedergabe des unmittelbar Gehörten zwischen dem Urheber der direkten und dem Hörer der berichteten Äußerung (Duden, 1984: 164).

Como se puede observar, se trata de una descripción muy técnica, en la que no hay ninguna referencia al valor semántico propio del estilo indirecto; aunque, si somos perspicaces, podemos interpretar el verbo «vermitteln» en este sentido, y por lo tanto, entender que también en la lengua alemana la *indirekte Rede* aporta ese mismo matiz de «distanciamiento» entre el emisor y su mensaje. Esta descripción ha sido revisada significativamente en su última edición donde los autores sostienen que:

Die indirekte Rede erhebt gerade nicht den Anspruch auf Wortwörtlichkeit und kann als reine Inhaltwiedergabe im Verhältnis zur „Originaläußerung“ – wenn es sie denn gibt – ungenau und stark gekürzt sein. Wegen der Verflechtung von Erzähler- und Figurenperspektive, die die indirekte von der direkten Redewiedergabe unterscheidet, ist es meistens gar nicht möglich, den Wortlaut der “Originaläußerung” eindeutig zu rekonstruieren (Duden, 2009: 528).

Un aspecto importante añaden al problema Helmut Glück y Wolfgang W. Sauer en relación al *Konjunktiv*, quienes, en un tono de burla que no pasa desapercibido, citan a Hildebrand Hommel hablando del «stolzen Indikativ» frente al «ängstlichen Konjunktiv», modo verbal al que este

último atribuye los nada despreciables matices de «Flucht aus der Verantwortung», «Bestreben, sich nicht festzulegen», «Scheu vor klaren Positionen» e incluso el de convertirse en una marca lingüística de la «verinnerlichten Unterdrückung von Frauen» (Glück y Sauer, 1997: 67-68); pero a pesar de la burla, Glück y Sauer terminan concediendo que, «Unmögliches, Wünsche, Anweisungen, Zitate und Distanzierung werden ausgedrückt wie eh und je, mit dem Konjunktiv, aber auch ohne ihn» (Glück y Sauer, 1997: 68); por lo tanto, aunque atenúan la exclusividad del modo *Konjunktiv* a la hora de expresar los matices señalados, no dejan de reconocer que, de hecho, sí están contenidos en este.

En esta misma línea se manifiesta la profesora Gierden cuando señala:

Si el hablante en el estilo indirecto no se responsabiliza de la veracidad del mensaje y adopta, según la gramática tradicional, una postura neutral, entonces tampoco el mensaje emitido tiene por qué ser necesariamente real, puede estar perfectamente desvirtuado; de hecho el hablante no se arriesga a comprometerse con la realidad de lo transmitido (2000: 62).

Por lo tanto, todo indica que las diferencias entre la *Indirekte Rede* alemana y el estilo indirecto español solo se encuentran en el nivel gramatical, y no tanto en el semántico, donde, *grosso modo*, comparten significados, pues, como habíamos avanzado al comienzo de este estudio, el estilo indirecto funciona como un filtro de la información que transmite, tiene la capacidad de modularla y disfrazarla, dejando vislumbrar de este modo la intencionalidad de aquel que asume la reproducción del enunciado.

Centrándome ya en el texto literario, que es el objeto del presente trabajo, se observa que, además, el modo *Konjunktiv* tiene adscrito un papel tremendamente sugerente, tal y como afirma Carmen Gierden tras el análisis de diferentes textos literarios:

En la lengua literaria queda patente que el subjuntivo es el elemento estilístico-literario por excelencia con el que el narrador consigue distanciarse del objeto real y existente, para experimentar con el objeto imaginado o irreal. Con su uso pueden conseguir cambios de planos, acercarse o alejarse del mundo real y lograr efectos insospechados, como la distorsión de los sucesos que acontecen alrededor. [...] Con el cambio de planos de subjuntivo a indicativo se consigue una función estilística que

traslada la factibilidad de las declaraciones al espacio de lo enunciado, imaginado o pensado. Los modos modifican de esta manera la relación del hablante y las circunstancias o acciones descritas por el verbo y definen la postura adoptada por éste con respecto al mundo circundante (2000: 89).

Según esto, el *Konjunktiv* por sí mismo es capaz de expresar matices tales como el de la subjetividad, la irrealidad o la posibilidad, abriendo así el camino a una posible deformación de la realidad, sobre todo en el lenguaje literario; de modo que, asociado al estilo indirecto estos matices necesariamente han de intensificarse aún más.

Queda constatado, por lo tanto, que el estilo indirecto es un recurso estilístico-semántico de primer orden, que no puede pasar inadvertido en una traducción, ya que está cargado de un elevado tono subjetivo, y, lo que es más importante desde el punto de vista literario, crea una disociación entre el personaje que narra y el que emite el mensaje y, por lo tanto, tiene la capacidad de distorsionar la veracidad del mensaje enunciado. En el estilo indirecto, el discurso del personaje se enmarca dentro del discurso del narrador, por lo que este último «doblega, transforma el mensaje original, obligándolo a adaptarse a las exigencias del suyo propio» (Garrido, 1993: 269). En consecuencia, este hecho abre la posibilidad a que el contenido del discurso originalmente emitido por el personaje sea modificado significativamente, dando lugar «no solo a la pérdida de la frescura original [...] sino a su alteración radical (sobre todo, cuando median procedimientos como la ironía o la parodia)» (Garrido, 1993: 269).

Además, la correcta distinción entre el «transmisor» y el «emisor» es fundamental en un texto literario, pues es lo que propicia el cambio de planos y de perspectivas. El narrador tiene asignado un papel fundamental en toda obra literaria, ya que es él quien transmite la información; tiene en su mano, pues, ocultar, adelantar o retrasar acontecimientos, delegar en otros la narración de pasajes, dejar que sean los personajes los que relaten sus palabras, sus pensamientos o sus sentimientos o hacerlo él por ellos; puede adoptar el punto de vista de uno o de varios personajes e, incluso, intentar diluir su presencia, ocultándose tras las pretendidas palabras del personaje a través del *estilo indirecto libre*,⁹ o desaparecer por completo por medio del *monólogo*

⁹ Antonio Garrido explica este recurso narrativo diciendo que «ha de verse como un intento no sólo de economizar medios expresivos en su presentación [de la conciencia del personaje] sino de aminorar la importancia y la presencia del narrador. [...] La

interior o de la *corriente de conciencia*.¹⁰ A todo esto hay que añadir una cuestión esencial, y es que el narrador, además, puede tomar postura por un personaje u otro, o convertirse en un auténtico censor que juzga y condena –o absuelve–, y, con ello, atraer ineludiblemente al lector a su causa.¹¹ Por lo tanto, su capacidad de manipulación de la historia es inmensa y ese es el motivo por el cual es imprescindible distinguir correctamente en cada momento de quién procede el discurso y quién lo emite, ya que es absolutamente necesario para la correcta comprensión e interpretación de la obra, al menos pensando en un lector competente. Por todo ello es una cuestión esencial respetar la separación de estas instancias narrativas en la traducción literaria, pues solo así se podrá garantizar la fidelidad al original, extremo necesario cuando se trata de textos autoritativos.

3. EL CASO DE *DIE BLENDUNG*: PETER KIEN

La dimensión semántica del estilo indirecto adquiere un protagonismo sorprendente en la novela *Die Blendung* de Elias Canetti, autor nacido en 1905 en el territorio de la actual Bulgaria, pero que en aquel momento formaba parte del imperio austrohúngaro. Canetti pertenecía a una importante familia de judíos sefardíes, por lo que su primera lengua fue el ladino, a pesar de ello eligió el alemán para escribir su obra. Este autor, quien desde niño sintió una enorme curiosidad y atracción por esa extraña lengua que hablaban sus padres cuando no

eliminación de las barreras lingüísticas –las marcas de la dependencia sintáctica– representa un aligeramiento de la expresión de la conciencia, pero todavía mediatizada por la presencia del narrador que se resiste a dejar las riendas del discurso en manos del personaje. El resultado es un enunciado ambiguo en el que no siempre se sabe quién habla realmente, a quien atribuir el discurso» (1993: 269).

¹⁰ Darío Villanueva define el monólogo interior como un: «Discurso sin auditor y no pronunciado, por el que un personaje novelístico expresa su pensamiento más íntimo, próximo a lo subconsciente, antes de toda organización lógica. Por medio de frases directas reducidas a una sintaxis elemental. En la tradición anglosajona es conocido como *stream of consciousness*, y en la tipología de Dorrit Cohn, como *monólogo autónomo*» (1992: 194). No obstante, son muchos los críticos que consideran necesario diferenciar entre estas dos técnicas discursivas, atendiendo al grado de organización lógica del discurso, (cfr. Garrido, 1993: 283-291).

¹¹ Para más información al respecto, consúltense las diferentes funciones del narrador (Garrido, 1993: 119-121), así como el concepto de *omnisciencia autorial* (Villanueva, 1992: 22-25).

querían ser entendidos¹²—el alemán—, se caracteriza, quizás precisamente por haberla aprendido tarde, por demostrar una especial sensibilidad con la lengua alemana, sus matices y sus diferentes registros; de hecho, influenciado por Karl Kraus, dedicó parte de su trabajo como literato a explorar los infinitos matices del lenguaje oral, lo que se aprecia incluso en el título de varias de sus obras.¹³

De entre todas ellas, me he centrado en su magistral novela *Die Blendung*, porque en ella la expresión lingüística adquiere una dimensión muy particular, pues se configura como un factor diferenciador de los personajes. El autor crea aquí un lenguaje diferente y único para cada uno de ellos, es decir, un idiolecto, lo que él denomina *akustische Maske*. En una conversación con Rudolf Hartung, Canetti afirma sobre esta obra:

Es ist also so, daß mehrere Figuren da sind, von denen keine die andere verstehen kann, jede hat ihre eigene Sprache, jede ihre eigenen Gedanken, das drückt sich auch in der Wortwahl aus, die Handlungen dieser Figuren sind von diesen Privaträumen bestimmt (1992: 6).

Y Hans Hollmann, quien también tuvo la ocasión de entrevistarse con él en varias ocasiones, recoge la teoría de la *akustische Maske* del autor con las siguientes palabras:

Akustische Maske [...] wodurch ihre Träger, ähnlich wie ein Fingerabdruck, unverwechselbar würden. Der Mensch, so Canettis Theorie, spreche nicht einfach nur seine Muttersprache oder einen Dialekt, sondern bilde eine eigene Weise zu sprechen aus. Dazu benötige er etwa fünfhundert Wörter, die dann durch eine einmalige, persönliche Kombination von Stimmhöhe, Rhythmus, Tempo und sprachlichen Verschleifungen zu einer unverwechselbar typischen Maske geformt würden (2005).

Por lo tanto, se hace necesario prestar un cuidado muy especial a la hora de traducir el discurso de los personajes que integran esta novela, ya se trate de un discurso de palabras, de pensamientos o de sentimientos.

¹² En su obra autobiográfica *Die gerettete Zunge*, Canetti relata esta circunstancia con grandes dosis de humor (2005: 33-35).

¹³ Algunos de estos títulos son: *Die Stimmen von Marrakesch* (1968), *Die gerettete Zunge* (1977), *Der Ohrenzeuge* (1974) o *Die Fackel im Ohr* (1980).

De todos los personajes de la obra, el protagonista, un afamado y arisco sinólogo llamado Peter Kien, es el único que se distingue por poseer un lenguaje esmerado y culto y por prodigarse en reflexiones y opiniones. Se trata, además, de un hombre maniático y obsesionado con los libros y con el orden –su orden particular– y cuya obsesión va en aumento a medida que las experiencias por las que tiene que pasar trastocan toda su vida y le hacen perder la dimensión de la realidad. Esta circunstancia queda perfectamente reflejada en el plano del discurso de la novela, pues Canetti, de acuerdo con su teoría de la *akustische Maske*, pone especial empeño en marcar diferencias entre este personaje y los demás, y por eso hace que el narrador transmita sus pensamientos y sus delirios a través del estilo indirecto mayoritariamente, algo que no se aprecia en las demás figuras de la novela. Con ello, no solo consigue discriminar a este personaje, es decir, marcarlo como «diferente», sino que, además, el narrador pone distancia con respecto al mensaje emitido por el protagonista, como si quisiera expresar que no comparte su visión del mundo, que Peter Kien vive en otra realidad, acentuando de esta manera el trastorno que sufre. Por este potente motivo, la traducción del estilo indirecto merece ser revisada y debemos plantearnos qué abanico de opciones tenemos para traducirlo, sin traicionar el sentido del texto original ni la gramática española. Veamos la propuesta de su traductor al español, Juan José del Solar, para el pasaje anteriormente citado:

Confesaba no haber nacido para orador. Cualquier retribución por su trabajo se lo haría menos grato. En su modesta opinión, aquellos divulgadores improductivos a quienes se *confiaba* la enseñanza en las escuelas secundarias, deberían ocupar las cátedras universitarias a fin de que los investigadores natos, los auténticamente creativos, pudieran consagrarse en forma exclusiva a su trabajo. Los cerebros mediocres no escasean, *solía decir*. Los cursos que *pudiera* él dictar, se verían, en general, muy poco concurridos, por lo exigente que sería con sus alumnos. En los exámenes, era previsible que ninguno de los candidatos aprobara. [...]. El simple hecho de admitir en las aulas de la facultad a gente cuya memoria no *hubiera sido* cuidadosamente *examinada* le parecía cuestionable, cuando no inútil. Diez estudiantes, seleccionados tras varios exámenes de gran dificultad, rendirían, sin duda mucho más quedándose entre sí que mezclándose con cien de aquellos lerdos bebedores de cerveza que suelen formar las poblaciones universitarias. Sus objeciones *eran*, pues, muy serias y de principio. Por ello *rogaba* al Decanato no insistir en una oferta que, si bien no lo *honraba*, *pretendía ser* honorífica¹⁴ (1987: 20).

Quizás llame la atención el hecho de que el traductor haya introducido algunos verbos que no aparecen en el original –«confesaba» en la primera línea y «solía decir» en la quinta–, sin embargo, es el resultado de una buena reflexión traductora, como explico a continuación. En el texto alemán, todo este pasaje está escrito en estilo indirecto, pues, a pesar de la ausencia de verbos introductorios, está perfectamente marcado gracias al uso del *Konjunktiv* –del *Konjunktiv I* y sus formas compuestas, ya que el *Konjunktiv II* expresa aquí irrealidad o hipótesis, que de hecho se corresponde con la función gramatical que tiene atribuida (Helbig y Buscha, 1989: 200-207; Schneider, 2011: 297-299)–, es decir, que cualquier persona que tenga competencia lectora en alemán comprende que este fragmento reproduce las palabras o los pensamientos de un personaje distinto al que lo emite (el narrador, en este caso). Pero, ¿podríamos mantener la ausencia de verbos introductorios en español? La respuesta es no, sencillamente porque, como he señalado antes, en esta lengua la marca principal del estilo indirecto son, precisamente, los verbos introductorios y los demás elementos (conjunciones, adecuación de tiempos verbales y de deícticos) están asociados a ellos, por lo que una ausencia absoluta de estos verbos impediría la identificación del estilo indirecto. Por eso entiendo que el traductor ha actuado correctamente al enriquecer su traducción con los verbos «confesaba» y «solía decir», los cuales, además, se adecuan perfectamente al tono general del fragmento, y no añaden ni información ni matices no presentes en el original.

Por otro lado, se observa que en el texto alemán prácticamente cada frase lleva la marca del estilo indirecto –el *Konjunktiv I* y sus formas compuestas–, mientras que en la traducción española este queda mucho más diluido, pues solo está presente en los dos casos arriba mencionados. Este hecho implica que el traductor al español confía al lector (a su buena competencia lectora) la tarea de interpretar correctamente la totalidad del fragmento como un estilo indirecto. Ciertamente es que aquel, consciente de esta laguna, intenta subsanarla utilizando tiempos verbales característicos de la transposición de la deixis temporal, como el pretérito imperfecto o el condicional (Reyes, 1993: 38-41); lo comprobamos en los siguientes ejemplos:

(1)- «Vorlesungen, die er *abhalte*», traducido como «los cursos que *pudiera* él dictar». ¹⁴

(2)- «[...] deren Gedächtnis man nicht sorgfältig *geprüft habe*», traducido como «[...] cuya memoria no *hubiera sido* cuidadosamente examinada». ¹⁵

(3)- «Er *bitte* das Kollegium, auf den Vorschlag, der, obwohl er ihn nicht *ehre*, doch ehrend *gemeint sei*, [...]», traducido como «Por ello *rogaba* al Decanato [...] oferta que, si bien no lo *honraba*, *pretendía* ser honorífica». ¹⁶

Sin duda, la presencia de estos tiempos verbales –especialmente del condicional– aporta un cierto matiz de irrealidad, probabilidad –o improbabilidad– con respecto al enunciado vertido y, en ese sentido, podríamos hablar también de una forma de «distanciamiento». Esto significa que, a pesar de la ausencia de los elementos formales del estilo indirecto, el fragmento visto en su conjunto, es bastante fiel al estilo del original.

Más interesante aún es el largo párrafo que presentamos a continuación: ¹⁷

Als dreißigjähriger vermachte er, ohne im übrigen ein Testament aufgesetzt zu haben, seinen Schädel samt Inhalt einem Institut für Hirnforschung. [...] Zwar glaube er nicht, schrieb er an den Leiter jenes Instituts, daß Genie Gedächtnis sei, wie man seit einiger Zeit vielfach anzunehmen beliebe. Er selbst sei nichts weniger als ein Genie. Aber den Nutzen des fast erschreckenden Gedächtnisses, über das er verfüge, für seine wissenschaftliche Arbeit zu leugnen, wäre unwissenschaftlich. Er trage gleichsam eine zweite Bibliothek im Kopf, ebenso reichhaltig und verlässlich wie die wirkliche, von der man, wie er höre, allgemein so viel Aufhebens mache. Er sitze an seinem Schreibtisch und entwerfe Abhandlungen, in denen er bis auf die exaktesten Einzelheiten eingehe, ohne, außer eben in seiner Kopfbibliothek, je nachzuschlagen. Wohl prüfe er später Zitate und Quellenangaben an Hand der realen Literatur genau nach; aber nur aus Gewissenhaftigkeit. Irgendeines Gedächtnisfehlers, der

¹⁴ La cursiva es nuestra en todos los casos.

¹⁵ La cursiva es nuestra en todos los casos.

¹⁶ La cursiva es nuestra en todos los casos.

¹⁷ La larga extensión de la cita se justifica porque solo así se puede apreciar la dimensión del problema en su justa medida. Como bien se aprecia en el fragmento citado, en alemán se puede mantener el estilo indirecto durante un tiempo infinito únicamente haciendo uso del *Konjunktiv I*, mientras que, en español, el estilo indirecto se va diluyendo conforme avanza el texto.

ihm je unterlaufen sei, könne er sich nicht entsinnen. Selbst seine Träume hätten eine schärfere Fassung als die bei den meisten Menschen übliche. Unplastische, farblose, verschwommene Visionen seien den Träumen, die er bis jetzt berücksichtigt habe, fremd. Nie stelle bei ihm die Nacht etwas auf den Kopf; Laute, die er höre, hätten ihren normalen Ursprung; Gespräche, die er führe, blieben durchaus vernünftig; alles behalte seinen Sinn. Es sei nicht seines Fachs zu untersuchen, ob der vermutete Zusammenhang zwischen seinem präzisen Gedächtnis und den eindeutigen, klaren Träumen zu Recht bestehe. Er weise nur in aller Bescheidenheit darauf hin und bitte, die persönlichen Angaben, die er sich in diesem Brief erlaube, nicht als Zeichen von Anmaßung oder Geschwätzigkeit zu betrachten¹⁸ (Canetti, 2007: 18-19).

Como se puede apreciar, nos encontramos ante un largo párrafo en estilo indirecto con ausencia de verbos introductorios. La traducción al español dice:

A los treinta años, y sin haber redactado testamento alguno, legó su cráneo, junto con el contenido, a un Instituto de Investigación Frenológica. [...] No es que creyese, le escribió al director del Instituto, que genio y memoria fueran idénticos, como se solía pensar de un tiempo a esta parte. Él mismo no era nada menos que un genio. Pero sería anticientífico negar la utilidad, para sus trabajos de investigación, de la memoria casi terrorífica que poseía. En cierto modo llevaba en la cabeza una segunda biblioteca, tan surtida y de fiar como la verdadera, que, según decían, era objeto de continuos comentarios. Sentado a su escritorio, podía redactar ensayos en los que abordaba hasta detalles ínfimos consultando sólo su bibliocabeza. Después verificaba, claro está, citas y referencias en libros reales, aunque sólo por acallar sus escrúpulos. No recordaba un solo caso en el que la memoria le hubiera fallado. Hasta sus sueños tenían perfiles más precisos que los de la mayoría de la gente. Ninguna visión borrosa, informe o incolora se había deslizado hasta entonces en los sueños que observara. En su caso, la noche no alteraba jamás orden alguno: los ruidos que oía tenían un origen normal, las conversaciones que mantenía eran perfectamente razonables, todo conservaba su sentido. No le incumbía investigar si la supuesta relación entre la exactitud de su memoria y la inequívoca claridad de sus sueños existía realmente. Se limitaba a consignar esos hechos con toda humildad, y rogaba no considerar los datos personales que se permitía

¹⁸ La cursiva es nuestra en todos los casos.

anotar en esa carta como un síntoma de presunción o garrulería¹⁹ (Canetti, 1987: 21-22).

Este caso es muy interesante porque la traducción al español deja más patente las diferencias formales que se dan entre una lengua y otra, y por ello se observa mejor la dimensión que puede tomar el asunto que estoy tratando de ilustrar. Observamos que, en esta ocasión, el traductor se ha mantenido más fiel a la gramática del original y, por lo tanto, no ha añadido verbos introductorios; en cambio sí ha tenido en cuenta las reglas de transposición de los tiempos verbales. El problema es que aquí, en la mayoría de los casos, el tiempo verbal que procede en español es el pretérito imperfecto, que es también el tiempo verbal usado en la narración y, sobre todo, en la descripción y, debido a la ausencia de la principal marca del estilo indirecto –es decir, de los verbos introductorios–, el lector entiende que este enunciado, al igual que la mayor parte de la novela, procede directamente del narrador. Por lo tanto, el estilo indirecto, tan acusadamente marcado en el original, no se identifica claramente en el texto español.

Por otro lado, se observa que el traductor sí se esfuerza en mantener el tono general y los matices del texto alemán, y para ello introduce leves modificaciones, con las que acentúa la idea de hipótesis o irrealidad sobre el contenido expresado; veámoslo:

(4)- «Zwar *glaube* er nicht [...] daß Genie Gedächtnis *sei*» traducido como «*no es que creyese* [...] que genio y memoria *fuera*n idénticos». ²⁰ Se trata de una fórmula que no es demasiado fiel al texto alemán, pero que, en cambio, contiene un matiz de «escasa credibilidad» con respecto a lo que enuncia.

(5)- «Er *trage* gleichsam eine zweite Bibliothek im Kopf [...]» se corresponde en español con «*en cierto modo llevaba* en la cabeza una segunda biblioteca [...]». ²¹ En este caso, el traductor ha optado por introducir un complemento circunstancial de modo para conseguir el efecto deseado –distanciamiento con respecto al mensaje emitido–, pero esta estrategia no funciona bien, porque el matiz que aporta es demasiado tibio y apenas se aprecia, además de que no refleja el cambio de planos que propicia el estilo indirecto.

¹⁹ La cursiva es nuestra en todos los casos.

²⁰ La cursiva es nuestra en todos los casos.

²¹ La cursiva es nuestra en todos los casos.

(6)- «Er *sitze* an seinem Schreibtisch und *entwerfe* Abhandlungen [...]», traducido como «*Sentado* a su escritorio, *podía redactar* ensayos [...]».²² Aquí el lector español no podrá identificar el estilo indirecto, porque el mero uso del pretérito imperfecto es insuficiente, habría sido necesario añadir un verbo introductorio para conseguir el mismo efecto que tiene el texto original. Por lo tanto, la sutil distancia, que existe entre «las palabras del narrador» y «las palabras transmitidas a través del narrador» –sutil pero que, sin embargo, constituye un hecho narratológico de gran envergadura–, se desvanece.

Queremos terminar con un último ejemplo extraído de la parte final del libro,²³ donde el estado mental del protagonista se agrava de forma irremediable, haciendo patente su locura:

Schatten von unklarem Ursprung — von Dingen, nicht Menschen, aber was für Dingen? — warfen sich über die Fliesen, gingen in ein Grau gefährlicher und taktloser Nuance über und näherten sich einer Farbe, durch deren Nennung er sich keineswegs den jungen Morgen zu verderben gedachte. Ohne sich auf sie einzulassen, ersuchte er sie, anfangs höflich, zu verschwinden oder eine andere Farbe anzunehmen. Sie zögerten. Er drängte. Ihre Unsicherheit entging ihm nicht. Er entschloß sich zu einem Ultimatum und drohte, im Falle sie es unbeachtet ließen, mit dem Abbruch der Beziehungen. Er habe noch andere Druckmittel in Händen, er warne sie, er sei nicht wehrlos, plötzlich, aus dem Hinterhalt werde er über sie kommen und ihren Hochmut und Dünkel, ihre Arroganz und Insolenz mit einem²⁴ Beilhieb zertrümmern. Verächtlich und lächerlich seien sie ohnehin, ihre Existenz hänge von Fließen ab. Fließen zerschlage man wie nichts. Ein Hieb hin, ein Hieb her, und ihren jämmerlichen Splitterchen bliebe das Nachtrauern übrig und das Nachdenken —worüber? Nun darüber, ob es gerecht sei, einen harmlosen Menschen zu quälen, der einem nichts zuleid getan habe, der sich soeben, vom Schlaf gestärkt, zu seinem entscheidenden Kampftag anschicke. Denn heute werde das gestrige Unglück ausgemerzt, vernichtet, begraben und vergessen (Canetti, 2007: 419-420).

Como puede apreciarse, en este párrafo se mezclan con gran sutileza dos tipos de enunciados: el que procede del narrador –en *Präteritum*– y el del

²² La cursiva es nuestra en todos los casos.

²³ La obra consta de tres partes, que llevan por título: «Ein Kopf ohne Welt», «Kopflose Welt» y «Welt im Kopf».

²⁴ Esta cursiva es original, todas las demás son nuestras.

personaje citado a través del narrador –en *Konjunktiv I*–. Lo verdaderamente interesante es que, en realidad, ambos discursos reproducen el mundo interior del protagonista, solo que el narrador pone mucha más distancia con aquella parte del discurso que muestra los razonamientos del personaje, mientras que asume con mayor naturalidad y cercanía el fluir de sus pensamientos y sus sentimientos, así como afirmaciones universalmente aceptables. Veamos la traducción al español:

Sombras de origen incierto –de objetos, no de seres humanos, pero ¿de qué objetos?– se proyectaban sobre las baldosas, adquirirían una coloración grisácea, peligrosa e indiscreta, y se acercaban a un color por cuyo nombre no estaba dispuesto a arruinarse la mañana, todavía joven. Sin insistir demasiado, rogó a las sombras –muy cortésmente al comienzo– que se desvanecieran o cambiasen de color. Ellas dudaron. Pero él, viendo sus titubeos, insistió. Al final les dio un ultimátum, amenazando con romper relaciones si no le hacían caso. Disponía de otros medios de presión, les advirtió. No estaba inerte. Podía salir de su emboscada y destrozar, de un solo²⁵ hachazo, su orgullo y su altivez, su arrogancia y su insolencia. Además, eran despreciables y ridículas, su existencia dependía de aquellas baldosas. Nada hay más fácil de romper que una baldosa. Un golpe por aquí, otro por allá, y esas lamentables astillitas ya sólo podrán quejarse y meditar... ¿sobre qué? Pues sobre si es justo torturar a un inocente que jamás les hizo mal alguno y que, reconfortado por el sueño, se preparaba a una jornada de lucha decisiva. Pues la desgracia de ayer sería hoy destruida, aniquilada, enterrada y olvidada (Canetti, 1987: 390-391).

En este fragmento de nuevo se observa que el traductor ha decidido ser más fiel al original y, por consiguiente, tampoco ha añadido los verbos introductorios pertinentes en la lengua española para marcar el estilo indirecto y, aunque sí ha recurrido al uso de los tiempos propios de la transposición –el pretérito imperfecto–, el resultado no es satisfactorio, pues el lector no puede identificar los fragmentos citados como tal, falta la información gramatical pertinente. El texto alemán original está claramente dividido en dos partes perfectamente distinguibles, la primera, en la que la voz y el contenido del discurso pertenecen al narrador, y una segunda (que comienza con la frase «er habe noch andere Druckmittel») en la que la voz del narrador no hace sino transmitir en

²⁵ Esta cursiva es original, todas las demás son nuestras.

estilo indirecto los pensamientos del protagonista, distanciándose prudencialmente de él. La traducción española, por el contrario, no permite apreciar los diferentes tipos de discurso y, de esta manera, el lector no puede interpretar correctamente la intención del narrador al hacer esta distinción tan claramente marcada. En el texto original la locura del protagonista queda completamente al descubierto y sancionada por el propio narrador, quien no avala bajo el paraguas de su discurso los razonamientos de la mente del protagonista y esto, lamentablemente, no ocurre en el texto en español. En este sentido, la traducción, sencillamente, falla. Para remediar esto, el traductor debe incorporar más verbos introductorios a lo largo del fragmento, o expresiones del tipo «según él», aún a riesgo de que el texto en español resulte algo más pesado y lento; lo que, en ningún caso es aceptable, es distorsionar el sentido original de la obra.

4. CONCLUSIONES

Las diferencias formales existentes en la configuración gramatical del estilo indirecto en español y alemán son una fuente de dificultades de traducción. La sutilidad de la expresión alemana se contrapone a la más tosca del español, que precisa de la presencia constante de verbos introductorios; por ello ocurre con frecuencia que el traductor, buscando mantener la agilidad y elegancia del texto alemán, no conserva siempre el estilo indirecto en la traducción española. Sin embargo, el alcance de la dimensión semántica del estilo indirecto hace patente que esta práctica no es legítima en los textos literarios, pues no es únicamente una cuestión de estilo, sino también, y sobre todo, una cuestión que afecta a la configuración literaria en sí, a la forma de narrar y de presentar los acontecimientos.

El estilo indirecto crea una disociación entre el mensaje y su emisor, pues introduce a un narrador que presta su voz y se encarga de reproducir el mensaje de otro; es decir, se genera una distancia entre el mensaje y la persona que lo reproduce (bien sea el narrador o cualquier personaje de la historia), y este hecho conlleva, entre otras posibles consecuencias, que en la reformulación, el mensaje reproducido no sea fiel al original o que la credibilidad del emisor del mensaje original quede cuestionada. En el estilo indirecto el narrador toma la palabra y usa su voz y sus palabras para reproducir, modelar o incluso desvirtuar el discurso del emisor original, de modo que está en su poder cambiar el sentido y el tono

general del mismo. Por lo tanto, con este recurso el narrador tiene en su mano un potente instrumento de manipulación.

La novela *Die Blendung* nos proporciona un magnífico ejemplo del efecto que puede llegar a crear este recurso narratológico en un texto literario. El trastorno que padece el personaje principal queda al descubierto muy pronto, y se hace aún más patente gracias al estilo indirecto, ya que el narrador lo emplea para reproducir gran parte de sus pensamientos y razonamientos, señalando así una clara distancia con respecto a él. El narrador no quiere hacerse responsable de los pensamientos de este personaje, es más, quiere hacer patente su locura, por ello diferencia claramente sus palabras de las de éste, y lo hace a través del estilo indirecto porque de esta forma, además, puede restarle credibilidad, algo que no ocurriría si dejara hablar al personaje en primera persona. La intencionalidad del narrador, por lo tanto es evidente.

Por todo ello quiero llamar la atención sobre este sencillo recurso narratológico y la importancia que tiene en la traducción literaria, pues su contribución a la configuración del universo ficcional es de gran calado. Se trata de un aspecto que muchas veces queda relegado o incluso olvidado, tanto en los estudios como en la práctica de la traducción literaria y por ello considero que los recursos narratológicos deberían tener un lugar más destacado en los estudios y tratados de traducción literaria, pues son los encargados de crear la arquitectura del texto literario.

Por último quisiera manifestar que este análisis no pretende ser una crítica a la traducción del texto de Elias Canetti, soy muy consciente de las dificultades que entraña una tarea de esta envergadura y las múltiples fuerzas que «tiran» del traductor en muy diferentes direcciones. La elección de esta obra se debe a que, debido a sus características peculiares, ofrecía muchas posibilidades para el estudio que pretendía llevar a cabo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Álvarez Calleja María Antonia (2009), *Acercamiento metodológico a la traducción literaria con textos bilingües comentados*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Canetti, Elias (1987), *Auto de fe*, trad. Juan José del Solar, Barcelona, Círculo de lectores.

Canetti, Elias (2007), *Die Blendung*. Fráncfort del Meno, Fischer Verlag.

Canetti, Elias (2005), *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*, Fráncfort del Meno, Fischer Verlag.

Duden. Grammatik der deutschen Gegenwartssprache. (= Der Duden in 10 Bänden, Bd. 4) (1984), 4. Aufl. Mannheim, Viena y Zúrich, Dudenverlag.

Duden. Die Grammatik. (= Der Duden in zwölf Bänden. Bd. 4) (2009), 8. überarbeitete Auflage, Mannheim y Zúrich, Dudenverlag.

Elena García, Pilar (1994), *Aspectos teóricos y prácticos de la traducción (alemán-español)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

Garrido, Antonio (1993), *El Texto narrativo*, Madrid, Síntesis.

Genette, Gérard (1989), *Figuras III*, Barcelona, Lumen.

Gierden, Carmen (2000), *El subjuntivo alemán. Teoría y práctica para hispanohablantes*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.

Glück, Helmut y Wolfgang Werner Sauer (1997), *Gegenwartsdeutsch*, Stuttgart, Metzler.

Hartung, Rudolf (1992), «Gespräch mit Elias Canetti (1971)», en *Ein Rezipient und sein Autor. Eine Dokumentation*, Aachen, Rimbaud, en <http://homepage3.nifty.com/appleorange/blendung/gespraech.pdf>, (fecha de consulta: 11/7/2014).

Helbig, Gerhard y Joachim Buscha (1989), *Deutsche Grammatik. Ein Handbuch für den Ausländerunterricht*, Leipzig, VEB Verlag Enzyklopädie Leipzig.

- Hollmann, Hans (2005), «Der akustische Maskenbildner». *Wiener Zeitung*, 22 julio, en http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/archiv/132040_Der-akustische-Maskenbildner.html, (fecha de consulta: 11-7-2014).
- Mariño, Francisco M. (1988-89), «Sobre las notas a pie de página en las traducciones del Werther al español», *Universitas Tarraconensis*, 12, pp. 65-75.
- Mariño, Francisco M. y Sabine Geck, (2011), «Problemas de traducción y edición del Werther en España», en Javier Orduño y Marisa Siguán (eds.), *Perspectives hispàniques sobre la llengua i la literatura alemanyas. Homenatge al Professor Roberto Corcoll*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 387-403.
- Newmark, Peter (1995), *Manual de traducción*, Madrid, Cátedra.
- Reyes, Graciela (1993), *Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto*, Madrid, Arco Libros.
- Schneider, Wolf (2011), *Deutsch für Kenner. Die neue Stilkunde*, Múnich, Piper Verlag.
- Schneider, Wolf (2009), *Gewönne doch der Konjunktiv! Sprachwitz in 66 Lektionen*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Torre, Esteban (2001), *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis.
- Villanueva, Darío (1992), *El comentario de textos narrativos: La novela*, Gijón, Júcar.
- Weinrich, Harald, (1976), *Sprache in Texten*, Stuttgart, Klett.